

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

EL PINTOR STOLZ VICIANO

ESTHER ENJUTO CASTELLANOS

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2003

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 21 de Juliol de 2003 davant un tribunal format per:

- Dr. D. Francisco Javier De La Plaza Santiago
- Dr. D. José Luis Alcaide Delgado
- Dr. D. Alfonso Pleguezuelo Hernández
- Dr. D. Cristóbal Belda Navarro
- Dr. D. Javier Barón Thaigdisman

Va ser dirigida per:

Prof. Dr. D. Javier Pérez Rojas

©Copyright: Servei de Publicacions
Esther Enjuto Castellanos

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-5757-4

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

EL PINTOR STOLZ VICIANO



TESIS

dirigida en el departamento de Historia del Arte de la
Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia
por el Dr. Javier Pérez Rojas.
En cumplimiento parcial de los requisitos para la consecución del
Título de Doctora en Historia del Arte

escrita por
Esther Enjuto Castellanos.
Licenciada en Filosofía y Letras por la
Universidad de Valladolid, España
2003

© Copyright 2003

A Eusebio, Nacho, Gabi y Biete, mis chicos.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de un trabajo al que he dedicado casi diez años es inevitable hacer una larga lista de agradecimientos. En primer lugar a mi familia, a la que quiero con devoción mal expresada y a los que debo muchas de las buenas cosas de mi vida. A mi padre, un carácter único, y ejemplo de energía y vitalidad en el que aun sigo ejercitándome; y a mi madre, a quien nunca podré expresar mi gratitud y cariño y devolverla -por muchos años que viviera- todo lo bueno que me ha dado. A mi tía Margarita y mis hermanos, que me siempre me valoran por encima de mis merecimientos.

A mi director, Javier Pérez Rojas, por su generosidad al aceptarme como doctoranda; gracias a su dedicación, y a su "oficio" para *poner los puntos sobre las íes* con precisión y amabilidad, ha sido posible este trabajo. Y a Juan Alberto Kurz, profesor del Departamento de Arte y primer contacto en esta Universidad cuando inicié los cursos de doctorado. La ayuda y amistad suya y de Clara me facilitaron la continuación de los estudios iniciados en la Universidad de Valladolid. Y cómo no, a Francisco Javier de la Plaza: por él conocí el nombre de Ramón Stolz.

A Víctor Reglero, el jefe, por las facilidades que siempre me ha dado para trabajar en la tesis y su paciencia y comprensión con los despistes y errores originados por tener en ocasiones la cabeza más en este trabajo que en el suyo. Una paciencia y comprensión extensivas a todos los compañeros del G.A.C.E., siempre motivo de alegría con su buen humor y fantástica disponibilidad para echarme una mano con mis eternos problemas con la informática; particularmente a Julia, mi compañera de despacho, y a Juana y Silvia, todas amigas cariñosas y atentas. Y a José Luis, *Coco* inevitablemente para mí, por su extraordinaria generosidad no sólo por dedicarme largas horas en estos últimos fines de semana para conseguir poner las fotos y los textos en su sitio sino por hacerlo sin poner jamás mala cara.

A Vicente Torres Tena, sobrino y heredero de Stolz, y su esposa Gabi que siempre nos han recibido con algo más que cordialidad. Vicente me ha dedicado muchas horas no sólo para hablarme del *tío Ramón* y facilitarme la labor de fotografiar la obra en posesión de la familia, sino también para averiguar el paradero de otras, a veces de amigos y conocidos, y otras de instituciones, guiándome por todo Castellón en las incontables visitas a la ciudad de la Plana.

A todos los propietarios de obra de Stolz que amablemente me han permitido molestarles en sus casas y fotografiar las obras, particularmente a Jaime e Ignacio Lafuente, a la familia Ordovás Valero de Palma y a José María Jiménez de la Iglesia, a Isabel Carreres y Asunción Lambea, al padre Eutiquiano García, de la iglesia de los claretianos de Madrid, a los padres escolapios de Valencia, y a Don Fidel García Cuéllar, párroco de la Iglesia del Espíritu Santo; y también a don Baltasar Soteras, de la revista *Pregón* de Pamplona, y a Elena Larzelo y Carlos Tena, del actual ministerio de Asuntos Exteriores, antiguo INI, Charo Lazcano y Mercedes Jover, del Gobierno Foral de Navarra, a Gloria Ruiz, de CORESAL, a las religiosas del colegio de la Enseñanza y a las Esclavas del Sagrado Corazón de Ondarreta, y a todos los que desinteresadamente me han ayudado proporcionándome datos o facilitándome el conocimiento de obras de Stolz.

Y por último, a Eusebio: fotógrafo, chófer, confidente, corrector... Las mejores y más inspiradas palabras de amor y agradecimiento sólo serían un pálido reflejo de lo que siento y me une a él.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. ENTORNO SOCIO-HISTÓRICO Y ARTÍSTICO: LA ESPAÑA Y EUROPA QUE VIVIÓ RAMÓN STOLZ	5
II.1. Modernismo y Regeneracionismo. España en el primer tercio del siglo XX	6
II.2. La ruptura de 1936 y los intereses del franquismo por definir “un arte nuevo”.....	37
II.3. El cambio de la década de 1950: I Bienal de Arte Hispanoamericano	60
III. NOTAS BIOGRÁFICAS	75
IV. TÉCNICA Y MÉTODO. STOLZ MAESTRO.....	97
V. CATÁLOGO DE OBRAS	
V.1.Obra mural	123
V.1.a) Láminas	
V. 2.Obra de caballete	301
V. 2.A) Retratos y una figura	304
V.2.B) Desnudos	354
V.2.C) Pintura de género	373
V.2.D) Pintura de época, fantástica y orientalista	412
V.2.E) Paisajes y bodegones	435
V.2.F) Obras de tema histórico y mitológico	451
V.2.G) Obras de tema religioso	488
V.2.H) Láminas	
V.3.Dibujos y bocetos.....	507
V. 3.A) Bocetos para obras murales	516
V.3.B) Dibujos para obras de caballete	552
V.3.C) Bocetos y dibujos para obras diversas y sin identificar ...	558
V.3.D) Láminas	
VI. CONCLUSIONES	571
VII.BIBLIOGRAFÍA	
VII.1. Bibliografía general	575
VII.2. Bibliografía específica	577

VII.3. Archivos consultados	589
VII.4. Entrevistas orales	589

ANEXOS

1. Anexo I: Transcripción de algunos de sus apuntes para clases	591
2. Anexo II: Almela y Vives recrea las circunstancias de su muerte y entierro.	601
3. Anexo III: Informe sobre los efectos de los gases de combustión. para la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico...	603
4. Anexo IV: "Preparación del muro para la pintura al fresco"	606

I. INTRODUCCIÓN

Ramón Stolz Viciano era un nombre para mi desconocido hasta el momento en que Francisco Javier de la Plaza, profesor de la Facultad Filosofía y Letras de Valladolid y amigo personal lo mencionó como el tema que andaba buscando para mi tesis doctoral. Me advirtió de la ausencia de bibliografía sobre el tema, pero después de visitar la capilla de la Comunión en la Basílica de la Virgen y las otras obras valencianas, y de conseguir que el profesor Javier Pérez Rojas aceptara dirigir la investigación, decidí embarcarme en su estudio. Enseguida me puse en contacto con Rosa Cuesta, viuda de Stolz, en el estudio de la calle Huertas; los dibujos y lienzos que conservaba, entre ellos *El otoño*, *Desnudo en el estudio*, *Vacaciones* o *El pintor en su estudio* me descubrieron un pintor muy diferente al de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia. Doña Rosa me regaló además un volumen del libro de los discursos leídos con motivo de su recepción como académico de San Fernando y otro de *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales*; me habló de su marido con devoción y amargura, sin resignarse aun a su muerte, después de más de treinta y cinco años; también me mostró –y permitió fotocopiar– los álbumes de recortes de prensa que conservaba meticulosamente clasificados, y finalmente me puso en contacto con su sobrino Vicente Torres Tena en Castellón, guía fundamental a lo largo de todo esta investigación.

La lectura de los *Discursos* permitió una aproximación teórica al artista, proporcionándonos una idea global de su obra y, como descubriríamos más tarde, también engañosa en cuanto a su alcance como pintor: el libro describe un artista especialista en la técnica del fresco, dedicado a grandes trabajos de solemne inspiración histórica y religiosa, sin mencionar su inmensa producción de caballete. Ramón Stolz era efectivamente especialista en la técnica del fresco y, en opinión de su amigo el profesor Enrique Lafuente Ferrari, el mayor fresquista español desde Lucas Jordán. La envergadura de los encargos que recibió a lo largo de su vida (Capilla de la Comunión en la Basílica de los Desamparados de Valencia, Iglesia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, Gobierno Civil de Santander, la gran cúpula del monumento a los Caídos en Pamplona entre otras)

revelan un reconocimiento que no se ajusta al desconocimiento actual generalizado de su producción. Por otra parte, la lectura de estos *Discursos...*, o del libro *Ramón Stolz Viciano...* no permitían suponer que hubiera pintado tanto y tan bien al óleo como lo hizo, ni conocer la faceta más mundana y sensual, o su habilidad como retratista o como pintor de valencianas y cuadros de género manifiestas sólo en sus lienzos. Cuando Rosa Cuesta falleció y empezamos a visitar con asiduidad a Vicente Torres en Castellón, conocimos obras al óleo y dibujos nuevos que nos permitieron vislumbrar el alcance del estudio en el que estábamos embarcándonos. Resulta llamativo el contraste no sólo en los temas sino en la concepción e incluso estilo entre los grandes ciclos murales y la obra de caballete, un contraste que hemos pretendido entender primero y explicar después con el presente trabajo.

Además de los dos libros mencionados, sólo se ha publicado el de Francisco Almela y Vives, archivero del ayuntamiento de Valencia y amigo de Stolz que con motivo del primer aniversario de su muerte en 1958 escribió *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*. Así pues, ratificado el olvido en el que permanecía la obra de Stolz y la radical ausencia de literatura sobre el tema, el objetivo de este trabajo debía ser doble: por una parte profundizar en el estudio de un pintor clara e injustamente desconocido y olvidado y por otra intentar una catalogación de su obra. Para ello era imprescindible localizar la obra, lo que implicaba una labor previa de investigación de campo.

Con mi director planteamos el método de trabajo en una doble dirección: a la par que conocía la bibliografía sobre el entorno social, político y artístico de Ramón Stolz, debía ir visitando las ciudades en las que realizó sus grandes ciclos murales y localizar la documentación relativa. Considerando fundamental desde el primer momento este acercamiento al artista desde su entorno, la primera fase del trabajo estuvo en la práctica muy centrada en conocer el contexto en el que vivió y trabajó, su formación y sus escritos. No obstante, pronto inauguramos una fase paralela de investigación bibliográfica en hemerotecas y archivos de instituciones públicas y privadas en busca de noticias sobre cada una de sus obras. Durante estas primeras etapas estábamos aun muy centrados en su producción como fresquista, perfectamente localizada gracias a los dos libros mencionados, y alternábamos las lecturas informativas con viajes a Madrid, Zaragoza, Santander, Pamplona,

Barcelona y Castellón para conocer y, cuando era posible, fotografiar las grandes cúpulas y bóvedas salidas de sus pinceles. Sin contar con la mediación de escritos previos, y en la mayoría de los casos siquiera con la memoria de la obra en las instituciones para las que trabajó, estos viajes se convirtieron en rastreos de personas que hubieran conocido a Stolz –personalidades locales como periodistas, los arquitectos del edificio en el que pintó o sus descendientes, los párrocos de las iglesias, los archiveros jubilados de las instituciones civiles, etc.- y pudieran proporcionar información, oral en la gran mayoría de los casos, sobre la obra de cada caso particular. Las entrevistas con estas personas me condujeron a otras con propietarios particulares de lienzos y dibujos, éstos me ponían en contacto con amistades o conocidos que también conservaban alguna obra de Stolz, y así sucesivamente, hasta llegar a reunir el número de obras catalogadas en el presente trabajo. Afortunadamente no fue difícil encontrar a gente que hubiera tratado con él, y todos le recordaban como una persona afable y discreta, un pintor incansable y honesto entregado a un trabajo agotador, y a pesar de ello siempre jovial, atento y accesible, con un modo socarrón de expresar sus opiniones, cuando se las pedían. Tuve ocasión también de conocer a varios de sus alumnos en San Fernando, que ratificaron con sus recuerdos estas impresiones previas de los conocidos y allegados. A ellas añadieron otras sobre su talante de maestro en el sentido más amplio de la palabra, su gusto por la conversación -sin límite horario- sobre los más diversos temas, aun volviendo siempre al de sus pinceles... y el de sus alumnos. Este conocimiento de la personalidad fue muy útil no sólo para afrontar el capítulo biográfico y el dedicado a su técnica y método artístico, sino también para enfrentarme a su obra en directo.

Encaminados los capítulos mencionados, iniciamos la etapa más costosa y voluminosa del presente trabajo: la catalogación de su obra. La obra mural estaba localizada y, a pesar de la ausencia de memoria técnica en la gran mayoría de los casos, los artículos de la prensa local y el estudio directo me ayudaron a avanzar en el comentario razonado que iba a conformar el catálogo propiamente dicho. Prácticamente concluida la investigación sobre la obra mural, comenzamos la dedicada a la obra de caballete. La labor se complicó, ya que no existía ninguna relación sobre ésta y los progresos dependían de las noticias extraídas de las

diferentes entrevistas; éstas nos permitieron avanzar en un inventario que aun a fecha de hoy está incompleto; creemos que sólo una reactivación de la memoria del artista entre el público en general hará posible su continuación y eventual liquidación. La misma situación hubimos de afrontar al iniciar el capítulo correspondiente a dibujos y bocetos. A fin de cuentas, una labor de catalogación no puede ser nunca completa, y somos conscientes de que muchas obras han quedado inéditas. Así pues, la continuación de la investigación queda pendiente para una futura ocasión que esperamos pueda realizarse en breve.

En cualquier caso, esperamos haber contribuido con este trabajo al mejor conocimiento de un pintor injustamente olvidado, y la divulgación de una obra de extraordinaria calidad y belleza.

II. ENTORNO SOCIO-HISTÓRICO Y ARTÍSTICO: LA ESPAÑA Y LA EUROPA QUE VIVIÓ RAMÓN STOLZ

Stolz nace casi con el siglo, en unos momentos de reciente asimilación de nuevas formas artísticas, de aceptación de “lo moderno”. Por lo que respecta a Europa occidental, desde los primeros años del nuevo siglo la producción artística presenta una evolución relativamente homogénea: iniciada en torno al modernismo, avanza posteriormente hacia el Art Déco, el surrealismo y el Realismo Socialista. El Art Déco es un movimiento artístico de importancia a la hora de conocer y valorar la obra de Ramón Stolz; divulgado durante los años 20 y 30 se caracteriza además de por su cosmopolitismo, por su exuberante snobismo, y también por una asimilación desordenada de las tendencias artísticas anteriores y coetáneas, y consecuentemente por un marcado eclecticismo. Por todo ello, es una tendencia artística de límites imprecisos y muy difícil categorización; para ello, muchos autores consideran indicadores válidos para encuadrar una obra dentro del Art Déco en primer lugar la temática y en segundo lugar y más ambiguo, cierta “actitud” del artista y su obra ante el momento socio-político, una actitud que generalmente se tilda de escapismo, y de huida de cualquier compromiso o profundización social en los temas. Más adelante nos detendremos sobre estos aspectos.

Por otra parte, en los años 20, tras la conmoción de la Primera Guerra Mundial el gran triunfador es el surrealismo, un movimiento que proclama el escapismo al mundo infantil, al mundo de los locos, de los sueños, de lo irracional. Para los surrealistas no basta con denunciar las injusticias, sino que habían de inventar un nuevo modelo, un nuevo mundo. Otras tendencias desacreditaron pronto al surrealismo, pero siempre con este afán de renovación, de cambio, como pone de manifiesto la Bauhaus, con una nueva concepción del arte como algo integral e integrado en la arquitectura, en la construcción, postulando la identidad entre artesano y artista, y que sería pronto desmantelada por el régimen nazi.

Pero junto a las vanguardias había surgido también una tímida vuelta a los realismos denominada "retorno al orden", que no se afianza hasta la década de 1930. Las nuevas corrientes europeas se verán frenadas en España con la Guerra Civil y el régimen político y social resultante, que utilizará un doble rasero en su comportamiento respecto a las artes: aperturismo moderado de cara al exterior y tradición academicista en su interior.

II.1. MODERNISMO Y REGENERACIONISMO. ESPAÑA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

En 1903, fecha del nacimiento de Ramón Stolz, el modernismo llega para contestar el dominante costumbrismo arraigado desde mediados del siglo XIX, y se convierte en el movimiento de mayor incidencia en el ámbito artístico valenciano y español. Desde finales del siglo anterior y en Europa el sentimiento de insatisfacción con respecto al arte producido se había hecho cada vez más evidente entre los artistas, y los tanteos en busca de un nuevo estilo desembocarían en el Art Nouveau y sus diferentes variantes europeas. Fueron los años de Victor Horta, de Frank Lloyd Wright o de Klimt, pero también de Munch y Kokoschka, de Matisse... y de Gaudí, de Joaquín Mir, López Mezquita o Sorolla en España, donde el nuevo arte se inicia y desarrolla con un lustro de desfase, aunque perdurará durante más tiempo. En pintura, caracterizado por su linealidad, el nerviosismo en el trazo y un cierto ritmo de danza, hace protagonista de su figuración a la mujer y las decoraciones florales. En su acepción más popular y extendida, el modernismo se entendía como un estilo frívolo y sin personalidad:

Entre las diversas acepciones o significados que el modernismo tuvo en su época, una de ellas fue identificarlo de manera sarcástica o irónica como algo meramente superficial, un estilo inconsistente especialmente apto para la decoración. De hecho en numerosas ciudades españolas las primeras manifestaciones modernistas, y en algunos casos las únicas, se localizan en establecimientos como

pastelerías, peluquerías, farmacias, cafés, cinematógrafos, panaderías, etc., donde este tipo de ornamentación tiene un sentido de reclamo comercial. (Pérez Rojas 1991, 21)

Los ilustradores gráficos juegan un papel fundamental en la introducción de las nuevas formas. Y el cartelismo es uno de sus puntales. Las innovaciones modernistas penetran en la península por Barcelona, con los carteles de Adriá Gual o Ramón Casas, también con los atrevidos anuncios de firmas como Anís del Mono. La crisis de identidad provocada por la pérdida de las últimas colonias favorece el desarrollo de los nacionalismos periféricos, con Cataluña a la cabeza. También y particularmente como avanzadilla del Modernismo, el movimiento renovador tiene en la arquitectura sus mayores exponentes, aunque la falta de bibliografía y estudios en otros campos artísticos ha potenciado un cierto desconocimiento que, en cualquier caso, escapa a los límites de este trabajo.

En Valencia, la tradición cartelista se remonta al segundo tercio del siglo XIX, con el asentamiento de los talleres litográficos y la presencia de varios valencianos ocupando las cátedras de grabado en la Escuela de San Fernando, como Domingo Martínez Aparici o José M^a Galván y Candela. No obstante, Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide puntualizan que es en los años de transición al siglo XX cuando esta industria se afianza (Pérez Rojas 1991, 9): nuevas técnicas, un mayor número de revistas para una población en crecimiento y más alfabetizada. Una economía en auge favorece la producción de carteles por su eficaz propaganda en favor del comercio y el consumo. En particular la Feria de Julio (desde 1871) supuso una importante fuente de producción cartelística, ya que diversos organismos -la Diputación, el Ateneo o el Ayuntamiento- deseaban, con la ayuda de los festejos taurinos, que la actividad comercial no decayera durante los meses de verano. La variedad iconográfica es grande y el repertorio además de amplio, muy popular por su difusión no sólo a través de carteles, sino de folletos, anuncios en revistas y periódicos, etc. Según Pérez Rojas y Alcaide, artistas como José Mongrell, Julio Vila Prades o el mismo Sorolla introducen formas modernas en los diseños de los tipos más variados de impresión gráfica de alcance público: programas de festejos, folletos publicitarios, incluso partituras musicales (Pérez

Rojas 1991, 10). En esta línea, Sorolla realiza en 1900 un cartel para el diario valenciano *El Pueblo*, en el que una valenciana tocada con gorro frigio y naranjas a los pies sobresale del marco, en un recurso pictórico muy utilizado por los cartelistas, y otro en 1902 para la Universidad.

Los primeros carteles de Arturo Ballester se inspiran en esta nueva estética y, aunque más tarde evolucionara hacia el realismo, los presentados para la Feria de Julio de Valencia de 1913 y 1915 corresponden a su fase más modernista. Junto a Ballester, una larga lista de nombres configura el elenco de los artistas que hasta bien entrada la primera decena del nuevo siglo representan al modernismo valenciano: Pascual Capuz, Vicente Carreres, Luis Dubón, Manuel González Martí (Folchi), Luis García Falgás, Enrique Pertegás, José Segrelles Albert o Ricardo Verde son artistas jóvenes que inician su andadura cuando el modernismo está ya en plena madurez. De hecho, cierto tono mundano adelanta ya en alguno -Capuz o García Falgás- el Art Déco. Todos ellos trabajan en las revistas que en estos años marcan la pauta: *Impresiones* (1908-1909), *El Cuento del Dumenche* (1908-1909) (más conservadora, participando Stolz Seguí con bocetos de carrozas para las cabalgatas de la ciudad), *Letras y Figuras* (1911-1912), directo antecedente de *La Semana Gráfica* (1926-1932) o *Pensat i Fet* (desde 1912), una publicación que consolida la prensa dedicada a las Fallas editada en valenciano (la portada del número de marzo de 1947 la firmará Stolz Viciano).

Junto a estas innovaciones pervive el costumbrismo de raíces más tradicionales, algo que en Valencia se comprueba en los carteles taurinos para la Feria de Julio de Ruano Llopis. Una estética de notable raigambre decimonónica no se deja desplazar por los conatos más modernos; así, la factura de la mayoría de estos carteles suele ser realista, aunque la composición, la tipografía o el uso de dorados sean de filiación *nouveau*. Artistas conocidos aguzaron su imaginación en estos carteles; es el caso de Mongrell, Stolz Seguí o Vila Prades. Los carteles de la Feria de Julio:

dan una imagen alegre y amable, apareciendo en casi todos jóvenes huertanas o falleras, las representaciones de los diversos festejos, los pabellones de la feria iluminados y los más típicos monumentos [...]

acompañados por el escudo, la bandera, y abundantes flores y frutos junto a figuras de mercurios u otras divinidades. (Pérez Rojas 1991, 11)

Ciertamente, las figuras de Minerva y Mercurio aparecen con frecuencia (ya lo hacían desde el siglo pasado), en alusión a la actividad mercantil promotora de esta producción. Son temas y motivos que Stolz utilizó con cierta asiduidad en su obra de caballete, en muchas de las obras para particulares. Temas y motivos, además, que nos muestran cómo el costumbrismo pervive hasta los años veinte, cuando ya el Art Déco domina el panorama y el modernismo ha desaparecido de la escena artística.

El Regionalismo es otro movimiento o tendencia en estos primerísimos años de siglo, cuando los ecos de la generación del 98 todavía no se habían apagado tras la gran crisis de la España finisecular. Los intelectuales hablan entonces de regeneracionismo y propugnan un mejor conocimiento de la realidad y del entorno español como remedio para superar una reconocida decadencia. Unamuno, Azorín, Ortega y otros hablan de *pasear* España, de recorrer no las modernas ciudades sino sus pueblos y geografía rural, auténtico reducto de la esencia nacional. Este nacionalismo se manifiesta en el Regionalismo, una nueva expresión en cuya vertiente artística aparece en palabras de Javier Pérez Rojas como “sentimental, culturalista y [...] en algunos casos movido por un cierto regeneracionismo”(1990, 230). Muchas instituciones y publicaciones de importancia lo apoyan: la Institución Libre de Enseñanza, la revista *España* o, en Valencia, la asociación *Lo Rat Penat*. Ello se traduce en la persistencia de una temática susceptible de ser tratada desde muy diversas perspectivas y estilos, buscando inspiración en el Renacimiento y Barroco españoles, sin olvidarse del presente. De hecho, la mayor parte de los artistas regionalistas inscriben su anterior obra en mayor o menor medida dentro del modernismo. Es más, el regionalismo surge en gran medida desde el modernismo, promotor de sentimientos y actitudes nacionalistas en los diversos países europeos que lo habían desarrollado.

Los escultores Julio Antonio o Victorio Macho, pintores como Zuloaga, Eduardo Chicharro, Julio Romero de Torres, López Mezquita, Manuel Benedito,

Sotomayor, Eugenio Hermoso, José Pinazo, Ramón y Valentín Zubiaurre son, con sus diferencias y evoluciones en ocasiones divergentes, representantes del regionalismo en estos primeros años del siglo. Sus cuadros se sitúan en paisajes rurales y describen personajes del campo recios, nobles y elegantes. El peso del 98 es más que evidente y a la atracción por Castilla y su paisaje también sucumben artistas valencianos como Benedito, aunque en opinión de Pérez Rojas esta temática rural se reviste de tintes a veces aristocráticos, sin escapar a las influencias internacionales cuando se alterna con retratos de la alta sociedad y la intelectualidad altamente refinados y espirituales.

No se puede sin embargo hablar de homogeneidad a la hora de calificar la pintura regionalista. A una cierta tendencia hacia el realismo expresionista en los autores vascos, se contraponen el clasicismo italianizante de Romero de Torres o el decorativismo de José Pinazo. Es un momento de cruce e intercambio, en el que el modernismo ya declinando convive aun en su expresión más colorista y decadente con nuevas tendencias, encontrándose entre las más novedosas las primeras manifestaciones de fantasía y ensoñación, sensualidad e irrealidad que franquean las puertas al Art Déco; por su parte, el regionalismo está en su momento de esplendor –situado por Pérez Rojas entre 1910 y 1918- y, liberado desde 1914 del costumbrismo reminiscente, se abre a interpretaciones y orientaciones cada vez más libres y proyectadas en el presente y el futuro: un mayor refinamiento, sutileza y una visión más sintética que analítica favorece también y a su vez el desarrollo del novedoso estilo déco, el estilo del cosmopolitismo frente al casticismo, de la frivolidad frente a la espiritualidad, de la línea y el ángulo sofisticado frente a la rudeza del color en bruto.

El Art Déco es un movimiento de especial relevancia en las artes aplicadas: muebles, cerámicas, lacas...cuya impronta se dejó sentir en la moda, el diseño gráfico –ilustraciones y portadas de libros- y en los carteles publicitarios. En el campo de la pintura, como ya hemos apuntado, es de difícil categorización. Edward Lucie-Smith lo intenta en su obra *Art-Déco Painting* (1990), ilustrando ampliamente un conjunto de obras que considera ajustadas a esta denominación y estableciendo una serie de pautas. Así, especifica la perspectiva que debe adoptarse a la hora de clasificar las obras propuestas: atención preferente al estilo, al tema, a

la relación con el desarrollo del arte moderno y su función social, un baremo ambiguo que sin embargo apunta al asunto como elemento definitorio del movimiento. Lucie-Smith cataloga una serie de temas como marco de estudio del movimiento: las alegorías clásicas, el retrato, las escenas de género, incluyendo el bodegón, y el paisaje. Junto a estos temas, la influencia de tendencias simbolistas de los Nabis (“profeta” en hebreo), Sérusier y Denis en particular, los ballets rusos de Diaghilev, la vertiente sintética del cubismo (con una acentuada pérdida de valores intelectuales y un acusado pronunciamiento de los valores decorativos), del grupo italiano Novecento y del alemán Neue Sachlichkeit (o “Realismo mágico”). Desde otro punto de vista, el eclecticismo aparece también como otra de las características menos discutibles del Art Déco, un eclecticismo debido al ambiente postbélico: los artistas desean en muchos casos asimilar las novedades, las vanguardias, los ismos, a la vez que, deseosos del olvidar el caos y la violencia de la guerra, buscan un refugio en la tradición, adoptando ciertas actitudes conservadoras. Por otra parte, la misma clientela -una élite perteneciente bien a la antigua nobleza o a fortunas amasadas con la guerra- sigue una norma de conducta de similar desdoblamiento: desean por una parte ser modernos y, por otra, mantener la tradición como “valor seguro” en el que apoyarse. La ejecución pictórica la caracteriza Lucie-Smith a muy grandes rasgos por el gusto por los contornos muy definidos -la silueta-, los colores planos, un acusado sentido de la exquisitez y el refinamiento, y las poses amaneradas de los modelos. Dentro del espíritu de modernidad, domina una estética urbana e industrial y un desentendimiento de la realidad que estilizan de diversos modos. Hemos querido detenernos someramente en este movimiento por ser de especial relevancia a la hora de enfrentarnos a la obra de caballete de Stolz, que comparte con los déco europeos muchas de estas características. Muchos de ellos son franceses (Bernard Boutet de Monvel, Marie Laurencin, Jean Dupas, Rafael Delorme, André Lothe) o afincados en París (Tamara de Lempicka, Kees van Dongen) y probablemente conociera Stolz su obra durante su estancia allí a mediados de los años 20. Sin embargo, ya antes había tenido ocasión de someterse a sus influjos en la misma ciudad natal.

El Art Déco representa en la ciudad del Turia un papel modernizador por cuanto acerca el arte local a la producción europea contemporánea, con la que

tradicionalmente sufría un notable desfase. La persistencia del regionalismo es en Valencia mayor que en otros círculos peninsulares, circunstancia que no obsta al desarrollo de unas fórmulas nuevas cultivadas con éxito por figuras como García Falgás, Luis Dubón, Pascual Capuz, Arturo Ballester o Penagos, que difunden su obra en revistas como *Pensat i Fet* o *El Guante Blanco*: una vez más, la penetración del Déco está marcada por la ilustración gráfica en un momento de renovación artística de brillante producción. En estas publicaciones se populariza un tipo de mujeres de la tierra, falleras o campesinas, estilizadas y mundanas, de miradas sesgadas y provocativas; a veces aparecen desnudas pero con moños y peinetas, como podemos comprobar en el cartel para la Feria de Julio presentado por Antonio Vercher en 1920, o el de Ballester para el Palacio de las Artes en 1915, una derivación de enorme fortuna en el arte de estos años y posteriormente. En definitiva, durante no pocos años, hasta entrada la década de 1920, conviven en curioso maridaje el regionalismo nacionalista, las últimas manifestaciones modernistas y el cosmopolitismo cada día más chic del déco:

El resultado serán bailarinas flamencas con aires de seductoras mujeres fatales, venus un tanto folklóricas, imágenes religiosas sometidas a cierto rigor geométrico y otras diversas interpretaciones que hacen de lo ancestral y legendario un mundo de fantasía interpretado muy libremente y modernizado, un arte que manifiesta su respeto y admiración por la tradición, pero que no es tradicional. (Pérez Rojas 1990, 240)

Julio Romero de Torres aparece quizá como uno de los mejores representantes de este momento de entrecruzamiento: modernista en sus inicios, regionalista después y finalmente déco, es un dibujante manierista, de modelados mórbidos y sensuales que cultiva un estilo sincrético, lleno de misticismo y erotismo. Sin ser nunca un pintor oficial, sí fue defendido por la crítica y apreciado por el público. Algunos de estos rasgos los comparten pintores valencianos como José Pinazo, o amigos entrañables de Stolz Seguí (y posteriormente de su hijo) como Manuel Benedito Vives (1875-1963) y Anselmo Miguel Nieto (1881-1964).

Benedito, pintor, dibujante y grabador, estudió en la academia valenciana de San Carlos, marchando a Madrid y convirtiéndose en uno de los discípulos más destacados de Sorolla. Becado en Roma, en 1904 gana su primera medalla con *Canto VII del Infierno del Dante*, de fuerte simbolismo típico del fin de siglo. Afincado definitivamente en Madrid desde 1911, fue académico de San Fernando desde 1924, profesor y director de la Escuela, además de trabajar con asiduidad para la Real Fábrica de Tapices. Se decanta por el regionalismo tipista con paisajes y gentes populares, pero también, debido a su inmersión en la alta sociedad de la capital, trabajó con mucho éxito el retrato. Sin duda estas dos facetas le apartan del paisajismo, que cultivó con oficio e inspiración propia -alejado del luminismo sorrollesco- durante sus años de formación y que se suele olvidar al examinar la obra del pintor, frecuente (y superficialmente) tachado de academicista y *pompier*. Su estilo se caracteriza por el realismo academicista, pero con tintes sensuales, elegantes y decorativos. Anselmo Miguel fue pensionado por la Diputación de Valladolid, su ciudad natal, para estudiar en Roma y París entre 1902 y 1904; estos viajes los realiza junto a su amigo Aurelio Arteta, sobre quien nos detendremos más adelante. A su regreso se afinca en Madrid, donde pronto se integra en la vida cultural de la capital: asiste a las tertulias del Nuevo Café Levante, dirigidas por Valle Inclán y Ricardo Baroja, y gana varias medallas, en exposiciones nacionales - la tercera en 1904 y 1906-, y en la VI Exposición Internacional de Barcelona de 1911 el primer premio. Aunque confiesa en varias ocasiones que su vocación y su mayor placer son los de dedicarse a la pintura decorativa, desde que presenta en la sala de exposiciones del periódico *La Tribuna* un retrato de Valle Inclán -del que realizará varios, admirador rendido como era del escritor, que a su vez le corresponde- se le requiere con asiduidad para este tipo de pintura, a la que se abandona por las facilidades económicas que reporta. Viaja a la Argentina con su amigo Romero, donde volvería posteriormente -huyendo de la guerra- en 1937, viviendo allí y en Chile hasta 1946. Académico de San Fernando desde 1952, al igual que Julio Romero, Zuloaga, Rodríguez Acosta y Benedito entre otros muchos pintores de la época, gusta del tema de las gitanas y especialmente del desnudo y retrato femeninos, situando sus referentes históricos en el renacimiento italiano: su temperamento sensible y refinado influye en la interpretación delicada e idealizada

de las damas del Madrid coetáneo, iluminadas con un colorido cálido y brillante de ascendencia veneciana; la actitud ensañadora de sus jóvenes y misteriosas damas, las flores y los jardines en donde las enmarca hacen recordar el prerrafaelismo inglés, aunque también una influencia modernista y déco en su vertiente más academicista. Firma con éxito desde los retratos más frívolos y sofisticados a los más íntimos y penetrantes, siempre cuidando la calidad de la indumentaria y la suntuosidad del ambiente, ganándose por ello el apodo de "Pintor de la elegancia". También cultiva el retrato femenino el académico Eduardo Martínez Chicharro (1873-1949); afectado como los anteriores, es un excelente dibujante que tras formarse en el modernismo más literario y simbolista (gana la primera medalla en la Nacional de 1904 con *Reinaldo y Armida*) se asienta en el regionalismo, de inspiración noventaiochista en sus paisajes castellanos y personajes estereotipados del mundo rural bien al aire libre o en interiores llenos de cacharrería y artesanía popular; este regionalismo recalca en ocasiones en un déco exótico, frívolo y cosmopolita sin que deje nunca de aflorar el luminismo sorrollista. Primera medalla en la nacional de 1908 con *Las tres esposas* (muy similar al *Amor sagrado y amor profano* de Romero de Torres), y medalla de honor en la nacional de 1912, se caracteriza también por cierta veta melodramática (*La familia del anarquista el día de la ejecución*, 1900). Académico y director de la escuela de San Fernando, es uno de los representantes del arte tradicional.

Este arte tradicional había seguido su curso desde las irrupciones de manifiestos vanguardistas, de las manifestaciones más innovadoras y a pesar de los ataques de los modernos. Incluso tras su fallecimiento en 1923, Sorolla se mantendría junto a Zuloaga como referente y modelo a seguir para muchos de los tradicionales. Éstos también tienen un modelo en el veterano maestro que fuera Muñoz Degraín (1841-1924), toda una institución en la pintura valenciana y madrileña: catedrático, académico y director de San Fernando, es otra de las Medallas de Honor, en la Nacional de 1910 (*Jesús en el Tiberiades*, *El cabo Noval*, *El Jordán* y *Espigadoras de Jericó*). Cultivó la pintura de género y la de historia, con un estilo a veces luminista, bajo la influencia del más joven Sorolla pero con una concepción más fantástica.

A lo largo de la década de 1920 asistimos en toda Europa a una progresiva liberalización de los modelos tradicionales, a la par que el folklore hispano, el flamenco en particular, se convierte en tema protagonista, un “favorito” en diversas manifestaciones artísticas; recordemos, en el mundo de la música, cómo Ravel, Debussy o Stravinsky cultivan esta estética inspirada en la tradición andaluza, al igual que los ballets rusos de Diaghilev, expresión paradigmática del déco europeo. Durante esta década, tras el furor de las vanguardias abstractas (que no llegarán a arraigar en el ámbito peninsular sino mucho después) y en paralelo con esta pervivencia del arte más tradicional y académico –cuyas manifestaciones salpican todo el período que nos va a ocupar– el “retorno al orden” toma de nuevo carta de naturaleza en toda Europa a través del realismo.

En España esta liberalización de los modelos del pasado y la aceptación del tono frívolo, incluso decadente, también abre las puertas a vanguardias internacionales ya arraigadas, particularmente al cubismo y al fauvismo. El cubismo, como mencionábamos anteriormente en su vertiente sintética, de hecho terminará siendo asimilado por el déco de forma que en muchas ilustraciones, sobre todo de arquitectura y mobiliario, se denominan “cubistas” unas obras hoy descritas sin dificultad como déco. A partir del cubismo se desarrollan nuevas tendencias aún si definir, evolucionando hacia un arte más puro, con derivaciones en una doble vía: la primera abstracción y el surrealismo, que prepara su camino en concreto a través de las interpretaciones del último cubismo. Por otra parte, las revistas literarias y artísticas publican desde 1924 diversos artículos sobre surrealismo, incluyendo la traducción del Manifiesto de Bretón. Especial importancia reviste la Residencia de Estudiantes de Madrid, en la que se conocen Buñuel, Alberti, Lorca y Dalí (que, junto a Miró y Óscar Domínguez se convertirían en los artistas españoles de mayor proyección internacional), pero tan sólo en lo que se refiere a la apertura de nuevas perspectivas, aun sin definir, ya que ninguno de ellos realiza una obra propiamente surrealista hasta fines de la década. También se cuentan entre los surrealistas a Alberto y el primer Benjamín Palencia (1894-1980), inspirados siempre en la tierra y el campesino, como algunas obras de Miró (*Tierra labrada*, de 1924), o de Maruja Mallo (en la serie *De cloacas y campanarios*). Éstos y otros artistas prolongarán la producción surrealista hasta la década de los cuarenta. Palencia

merece una especial consideración por la influencia que ejercería posteriormente: en estos años, de estrecha relación con la intelectualidad republicana, cultiva un clasicismo de corte metafísico en la soledad de sus figuras, plasmadas con un cromatismo agresivo y poco lumínico, muy material y “de la tierra”, quizá anunciando su futura Escuela de Vallecas. Poco a poco va acercando el punto de vista en sus paisajes, hasta llegar a centrarse en los primeros planos de la tierra, las piedras, las perdices, resaltando el valor cromático y matérico de la tierra misma. Inicia así su andadura en el surrealismo con lienzos como *Formas prehistóricas*, de 1933, para introducir a continuación figuras de labriegos y pastores, unos personajes que se presentan sólidos, redondos, de corte clásico.

Otra manifestación de las derivaciones modernas será la de los realismos de mediados de los veinte y la década siguiente, un término que engloba una producción y unas concepciones artísticas ciertamente heterogéneas cuya única y ambigua característica común será la del deseo de retorno al orden desde la influencia una vez más del cubismo. El resultado son composiciones de figuras más corpulentas, angulosas en ocasiones; algunos autores han observado componentes del expresionismo e incluso del muralismo cuatrocentista (Pérez Rojas 1994, 148). El cine y la fotografía, así como una interpretación más liberal de las costumbres sexuales y del ocio configuran una iconografía llena de bañistas, cuerpos desnudos, atléticos, como los de Renau en la revista *Estudios*, y los del escultor Pérez Comendador o Emiliano Barral. Antiguos regionalistas se actualizan, como Ignacio Pinazo (*Nosotros*), y otros artistas también cultivan ocasionalmente alguna variante de estos “realismos”: Genaro Lahuerta, Gregorio Prieto, Pascual Capuz, Pruna, Pedro de Valencia o los escultores Adsuara, José Capuz o Ricardo Boix. El mundo laboral, otro tema favorito, se contempla desde una perspectiva heroica, con frecuentes referentes históricos: así ocurre en los frescos de Arteta para el Banco de Bilbao madrileño (1921) o los de Vázquez Díaz para La Rábida (1930); a ambos nos referiremos más adelante. Muralista en una línea diferente, Hipólito Hidalgo de Caviedes cultiva un decorativismo de tintes románticos, concomitante con los bailarines y navegantes de los frescos de Xavier Nogués para el Ayuntamiento de Barcelona. Ya plenamente vanguardistas, en opinión de Valeriano Bozal, son los

murales de la mencionada Maruja Mallo, de cierto surrealismo mágico e inquietante.

A mediados de la década se produce un acontecimiento que marca esta renovación, este afianzamiento de nuevas tendencias: en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, representantes del regionalismo exponen su obra junto a la de nuevos personajes influidos por el cubismo suavizado de más éxito en la península, es decir, la línea más tradicional aparece expuesta junto a las más renovadoras. Además, coinciden dos generaciones en esta exposición: junto a Aurelio Arteta (1879-1940), Echevarría (1875-1931) o Gutiérrez Solana (1886-1945), jóvenes como Francisco Bores (1898-1972), Francisco Gutiérrez Cossío (1898-1970), Salvador Dalí (1904-1989), Benjamín Palencia o Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958). Diversos autores como García Castellón y Pérez Rojas encuentran en esta exposición un punto de inflexión, particularmente frente al modernismo, regionalismo y costumbrismo en tanto en cuanto todos los participantes reflejaban en su obra “una mayor pureza y predominio de lo plástico frente a lo anecdótico”(Pérez Rojas 1994, 122). Numerosos manifiestos y escritos abogan por unas vías definitivamente vanguardistas, de las cuales el surrealismo será la de mayor calado, pero las tendencias presentes en la exposición de los Ibéricos ilustra para Valeriano Bozal esta falta de arraigo de una vanguardia propiamente dicha: Zuloaga representa una línea tradicional abierta a la modernidad; Vázquez Díaz o Arteta, con rasgos neocubistas o incluso surrealistas, son renovadores que no quieren ser vanguardia, una vanguardia que también está presente en la obra de Dalí, Maruja Mallo o Alberto; finalmente, los jóvenes desconocidos englobados en la llamada Escuela de París: Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Peinado y Luis Fernández entre otros. Es decir: en la exposición se presenta un nuevo camino, una nueva vía hacia la inevitable modernización, en sus diversas acepciones y exceptuando a la vanguardia más radical. De hecho, Bozal afirma que en España no hay vanguardia, sino vanguardistas, de la misma forma que, en esta década de los veinte no hay neocubismo, sino neocubistas (véase Bozal 1991). Así, en 1927 Julio González inicia su *Don Quijote*, ejercicio de abstracción; Alberto y Benjamín Palencia fundan la escuela de Vallecas; el primero realiza la futurista obra *El Cid*, y otras obras muestran una influencia directa también del cinetismo, el ultraísmo y

otros ismos en boga. Son manifestaciones y consecuencias de evoluciones hacia nuevas formas de expresión a partir, como ya se ha mencionado, de la fuerte y personal incidencia del cubismo en España. En estos años destaca también la labor de revistas como *Ultra*, órgano de expresión de los ultraístas madrileños (1921), o *Alfar* (1923) en A Coruña, que acoge en sus páginas la obra de cualquier artista que cumpla un único requisito: cultivar el “arte nuevo”, un término de enorme fortuna en esta década que refiere a cualquier manifestación artística enfrentada al academicismo tradicional. En 1925 se traduce el *Manifiesto surrealista* de Bretón; también en 1925 aparece la obra de Ortega *La deshumanización del arte* y empieza a publicarse la *Revista de Occidente*.

Con todo, no se puede obviar el hecho de que toda esta renovación, como señalan Pérez Rojas y García Castellón, gire en torno al Art Déco, también renovado y definido por el contacto con el fauvismo, el futurismo o el cubismo, pero manteniendo su esencia. En concreto, la influencia del cubismo se habría producido en primer lugar según Edward Lucie Smith (1990) a través de una derivación de esta vanguardia: la llamada “Sección de Oro” (1912) de Albert Gleizes, Roger de la Fresnaye y Metzinger, un grupo que unía a los logros del cubismo mucho del simbolismo Nabis y una clara tendencia decorativista, tendencia que actuará como divisa para muchas de las obras producidas en estos años 20 también en la península. Posteriormente, el Art Déco más moderno, de influencia postcubista, no penetra sino en esta década de 1920, afianzándose con la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y en la década siguiente, al ser el estilo dominante en las revistas de mayor tirada y en carteles publicitarios. Algunas revistas nuevas muestran estos aires renovadores, estas conexiones con la vanguardia: *La Semana Gráfica* (1926-1932), *La Esfera* o *Blanco y Negro*. Y arraiga de tal forma que permea las expresiones más “vanguardistas” de toda la década, llenando las superficies de decoraciones florales geometrizadas de intenso colorido, de formas caleidoscópicas inspiradas en Verneuil, o círculos concéntricos como los de los Delaunay, de figuras de claros contornos sobre fondos neutros, de paisajes urbanos y mujeres emancipadas de poses amaneradas. Al igual que el modernismo, el Art Déco se identifica en gran medida con el mundo de la moda, siendo la ilustración gráfica y la incipiente industria cinematográfica sus medios de

difusión. Pictóricamente, este cambio se aprecia en una fuerte corporeización de las figuras, rotundas y voluminosas, enmarcadas no obstante en composiciones de indudable clasicismo, como ilustra la obra del escultor José Planes (1891-1974), Arteta o Gustavo de Maeztu. Éste último (1887-1947) pertenece al grupo de jóvenes renovadores en el País Vasco de cambio de siglo, aunque es una figura más cosmopolita que sus coetáneos: vivió en Londres y París, donde también desarrolló su faceta como escritor. Relacionado con la intelectualidad del 98 e influido por ellos (especialmente por Unamuno, Baroja o su hermano Ramiro), cree en sus años juveniles en la idea del regeneracionismo, recorriendo España de punta a punta en busca de un arquetipo racial nacional. De esta época son los lienzos con figuras ciclópeas, rotundas, épicas. Así en *El ciego de Calatañazor* o en *Los mozos de Vozmediano*. Aunque tras la guerra civil cultive un estilo y temática muy próximos a la ideología falangista, su estilo perdura en sus composiciones volumétricas, de concepción arquitectónica y colorido de moderna sofisticación.

En una línea diferente a la de los anteriores, encontramos ahora el decorativismo de José María Sert, el colorido exuberante de Hermenegildo Anglada Camarasa, que tanta influencia tendrá en Valencia, los paisajes de Joaquín Mir, o la vívida imaginación del canario Néstor Martín-Fernández de la Torre (1885-1938), muy conocido en el Madrid de los años veinte, pintor de caballete y muralista poco pródigo, quizá por falta de encargos, pero con una vocación de grandiosidad y decorativismo poco frecuentes. Y es que el siglo XX no ha presenciado un desarrollo ni siquiera mediano de la pintura mural, por razones variopintas entre las que se cuentan sin duda la falta de patrocinadores adecuados para sufragar el gasto ocasionado por esta técnica, que necesita grandes espacios para su ubicación o la generalmente escasa preparación técnica de los artistas que los inhabilita para la práctica de la pintura mural. No es el caso de Néstor, artista muy polifacético, que crea decorados teatrales (llegó a calificársele como el León Bakst español), organiza carnavales, ilustra libros, o diseña edificios, joyas y hasta proyectos turísticos; todo ello, junto a su variada cultura le convierten en contertulio requerido en diversos foros, entre ellos la tertulia del Pombo. Visitante asiduo de Madrid, en 1924, año en que Ramón Stolz estudiaba en la capital, expone en el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales. Caracterizado por una exuberante imaginación, las

superficies de sus lienzos se llenan de “Mares de aguas muy tornasoladas entre las que se revolcaban niños musculosos y sospechosamente sexuales, peces rutilantes e imposibles [...] faunos aberrantes de grandes cuernos de rebeco o de gigantesco carnero; el Jardín de las Hespérides y el Océano fantasmagórico”(Gaya 1970, 198), figuras y personajes que desaparecen en los grandes murales, como el de uno de los Salones del Casino de Santa Cruz de Tenerife, de grandiosidad decorativa sin retóricas ni fantasías extralimitadas. Aparte de este notable mural, su obra más distinguida quizá sea la serie inconclusa del *Poema de los Elementos*, en la que sólo concluyó el *Poema del Atlántico* y el *Poema de la Tierra*, en un simbolismo propio con rasgos modernistas internacionales y claras connotaciones déco. Una línea estética de similar maridaje la encontramos en Anglada Camarasa (1871-1959), un artista que alcanza la fama desde su juventud, tras su primer viaje a París en 1894, con sus cuadros sobre la vida parisina nocturna, exponiendo en París, Bruselas, Moscú, Roma, Viena o Buenos Aires. Su irrefrenable colorido le hace evolucionar hacia un postimpresionismo devoto del decorativismo y el color más exuberantes, recogidos en lienzos de tema folklórico, de gran formato, con gitanas y valencianas de atuendos típicos (*Valencia*). Alterna estos arrebatos con retratos muy cotizados, para terminar su vida dedicado al paisaje. Es en cierto modo un renovador de la pintura tradicional, considerado por Bozal responsable de la transformación de lo tradicional y académico en kitsch, “lo que debe estudiarse como fenómeno específico, no como alternativa a la renovación y a la vanguardia”(Bozal 1992, 404), aspecto de indudable interés pero que escapa a la perspectiva y objetivos de este trabajo.

En cuanto a José María Sert, es el pintor más conocido de su tiempo, el muralista por excelencia aunque, en realidad, como destaca Juan Antonio Gaya Nuño, jamás hiciera una pintura realmente mural: pintaba grandes óleos que luego adhería a los muros. Y no podía ser de otra forma, con la ingente cantidad de metros pintados. Contaba con muchos ayudantes, pero aun así la técnica del fresco no le hubiera permitido ese despliegue. Contemporáneo de Anglada Camarasa, de Nogués o Manolo Hugué (nace en 1874) no tiene ningún parecido estilístico con ellos. Ya a principios de siglo inicia su carrera firmando los paneles con el tema de Pomona, Pan y Baco para el pabellón Art Nouveau de la Exposición de París de

1900, un estilo que cultivaría hasta los primeros años de la década de 1910, cuando aparecen los rasgos inequívocos de lo que será ya su pintura: una gama restringida (bistre, púrpura, negro y oro) y colosalismo efectista con masas humanas como protagonistas. En 1908 inicia su andadura de muralista con el encargo para decorar el Palacio de Justicia de Barcelona, que continúa con el palacio del Marqués de Alella (¿el mismo que decorara posteriormente Stolz con el tema de Ulises?). Hacia 1910 ya era el pintor de moda entre los millonarios, que no dejaban de requerirlo para decorar sus mansiones no sólo en España, sino también en Francia, América, Inglaterra... No puede decirse que cuidara el dibujo, ni mucho menos como ya hemos mencionado el detalle, a excepción quizá de su obra de 1936 para la sala de sesiones del Consejo de la Sociedad de Naciones de Ginebra (*La abolición de la esclavitud* o *Los supervivientes*). Encargo del gobierno republicano a través de Salvador de Madariaga, por entonces embajador español en París, la decoración de la Sala Francisco de Vitoria surge de esta forma decorada como regalo del gobierno español a la Sociedad, con el tema *Lo que une y separa a los hombres*; gran vividor, personalidad frívola y amante de la vida en perpetuas vacaciones, se presenta aquí serio y trascendente, entonando un canto a la libertad, contra la guerra y la esclavitud.

Pero el tono habitual en la obra de Sert -como ya apuntábamos- es otro, lejos de la solemnidad y la contención, caracterizado por el efectismo y “el abigarramiento de cuerpos en posiciones a cual más retórica y forzada”(Bozal 1992b, 43) y los conjuntos de masas humanas en las que no hay detalle ni pormenores, en las que, como dice Gaya, no podría encontrarse un rostro bello de mujer ni unos músculos notables por su perfección. Y cuando en otras obras en lugar de masas se distinguen personajes, entonces abundan los tipos orientales, personajes de la Comedia dell’Arte, magos y funambulistas, con una presencia argumental poco explicable, ante fondos de fantásticas ciudades y cielos llenos de nubarrones traspasados por violentas ráfagas de luz:

abundantes contrastes entre paisajes lejanos y montones de figuras próximas, éstas con frecuencia alocadas y desorbitadas [...] criaturas anónimas que se divierten por lo menos tanto como su autor, que

gozó profusamente de la buena vida y recreó a los millonarios de dos continentes con escenarios muy placenteros, pero de acusadísima frivolidad. (Gaya Nuño 1977, 244)

La pobreza de la paleta que Sert sigue utilizando, en la que destacan los dorados y ocre, es muy acorde con los gustos de estos millonarios de la primera mitad del siglo XX. Para Bozal, que lo considera un tradicionalista sin ningún deje renovador, Sert “desarrolla una iconografía pintoresca en un tono pretendidamente sublime. Esa pretensión se enfatiza aun más en su evolución cromática, que termina apoyándose en un predominio de la monocromía dorada, y en la composición efectista. Su estética no es la de lo sublime, sino la de lo kitsch”(Bozal 1992a, 403). El mismo autor, en el segundo volumen de su obra dedicada a la pintura y escultura del siglo XX español, considera que esta paleta monótona y la abundancia de dorados sirven para amortiguar el dramatismo a veces brutal de algunas escenas con torturas, martirios y muertes. Es quizá una razón válida para explicar el disgusto que suscitó entre muchos su primera decoración de la Catedral de Vich (un encargo que data de 1907 y Sert no realiza hasta veinte años después), debido también quizá al excesivo paganismo, o a la falta de claridad de su composición.

El dinero y el reconocimiento, ganados ambos a raudales, le habían proporcionado una vida fácil, frenética y frívola; posteriormente y, (adelantándonos en nuestro orden expositivo), durante la guerra civil, tras sopesar las circunstancias, decidiría aliarse con Franco, participando del lado rebelde en la Exposición de París de 1937 con un altar alusivo a la contienda española para el pabellón vaticano. Sin embargo, este hecho por sí sólo no bastaría para que se le encargara de nuevo la decoración de la Catedral de Vich, destruida durante la guerra, para conseguir el encargo de la cual hubo de contar con el apoyo activo de Serrano Súñer; de este modo, tras superar el recelo suscitado entre los vencedores por haber trabajado para el gobierno republicano y en el período de tan sólo un año, en 1944, completa la segunda decoración catedralicia: óleos con *La Danza de la Muerte*, *La Muerte de Cristo*, *El Santo Entierro* o *La Ascensión*, martirios de santos, la expulsión de los mercaderes, el pecado original o el Paraíso son los temas elegidos, aunque el resultado, en ninguna de las dos ocasiones, se adecuaba al encargo, quizá por la

imposibilidad para un artista del temperamento de Sert de atenerse a un programa iconográfico como el de la religión católica. No obstante, mientras ejecuta esta obra no dejan de requerirle: un proyecto irrealizado para la Cripta del Alcázar de Toledo (1943), decoraciones en los palacios de Juan March en Madrid (*Evocaciones españolas*, de 1942) y en Palma de Mallorca (*Diván oriental* de 1944), o una bóveda para la Casa Navas, en Argenton (1945). A lo largo de su vida había pintado para Rockefeller, para el barón de Rothschild, en el Waldorf Astoria de Nueva York, para la casa de Alba en España. La fama por él alcanzada mientras vivió sólo puede equipararse a la de Picasso o los muralistas mexicanos, lo que quizá actuó en detrimento de los muralistas auténticos, los verdaderos fresquistas como nuestro Stolz, con quien nunca trató.

En una línea más moderna, entendida como renovadora, se encuentran aquéllos que Bozal caracteriza como “un grupo heterogéneo de artistas que conocen algunos aspectos de la vanguardia, que incluso los utilizan, pero que no se sienten atados a ella ni tampoco desean emularla”(Bozal 1991, 404). Se refiere a un grupo de artistas jóvenes, de la misma generación que Stolz (Gabriel G^a Maroto, Ramón Gaya, José M^a Ucelai, Cossío, o los escultores Angel Ferrant, Mateo Hernández o Alberto Sánchez) y sobre los que no nos detendremos por considerarlos completamente alejados de las concepciones que informan la obra de nuestro artista; distinto es el caso de la figura de enorme peso en estos años y posteriores a la guerra de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), mayor que los anteriores, compañero de Stolz en San Fernando y muralista por el monasterio de La Rábida; formado entre Sevilla y los barrocos de su Museo de Bellas Artes, en 1906 decide marchar a París cuando es rechazado para entrar en la escuela madrileña de San Fernando.¹ Allí conoce enseguida a Vollard, Picasso, el escultor Bourdelle, Juan Gris, Rubén Darío (a quien retrató en varias ocasiones) y Henri Barbusse, cultivando durante varios años un peculiar cubismo analítico con fuertes reminiscencias de Cézanne. A su vuelta definitiva a España en 1918, tras innumerables exposiciones a través de las cuales va dando a conocer un estilo innovador, incomprendido en gran medida, entra a formar parte del profesorado de

¹ No conocemos el grado de amistad entre ellos, pero sí que la hubo, ya que tenemos constancia de un dibujo de un torero (quizá Manolete) dedicado por Vázquez a “su querido amigo” Stolz, cuya copia conserva el sobrino de éste, don Vicente Torres (Castellón).

la Escuela de Bellas Artes desde donde ejerce un magisterio indiscutible y tremendamente respetado hasta su muerte, a pesar de no dejar nunca de escuchar calificativos como “bárbaro” y “afrancesado” por parte de muchos críticos y compañeros. Quizá por esta oposición, por haberse erigido de alguna manera en estandarte de la modernidad -una modernidad en la que nunca faltó la inspiración autóctona, según Jesús Velasco una mezcla de “sabiduría entre la estampa de vanguardia de principios de siglo y la profunda tradición de la veta brava hispana”,² no fue admitido como académico de San Fernando hasta un año antes de su muerte, en 1968. En cuanto a los intentos de ingresar como docente en San Fernando, y tras un fracaso en 1931, logra la cátedra en 1933, el mismo año en el que entró como profesor novel Stolz, con quien mantuvo una relación cordial que no implicaba una igual concepción de la pintura: Vázquez Díaz era monumental y étnico, gustaba de los temas costumbristas (particularmente el mundo de los toros) expresados en lenguajes de rotundas volumetrías, de ascendencia neocubista. En *Muerte de un torero* (1912), pintado durante su etapa parisina estando de vacaciones en Rio Tinto (hoy Nerva), su pueblo natal, se pone de manifiesto esta concepción cubista-realista, de componentes austeros y colores que sirven para delimitar planos compositivos y mentales; son características asimiladas de los barrocos andaluces, y también del Greco. De enorme éxito cuando la presenta en París, apreciamos en esta obra algo más que valores plásticos y compositivos, ya que tiene capacidad sobrada para la penetración psicológica de los personajes, desde una percepción reflexiva del problema de España, sin efectismo ni banalidades, sin deseos decorativistas ni mucho menos idealizadores. “Mira la tradición como esencia de España - la esencia finisecular (y periférica) de la castellanidad del 98, mitad vasco y mitad andaluz, mas siempre español. Su carácter progresivo se testimonia en el ejercicio de su obra”.³ También en sus paisajes aparece el mismo sentido arquitectónico, siendo el cúlmen de su obra el *Poema del Descubrimiento*, la serie mural realizada para el monasterio de la Rábida en 1930. Iniciada ésta en 1927 sobre las ideas presentadas en una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid durante el mes de mayo, proyecta con ilusión la decoración al fresco de los muchos metros del monasterio onubense, en un momento en que esta técnica se hallaba en práctico

² En el catálogo *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española* (1993, 478).

³ Ibid. 96.

desuso. Una vez más encontrará la incompreensión y las críticas de muchos sectores, entre ellos de la Academia, pero contando con los apoyos precisos, las cuatro escenas de su obra (*Las conferencias, Los heroicos hijos de Palos de Moçuer, Las Naves y El pensamiento del navegante*) pudieron llevarse a cabo y contemplarse terminadas en 1930. Más tarde, el régimen franquista asimilará sin pérdida de tiempo obra y artista, organizando el Ministerio de Asuntos Exteriores una exposición con los bocetos de estos murales en el mismo monasterio de La Rábida en octubre de 1940: aunque la obra era ya antigua, encajaba perfectamente con los supuestos ideológicos del nuevo gobierno. Como Stolz, Vázquez fue también un gran retratista, posando para él figuras clave en la cultura hispana de nuestro siglo: Ortega, Pérez Galdós, Eugenio d'Ors, Marañón, Sorolla, Solana, Baroja, Menéndez Pidal y otros. En la Nacional de 1934 gana la primera medalla con su retrato de Dimitri Tsapline. Gaya Nuño lo califica con sus mejores epítetos, describiendo su estilo en una homogénea y constante estilística:

la de los modelados a tajos premeditadamente duros, la de las calculadísimas ráfagas oblicuas, la de la virtud de la no insistencia, la de las coloraciones agudas y frías, la del total respeto para con el blanco [...] Dotes a señalar eran las de su garbo y su gracia [...] No es hacedero concretar en pocas palabras cuánto nos trajo de sangre nueva, de fertilidad, de avance, de seguridad. (1977, 251-52)

De larga, amplia y profunda influencia, después de la guerra civil, cuando la mayoría de los vanguardistas y gran parte de los más renovadores se encontraban fuera de España, hasta hoy en día su obra sigue apareciendo como una de las propuestas más avanzadas y novedosas.

De la misma generación es Aurelio Arteta (1879-1940), alumno y también posterior profesor de dibujo de San Fernando, donde conoció y apreció a Ramón Stolz. Arteta, estudiante de San Fernando entre 1897 y 1902, visitó París y residió en Roma, asentándose en Bilbao en 1906 e impulsando allí la Asociación de Artistas Vascos, la organización más renovadora y rebelde del momento. Expone regularmente en importantes certámenes de ámbito nacional e internacional

(Exposiciones de Arte Español de París de 1919 o de Londres de 1920, Bienal de Venecia de 1934), es director del Museo de Arte Moderno de Bilbao entre 1924 y 1927, Premio Nacional de Pintura de 1930 y Primera Medalla en la Nacional de 1932. Cultiva un tipo peculiar de costumbrismo sin etnicismo (al menos, alejado del etnicismo vasco al uso), acentuando el dibujo de las figuras y suavizando los tonos, para ilustrar una ideología de carácter socialista impregnada de cierto simbolismo realista, social, hasta de compromiso político. Viajero incansable por Europa, durante la guerra civil optó por el exilio en Francia, participando en el Pabellón español de París en 1937 con dos obras sin fechar: *Layadores (Idilio rústico)* y *Pescadores vascos*. Poco después moría en México. Para el arrebatado Gaya Nuño, Arteta es:

el pintor más vasco de la escuela vasca, y no es porque haya buscado más directamente ninguna especie de folklorismo, sino, muy sencillamente, porque era el mejor de todos y sublimaba el ambiente que le rodeara -en su caso, el vasco, pero igual podía haber sido otro de geografía y etnia muy diferente- con esa especie de pudor, de angelismo, de inocencia desacostumbrada ya en su tiempo; y con esa gracia misteriosa que tenía tanto del mejor sabor florentino cuatrocentista y que convierte la obra señera de Arteta en la culminación de toda una escuela. (1977, 233)

En sus lienzos encontramos un lirismo de corte especial, dada la reciedumbre de sus personajes; la inspiración clásica de las composiciones se acentúa con un modelado lleno de matices, de tersa morbidez en sus desnudos, casi escultórico, como en *Las bañistas*, de rostros ovalados y suaves cabelleras, muy similares a varios de los desnudos de Stolz, muy especialmente a su lienzo de 1936 *Vacaciones*, sobre el que nos detendremos en el capítulo correspondiente. Como muralista, su obra más conocida es la serie de murales en el vestíbulo del Banco de Bilbao en Madrid, realizados en 1930. Una vez más el tema del trabajo aparece interpretado desde una perspectiva épica, con protagonistas de rasgos indudablemente vascos, gigantescos, rotundos, nobles y pacíficos, realizados en

suaves tonalidades y modelados. Las actitudes y gestualidad son cotidianas, pero la atmósfera es irreal, delimitando los planos mediante degradaciones lumínicas. Otros contemporáneos de Stolz son Hipólito Hidalgo de Caviedes, sobre el que nos detendremos más adelante, Joaquín Valverde, Genaro Lahuerta o Francisco Labarta, o los escultores Enrique Pérez Comendador, Clará o Francisco Pérez Mateo.

En Valencia, estos años de la década de los veinte suponen un período particularmente activo y novedoso. Lo Rat Penat, la Agrupación Valencianista Republicana, el Ateneo Mercantil, el Centre d'Actuació Valencianista y sobre todo el Círculo de Bellas Artes, son las instituciones que activamente protagonizan y promueven la actividad artística, con exposiciones regulares. La Gran Manifestación de Arte Valenciano en el Retiro madrileño, en 1923, inaugurada por Alfonso XIII tuvo gran éxito de público. En ella estaban presentes, además de figuras consagradas como Mariano Benlliure o Joaquín Sorolla jóvenes como Peris Brell, Bartolomé Mongrell, Vila Prades, Rigoberto Soler, Tomás Murillo, Esteve, Tuset y Verde. Existen además otras manifestaciones que ilustran esta actividad en la década de los años veinte; así, la Exposición de Arte de Levante celebrada en 1929 en la que el siempre combativo Josep Renau lanzó un manifiesto inconformista contra el arte tradicional, aun moviéndose en esos años dentro del más estricto déco y participando en la exposición junto a artistas del inequívoco talante de Salvador Tuset, Cecilio Plá o José Benlliure.

Otros contemporáneos de Stolz Viciano en la Valencia de los años 20 son los ya mencionados Antonio Vercher o Pascual Capuz, que en estos tiempos gusta de representar una mujer erótica y sensual, una mujer de gestualidad pausada, armónica, de tintes clasicistas; en la década de 1930 avanzará hacia modelados más voluminosos y monumentales, en una oscilación clasicismo-barroquismo ciertamente común en los artistas contemporáneos, también en el Stolz de caballete. Así, en su cartel para la Feria de Valencia de 1933, con una pareja de valencianos que portan una cerámica él y un abanico ella, trata un tema regionalista al modo moderno, con brillos metálicos neocubistas y formas un tanto robotizadas. Igualmente Luis Dubón (1892-1952), que como Stolz trabaja en Madrid desde 1922 -aunque regresará a Valencia diez años después-, pertenece a una segunda

generación de regionalistas en sus cuadros de caballete, “incorporando una iconografía de lo valenciano más actualizada que hace de los aderezos y vestimentas tradicionales un simple pretexto decorativo”.⁴ Así es: en su obra de caballete, además del paisaje, el retrato y el bodegón, cultiva y difunde un tipo de valenciana -para la que utilizaba como modelo a su mujer, aunque alterando o intensificando en ocasiones sus rasgos- entre perturbadora y ensoñadora, en ambientes de barroco colorido lleno de guirrnaldas, flores y frutas, con una interpretación de la luz propia de los pintores valencianos y un color que impregna a sus personajes de una vitalidad y alegría especiales. Mongrell había acabado en 1916 los mosaicos del mercado de Colón y la estación del Norte valencianos, y su modelo de valencianas probablemente influyera en el joven artista. Estos fondos, incluso como tema principal, y estas actitudes, también los veremos en no pocas ocasiones en los óleos de tema regionalista, en particular en las valencianas, del Ramón Stolz de estos años. Dubón, además de ilustrador y pintor de caballete, practicó ocasionalmente la pintura mural, siendo de ello muestra los dos medios puntos en el Salón del Ayuntamiento valenciano, con alegorías de España y de Valencia.

También en 1929 se crea la Sala Blava, que une a una serie de artistas de espíritu más decididamente innovador. Dos años más tarde, convertida en Agrupación Valencianista Republicana, albergará una exposición de obras de Renau, Climent (que gusta de las ilustraciones de ambiente y personajes de cuento infantil, de enorme ternura y serenidad, un tema empleado también por Stolz) o Pérez Contel entre otros. Son obras denominadas “vanguardistas”, como las expuestas el mismo año en el Ateneo Mercantil, que hoy en día, según apunta Javier Pérez Rojas, resultan muy similares a las más plenamente inscritas en el Art Déco; sin embargo, en esos años, eran la expresión más innovadora y moderna en la Valencia artística. Además, entre los decorados más modernos y novedosos siguen apareciendo figuras de connotaciones muy clásicas. Desde 1933 se organizan las Exposiciones de Arte Regional, participando Stolz en la III, de 1935, con un estudio al carboncillo de un desnudo femenino. En ésta el artista estrella sigue siendo Benlliure, pero también acuden García Carrilero, Porcar o Gómez Novella, los tres

⁴ Ibid. 208.

con primeras medallas. No obstante, y dejando de lado la Sala Blava o la creación en 1936 de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, es preciso recordar que la tradición imperante tenía un peso aplastante: figuración y costumbrismo bajo la influencia de Sorolla, una influencia que, por lo demás, irradia a todo el mundo artístico peninsular. Stolz se educó en la euforia artística de estos años veinte, transcurridos entre Madrid y Valencia, unos años a los que se aplican frecuentemente términos como *expansión* y *evasión*, que llegaron a su fin con la crisis terrible de 1929 y el inicio de los desarrollos de los regímenes políticos totalitarios.

En la década de 1930 se produce una transformación en las actitudes: son años oscuros, en los que la vida cultural vive inmersa en un talante contradictorio entre el frenesí y el pesimismo. Tras la crisis económica de 1929, por una parte, un gran porcentaje de la humanidad se encuentra en naciones dominadas por concepciones estatales de extrema izquierda o de extrema derecha: el marxismo y el fascismo, empleando términos genéricos. En el resto de los países “democráticos” y desde el *establishment*, durante estos años de depresión económica se extiende un recelo generalizado contra el arte más revolucionario y vanguardista; el aumento del paro favorece un aumento del dirigismo estatal, lo que en el mercado artístico se traduce, tras el obligado cierre de muchas galerías, en una drástica reducción de la clientela, aumentando porcentualmente la importancia del Estado como cliente de los artistas. Éstos van a comprobar que el gusto institucional no favorece al arte vanguardista. Por otra parte, renace el espíritu revolucionario de las masas, que adquiere ahora un cariz exaltado, con una fe ciega en las actitudes extremas, en conceptos como *fuerza*, *acción*, *consigna* o *compromiso*. Los artistas de la vanguardia particularmente deciden adoptar un programa más realista, o quizá menos utópico, ante la crisis y sus consecuencias económicas, sociales y políticas, ante la evidencia de su fracaso social y el auge de los totalitarismos. Muchas personalidades de la vanguardia de los años veinte se esfuerzan ahora por demostrar que el arte es un bien útil a la sociedad: Bretón, Léger, Mondrian... quieren hacer ver que el arte está en contacto directo con la realidad, entendida bajo diferentes

perspectivas: surrealista, realista, científica... Luchan por un prestigio que ven difuminarse, por un papel activo que al parecer se les niega de/de el poder político.

Particularmente, en los países totalitarios, desde 1933 en la Alemania nazi, en la Italia fascista o la Rusia socialista, el papel del intelectual se reduce al de heraldo propagandístico del régimen, el arte se pone al servicio del Estado: Lenin y sobre todo Stalin con su Realismo soviético, Mussolini y Hitler, con su realismo costumbrista propagandístico. De hecho, en la Unión Soviética el artista revolucionario ya había sido en la década de los veinte silenciado cuando no perseguido. Ciertamente, el arte más tradicional había seguido un curso ininterrumpido, y poco a poco encontraría en estos regímenes totalitarios a su máximo defensor. A esta tendencia rediviva se le ha dado frecuentemente el nombre de "academicismo pompier"; calificado como ampuloso, retórico, manipulador y repetitivo, gozando de una reputación ínfima y vituperada. No obstante, no sólo los regímenes totalitarios recelaron del arte de vanguardia: la generalizada prevención contra los experimentos más atrevidos y avanzados no impidió que los artistas se lanzaran con entusiasmo a su particular revolución, abandonando las iniciales posturas anarquistas de principios de siglo por los movimientos organizados de tipo comunista: en la Francia del Frente Popular, en el Reino Unido con la llamada soviétización de sus juventudes en Oxford y Cambridge.

Efectivamente, en los años treinta las vanguardias se polarizan en dos tendencias: aquéllas que defienden esencialmente el contenido, y se manifiestan en toda suerte de realismos, expresionismo, surrealismos, y aquéllas que concentran su esfuerzo en el estudio y la expresión de la forma, es decir, la abstracción. Poco a poco los movimientos ideológicos entre la clase artística se decantan en dos polos: surrealistas y comunistas. Dentro del grupo del surrealismo, los exdadaístas, inventores de nuevas técnicas (Miró, Ernst, Arp, Masson) terminan enfrentándose a Dalí, Magritte o Delvaux que, apoyados por Bretón utilizan una técnica ultraacademicista para ilustrar un mundo de sueños, onírico. Son tiempos en los que la toma de partido es perentoria: "quien no está conmigo, está contra mí", y los ataques de la que se configura como clara mayoría, la tendencia comunista, caen ferozmente sobre los surrealistas. El grupo "Abstracción/Creación" reúne a los defensores del arte abstracto frente a la figuración surrealista, adquiriendo los

enfrentamientos una virulencia sintomática e imponiéndose finalmente los primeros tras el Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura contra el Fascismo, celebrado en París en junio de 1935: los interminables abucheos impidieron al mismísimo Bretón terminar su discurso.

Francia afirma una voluntad internacional y universalista en unos momentos en que los nacionalismos proliferan en el mundo occidental. En la Exposición de las Artes y Técnicas, celebrada en París en 1937, se intenta reunir todas las tendencias vanguardistas del momento: a los surrealistas y constructivistas con los defensores de un arte “de síntesis” (intentando reunir todos los “ismos” en un arte cuya única premisa era la no figuración). Eran tendencias ya difundidas en esta década por la mayor parte del mundo occidental: Suiza, Italia, Estados Unidos habían recibido exposiciones de los representantes de la vanguardia, incluido este arte de síntesis: Moholy-Nagy, Doméla, Giacometti, Van Doesburg, Arp, Kandinsky, Klee, Miró o Max Ernst, exponen en estos países y también en España, los seis últimos, junto a otros artistas entre los que se encontraban españoles como Ferrant o Huguet, en las ciudades de Tenerife, Madrid y Barcelona bajo el patrocinio y con la organización de *La Gaceta del Arte*, en 1936. En Francia, con la Exposición de París se observa un fenómeno clarificador, expuesto con sagacidad por Gladys Fabre: el *establishment* francés deseaba favorecer a los artistas franceses, y sorprendentemente, durante la exposición se firman muchos encargos de murales del signo más moderno, todos ellos con artistas franceses. La explicación a este “fenómeno” lo atribuye esta autora a tres factores, ya que para los franceses:

el arte no figurativo tiene una función esencialmente decorativa. Además, el aspecto *modernista* de esta pintura armonizaba perfectamente con los pabellones dedicados a las tecnologías o ciencias (ni pensar en hacerlo intervenir en la decoración del palacio de Tokio o del Museo de Arte Moderno de la Villa de París). Finalmente, el arte no figurativo y mecanicista no era un factor de trastorno como podía serlo el Realismo Social, el Surrealismo, el Guernica de Picasso presentado en el pabellón español. No corría el peligro de provocar la indignación de la prensa y el público [...] en

definitiva [...] en lo esencial siguió siendo mal comprendido y fue recuperado como prestigiosa fachada *modernista* por una sociedad incapaz de reaccionar contra los totalitarismos.⁵

En España, tras unos años de calma social y económica con su "dictadura democrática", el gobierno del General Primo de Rivera termina con el advenimiento de la II República en 1931; con el nuevo régimen este proceso de radicalización no se manifestará sólo en el mundo de la política, sino en todos los campos. Las vanguardias europeas se conocen, pero probablemente no puede hablarse de un vanguardismo español. Es un momento de transformación en el que muchos artistas piden una mayor apertura en la actitud gubernamental, una mayor comprensión y apoyo a nuevas formas que no fueran las académicas. Los tiempos cambian, se tratan y debaten temas nuevos (la relación entre arte y política, por ejemplo) y los artistas más contestatarios encuentran ahora una mayor libertad de expresión, con revistas, asociaciones como la barcelonesa Amics de l'Art Nou (ADLAN), desde 1932, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) en Valencia o la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) en Madrid y Barcelona. En 1933 ésta última organiza en el Ateneo madrileño la primera Exposición de Arte Revolucionario, en la que participan entre otros Renau y Pérez Mateo. En Europa, desde el triunfo del nacionalsocialismo, había surgido un movimiento sociocultural antifascista, que también se reflejó en España, y la política del Frente Cultural, desde el pacto de enero de 1936, forma parte de este movimiento, previamente recogido en revistas como *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios* (Madrid, 1933-1934), en la que prima la ilustración fotográfica sobre el dibujo, considerada la primera más eficaz para los objetivos sociopolíticos propuestos. No obstante, como señala Bozal (1992), en ningún momento llegará a cambiar sustancialmente el panorama oficial o los apoyos institucionales: los archiconservadores Salones de Otoño, así como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes continúan celebrándose cada año, aun con nombres nuevos, eso sí, como

⁵ De su capítulo "Internacionalización del arte Abstracto-Concreto", en el catálogo referenciado *Arte Abstracto Arte Concreto*. (París, Cercle et Carré, 1930) 293-4. El énfasis es nuestro, para resaltar que el término "modernista" se emplea aquí para referirse a las últimas tendencias, las más modernas y novedosas, sin ninguna relación con el *modernismo* de principios de siglo.

Arteta o Pérez Mateo en la de 1934, artistas que también participaron en la Bienal de Venecia del mismo año. Los primeros, organizados por la Asociación de Pintores y Escultores, se reunían anualmente desde 1920, dominados siempre por los académicos y poblados de obra de aficionados en su mayoría. Por su parte, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes gozaban de un mayor prestigio que las anteriores, al tratarse de una iniciativa oficial que, convocada bianualmente, abría las puertas a los premiados: encargos, honores artísticos, difusión de la obra... es decir, para los artistas obtener un premio de la Nacional equivalía a su consagración oficial. Pero nada tienen que ver con Stolz, que ni a aquéllos, ni a éstas ni a ningún otro certamen periódico oficial se presentaría jamás, a excepción de la Nacional del 36, no juzgada por el estallido de la guerra.

Con todo, los años anteriores a la guerra civil son los años de mayor difusión y desarrollo del surrealismo, la vanguardia de más raigambre en el ámbito español según opinión extendida. Ya a fines de la década anterior aparecen las primeras obras surrealistas propiamente dichas (Dalí o Domínguez), y será en este momento, con la República, cuando cuaje el movimiento definitivamente. No obstante, el surrealismo no se manifiesta en la península como fenómeno homogéneo, mencionando Bozal hasta tres focos: catalán, zaragozano y canario. Éste último estuvo particularmente unido al surrealismo francés a través de la figura de Óscar Domínguez, del apoyo de publicaciones como *Gaceta de Arte* (1932-36), dirigida por Eduardo Westerdahl, o por la realización de una exposición de la magnitud de la Surrealista de Tenerife en 1935, a la que acudió el mismísimo Bretón y en la que participaron, entre otros, Picasso, Miró, Dalí, Arp, Max Ernst, Domínguez, Magritte o Tanguy. En Barcelona se celebra a su vez la exposición *Logicofobista*, en 1936, con la participación de Angel Ferrant y Maruja Mallo.

Si bien es cierto que ahora es el momento del surrealismo, que suplanta al Art Déco como tendencia más moderna y radicalizada, también lo es que éstos son los años de mayor difusión de éste último, aunque en estas circunstancias se hace más duro, más comprometido social y políticamente. No obstante, y siendo cierto que sigue informando las tendencias artísticas peninsulares, aunque en una expresión de mayor objetividad y realismo, empieza a superarse poco a poco:

Sobre el poscubismo déco se dejan sentir ecos surrealistas, magicismos y distorsiones que, especialmente en la pintura son reelaboraciones iconográficas que optan por una vía decididamente renovadora, no ortodoxamente vanguardista, pero siempre más próxima de este extremo que de la tradición. Son obras por tanto donde lo déco es un componente muy atenuado, pero visible punto de partida. (Pérez Rojas 1991, 48)

Por su parte, la vuelta al realismo es una constante, a un realismo plural nacido en gran medida del déco neocubista; la bibliografía especializada prefiere hablar de “realismos” por la cantidad de interpretaciones que pueden apreciarse en la producción de la época, más o menos tradicionales o más o menos cercanas a vanguardias europeas. Un artista de la influencia de Renau defiende apasionadamente este retorno al realismo por su valor social, y la formación de un tácito frente artístico antifascista, ya en germen en el segundo período republicano (desde la subida al poder de Lerroux y los conservadores, en 1933) no determina ninguna homogeneidad en el ámbito, ninguna precisión en la caracterización. La orientación política es lo que va a decantar a los artistas hacia un lado más o menos conservador, ya que formalmente –como afirma Pérez-Rojas (1991)- aun conociéndose el expresionismo alemán y la nueva objetividad, el realismo cultivado en España es de indudable filiación déco. Igualmente puede afirmarse que el realismo de los sectores artísticos de la izquierda responde a un objetivo de eficacia propagandística, como se observa en la revista *Octubre* o en las valencianas *Orto* (1932) o *Nueva Cultura* (1935), en las que por lo demás predomina la fotografía.

Las publicaciones habían tenido durante el siglo XIX y con el modernismo un marcado carácter humorístico. Ahora, en cambio, van a adoptar un tono serio e intelectual, derivando hacia el tono más agrio y polémico a medida que se acerque el estallido de la Guerra. En realidad, son las artes gráficas las que permiten en el ámbito hispano la penetración de las nuevas tendencias, como demuestra el hecho de que muchos autores que en sus lienzos se adscriben al modernismo, regionalismo o costumbrismo, en los diseños que hacen para revistas empleen estilos muy

diferentes, mucho más geométricos, estilizados y coloristas, como sucede con Manuel Benedito.

La publicación por excelencia es *La Esfera* (1914-1931), una publicación madrileña de ámbito nacional íntimamente ligada al desarrollo del Art Déco nacional. La calidad de sus reproducciones es excelente, al igual que las críticas de arte firmadas por José Francés; muchos de los ilustradores que participaron en este semanario, tanto dibujantes como pintores, alcanzaron posteriormente gran renombre. De ideología conservadora y burguesa, está abierta sin embargo a todo tipo de colaboraciones, a excepción de las vanguardias: Javier Pérez Rojas señala cómo “Las vanguardias artísticas y literarias apenas están presentes, como tampoco lo estaban en la realidad más inmediata del panorama artístico español”(1990, 75). En su primera época el cubismo y el futurismo se transmite desde sus páginas como una extravagancia cuando no como una aberración. Sin embargo, la modernidad representada por los ballets rusos de Diaghilev encuentra en sus páginas un devoto propagandista y su exotismo colorista y barroco cautivó a muchos artistas. Frente al resto de las publicaciones, literarias o artísticas y minoritarias, *La Esfera*, como también *Blanco y Negro*, eran revistas populares de alcance mucho más amplio, que por ello contribuyeron de forma definitiva a la aceptación y difusión primero del modernismo y posteriormente del déco.

En Valencia las revistas más destacadas, independientemente de las minoritarias *Orto* o *Nueva Cultura* y además de la popularísima *La Semana Gráfica*, son *Taula de Lletres Valencianes* o *Nostra Novel·la*. Cuentan con jóvenes colaboradores comprometidos con la renovación, que se nutren de información del extranjero en la Librería Nacional y Extranjera, situada en la calle Pintor Sorolla, y que tenía a la venta publicaciones alemanas (*Jugend Kunst*), italianas (*Valori Plastici*), francesas (*Nouvelle Revue Francaise*) o inglesas (*The Studio*). En 1929, fecha en la que Stolz ya está definitivamente instalado en Madrid, Josep Renau, entonces escasamente conocido fuera de Valencia, expone con éxito resonante en el Círculo de Bellas Artes madrileño, obteniendo críticas excelentes, especialmente por parte de José Francés, posterior secretario a perpetuidad de la Academia de San Fernando; este éxito le abre las puertas para publicar desde entonces con asiduidad en *La Esfera*. Sus obras de estos años están en una línea déco muy sofisticada y

refinada, con una temática regionalista protagonizada por personajes de la tierra valenciana y andaluza: peinetas, mantillas, barracas, talles apretados y sonrisas decorativas definen los carteles del Renau del momento, con notable influencia sobre el resto de los artistas sobre todo levantinos. Sin embargo, en sus posteriores colaboraciones para la revista *Estudios* (1922-1937) el valenciano se irá alejando del déco hacia un mayor naturalismo mucho más crítico, configurando lo que sería su obra más conocida: desnudos de naturalismo muy cinematográfico y fotográfico, no académico, y también muy sensual, que predicán la bondad del ejercicio físico y la belleza del cuerpo desnudo sin inhibiciones, con realizaciones paradójicamente similares a las producidas por el arte nazi contemporáneo (véase por ejemplo su ilustración "El amor humano" a todo color para el número de 1936 de la revista *Estudios*). Además, fotomontajes, un campo por el que definitivamente se decantará en la revista *Nueva Cultura* (1935-37), muy politizada como órgano de expresión del republicanismo marxista pre-bélico y defensora del arte naturalista como proletario y de servicio a las masas frente al carácter burgués de la abstracción.

El muralismo y la técnica del fresco continúan configurando durante la década de 1930 un ámbito escasamente frecuentado, pero con nombres que es preciso destacar. El Estado no favorece la dedicación al muralismo, aunque son excepciones que valen para confirmar la regla algún concurso aislado, como el de 1932 para decorar al fresco el Salón de Recepciones del Ministerio de Educación, ganado por Joaquín Valverde (nacido en Sevilla en 1896) con una alegoría de las Bellas Artes que en opinión de Gaya Nuño adolece de ambición y aparece sobrada de simbolismos. El autor se distingue por una carrera sin grandes altibajos, destacando quizá este año de 1932, en el que también obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el lienzo titulado *Ayer*, de concepción mural.

En estos años continúan trabajando Sert y Vázquez Díaz, las figuras quizá más emblemáticas y sobre las que ya nos hemos detenido brevemente, así como sobre la de Néstor Martín Fernández de la Torre. Pero hay otros, como el también canario José Aguiar (1896-1976), artista reconocido de intensa actividad en la postguerra, cuyas dotes para el muralismo se dejan notar incluso en sus cuadros de caballete. Practica en su obra mural tanto el fresco como la encáustica, destacando

Gaya Nuño: “la gran composición ‘La tierra y las madres’, en el salón de juntas del Cabildo Insular de Tenerife; pintura poderosa, en que se armoniza bien la figura yacente de Gea con las de las madres situadas junto a sus gigantescas carnes”(1970, 198). Durante estos años también hay que mencionar como muralista a Luis Quintanilla, becado en Italia entre 1924 y 1926 donde estudia y practica la técnica del fresco. Apartado voluntariamente de la doctrina academicista y más próximo al expresionismo alemán que al surrealismo imperante entre los artistas contestarios, algunos de sus murales son los del Consulado de España en Hendaya en 1928, los paneles de la Sala de Conferencias de la Casa del Pueblo de Madrid, la entrada al edificio central administrativo de la Universidad de Madrid (1932) o su obra inacabada de 1936 y destruida a continuación con la guerra: once paños para el monumento a Pablo Iglesias en el madrileño Parque del Oeste (escultura de Emiliano Barral). También practica el muralismo Maruja Mallo, nacida en 1909, estudiante de San Fernando, apoyada por Ortega (publicó ilustraciones suyas en la *Revista de Occidente*) y becada en París. Particular representante del surrealismo, entre 1936 y 1965 reside fuera de España, aunque la obra realizada hasta el 36 ya la define como artista de sorprendentes concepciones y reconocida valía.

II.2. LA RUPTURA DE 1936 Y LOS INTERESES DEL FRANQUISMO POR DEFINIR UN “ARTE NUEVO”

Con el inicio de la guerra la actividad artística sufre un cambio dramático, entre otras razones porque los patrocinadores privados desaparecen, convirtiéndose el Estado y las instituciones en general en los únicos clientes. Teniendo en cuenta las circunstancias, la actividad artística es sorprendente, especialmente en el lado republicano. La variedad de las instituciones patrocinadoras explica la diversidad de planteamientos y la calidad, ya que en la producción artística interviene desde el artista consagrado, vanguardista o académico, hasta el aficionado más entusiasta. El arte se convierte en parte de la vida cotidiana, íntimamente unido a la política entre 1936 y 1939. Durante los años previos a la guerra la información gráfica proveniente del extranjero había sido abundante, y el uso de la “cultura” con fines

políticos no tardaría en ponerse de manifiesto con la Exposición de París (*Exposition International des Arts et Technique*) de 1937, momento en el que el gobierno encuentra una aliada en la vanguardia española para su labor de propaganda. Aunque no es una exposición de arte, en el pabellón español se acoge a un elevado número de artistas y obra del momento: Picasso, con el *Guernica* y tres esculturas, Julio González, Alberto, E. Barral, Victorio Macho o Pérez Mateo como escultores, y pinturas de Solana (*El desolladero*, *El Cristo de la Sangre*, *La procesión de la muerte y Recogiendo a los muertos*) o Arturo Souto entre otros. Simultáneamente, se organiza una exposición de arte vasco contemporáneo, con obra de Regoyos, Tellaache, Zubiaurre, Arteta o Echevarría, y otra de Arte Catalán Medieval, trasladada a París por la Generalitat para salvaguardar las obras de la destrucción de la guerra. El gobierno se esfuerza especialmente en la protección del patrimonio artístico, concentrándose además muchos esfuerzos en la propaganda contra el levantamiento rebelde; así, se incrementa la producción de carteles, tarjetas postales, murales, revistas, álbumes, etc. El cartelismo destaca de nuevo y sobre todo en Valencia, debido en parte a la abundancia de industrias tipográficas, en parte a la filiación republicana de la ciudad durante toda la contienda y a la existencia previa de cartelistas como Arturo Ballester, su hermano Vicente, José Américo, Manuel Monleón y, sobre todo, Josep Renau, Director General de Bellas Artes entre 1936 y 1939. En cualquier caso, además del Ministerio de Propaganda, la mayoría de las instituciones políticas y sindicales de las nacionalidades y agrupaciones editan carteles, y proliferan las publicaciones privadas en un bando y otro, participando las figuras más reconocidas hasta entonces en revistas como *Hora de España*, *Papitu*, *El Mono azul* o *Nueva Cultura*. En el bando rebelde se editan *Jerarquía* o *Vértice*, desde 1937; Serrano Súñer organiza en 1938 los servicios de Prensa y Propaganda, además de la sección de artes plásticas, encargada según Laín Entralgo de orientar estéticamente la apariencia del nuevo Estado.⁶ En estas publicaciones colaboran Carlos Sáenz de Tejada, de importante predicamento a la hora de consolidar una iconografía propia del régimen, José Caballero, Pedro Pruna, autores también de carteles junto a Teodoro Delgado, Miguel Mihura o Tono, que trabajan en otras publicaciones de carácter humorístico

⁶ En el epígrafe dedicado a la "España rebelde" (*Pintura y esculturas españolas del s. XX*, 1992, 660-66), Valeriano Bozal cita las memorias de Pedro Laín.

como *La ametralladora*, antecesora de *La Codorniz*. En cuanto a las artes mayores, se presentan en el pabellón vaticano. Y también acuden a la bienal de Venecia de 1958, con Eugenio d'Ors como comisario del pabellón, en el que se presentan el académico Álvarez de Sotomayor, Zuloaga, Maeztu, José Aguiar, Pruna o Pérez Comendador, con obras muy alejadas de la renovación formal a lo largo de las dos décadas anteriores y mucho más aún de la vanguardia; un anticipo de lo que se configuraba como el arte que se iba a producir durante los años venideros. De hecho, la pervivencia del arte más tradicional nunca dejaría de ser un hecho relevante.

Con el fin de la guerra se abre un período de autarquía en lo económico y aislacionismo en lo social y artístico, un período que, *grosso modo*, ocupa toda la década de los años cuarenta, caracterizada por el predominio de las necesidades impuestas por la reconstrucción y, en el plano ideológico, por las luchas entre las diversas facciones vencedoras por conseguir la hegemonía del poder y el pensamiento. El gobierno se esfuerza por consolidar el nuevo régimen buscando el apoyo exterior en los países árabes, en Estados Unidos y sobre todo en los países hispanoamericanos, mediante la llamada "política de la Hispanidad". En el marco de esta política y como colofón debe inscribirse la celebración en 1951 de la I Bienal de Arte Hispanoamericano, un acontecimiento que entendemos marcará el final de la época de autarquía de estos años cuarenta, una iniciativa finalmente estatal (a través del Instituto de Cultura Hispánica, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, dirigido a la sazón por Martín Artajo) que permitirá una restauración de la libertad artística, en entredicho desde el inicio de la guerra, reactivando su actividad bajo nuevos aires de atrevimiento. Sin duda 1951 es una fecha clave en la historia socio-política peninsular (España es admitida en la ONU), económica (el Plan Marshall) y artística (renunciándose a la creación de un arte franquista e inaugurando una nueva fase de apertura). Varios autores coinciden en atribuirle a 1951 y la celebración de la Bienal este papel de hito, o de divisoria, aunque otros, como Vicente Aguilera Cerni, prefieren situar el punto de inflexión en 1948, con la aparición de la Escuela de Altamira, el grupo Dau al Set o el Primer Salón de Octubre. Valeriano Bozal, por su parte, extiende la postguerra hasta 1957, con el fin de la política autárquica, la toma del poder de los tecnócratas y, en arte, el

reconocimiento de figuras como Tápies, Millares, Saura, Chillida u Oteiza; institucionalmente, el gobierno comienza a aplicar en estos años un doble rasero: de apoyo al arte más tradicional, al arte académico en el interior, y a los artistas más innovadores en el exterior. No obstante, Bozal distingue al menos dos momentos de cambio dentro de la postguerra: uno vendría marcado por la derrota del Eje en 1945 y el segundo, a principios de los años cincuenta, por una relajación del intervencionismo estatal. En cualquier caso, no cabe duda de que la década de los cuarenta establece a grandes rasgos una fase diferente a la posterior de los cincuenta, y es esta periodización la que nos servirá en el presente estudio para continuar su estructuración cronológica.

Efectivamente, en 1939 el país está exhausto. Los artistas sufren como los demás las consecuencias de la victoria rebelde, y si antes muchos se pusieron bajo las órdenes del gobierno para defender la causa republicana, ahora otros lo harán para difundir las bondades del nuevo régimen. Son años de escasez y también de miedo, y muchos de los artistas encarcelados optan por reciclarse en prisión, sirviendo allí como profesores y produciendo una obra acorde con lo que se va perfilando como del gusto de los nuevos dirigentes en esta primera etapa del régimen surgido el 18 de julio: temas religiosos, mitológicos y costumbristas, o retratos oficiales. El nombre de Eduardo Vicente (1908-1968) destaca en la vertiente de pintura intimista. El deterioro de la economía nacional y el aislacionismo propicia unos primeros años de inacción y apatía, dedicándose las energías más a la supervivencia cotidiana que a la creación intelectual o espiritual. Pero en estos años de caos y tamaña pobreza, resulta sorprendente la actividad artística desarrollada: segunda escuela de Vallecas, los Salones de los Once de D'Ors, el Postismo, los Indalianos, Pórtico, Dau al Set y la escuela de Altamira, son todas manifestaciones de relevancia sobre las que nos detendremos más adelante.

El nuevo Estado percibe como una necesidad la elaboración de una teoría artística propia, de un arte definitorio. Para procurar comprender este esfuerzo institucional podemos repasar en primer lugar y muy brevemente las aproximaciones teóricas, desde las cuales un grupo destacado de intelectuales intenta con denuedo elaborar este estilo propio del franquismo. Son entre otros Rafael Sánchez Mazas y su teoría de la identificación entre política y arte, entre

Caudillo y artista supremo, concibiendo una especie de panteísmo según el cual todo forma parte de una gran unidad nacional, un gran cosmos ordenado. La prosa de José Francés, José Aguiar y Manuel Sánchez Camargo no es tan sugerente, centrándose en la pragmática: con su exaltación de lo viril como expresión de verdades eternas, fecundación, consistencia y reciedumbre, predicando la consecución de un estilo, el cultivo de un talante específico de la nueva época alejado de la melancolía caduca e infructuosa de otros tiempos; resulta sorprendente y paradójico lo tremendamente alejadas que se demostraban estas proclamas de la realidad, una realidad en la que dominaba sin duda el academicismo al que bien podrían aplicarse los epítetos negativos de estos autores. Más sutil es la prosa de Luis Felipe Vivanco y su contraposición del arte vanguardista, deshumanizado, con el arte espiritual cargado de valores, que debía definir el estilo del nuevo orden: el espíritu no es sólo la sensibilidad, el “cómo”, que es la plástica, sino los contenidos culturales necesarios para un arte *completo*. Finalmente, a la cabeza de todos los teóricos destaca la figura de Ernesto Giménez Caballero y su influyente “El arte y el Estado”, editado por primera vez en 1935 (en los números 70 y 71 de la revista *Acción Española*). Esta obra es decisiva probablemente en la difusión de no pocas de las ideas y tópicos más extendidos en los años cuarenta: la condición jerárquica de las artes, al igual que de la sociedad y del Estado, la equivalencia entre el nuevo Estado y el catolicismo, el papel no sólo intervencionista sino totalitario de este nuevo Estado, la crisis del arte europeo, la revalorización de monumentos tradicionales como el Escorial, etc.

Por otra parte y en la práctica la tradición sorollista sigue vigente, no sólo en Valencia, y durante toda la década esta presencia seguiría dominando la escena artística; en este sentido, nos permitimos reproducir las palabras de un comentarista valenciano, José Ombuena (1944), en su artículo "Después de Sorolla. Pintores Valencianos de hoy", que aunque referida a los valencianos creemos refleja una situación general cuando se comenta el peligro que se corría de “envilecer la pintura en una embriaguez excesiva y demasiado prolongada de sensualidades no contrarrestadas por valores mentales e intenciones expresivas”(1944, s.p.), una opinión crítica que suaviza cuando a continuación aboga por la bondad de esta

actividad al fin y al cabo inocua, comparada con los peligros de las vanguardias. Es un parecer muy extendido el que expresa de la siguiente manera:

... sufrimos durante años y años una vasta epidemia de "sorollismo" pequeño, local y nada interesante, pero esa plaga nos libró de otras no menos benignas ni tampoco menos nocivas. Mientras los pintores valencianos practicaban ese naturalismo estrecho e intransigente, ese impresionismo a ultranza y esa sobrevaloración de la luz, el arte europeo se disolvía irremisiblemente en tendencias contradictorias y a menudo grotescas. (Ombuena 1944, s.p.)

Esta opinión, que refleja la fobia del público en general a las vanguardias y puede hacerse extensible a todo el territorio nacional, era quizá previsible: si Primo de Rivera sentía una admiración por la Italia de Mussolini, en los primeros años del régimen de Franco era la Alemania hitleriana el referente exterior preferido, también en sus aspiraciones y valoraciones artísticas. Aunque con la derrota del Eje este referente se abandonara, es cierto que lo fue más en el ámbito teórico que en el práctico, ya que la preeminencia de la arquitectura postulada por los nacionalsocialistas como manifestación artística superior y predominante en un arte para las masas no podía encontrar en la España postrada y sin recursos, empobrecida por la guerra, un campo de acción plausible. Y, por lo demás, no puede compararse el despliegue de los estados totalitarios europeos y su manipulación de las artes plásticas con la actividad artística española del régimen franquista. España nunca llegaría a tener un arte tan singularizado como el fascista o el nacionalsocialista, encontrándose solamente rasgos de ambos "estilos" en actuaciones concretas inscritas muchas veces en el tradicionalismo cuando no en el academicismo más conservador. En este sentido, es importante dejar claro una tesis: la estética propugnada por el franquismo tiene como primera y fundamental característica su indefinición, una indefinición provocada, fundamentalmente, por dos razones: las luchas internas entre los sectores ganadores (monárquicos, militares, carlistas o falangistas) y el propio carácter de Franco, un militar que llegó al poder de forma coyuntural, bien podría decirse que por casualidad y sin

programa. No puede ser obviada, sin embargo, la existencia de unos rasgos comunes que se acentuarían y aglutinarían durante este período: es lo que Cabañas denomina "ideas activas o mitos ideológicos" (1996, 57) como la de la catolicidad, una idea que debe remontarse a los escritos de Menéndez Pelayo, tomada como rasgo esencial y diferenciador de *lo español*. Esta catolicidad hacía que se celebrasen con entusiasmo las muestras que la recordaban y corporeizaban, las hazañas del pasado imperial católico acrisoladas en el añorado Siglo de Oro y en la creación de una cultura de la Hispanidad, de la hermandad de *lo hispano*, a la que se refiere Ramiro de Maeztu. Cualquier demostración en este sentido servía a la autoafirmación y autoestima, a la autolegitimación de los nuevos poderes surgidos tras la guerra. Quizá fuera lógico que en las circunstancias de entonces y desde los sectores institucionales se abominara por ende del vanguardismo revolucionario y se tratara en consecuencia de revalorizar a los antiguos maestros, los académicos, representantes del orden establecido durante siglos.

Desde la administración, en el "ala dura" oficial de los primeros años postbélicos Francisco Iñiguez, Comisario General de Patrimonio Artístico, o el veterano y ya mencionado José Francés, crítico y Jefe de la Sección de Bellas Artes del Sindicato de profesionales de la CNS desde 1939, buscan la manera más eficaz y expeditiva de legitimar y consolidar el nuevo Estado que, en su lucha por afianzarse en el poder, se esfuerza por presentarse como defensor de estos valores eternos de España (la religión, el orden, el imperio) frente a la destrucción y el caos del marxismo. Esta labor de propaganda institucional se fomenta con el patrocinio de exposiciones como la de 1943 en el Círculo de Bellas Artes madrileño titulada *¡Así eran los rojos!: Asesinos y ladrones*. Con el mismo espíritu se organizan los Salones de Humoristas, iniciados en 1914 pero remozados desde 1940 para darles un carácter combativo internacional, o la exposición del Libro del Movimiento Nacional, organizada por la Cámara Oficial del Libro bajo los auspicios de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda en 1941. El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional organiza en Valencia la titulada *Martirio del arte y huellas de la barbarie roja*; en la misma ciudad se había inaugurado en diciembre de 1939 la primera exposición del período franquista, *Exposición de Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo 1839-1939*, organizada por la Delegación

Provincial de Bellas Artes de FET y de las JONS. En ella triunfan los nombres de profesionales ya bregados como Manuel Bedito, maestro y amigo de nuestro Ramón, y los de Salvador Tuset, Enrique Furió o Ricardo Verde. Junto a obras de Pinazo, Sorolla o Cecilio Plá, también están presentes en dicha exposición Genaro Lahuerta o Pedro de Valencia, y nuevos valores que empiezan ahora como Casimiro García o Francisco Lozano, intentando romper con la tradición e iniciar un movimiento moderno. Esta exposición se continúa en otra con el mismo título en Madrid al año siguiente, en la que también participan Lozano y nuestro Stolz, además de Pedro de Valencia, Genaro Lahuerta, José Segrelles y Ricardo Verde, defendidos posteriormente y muy revalorizados últimamente como innovadores y “modernos” en esos años de penuria y autoritarismo.

Las teorías publicadas y ya mencionadas se corporeizan también en algo tan concreto como los conocidos retratos del caudillo firmados por Aguiar, Zuloaga o Vázquez Díaz. El primero tuvo una intensa actividad durante el régimen no sólo como pintor. En el retrato que firma del General Franco lo hace aparecer como un personaje impresionante, un militar con todos los atributos de su indumentaria (capote, fajín, espada, botas...) en tonos ocre, firmemente apoyado sobre un suelo de dura y aristosa roca, destacado contra un cielo tormentoso. Un soldado de expresión amedrentada, con la cabeza a la altura de la cadera del General, le muestra un plano al que el Caudillo no presta atención: su mirada, resuelta e impávida, se pierde en la lejanía. Zuloaga, el viejo maestro, se convierte tras la guerra en uno de los pintores más reconocidos y populares. En su labor de retratista (aristócratas y políticos, intelectuales, mecenas o toreros) no podía faltar el retrato del nuevo Jefe del Estado, al que presenta como personaje cotidiano, con el atuendo militar, piernas abiertas y firmes; dos rasgos sin embargo confieren al retrato un carácter particularmente irreal: las mangas de la camisa arremangadas, y una mirada franca y directa al espectador, falsas expresiones ambas de un carácter en absoluto bonachón, afable o cercano. La estética oficial también está representada en manifestaciones de carácter más moderno, como las ilustraciones efectistas de Sáenz de Tejada o el colosalismo barroquizante del ya anciano José María Sert, exponentes de una estética de raíces románticas en la que se hace prevalecer lo sublime sobre lo bello. Más influyentes e ilustrativas de estas teorías fueron otras

obras, encargos estatales como la catedral de Vich de Sert, la obra escultórica de Ávalos en el Valle de los Caídos, el desaparecido mural de José Aguiar para la Secretaría General del Movimiento, o la monumental bóveda del Monumento a los Mártires en Pamplona, de Stolz.

En este intento de vincular la historia con la gesta de Franco y así justificar el alzamiento como una lucha legítima en defensa de valores eternos en peligro durante la República, tanto en la escasa pintura mural seglar patrocinada por el Estado como en la cartelística y la ilustración se utilizan símbolos como la bandera, el águila imperial, el victor romano, o metáforas como la espada y los ángeles-soldados y, en las ilustraciones en particular, las hidras de siete cabezas, soldados nacionales, madres ante los cadáveres de sus hijos, estrellas por doquier, etc.⁷ Es precisamente en la ilustración donde quizá se observa mejor las aspiraciones propagandísticas del Estado en estos primeros años de la victoria rebelde; Gabriel Ureña resume las características de esta ilustración:

el ateísmo latente del marxismo; la repulsa hacia la locura del hombre que seguro de su fuerza individual y colectiva se atreve, con nuevos códigos de valores críticos, a la destrucción de valores seculares; la advertencia de lo desatinado que resulta el que la mayoría de los ciudadanos se nieguen a ser gobernados por la minoría y decidan irrumpir como protagonistas en la Historia; la denuncia por la suplantación progresiva de ideologías tradicionales por otras revolucionarias. En contraposición, estas ilustraciones ofrecían un mensaje sobre la ponderación de la ideología falangista como alternativa única para construir la grandeza de España, el necesario papel de un gobierno fuerte y autoritario, inspirado en las normativas de la religión católica, capaz de dar consistencia a la unidad centralizadora; la creación de un poder único e indestructible; la confesionalidad religiosa y la unión Iglesia-Estado. (Bonet 1981, 138)

⁷ Eugenio D'Ors influye en la iconografía y simbología del nuevo Estado postbélico con su publicación de *Oraciones para el creyente en los ángeles* (Barcelona: Editorial Apolo, 1940).

Dos obras de alcance ilustran específicamente estas palabras de Ureña: *Historia de la Cruzada Española* (1939), con dibujos de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde, y *Laureados de España* (1939), ilustrada entre otros por José Caballero, Domingo Viladomat y José Romero Escasi. Destaca Sáenz de Tejada por su concepción original, personal, con una visión sublime de la historia y los acontecimientos, también de las figuras, que se alzan monumentales y ciclópeas ya sean requetés o huelguistas, mineros comunistas o ángeles.

Pero son las Exposiciones Nacionales las que se llevan la palma como instrumento de afianzamiento en el ámbito artístico. Inauguradas por Isabel II en 1854, desde entonces se habían venido celebrando bianualmente, adquiriendo con el paso de los años un enorme prestigio. Prestigio que en esta década de los cuarenta enseguida van a acaparar los artistas más académicos, como instrumento de afianzamiento y perpetuación en su posición privilegiada tras el exilio provocado por la contienda. Estos certámenes llegaron a dominar de tal manera el panorama artístico que nada se colgaba en el obsoleto Museo de Arte Moderno de la calle Recoletos si no había sido previamente aprobado en una Nacional. En sus jurados siempre se repiten los nombres de los mismos artistas, aquel pintor o escultor que:

antes que plantearse el nuevo arte como un cúmulo de problemas a resolver, lo consideró como la aplicación de una suma de soluciones plasmadas en la ortodoxia académica, con sus mejores modelos en el “glorioso pasado” del arte español. Vía nutricia de donde provino la orientación que informó al gusto oficial, tan añorante de grandezas pretéritas como ese mismo academicismo al que otorgó su protección y le dio autoridad.⁸ (Cabañas 1996, 57)

Desde su reanudación tras la guerra civil, en 1941, hasta la celebración de la I Bienal Hispanoamericana, las “nacionales” se habían atrincherado aún más en los reaccionarios presupuestos artísticos férreamente defendidos por los artistas más

⁸ El mismo autor nos ofrece la siguiente lista, compuesta entre otros de viejos conocidos: Sotomayor, Marceliano Santa María, Julio Moisés, Eduardo Chicharro, López Mezquita, Valentín de Zubiaurre, Eugenio Hermoso, José Capuz, Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Enrique Pérez Comendador o Fructuoso Orduna.

academizantes y retardatarios, cuyas influencias y prestigio era tremendamente difícil obviar. Desde su posición inamovible en los Jurados de las Nacionales, juzgaban sin contemplaciones en contra de cualquier innovación que pusiera en peligro su cómodo y privilegiado status. La obra de Ángel Llorente *Arte y estética en el franquismo (1936-1951)* relaciona la composición de los jurados, donde la frecuente presencia de ciertos personajes testimonia este predominio. Así, los nombres que se repiten son en su mayoría los de iños académicos o profesores de San Fernando más conservadores: Álvarez de Sotomayor, Marceliano Santa María, Julio Moisés, Moreno Carbonero, Eugenio Hermoso, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito o Valentín de Zubiaurre, y los temas preferidos en abrumadora mayoría eran retratos, bodegones, paisajes y temas religiosos, costumbristas o épicos. La situación resultaba alarmante incluso para el Director del Museo de Arte Moderno, Eduardo Lloent, que critica la falta de heterogeneidad de los Jurados y su inmovilismo.⁹ Otra institución artística del momento, los Salones de Otoño, ofrecía un panorama aún más desalentador, criticado constantemente por los especialistas: Sánchez Camargo se desespera en 1942 “por una producción olvidada de recoger lo fundamental”, Camón Aznar encuentra estos Salones, en 1947, “presididos por la musa de la timidez con unas formas encogidas, de un tan coriáceo tradicionalismo artístico que hieren el ánimo”, como también Figuerola Ferreti, Bernardino de Pantorba (activo y decidido tradicionalista) y otros muchos articulistas que los comentan en la prensa.¹⁰

En definitiva, las teorías del nuevo Estado no fueron capaces de crear un arte nuevo, y a pesar de los tenaces intentos de los intelectuales adictos al régimen durante los primeros años tras su victoria por crear un estilo propio, un nuevo estilo, a pesar de discursos e ilustraciones tan encendidos resulta al menos paradójico que, en líneas generales, la producción artística fuera, amén de escasa, tan absolutamente tradicional. Lo único que se consiguió fue una limitación de la vanguardia, de la que recelaban sectores lo suficientemente poderosos, y una afirmación a través del academicismo más rancio del arte “español”, frente a las manifestaciones

⁹ En *Correo Literario* no. 4, 15 de julio de 1950, p.12. Recogido por Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo* (Madrid: CSIC, 1996) 220.

¹⁰ *Ibid.* 217-218.

arbitrariamente calificadas como “no españolas”, o regionalistas y separatistas. Cabañas Bravo considera que:

en la práctica, lo que tomó la delantera a los deseos de fabricar un estilo imperial y más definitorio fue la rutina del buen hacer técnico del academicismo clasicista más conservador y retardatario, limitando así las posibilidades de desarrollo y reconocimiento de una teoría y un estilo propios de la autoafirmación de los vencedores de la contienda civil. (Cabañas 1996, 57)

Además, hay que tener presentes tres factores que Bozal enumera para explicar el fracaso de un arte del régimen: el factor económico, que impedía la realización material de muchos proyectos, el factor político, ya que con la derrota del Eje se hizo necesaria una flexibilización y contemporización a todos los niveles para intentar salir del aislacionismo impuesto, y por último, aunque en absoluto menos importante, el factor socio-cultural: el peso de la tradición. Y de nuevo citamos a Gabriel Ureña para clarificar la situación:

El panorama estaba claro, porque estaba clara la estética que se negaba. Pero lo que no estaba del todo claro era el modelo estético que se proponía. Se sabía, sí, que el asunto del cuadro debía de inspirarse en motivos de la Cruzada [...] que el sentido de la vida que los artistas debían asumir es cristiano, colectivo y heroico [...] que ahora los pintores, como en los siglos imperiales, habían de dotar de grandes panoramas de hazaña inmortal a las futuras generaciones; que había que acabar para siempre con las formas simbolistas o manifiestamente antirrealistas... Pero quedaba aún por definir la concreción estilística que había que adoptar en cuanto a ropaje semántico. (Bonet 1981, 161)

No obstante, para los artistas que se sentían perjudicados por la línea académica oficial, existían algunas alternativas de variado rango en estos primeros

años postbélicos, desde los innovadores moderados hasta las experiencias de carácter radical. Estas alternativas se centraban principalmente en la actividad de las galerías privadas que, con el paso de los años y hacia la década de los cincuenta, se irán ampliando. Valeriano Bozal cita a Lafuente Ferrari en su obra sobre Zuloaga cuando menciona la efervescente actividad artística en la Barcelona de 1940-41, un panorama contradictorio con los tiempos de penuria que Lafuente considera fruto de una anormal situación de proliferación de artistas inmaduros, aficionados, adecuado sólo para un único tipo de compradores, la pequeña burguesía enriquecida con la guerra europea. Sea como fuere, durante la década de los cuarenta en Barcelona y Madrid reabren muchas galerías y surgen otras nuevas; están activas la Sala Argos, Reig o Caralt en Barcelona, y Abril, Clan o Buchholz en Madrid, además de Biosca, que encuentran su clientela en esta nueva y pequeña burguesía enriquecida con el comercio durante la II Guerra Mundial, un sector de la población escasamente cultivado que admira las instituciones -la Academia entre ellas- y el orden establecido, al que entonces accedía y en el que supuestamente deseaba afianzarse. Los encargos son preferentemente bodegones, marinas, paisajes y retratos. Y en esta misma tónica se encargan las decoraciones para las nuevas Salas de fiesta, los cines o las cafeterías de moda. Stolz decoraría varios locales de moda hoy desaparecidos: la cafetería Labra, el hotel Astoria o Villa Romana. Con el transcurrir de la década, las galerías se decantarían hacia un arte más moderno, preparándose para la Bienal (con la que recibieron un importante espaldarazo) con exposiciones monográficas de artistas que luego triunfarían en el gran certamen: Oteiza, Millares, Saura, Juana Francés o Carlos Ferreira.

La actividad artística durante estos años es sorprendente, y creciente de año en año. De ello dan testimonio otras varias actividades y exposiciones como las iniciadas y organizadas por intelectuales como Eugenio d'Ors, figura destacada entre la intelectualidad del franquismo, denostado y alabado con igual pasión en la historiografía contemporánea. De esta manera Vicente Aguilera, afirmando que muchas de las ideas estéticas más comunes en la preguerra se debían a d'Ors (y a Ortega y Gasset), lo define como "híbrido de crítico y filósofo que asumiera indisimuladamente el papel activo en defensa y sustentación de la ideología más reaccionaria", con la virtud, eso sí, de "testimoniar, en el plano estético, la presencia

de los más profundos e inconciliables antagonismos españoles”.¹¹ Por el contrario, otros autores que han escrito sobre el personaje lo encuentran igualmente contradictorio, pero desde la admiración: José Jiménez menciona el término “heliomaquia” que D’Ors empleaba para definir su lucha vital por alcanzar la luz, lucha porque su inteligencia pudiera vencer al clasicismo, al orden, frente al caos del barroquismo emocional, frente al exceso a que su carácter, desbordante en todos los sentidos, lo empujaba.¹² Es un personaje de actividad inmensa, y de profundas contradicciones, centradas fundamentalmente en su concepción racional del mundo y su tendencia natural a la desmesura, una desmesura que es caos, instinto desatado, muerte. De ahí su lucha desde la inteligencia: “La inteligencia aleja la muerte. Ser racional es un buen negocio vital”.¹³ En su labor como crítico de arte propugna una modernidad inspirada en la tradición, en la “universalidad de lo clásico”. Habla de elevar la anécdota a categoría, lema de una sensibilidad de algún modo novedosa, nacida de una consideración antilocalista del ser humano y del arte: el arte, que sigue una evolución cíclica, no debe quedarse en la autosatisfacción que el localismo alienta, sino que debe abrirse, y para ello se requiere un profundo conocimiento de la tradición. Sólo así se podrá conseguir un arte “universal”.

La simbología del ángel, de tanta incidencia en la producción de la época, debe mucho a Eugenio D’Ors. Es un resultado, o una expresión, del componente nostálgico de su pensamiento vital: el hombre es ante todo persona, compuesta por alma, cuerpo y ángel, siendo éste último el equivalente a “personalidad”, una personalidad que hay que forjar en el transcurrir de la vida y nunca nos abandona: es un ángel guardián, combativo, en absoluto un angelito niño, dulcificado, sino un ángel persona (mancebo), recio, serio. D’Ors había estudiado el psicoanálisis freudiano, y quizá de ahí arranque su equiparación de “lo angélico” con lo “sobreconsciente”, parte constitutiva del espíritu junto con lo subconsciente. Lo primero sería lo puro y luminoso, “invisible por deslumbramiento”, y lo segundo la parte amorfa, invisible por oscura. De esta manera conecta D’Ors también con las teorías platónicas del “demon” (lo divino en nosotros) y el “nous” (inteligencia), de

¹¹ Vicente Aguilera Cerni, *Iniciación al arte español de la postguerra* (1970, 18-19).

¹² Prólogo de José Jiménez de *La vida angélica. Cartas a una soledad*, de Eugenio D’Ors. (1989, XI-XII).

¹³ *Gnómica* (Madrid: Euro, 1941) 135. Citado por José Jiménez (1989).

los que habla en el *Timeo* y en *Fedón*. En definitiva, glosando una vez más a Jiménez:

el ángel de D'Ors lleva en sus alas una acentuada *impronta religiosa* e incluso *mística*: Lo angélico es entendido como apertura del espíritu humano a lo ideal y sobrenatural, como ejercicio puro de la libertad en tanto que acto religioso. El encuentro dorsiano con el ángel tiene la tonalidad de la *oración* que el creyente formula, asistido por el ángel, para llegar al encuentro con Dios.¹⁴

Director General de Bellas Artes en 1937, académico de San Fernando desde 1938, la actividad de este insigne personaje fomenta una nueva *vanguardia* nacional con su Academia Breve de Crítica de Arte desde 1941, un intento de neutralizar el triunfalismo de los sectores más reaccionariamente académicos, aquéllos que creyeron llegada su hora tras la victoria de Franco. Ante esta posibilidad, D'Ors intenta presentar tendencias diferentes, sin afán polémico, aunque sin duda mostrándose combativo (su adscripción a la Falange no permite dudas) pero decidido a no cerrar el paso a nuevas concepciones que acogería en sus Salones anuales de los Once, celebrados hasta 1952. A éstos añadiría las exposiciones antológicas de lo mejor en pintura y escultura expuesto en las galerías madrileñas a lo largo del año. Estas exposiciones constituyen la actividad principal de la Academia Breve de Crítica de Arte gracias en parte al apoyo de la Galería Biosca y con una notable evolución desde su fecha fundacional hasta los años cincuenta, cuando entran a formar parte de ella artistas como Angel Ferrant o críticos como Rafael Santos Torroella y Cesáreo Rodríguez Aguilera, importantes en la renovación artística de esta década.¹⁵ Los Salones se celebraban a fines de otoño, normalmente, y las antológicas a fines de la primavera. Los primeros exponían obra de once artistas, elegidos a razón de uno por cada uno de los miembros de ese año

¹⁴ Ver Nota 12, p. XXIV.

¹⁵ Además de aristócratas o diplomáticos, entre sus miembros contó también al menos en una ocasión con poetas como Luis Felipe Vivanco, críticos como J.M. Alfaro, Camón Aznar, Eduardo Lloset o Enrique Azcoaga, profesores del prestigio de Marañón, y Oriol Bohigas, Gaya Nuño, Sánchez Camargo, Beltrán de Heredia, Aurelio Biosca, Gustavo Gili, Sánchez Camargo o Ricardo Gullón entre otros.

de la Academia, y las segundas presentaban once obras del total de las expuestas en Madrid a lo largo del año. La primera se dedica a Nonell, lo cual expresa esa intención de incidir en la evolución del arte contemporáneo sin renunciar a la tradición o, más precisamente, de defender la modernidad a través de la tradición. En el primer Salón de los Once aparecen artistas como Manolo Hugué o Maria Blanchard junto a Eduardo Vicente o Rafael Zabaleta, o los más académicos Grau Sala y Olasategui. En el segundo Salón, celebrado en 1944, la tónica se mantiene, avanzando hacia una mayor modernidad pero sin entrar nunca en la vanguardia: Torres García (en su fase clasicista), Julio Gargallo, Benjamín Palencia o Pedro de Valencia. Ya a fines de la década, en el Salón de 1949, encontramos un giro más radical en la obra de Miró, Dalí, Tàpies, Cuixart, Ponç, Millares o Saura, aunque sigue exponiendo Zabaleta, en opinión de Bozal el artista más representativo del espíritu de la Academia. Los últimos Salones coinciden con la Bienal Hispanoamericana, en la que se consagrarán definitivamente Palencia, Zabaleta o Vázquez Díaz, los modernos no vanguardistas. La Bienal marca también el declive de la Academia, clausurada definitivamente con su Undécimo salón, dedicado al arte sacro, en 1954.

Por su parte, las exposiciones del Museo de Arte Moderno muestran a fines de la década y rompiendo su tendencia anterior, una dirección de talante más innovador y abierto, al exponer obra de Joaquín Vaquero, José Planes, Pancho Cossío, Álvaro Delgado o Benjamín Palencia. En cuanto a éstos, los innovadores, Gaya Nuño, que entre otras considera una característica definitoria del período postbélico la desaparición de las escuelas regionales debido a una multiplicidad homogénea en la producción resumida en una mayor unidad geográfica, sintetiza en pocos nombres la producción más novedosa: por un lado, los *fauve*, paisajistas como Genaro Lahuerta (1908) y Francisco Lozano (1912) en Valencia, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) en sus lienzos (que no en sus murales, como los del Casino de San Salvador), Rafael Zabaleta (1907-1960) o Benjamín Palencia, figura principal. Palencia, una vez más, aparece con fuerza en el panorama artístico peninsular, como exponente de las iniciativas tomadas por los propios artistas. Activo y conocido desde la década de 1920 como fundador de la Escuela de Vallecas y artífice de una nueva visión pictórica de España a través de sus paisajes,

después de la guerra iba a cambiar su concepción pictórica radicalmente: desaparecen los rasgos surrealistas y clasicistas y se dedica casi en exclusiva al paisaje, un nuevo paisaje de color majestuoso y contrastes asombrosos: “En esta empresa del redescubrimiento de España -¿o sobra lo de re?- la pintura de Benjamín Palencia resulta ser de un vigor inaudito y de una consoladora fiereza, tanto mayor cuanto que se alinea con el mejor lirismo”(Gaya Nuño 1977, 365). Sus lienzos, de amplia pincelada, demuestran preocupación por el dibujo, por los contornos, por el modelado lumínico. Su figura empieza a ser ampliamente reconocida y con el lienzo *Toledo* gana la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943. Lejos del academicismo, su pintura ha abandonado no obstante cualquier atisbo radical: una vez más, vemos a un artista practicando el equilibrio dorsiano entre modernidad y tradición. De hecho, participa en varios Salones de los Once y exhibe en el Museo de Arte Moderno en 1951, el mismo año en el que obtendrá el gran premio de pintura de la I Bienal Hispanoamericana. En estos años intensifica los contrastes cromáticos, por lo que a veces se le ha catalogado como *fauve*, junto a un cierto ingenuismo; Bozal observa también un rasgo interesante por lo original: la influencia picasiana en el tratamiento de algunos de sus niños o campesinos, “el ritmo del dibujo o los planos dislocados dentro del clasicismo compositivo”(Bozal 1992b, 185). Palencia, con su dedicación al paisaje castellano, símbolo de la esencia imperial del gusto del nuevo régimen, pasará a convertirse en una figura de gran influencia: es lo sobrio, lo agreste, lo rural, lejos de su primer compromiso político y de cualquier afán de denuncia.

Y la “segunda versión” de su Escuela de Vallecas, junto a artistas jóvenes como Álvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara o Gregorio del Olmo, aun de corta vida será de largos frutos: disuelta y ampliada en la Escuela de Madrid, término difundido por Camón Aznar más tarde, incorpora las enseñanzas de Zabaleta o Díaz Caneja, recibiendo además la influencia casi inexcusable del postcubismo geométrico de Vázquez Díaz y alguna más lejana de Solana o Cossío, admitiendo entre sus filas a nuevas generaciones: Pedro Bueno, Francisco Arias, Menchu Gal, Martínez Novillo o Agustín Redondela, por citar sólo a algunos, todos ellos con al menos un rasgo común: una especie de visión emocional del paisaje castellano. Desde 1945 y hasta 1962 estos artistas, residentes en Madrid, practican una pintura

enlazada con la tradición de la meseta: amplios paisajes retratados con colores fuertes y sueltos, sin distorsiones llamativas, sin estridencias en sus manifestaciones, asumiendo una tradición renovada, sin renunciar a la modernidad. Posteriormente, primero con el proceso de selección y luego durante la Bienal, no pasaría día sin que la Escuela apareciera mencionada en algún medio de comunicación, alcanzando auténtico renombre; también, quizá por asociación de ideas como sugiere Cabañas (1996, 61), se hizo cotidiano el hablar de escuelas regionales: se mencionaba (y colocaba en salas diferentes) obra de la escuela Catalana, la Vasca o la Valenciana.

Otras iniciativas más radicales, aún siendo manifestaciones minoritarias, al margen de la tónica y tendencias generales de mayor público y aceptación estatal, no dejan de definir un cambio en el panorama artístico español. Significativa es la creación de la Escuela de Altamira entre 1949 y 1950, o las actividades mucho más radicales de Dau al Set, en las que se plantea el problema de la abstracción. En Cantabria, la Escuela de Altamira se define en principio, sencillamente, por la reunión de una serie de personas interesadas en el diálogo sobre temas que les importan. La iniciativa parte de Mathias Goeritz, cuando descubre las cuevas de Altamira en 1948 y de su intercambio de impresiones con Angel Ferrant, Ricardo Gullón y Pablo Beltrán de Heredia, con el mecenazgo del gobernador civil de Santander, Joaquín Reguera Sevilla. Normalmente alguien pronunciaba una conferencia, a la que seguía una charla coloquio. Reunidos en Santillana del Mar, el nombre hace referencia a la creencia en un arte por encima de cualquier nacionalismo, al margen del tiempo histórico, y la expresión de la necesidad de empezar de nuevo sobre la base de la libertad del artista, la investigación de lo absoluto, rechazando el arte social, académico o propagandístico. Las actividades incluían además de las conferencias exposiciones y publicaciones, y se desarrollaban no sólo en Santillana y Santander, sino también en Madrid, Tenerife y Barcelona.

Dau al Set es en principio el título de una revista (1948-1956), posteriormente definido como el grupo que reunía a una serie de pintores jóvenes y comprometidos con la vanguardia (Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, además de los escritores Juan Eduardo Cirlot, Arnau Puig o

Joan Brossa). Sólo expondrían juntos en 1951 en la Galería Caralt, cuando ya su labor estaba extendida y era conocida en una línea que podría denominarse surrealista, incluso magicista, evolucionando hacia la exploración de la materia y la abstracción más radical conocida hasta entonces en la península. La revista pervive cinco años más, aunque desde la exposición en Caralt cada uno de los componentes iba a seguir un camino más personal y diferente a ese primer magicismo surrealista. Aguilera Cerni (1970, 49-50) considera de capital importancia este movimiento y de hecho propone como primera apertura en todo el período franquista la fecha de 1948 por la aparición de Dau al Set, aunque también menciona las exposiciones de los igualmente barceloneses Salones de Octubre. Celebrados entre 1948 y 1957, la mayor parte de ellos en las Galerías Laietanas, los considera la versión catalana de la escuela de Altamira por lo avanzado de su propuesta: allí expusieron por primera vez nombres de la vanguardia más radical, como Tàpies, Cuixart o Salvador Aulestia. Los Salones de Octubre fueron fundados por varios pintores, un escultor y un crítico, y apoyados por el mecenazgo de un coleccionista;¹⁶ contando con un nutrido grupo de organizadores y socios-mantenedores, su único propósito fue la promoción de las nuevas tendencias, sin decantarse por ninguna. Por ello no tienen ningún manifiesto. Ambas iniciativas marcaron una diferencia frente al átono panorama en la ciudad condal de principios de la década, con las dos Exposiciones Nacionales (1942 y 1944), y las abundantes galerías que como se ha mencionado satisfacían la demanda de un público enriquecido con la guerra pero sin ninguna formación cultural.

Estos movimientos de renombre duradero fueron precedidos no obstante por una serie de iniciativas menos conocidas que consideramos de justicia reseñar. En principio, Aguilera Cerni llama la atención sobre la publicación en 1945 de los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, de Ortega y Gasset, obra en la que el influyente pensador modifica sus posiciones de 1925, abogando por un análisis artístico a partir de la psicología, la historia, la semántica o la estética. Sin embargo, no tuvo ni mucho menos la resonancia que alcanzara veinte años atrás *La deshumanización en el arte*. Por otra parte, además de los *fauve* y las escuelas persiste también el expresionismo ya cultivado por Solana o Evaristo Valle en la obra de Francisco

¹⁶ Los pintores J. Mercadé, F. Fornells-Plà, A. López Obrero, el escultor F. Boadella, el crítico J.M. Sucre y el coleccionista Víctor M^a Imbert.

Mateos (1894-1975), como también el surrealismo había persistido en la figura de José Caballero. El Postismo, en Madrid, es iniciativa del poeta Carlos 1/dmundo de Ory en 1945, que nace con la intención de relanzar el arte vanguardista atacando el folklorismo y lo académico. Con una influencia notable del surrealismo y sus propuestas de retorno al orden, resultó finalmente un movimiento muy efímero.

La actividad artística no era ni mucho menos privativa de Madrid y Barcelona: en estos años centrales de la década es destacable también la creación en Almería del grupo denominado de los Indalianos, así autodenominados en honor del patrón de su ciudad, San Indalecio. Capitaneados por Jesús de Perceval, los artistas Capuleto, Castellón, Cantón Checa, Miguel Rueda, Tola y otros proclaman una vuelta al orden, un entronque con la tradición hasta llegar a la mismísima cultura del Algar y su vaso campaniforme, utilizando tanto principios del surrealismo como del indigenismo o del renacimiento. El temprano apoyo de Eugenio D'Ors, que los presenta en 1947 en el Museo de Arte Moderno y en 1948 en el VI Salón de los Once, les granjea un reconocimiento refrendado en la Bienal, donde se hablaría mucho del grupo, aunque no se les otorgara finalmente ningún premio. Casi a la vez que los Indalianos surge, en Zaragoza, el Grupo Pórtico, una iniciativa tan radical al menos como Altamira o Dau al Set que va a marcar su hito particular adscribiéndose por primera vez a la abstracción. Anecdótico pero ilustrativo es el hecho de que, retirados en 1946 los embajadores extranjeros y recrudecido el panorama socio-político, económico y cultural surgiera un año después este grupo de pintores abstractos en la ciudad del Ebro. Efectivamente, entre 1947 y 1952 el grupo de artistas encabezados por los arquitectos Fermín Aguayo, Santiago Lagunas y Eloy Laguardia cultivan un arte que quieren sea no sólo renovador, sino experimental, en busca de una realidad más auténtica que la meramente tangible. Como los anteriores en sus ciudades respectivas, este grupo desempeñó un papel protagonista en la exposición preparatoria para la Bienal. En la ciudad del Turia se desarrollan también una serie de actividades interesantes, como el Grupo Z o el Grupo 2, en 1947, con José Vento, Manolo Gil, Jacinta Gil o Montañana, que intentan en su corta vida, alrededor de dos años, acabar con la tradición sorrollista de tan profunda raigambre en Valencia, sentando las bases para la creación del posterior Grupo Parpalló. Y en Valladolid, desde 1948 el Grupo Pascual Letreros,

con el pintor Lorenzo Frechilla entre otros, tiene el propósito de entroncar con lo popular, volver a los orígenes sin polemizar sobre la actitud creadora. Todas estas tendencias más o menos vanguardistas se afianzarán a partir de la Bienal Hispanoamericana, que además ratificará a antiguos maestros y pintores reconocidos, como Vázquez Díaz, Cossío o Díaz Caneja.

No hemos recordado sino unas cuantas entre otras muchas iniciativas que surgen por toda la geografía peninsular. Son, como ya hemos apuntado, aunque sin duda representativas del clima del momento, reflejo de una actitud minoritaria ya que el panorama artístico en la década de los cuarenta seguía dominado por la tradición más academizante. Nos sumamos a la opinión de Cabañas, de acuerdo a su vez con Moreno Galván, cuando afirma que a todas estas iniciativas –a excepción quizá de Dau al Set- en estos momentos, les caracteriza:

una postura que intentaba alejarse y reaccionar contra el academicismo predominante, pero sin llegar –en la mayoría de los casos- a comprometerse plenamente con lo vanguardista, lo que con frecuencia se tradujo en la reivindicación de una tradición propia, singularizada en los brotes vanguardistas de anteguerra, y en la aclamación y actualización de la expresión de esencias regionales o autóctonas que quisieron verse ya aparecidas o iniciadas en esos brotes vanguardistas y sus alrededores. (Cabañas 1996, 78)

En cuanto a la pintura mural del período autárquico destacan de nuevo los nombres consagrados de Vázquez Díaz o José M^a Sert hasta su muerte en 1945, junto a otros poco conocidos, como el del coronel Eduardo Lagarde, Angel Carretero, Francisco Farreras o el también arquitecto Joaquín Vaquero Palacios. De hecho, en estos años muchos arquitectos se dedican a decorar pictóricamente sus propios edificios, y así vemos firmar al Director General de Arquitectura Pedro Muguruza el Banco de Bilbao en Madrid (1947) o a Jesús de la Sota el mural del vestíbulo de la escuela de Ingenieros Agrónomos y Peritos Agrícolas de Madrid. Un personaje ya mencionado, Hipólito Hidalgo de Caviedes, artista de temperamento vanguardista, ejerce durante ésta su segunda etapa sus dotes como muralista sobre

todo en América (Casino de Puerto Rico, biblioteca de la Universidad de Bridgeport -California- y numerosos edificios civiles y religiosos de la Habana), abandonando la técnica a su regreso a España en favor de la pintura de caballete. Otro nombre excepcional es el de José Vela Zanetti (1913), burgalés de tremenda presencia física que parece transmitir esa energía y “terribilitá” a su recia obra, entre la que destacan los murales para la sede de la ONU en Nueva York (1951) representando, una vez más -recordamos a Sert y la Sociedad de Naciones- la lucha del hombre por la libertad, con simbolismo evidente y dramatismo impactante. Consideramos oportuno volver a mencionar a Carlos Sáenz de Tejada, cuya labor como ilustrador eclipsó e incluso impidió su dedicación a la pintura mural. A pesar de su interinidad en la cátedra de Pintura Mural en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid desde 1944, su labor como ilustrador quedó reforzada por el ejercicio de su plaza desde 1944 también como profesor de Dibujo de Ilustración en San Fernando, y la cátedra de Ilustración del Libro para la que se le nombró en la misma escuela cuatro años después. El género que deseó cultivar no quedó más que en bocetos, destacando el elaborado para el mural del Valle de los Caídos, un año antes de su muerte (1957). La influencia de Sorolla, así como la de los profesores de San Fernando, donde estudió desde 1916, es evidente en su primera obra, de carácter costumbrista y anecdótico a lo López Mezquita y Sotomayor, evolucionando después de la guerra hacia un clasicismo con tintes déco en ocasiones y siempre con gran énfasis retórico. Sus óleos se impregnan de melancolía, con figuras más alargadas que antes de la guerra, y en los de tema urbano se muestra más teatral y decorativo. En general, aunque predominantemente en sus ilustraciones, la composición parte de puntos de vista bajos, para enaltecer a las figuras, unas figuras alargadas como las del Greco, iluminadas por un claro cromatismo en el que predominan los ocres, rojos y azules; el resultado son composiciones épicas, heroicas, llenas de hombres viriles que casi siempre son soldados -de uniforme o no- o mujeres que son madres, amparados por sus ángeles custodios que no les abandonan en la muerte. Es la temática y el estilo de las ilustraciones de la mencionada *Historia de la Cruzada Española* y, aunque parece adecuada para la pintura mural de la época, muy pocos encargos tuvo para ella. Mencionamos en esta ocasión los dos murales realizados en 1952 para Radio Vitoria: *Alegoría de la Obra Social de la Caja de Ahorros de*

Vitoria y Alegoría de la Obra Pecuaria de la Caja de Ahorros de Vitoria. A pesar de sus muy buenas relaciones con los personajes e instituciones del régimen, nunca logró que se le reconociera como algo más que un ilustrador. También muralista y perteneciente a la segunda Escuela de Vallecas, Carlos Pascual de Lara (1922-1958) destacó en su corta vida en el ejercicio de este género, con un estilo clasicista que recuerda al Benjamín Palencia anterior a la guerra. Su estancia en Italia en 1942 quizá contribuyera a este clasicismo, patente en sus murales para la madrileña Basílica de Atocha (1950) o el de la Caja Postal de Ahorros de Orense (1957).

Para concluir este apartado, una breve referencia al patrocinio eclesial; en los años posteriores a la conclusión de la guerra la decoración mural de las iglesias está en auge. Es un auge relativo, ya que el Estado no patrocinó este género, de tan ilustre ascendencia en la Península, y más en Madrid con la tradición barroca y neoclásica. Ni la Academia de Bellas Artes ni la Dirección General favorecieron el deseable resurgir de la pintura mural, asumiendo de este modo la Iglesia un papel principal como patrocinadora del género, para el que propugnará la práctica del estilo más académico: el ámbito eclesial se revela sin sorpresas como el más tradicionalista. Ureña encuentra una explicación que consideramos lógica: “Téngase en cuenta”, dice, “que la Iglesia católica española, como núcleo de cohesión ideológica interna del Régimen -y en esto fue la institución clave del franquismo en los tres primeros decenios- no necesitaba evidenciar la imagen aperturista que, en materia de política económica o de política exterior, había que ofrecer del franquismo”(Bonet 1981, 120). Allí se mezcla lo religioso con lo heroico, otras veces con temas locales de tratamiento sensiblero o el historicismo. Pero el patrocinio eclesial no es suficiente y la pintura mural no acaba de cuajar, aunque se dé la circunstancia de que en estos años Stolz Viciano se convierte en uno de los muralistas más requeridos y desde este período no deje ya de realizar murales al fresco.

II.3. EL CAMBIO DE LA DÉCADA DE 1950: I BIENAL DE ARTE HISPANOAMERICANO

Como hemos visto, a fines de la década de 1940 se aprecia un cambio en la actitud gubernativa frente al desarrollo de las artes. Es en estos momentos cuando se produce una inflexión notable en la percepción del arte desde el poder y, consecuentemente, un cambio en la vida cultural. El franquismo inicia una etapa de mayor aperturismo en el exterior y un control más relajado en el interior del país, una vez abandonada la pretensión de definir un “nuevo arte” propugnado en los primeros años del régimen. Así lo admitiría tácitamente Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Educación y Ciencia desde julio de 1951, en su discurso de apertura de la I Bienal Hispanoamericana titulado “Arte y política”.¹⁷ En él se mantienen los tópicos sobre la relación entre arte y Estado, la herencia y la tradición, o la lucha contra el materialismo, si bien expuestos con un talante mucho más moderado. En este mismo año el General Carrero Blanco, considerado sucesor de Franco e íntimamente influido por un “tecnócrata” del Opus, Laureano López Rodó, adquiere rango de ministro con la cartera de Presidencia; Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, falangistas rectificados, entran a formar parte activa de la renovación, apoyando la reforma de la Universidad que inicia Ruiz Giménez desde su nombramiento como Ministro de Educación. Todos estos movimientos se adecuan a los cambios en la política exterior: tras la derrota del Eje y el aislacionismo de los cuarenta, España quiso acercarse a Estados Unidos y consecuentemente a Europa Occidental, iniciando el proceso de normalización de las relaciones internacionales. En este marco se inscriben los preparativos y la celebración de la I Bienal Hispanoamericana.

Efectivamente, 1951 es el año de la Bienal Hispanoamericana, un momento de cambio tomado como punto de inflexión por varios historiadores. Para Miguel Cabañas Bravo, autor de una documentadísima obra sobre este certamen -ya citada y de la que extraemos la mayoría de los datos ofrecidos a continuación-¹⁸ es un hito

¹⁷ Este discurso está publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 26 (febrero de 1952).

¹⁸ *Política Artística del Franquismo. El hito de la I Bienal Hispanoamericana de Arte* (Madrid: CSIC, 1996).

reorientador de la política artística del franquismo, el mayor acontecimiento artístico español del siglo XX, porque marca el fin de la autarquía de la década de los cuarenta, con el triunfo del arte renovador sobre el academicismo, caracterizado por la renuncia tácita a la creación de un arte franquista, como pone de manifiesto el discurso de apertura aludido del 12 de octubre de 1951, y a la protección desde el poder del arte académico. Ruiz Giménez, catedrático de Filosofía de Salamanca y anterior Director General del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), se caracterizó por su talante aperturista y su ambición de reformar la Universidad. No obstante, no puede atribuirse ni a él ni al nuevo Director General de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín, el protagonismo en la Bienal, ya que durante el mandato del ministro anterior, Ibáñez Martín, y con el Marqués de Lozoya aun como Director General de Bellas Artes se celebraron exposiciones selectivas de la importancia de la de Zaragoza, con los jóvenes del Grupo Pórtico. Por lo demás, aunque se intentó resaltar la labor del Ministerio de Educación, por ejemplo con el discurso de inauguración y las alusiones de la prensa, la Bienal había sido una iniciativa del ICH, dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales, inscrita ésta a su vez en el Ministerio de Asuntos Exteriores; y este ministerio no había cambiado la titularidad, ya que el anterior ministro, Martín Artajo se había mantenido en el puesto tras la reorganización del 51.

Inspirada por el entonces Director del ICH, Alfredo Sánchez Bella, ayudado por su Secretario General Manuel Fraga, y organizada por el poeta Leopoldo Panero como Secretario General de la Bienal (asistido por Luis González Robles), se expusieron más de dos mil obras de pintores, escultores y arquitectos, en una muestra muy ecléctica que contribuyó a dar a conocer nuevas corrientes artísticas y, quizá como consecuencia, a que: “los privilegiados y protegidos artistas académicos [...] se les marginara del papel rector de la ‘vida artística nacional’” (Cabañas 1996, 27). El sistema de selección, con numerosas exposiciones previas, primero en provincias y posteriormente en Madrid, es novedoso, inaugurando un nuevo procedimiento “oficial” para las posteriores Exposiciones Nacionales. Igualmente, se pusieron de manifiesto las enormes deficiencias en la infraestructura museística peninsular, adoptándose ciertas medidas para subsanarlas: el 9 de octubre de 1951, tres días antes de inaugurarse la Bienal en las antiguas instalaciones del Museo de

Arte Moderno, se creó por decreto el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte del Siglo XIX, a partir de la previa dismantelación y desdoblamiento del de Arte Moderno. La situación cultural y artística reclamaba un cambio que con la Bienal se ofrecía como vía válida para los artistas desfavorecidos por el monopolio academizante: el Estado, por primera vez, apoya abiertamente las manifestaciones más avanzadas, proyectándolas fuera de las fronteras nacionales —aunque fuera sólo hacia Hispanoamérica, por el momento—, ayudando así a abrir mercados tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, a potenciar la política de la Hispanidad y, de paso, a ganar un prestigio internacional del que el régimen andaba muy necesitado. Es también novedoso el ambiente que creó, la enorme incidencia social, por el debate y las virulentas polémicas públicas suscitadas sobre vanguardia vs. clasicismo, por los boicots (celebración de “anti-bienales”) y la presencia en ellos de Picasso, tanto como por la aparatosa adhesión de Dalí, y por las antológicas después de la Bienal (Barcelona, varios países hispanoamericanos y Ginebra), todo lo cual supuso una inestimable ayuda para “lavar” la imagen y favorecer la apertura de España al exterior.

Efectivamente, sobre el carácter político de la Bienal han tratado numerosos autores; además de los ya mencionados, también Calvo Serraller y Ángel González, o Gabriel Ureña, y no cabe duda de que las enormes y continuas discusiones suscitadas en las tertulias y prensa diaria ocultaban otros ámbitos en los que la polémica no estaba permitida. Además, el régimen actuó con un doble rasero también por razones obvias: de cara al exterior, para indicar que en España se estaba al día y había libertad de creación, presentaba a sus artistas más radicales como Tharrats, Cuixart y Tàpies. Pero en el ámbito doméstico se favorecía más a artistas menos radicales, como Benjamín Palencia o Vázquez Díaz, de una modernidad aceptable para el régimen: el fallo del jurado se decantó hacia estos artistas, a los que Lafuente Ferrari —miembro de la Junta Organizadora y Jurado de Calificación de la Bienal— considera representantes de lo que denomina la “tercera fuerza”, que no eran ni los viejos académicos, presentes en menguado número, ni los jóvenes más radicales. De hecho, la Bienal supuso el espaldarazo definitivo para la llamada Escuela de Madrid, al obtener Benjamín Palencia el Primer Premio de Pintura y Vázquez Díaz el Gran Premio a la Obra de un Pintor. Con todo:

pese a todas las ambigüedades y titubeos que rodearon los primeros pasos de la actitud artística oficial, el montaje, la iniciativa en sí, el éxito final de la celebración de la Bienal permitió que, de una actitud ecléctica –ya una primera victoria sobre la precedente cerrazón académica oficial- se pudiera pasar a otra etapa más progresista. (Cabañas 1996, 223)

Además de los estatutos de la Bienal y del carácter de las exposiciones previstas en paralelo, el discurso de apertura ya dejaba claro –sobre todo ante los artistas más reticentes- la nueva orientación del Estado: Ruiz Giménez aboga en este discurso por la libertad artística, la necesidad de que el mismo Estado no ayudara sino a situar al artista en el tiempo actual, a huir del peligro del “tradicionalismo falsamente entendido como una petrificación de las formas antiguas”.¹⁹ Alejandro Cirici y Moreno Galván coinciden al afirmar que la Bienal fue el canto de cisne del arte académico. Cabañas Bravo, no obstante, advierte que el conocimiento actual sobre la Bienal y su incidencia se basa en la consulta casi única y repetida de la obra de tres o cuatro autores que la vivieron, a saber, Moreno Galván, Sánchez Camargo o Aguilera Cerni entre otros, por lo que necesitaría una revisión desde ópticas diferentes y documentadas de primera mano. En cualquier caso, sí podemos afirmar que con una Bienal fue suficiente en cuanto a renovación se refiere, aunque le siguieran dos más (La Habana en 1954 y Barcelona en 1956), y aún hubiera un intento fallido para la cuarta.

Las reacciones de los artistas académicos, de los hasta entonces privilegiados, fueron activamente duras, protestando en primer lugar contra los Estatutos, particularmente los recogidos en los artículos 6º y 16º, en los que se excluía a los propios artistas de la composición de los Jurados, y se anunciaba la preferencia por un arte actual. La protesta dirigida por Fernando Álvarez de Sotomayor, Director del Museo del Prado, hizo su efecto y la Organización de la Bienal rectificó dichos artículos, re-orientando así el certamen hacia un mayor eclecticismo en la obra representada y admitiendo la entrada de artistas en los

¹⁹ Recogido por Cabañas Bravo (1996, 551).

Jurados.²⁰ La polémica llegó al terreno político al aparecer, amparados bajo el manto de las constantes alusiones y declaraciones de patriotismo, insultos como “judeizante”, “comunista” o “masón”, contestados por otros como “necrófagos”, “ayunos de formación estética”, “desambientados” y hasta “sacrílegos”. No obstante, la oficialidad no cejó en su lucha en favor de los más jóvenes, constituyendo otra muestra importante la preparación de la exposición paralela a la Bienal, de gran incidencia también entre público y crítica; se trata de la llamada *Precursores y maestros de la pintura española contemporánea*, inaugurada en diciembre en la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid. La exposición mostraba más de ciento cincuenta obras de Aureliano de Beruete, Juan de Echevarría, Isidro Nonell, Francisco Iturrino, Francisco Gimeno, Mariano Pidelaserra, Darío de Regoyos y José Gutiérrez Solana, siendo la intención de los organizadores clara: dar

²⁰ Las protestas sucesivas las firmarán Aniceto Marinas, Manuel Benedito, Marceliano Santa María, José Aguiar, Pérez Comendador, Federico Marés, Carlos Sáenz de Tejada, Julio Moisés, Eugenio Hermoso, Valentín de Zubiaurre, Moisés de Huerta, José Capuz, Juan Adsuara, Jacinto Higuera, F, Orduna, Julio Prieto Nespereira, Manuel Losada, Joaquín Valverde y otros que no se han mencionado en este trabajo. Creemos interesante transcribir algunos párrafos, citados por Miguel Cabañas Bravo en *Política artística* (1996, 246). En respuesta al artículo que reza: “En la selección de obras se dará preferencia a las expresiones artísticas que correspondan a unos conceptos artísticos actuales”, el comentario de los firmantes (dirigido a varios destinatarios, y reescrito sobre la carta enviada al *Diario de Barcelona* el 19 de noviembre de 1951) era el siguiente: “Diversas asociaciones particulares en España y fuera de ella han tenido un fin análogo y nadie ha tenido que objetar nada, pero que con medios oficiales, con premios especificados ya de 100.000 pesetas, con recursos del Estado, se pretenda cambiar la marcha nuestra del arte y se nos impongan normas a seguir, nosotros, los hombres orgullosos de nuestra libertad, protestamos de algo tan nuevo y tan intolerable como el que supone una especie de orden ministerial para que el arte español olvide su tradición, su respeto al oficio y se lance a buscar la novedad a todo trance”.

Respecto a la exclusión de artistas de los jurados, reaccionan ofendidos: “Hay algo más en el proyecto, algo que ofende nuestra dignidad, dice así: ‘No podrán formar parte de la Junta organizadora ni de los Jurados de selección y clasificación los artistas plásticos, pintores, escultores, grabadores, acuarelistas y dibujantes.’ Sin duda se teme nuestra parcialidad. Nuestra incompetencia. Se nos considera de menor categoría espiritual. No creemos haber dado motivos para tal ofensa. Suponíamos que el conocimiento de nuestro oficio y la dedicación por vida a el arte nos había de dar autoridad para juzgar”.

Finalmente, aun después de que la organización del certamen rectificara los dos artículos protestados por Sotomayor y “aclarase” su redacción en un tono de disculpa en una nota difundida en el número del *Correo Literario* (revista del ICH) siguiente al de la publicación de los Estatutos (segunda quincena de noviembre: “Para la Junta Organizadora y para el Instituto de Cultura Hispánica, ‘la preferencia por unos conceptos estéticos actuales’, significaba y significa simplemente la preferencia por un arte viviente y no por una determinada tendencia o moda artística.”)(Cabañas 1996, 247), los mismos firmantes dirigieron un nuevo escrito al Ministro de Asuntos Exteriores (autoridad máxima de la Bienal). En éste, sin duda viendo menoscabados y disminuidos sus privilegios aun a pesar de haberse atendido sus peticiones anteriores, piden la redacción de unos nuevos estatutos y sugieren la composición de la Comisión que debía elaborarlos: el Director del ICH, el Director General de BBAA, el Director del Museo Nacional de Arte Moderno, el Director del Museo del Prado, tres pintores, dos escultores, un arquitecto y un crítico nombrados por el ICH, y tres pintores, dos escultores, un arquitecto y un crítico nombrados por la DG de BBAA sobre propuesta de la RABASF, por su Claustro de profesores y por los mismos firmantes del documento.

a conocer en Madrid la obra de unos pintores a excepción de Solana poco conocidos y valorados hasta entonces y con ellos, las raíces del nuevo arte español en un momento de agria e infructuosa polémica de los academizantes, mostrando unos precedentes, unos orígenes del arte moderno que los entroncaba con la tradición, y con la tradición de *lo español*, en contestación también a las acusaciones de *extranjerizantes* de que estos nuevos pintores eran objeto por parte de los reaccionarios. Respondiendo en parte a los mismos propósitos se organizaron y presentaron las exposiciones sobre Salvador Dalí y Goya, con cuadros poco conocidos y una intención adicional originaria de prestigiar el certamen en el caso de que éste no tuviera el éxito esperado.

Es de destacar también el hecho de que amplios grupos de intelectuales próximos al régimen, entre los que destacan los poetas madrileños Panero, Vivanco, Ridruejo o Rosales, apoyaran con entusiasmo las muestras más radicales, a las que los sectores más reaccionarios, de nuevo encabezados por Sotomayor atacaban sin tregua, aunque con ello sufrieron un serio revés, siendo tanto las nuevas tendencias y sus representantes como los viejos y rechazados expuestos a la consideración pública a través de continuos debates periodísticos.²¹ Son de hecho los periódicos, y periódicos madrileños, los que centran la polémica suscitada fundamentalmente entre los propios artistas, aunque hubo otras ciudades que se involucraron con igual apasionamiento, como Santander, Granada, Bilbao, San Sebastián y Barcelona. Cabañas Bravo menciona entre la prensa diaria y no especializada al diario *Madrid* como principal órgano de expresión de los academizantes, acompañado por *Dígame* y, en provincias, *El Diario Palentino*, *El Diario Montañés* o *El Diario Vasco*. Por su parte, *El Alcázar*, *Arriba*, *Pueblo e Informaciones* se decantaron hacia el bando de “los modernos”, y otros como *ABC* o *Ya* prefirieron optar en sus artículos por una postura neutra y limitarse a informar de los acontecimientos. Estos artículos, no obstante, forman una minúscula porción de los más de dos mil quinientos en que Cabañas Bravo cifra los escritos con motivo de la Bienal, entre los de la prensa

²¹ Sotomayor inició la polémica con una carta abierta y pública al Presidente de la inexistente Sección de Psiquiatría del Colegio de Médicos, publicada por el diario *Madrid* el 8 de noviembre de 1951 y titulada “¿Quiénes son los locos?” en la que tildaba de locos, enfermos o morbosos, además de analfabetos, a todos los que no pintaban como él y los académicos. Fue contestada posteriormente por el psiquiatra Vallejo Nájera en *Pueblo*, el 10 de noviembre, y aún después *El Alcázar* “consultó” a seis especialistas más, López Ibor, Alfredo Guerra o Gonzalo R. Lafora entre otros.

extranjera, la especializada nacional y la burocrática o administrativa. Los críticos de arte se vieron desbordados por las continuas peticiones para pronunciar conferencias sobre diversos aspectos del certamen, así como para escribir artículos en prensa diaria o de carácter divulgativo, para públicos muy amplios. En cualquier caso, el desconocimiento en general sobre arte moderno era notable, no ya entre el público sino entre los mismos críticos y muchos artistas, siendo ésta quizá una de las razones de las polémicas y los ataques de ida y vuelta.²²

Con todo y en definitiva, la I Bienal supuso no sólo la derrota del predominio académico de postguerra (que habría de dejar paso a un nuevo debate del arte joven sobre la alternativa abstracción-figuración), sino también el que:

no sólo represente el comienzo de una “apertura” de la política artística española de posguerra [...] sino que en definitiva el acontecimiento también signifique la sanción oficial de una nueva situación artística y el inicio de la progresiva normalización de la escena artística del país, que podrá ya empezar a sintonizarse con la internacional. (Cabañas 1996, 88)

A esta primera iniciativa oficial le seguirán dos más: la Bienal de La Habana, celebrada entre mayo y septiembre de 1954, presenta una organización y preparativos similares a los de la madrileña, incluso con su correspondiente anti-bienal en Cuba. Los premios a Menchu Gal, Carlos Pascual de Lara o José Clará muestran una línea de eclecticismo similar a la desplegada en el primer certamen.

²² La polémica fue centrándose poco a poco en el surrealismo, lamentándose algunos artistas de que se hablara tanto y con tan poco conocimiento de causa. Consideramos interesante la réplica de Antonio Saura en este sentido publicada por la revista *Índice* el 15 de febrero de 1952 a la avalancha de artículos sobre el surrealismo, ilustrativa de este grado de desconocimiento: “Hoy se llama surrealismo a todo lo que se hace ‘fuera de lo normal’, como hace algún tiempo todo arte vanguardista se incluía dentro del tema del ‘futurismo’ o ‘cubismo’ [...] Hoy se habla de pintura abstracta a través de un par de obras depositadas en la Bienal con ciertas intenciones de novedad. Se habla de pintura abstracta, se habla de surrealismo a través de estas pocas pinturas, cuando en un solo lugar de España, concretamente en Zaragoza, existe un grupo de pintores genuinamente abstractos, capaces por sí solos de destrozarse, solamente con mostrar sus cuadros, las obras de estos otros que surgen por doquier y cuyo único mérito es el de haber visto un par de reproducciones de Picasso, de Braque o de Herbein. El surrealismo es también completamente desconocido en España [...] Se confunden los términos y los mismos críticos olvidan nombres y posturas, cuando les bastaría consultar el más elemental manual para aprendérselos. Y cuando se habla de pintura moderna se escribe únicamente de locura”(recogido por Cabañas Bravo (1996, 562-63).

La de Barcelona, celebrada entre septiembre de 1955 y enero de 1956, mantiene la línea ecléctica de las anteriores como criterio de selección, resultando en una excelente muestra de pintura contemporánea, con premios a Ferrant, Pablo Serrano, Tàpies o Vela Zanetti, y Fernando Botero entre los americanos. Estos premios significaron el triunfo definitivo y oficial del informalismo y la abstracción en la península. Posteriormente se intentó la celebración de una IV Bienal, primero en Caracas y después, por los problemas políticos de Venezuela, en Quito, pero la excesiva dependencia de la política, en concreto el deseo de que coincidiera con una reunión de la OEA varias veces pospuesta, hizo finalmente fracasar este intento, cuando los preparativos ya estaban muy adelantados.

La iniciativa oficial, no obstante, no se agotó en estas Bienales, sino que, más bien al contrario, se reactivó a raíz del éxito del acontecimiento. En este sentido, las caducas Exposiciones Nacionales se vieron drásticamente reformadas: se reduce a partir de la I Bienal el número de artistas entre los miembros del Jurado, aumentan sustancialmente la cuantía de los premios, se institucionaliza la celebración paralela de monográficos, y se instala en la presidencia del Jurado a Gallego Burín, nuevo Director General de Bellas Artes y muy decidido a facilitar el camino a los nuevos valores. Esto propició que se presentaran a las siguientes Nacionales artistas que hasta entonces se habían mantenido al margen —no será el caso de Stolz— y que incluso se les premiara: en la edición de 1954 Vázquez Díaz obtiene la Medalla de Honor, y Pancho Cossío o Pedro Bueno medallas de Primera Clase. Son cambios que provocan, una vez más, la airada reacción de los académicos ya conocidos,²³ pero el cambio de rumbo es ya irreversible.

También la política estaba transformándose, no sólo en el interior sino en el exterior: al cambio de gobierno de 1951 le sucede otro en 1957, el de los nuevos tecnócratas, que pondrán a punto un nuevo concepto socio-económico conducente al desarrollismo de la década siguiente. Además, al reconocimiento de España en la ONU en 1950 le siguen en 1953 los pactos con Estados Unidos y la Santa Sede,

²³ Encabezados de nuevo por Sotomayor y apoyados por Bernardino de Pantorba, dirigen una carta a Gallego Burín. El rechazo de esta carta provoca críticas también contra el Director General y contra el Jurado, al que se llega a acusar de dictar los premios movido por la venganza: “la primera de las medallas que se concedieron a un llamado cuadro de un llamado Gutiérrez Cossío, que no consistía sino en unos caprichosos restregones de color sobre un lienzo indefenso”(recogido por Cabañas 1996, 229).

culminados con la aceptación de España como miembro de pleno derecho de la ONU en 1955. En sintonía con el momento eufórico y de cambio, en el interior el mundo social y artístico adquiere un nuevo impulso. Hemos hecho rápida mención a la creación del Museo de Arte Contemporáneo, resultado en 1952 del desdoblamiento del antiguo de Arte Moderno (aunque oficialmente no se inauguraría hasta 1959); su primer director, José Luis Fernández del Amo, protagoniza interesantes iniciativas en favor del arte moderno. Así, con el patrocinio del Museo, se inaugura la *I Exposición de Escultura al Aire Libre* en otoño de 1953, para la que se contó con Ferrant o Cristino Mallo; ya en el verano de ese mismo año Fernández del Amo había organizado personalmente en Santander el I Congreso Internacional de Arte Abstracto, inscrito en los cursos de Problemas Contemporáneos organizados por el ICH desde 1947. En paralelo, se monta la *Exposición Internacional de Arte Abstracto* en el Museo Municipal de Santander, con obra de antiguos componentes de Pórtico, Dau al Set, y de José Caballero, Antonio Saura, etc., junto a artistas norteamericanos, rumanos, franceses, ingleses... Tanto las obras como los debates de los críticos participantes tuvieron cumplido eco en la prensa, sirviendo para acreditar el arte abstracto y planteando abiertamente la pugna entre éste y el figurativo.

En 1955 llega una exposición de *Pintura Italiana Contemporánea* a Barcelona, presentada como primer acto conducente a la III Bienal y patrocinada por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal, con obras de Balla, Boccioni, Carrá, Severini, Chirico, Morandi, etc. En el mismo año se inaugura la muestra *Pintores Suizos Contemporáneos*, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, y *Pintura Contemporánea Neerlandesa*, organizada desde La Haya. Destacan aún en el mismo año *Tendencias recientes de la pintura francesa*, en Madrid o la de *Arte Moderno en los Estados Unidos* en Barcelona. Son años en los que los artistas españoles empiezan a ganar premios en el extranjero, lo que demuestra la integración de doble vía de España en el mundo. En el interior de la península, de nuevo, aunque con un apoyo quizá menos entusiasta que cuando se trata de la promoción en el extranjero, se patrocinan también muestras de arte moderno como el *I Salón Nacional de Arte No Figurativo Español*, celebrado entre el 16 y el 30 de mayo en el Ateneo Mercantil de Valencia, muy implicado en las exposiciones

previas a la celebración de la I Bienal, y organizado por Fernández del Amo, Aguilera Cerni y Manolo Millares. De intención divulgadora, en aras de lo cual publicaron un extenso catálogo, la resonancia entre el público valenciano fue en cambio escasa. En cuanto a la iniciativa privada en estos primeros años de la década destacan quizá el grupo *Indika*, en Gerona, de cierta tendencia surrealista, o el *Grupo Espacio*, con el impulso de Jorge Oteiza en Córdoba en 1954, que posteriormente desembocaría en *Equipo 57*.

A partir de 1956 se aprecia un nuevo cambio sustancial señalado por varios autores. Valeriano Bozal prefiere de hecho situar el punto de inflexión, el fin de la postguerra, en 1957, fecha también tenida en cuenta por Cabañas Bravo y otros como segunda fase dentro de ésta de apertura de los años cincuenta, basándose fundamentalmente en el cambio político de entonces que afectó a la vida socio-económica y cultural. El cambio de gobierno de este año, tras la dimisión de José Luis Arrese, marcaría la liquidación definitiva del falangismo y la entrada de los primeros “tecnócratas” del Opus Dei: Alberto Ullastres en la cartera de Comercio o Mariano Navarro Rubio en la de Hacienda. Los cambios iniciados venían originando desde hacía tiempo fuertes tensiones en la Universidad, con enfrentamientos entre falangistas y estudiantes que obligan al cese de Ruiz Giménez y del Ministro Secretario del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta. La población española seguía teniendo un enorme peso rural, a pesar del camino iniciado años atrás con la emigración a las grandes ciudades y el crecimiento de los núcleos urbanos provinciales y, aunque el crecimiento industrial es evidente y sostenido, genera un aumento de precios e inflación; económicamente, los cambios ponen de relieve la necesidad de adaptar las infraestructuras vigentes, y con ello la insatisfacción de la burguesía industrial. Las contradicciones son notables: junto al signo aperturista, las nuevas costumbres que poco a poco empiezan a introducirse y la liberalización de la economía, continúa la represión y el descontento obrero manifiesto en las huelgas se reprime con dureza. La Universidad, a través del SEU, se abre a posturas izquierdistas que contribuyen a mantener el Estado de alerta en el gobierno. Desde sectores supervivientes de la Falange, los que habían adoptado con más entusiasmo el programa anticapitalista joseantoniano, se miraba con simpatía la

actitud de los militantes del PCE, y en las publicaciones del momento aparecían textos del fundador junto a artículos de reconocidos miembros del PCE: así en la publicación del SEU *Avento Cultural*, o posteriormente en los años sesenta en la prestigiosa revista de arte contemporáneo *Artes*, dirigida por miembros de la Sección Femenina, o en *Índice*, del falangista Fernández Figueroa, donde se recogían las tendencias en psiquiatría o filosofía de concepciones muy alejadas a las del régimen.

En este contexto, la actividad artística se plasma en exposiciones como *La nueva pintura americana* (Madrid, 1958) entre otras de iniciativa pública, a las que se suman las individuales de Tàpies, Chillida, Saura, Guinovart o Millares como muestras de los artistas más avanzados. El informalismo se reafirma como tendencia dominante dentro del arte innovador, aunque sin llegar a desplazar totalmente otras tendencias como el constructivismo, presente en los cordobeses o valencianos de *Parpalló*, o los realismos madrileño y sevillano. La iniciativa privada también funciona activamente estos años. Así la galería madrileña Fernando Fe abría su ciclo de exposiciones *Artistas de Hoy*. Estos cambios se aprecian también en el surgimiento, poco después, de grupos de artistas que luchan por el cambio. Así, el mencionado Grupo Parpalló, en Valencia, El Paso y Equipo 57 en Córdoba. El primero se dio a conocer con una exposición a fines de 1956, contando con Vicente Aguilera Cerni como promotor y la publicación *Arte Vivo*. Los artistas del grupo eran numerosos (Manuel Gil, Michavila, Monjalés, Nassio, Jacinta Gil, etc., y más tarde, desde 1959 Salvador Soria, Andreu Alfaro o Eusebio Sempere); no compartían una misma tendencia estilística, pero todos ellos deseaban una renovación del arte, aun dentro de la figuración, una alternativa al informalismo dominante dentro de las tendencias contemporáneas. Los primeros en apartarse de ella fueron Salvador Soria, en su exploración de los materiales, y Manolo Gil hacia el informalismo. Con el propósito de divulgar las tendencias contemporáneas, también tenían ambiciones sociales, de renovación, abogando por la integración de las artes. Cuando en 1960 se inicia su disolución, habían protagonizado numerosas iniciativas que resultarían en un impacto duradero. Otro grupo surgido en estos años, entre 1957-1960, es El Paso, que en esta ocasión sí presenta un manifiesto, firmado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares y Antonio

Saura entre otros. Estos jóvenes artistas deseaban vigorizar el arte español y, sin marcarse una tendencia determinada, apelaban a la unión de todos los artistas: cineastas, pintores, escritores... aunque finalmente se configuraron como grupo de pintores y escultores, fundamentalmente informalistas, destacando las arpilleras de Millares, los iconos de Saura o la original narrativa de Canogar. El grupo alcanzó enorme importancia en el desarrollo del arte español del momento, captando de inmediato la atención de la crítica nacional e internacional, que según Bozal (1992b, 252) veía en la obra de los artistas del grupo mucho de lo tan invocado como "español": expresionismo, dramatismo, cromatismo. Son características, por lo demás, en las que la crítica del momento incidió tenazmente, quizá en busca de una legitimación de tendencia tan ajena y alejada del tradicionalismo y academicismos si no predominantes sí aún de peso específico en la vida cultural y política del país. Los componentes del grupo buscaban ejercer una militancia a través de la libertad expresiva que frecuentemente se identificaba con lo matérico, pero al mismo tiempo, en un momento de éxitos y reconocimientos internacionales, se reafirmaban, además de las resumidas por Bozal, las señas de identidad de lo español: carácter individualista, cierto misticismo, austeridad y vitalidad. El predominio que marca y ratifica este protagonismo del informalismo se sucede con grupos de orientación similar, dentro de la abstracción, por toda la geografía peninsular, como *Rotgle Obert* en Valencia (1958), el grupo *Itálica* en Sevilla (1959) y, sobre todo, el *Grupo Gallot* de Sabadell, ya en 1960 y quizá última manifestación de importancia del informalismo. Finalmente, al andaluz Equipo 57 es una propuesta más radical aun dentro de la vanguardia, una alternativa al informalismo no sólo plástica sino también política, que renegaba de la individualidad "burguesa" y pretendía crear en equipo, renunciando a cualquier personalismo o subjetivismo. Herederos directísimos del *Grupo Espacio* (1954), creado bajo la influencia de la figura de Jorge de Oteiza —que renunció a formar parte del grupo, tras su breve estancia en Córdoba a principios de la década—, Juan Cuenca y Juan Serrano, arquitectos, junto a los pintores Agustín Ibarrola y los hermanos Ángel y José Duarte buscan un arte científico, de desarrollo conceptual, para el que adoptan el lenguaje constructivista en la tradición de Malevich o Max Bill. Acompañaban sus obras con textos teóricos (consideraban la creación una

investigación) y su fin último no era la representación de la sociedad, sino su transformación. A fines de la década, en 1958, este grupo se escindiría en dos: el *Grupo Córdoba y Equipo Espacio*. Posteriormente se continuaría con esta línea aperturista, presente en la nueva tendencia de fines de la década llamada “Arte normativo”, o una nueva figuración, realista en unos casos, o intimista y mágica en otros (*Estampa Popular*, por ejemplo). Pero con ellos nos adentraríamos en unos tiempos, los años sesenta, que ya escapan al ámbito de este trabajo.

Sobre las manifestaciones en los últimos años de la década de los cincuenta, los últimos años de Ramón Stolz también, solamente hemos hecho somera mención a tres de las múltiples manifestaciones que subrayan el cambio que se estaba produciendo en la península, un cambio inevitable a pesar de las condiciones socio-políticas para el que sin duda la celebración de la Primera Bienal había allanado el camino. Efectivamente, al margen de la polémica en el establecimiento de fechas apuntadas como claves puntuales, de lo que no hay duda es de que en este período el Estado había entrado en una dinámica aparentemente imparable, con el deseo de consolidar el fin de la autarquía y el aislacionismo, la intención modernizadora de la economía y no permanecer indiferente a la vida social y cultural. Así, utilizando para estos fines las manifestaciones artísticas más innovadoras, el Gobierno, a través de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales, dirigida a la sazón por Luis González Robles, abrió el mundo a estos artistas: en la Bienal de Venecia de 1958 se presentó exclusivamente obra abstracta, obteniendo sus autores numerosos premios; existen llamativas diferencias respecto a la Bienal de 1950, en la que se iniciaba tímidamente este apoyo oficial a la vanguardia al presentar, junto a obras de Benedito, Álvarez de Sotomayor, Adsuara o Ávalos, lienzos de Benjamín Palencia, Menchu Gal, Martínez Novillo o Lara. La violenta intervención del comisario del pabellón, Enrique Pérez Comendador, utilizando una retórica propia de la más dura posguerra contra las tendencias que vislumbraba empezaba a patrocinar el Estado, acarreó su destitución por parte del Ministro, un hecho significativo en lo que a la nueva orientación estatal se refiere.²⁴ Otra muestra

²⁴ Dicho comisario califica de “sumamente equivocada la política emprendida por la Dirección General de Relaciones Culturales, al fomentar con su apoyo moral y material (adquisición de obras) el desarrollo de unos modos de pintar y esculpir que si tiene vigencia fuera no por ello dejamos de percatarnos de su falsedad y de sus fines desmoralizadores y destructores de las bases de nuestra sociedad. Observamos que el comunismo ayudado por la masonería lo fomenta en el mundo y lo

la tenemos en la exposición en el Museo de Artes Decorativas de París de 1959, en la que se presentaron obras de Canogar, Saura, Cuixart, Feito, Millares o Palazuelo. Se ha hablado mucho de la dualidad manipuladora, o esquizofrénica, de estas actividades, tan diferentes dentro y fuera de la península, pero lo cierto es que estos artistas viajaban con frecuencia al extranjero, no sólo en exposiciones estatales, sino en estancias de aprendizaje en París, o Nueva York, y volvían a España para proseguir su labor. Durante estos años vanguardia y oficialidad al menos se vieron obligados a entenderse, mutuamente necesitados como estaban: los artistas más radicales, que cosechaban un premio tras otro en el extranjero, presentados por iniciativa oficial, no tenían refrendo en el interior del país. Es un fenómeno extraño que un crítico francés describe gráficamente como “fenómeno de emigración colectiva a cargo oficial”.²⁵ No obstante, repitémoslo una vez más, todas estas muestras mencionadas de arte más innovador y radical constituían una auténtica y reducida minoría social, de escaso alcance entre el público en general. Mientras tanto, de fronteras adentro, los viejos representantes de la tradición seguían manteniendo su vigencia, dominando su presencia en exposiciones y copando el mercado.

Hasta aquí el tiempo que nos concierne; hemos tratado de esbozar la situación social, cultural y sobre todo artística a lo largo de medio siglo, el medio siglo largo que vivió Ramón Stolz, en una España sometida a cambios constantes, polémicas y dureza. Stolz lo vivió siempre desde la moderación, sin adscripciones ni debates, dedicado al trabajo más duro que el oficio de pintor contempla. Sin premios ni reconocimientos, apartado de la vida social del mundo artístico, aquéllos que le trataron evocan siempre con una sonrisa su recuerdo. Ya en otro siglo, este trabajo quiere recuperar su memoria e intentar en lo posible el reconocimiento de una vida y una obra dedicada al oficio de pintar y nada más.

barre en cambio radicalmente en Rusia y los países comunistas”(recogido por Ángel Llorente (1992), “Arte e Ideología del Franquismo 1939-51”, en *La balsa de la medusa*, no. 24, p. 139).

²⁵ Se trata de Pierre Restany en su artículo “La jeune peintre espagnole rentre en scène”, *Cimaise*, nos. 45-46, sept.-nov. 1959. Citado por Cabañas Bravo (1996, 108).

III. NOTAS BIOGRÁFICAS

La experiencia de los años va dejando en el hombre maduro su desilusionado redimento y habituándonos a la injusticia con que la fortuna reparte sus favores. Cuando nos paramos a reflexionar sobre estas duras lecciones que la existencia nos prodiga puede surgir en nosotros la cálida protesta en la que se engendran las rebeldías, pero también puede descender sobre la conciencia una serena aceptación de melancólica conformidad; estamos entonces en los umbrales de lo que los franceses llaman la “sagesse”. (Lafuente Ferrari 1962, 10)

Así se expresa el académico y catedrático de Historia del Arte Enrique Lafuente Ferrari, en calidad de amigo, gran, íntimo amigo personal de Ramón Stolz Viciano. Como tal le conocía y respetaba, y sus opiniones sobre él como persona han constituido el cimiento sobre el que hemos intentado recrear su personalidad. Lafuente Ferrari resume en el término francés *sagesse* un rasgo sobresaliente e imprescindible en Stolz, la sabiduría honda y vital que define a este maestro y amigo ameno y magnánimo; esposo y compañero apacible, hombre bueno, modesto y entusiasta, con un punto de melancólica ironía vital. Hombre de baja estatura y fuerte, con voz de barítono y eterno cigarrillo en los labios, todos los que le conocieron recuerdan con afecto su cordialidad, afable y siempre dispuesto a compartir una charla, a echar una mano, a dar una opinión si se lo requerían. Era honesto e inteligente, y tenía un sentido innato para captar a las personas, a las que juzgaba con sagacidad y humor nunca exentos de compasión. Efectivamente, todos los que con él trataron y que de alguna manera han colaborado en la elaboración de este trabajo coinciden en resaltar sus sarcasmos y su aguda ironía, nunca hiriente ni ofensiva, que también podemos apreciar en sus escritos. Trabajador incansable, modesto y lúcido, dedicó su vida a la pintura, no esperando de ella más de lo que jamás le diera porque, como dice quien bien conoció su obra y personalidad como hombre y como artista:

he tratado en mi vida a muchos artistas que han conquistado fácilmente fama y bienestar, y que no le llegaban a Stolz a la suela del zapato, mientras mi gran amigo luchó bravamente con su arte en ingentes trabajos para llevar una vida dura y modesta [...] se malogró, no sólo porque murió joven, sino porque ni tuvo la holgura para crear las obras personales que él hubiera deseado realizar, ni consiguió en vida el reconocimiento extenso de sus dotes y de su talento [...] Conocía bien el capricho de la fortuna y estaba de vuelta de sus veleidades. Pero siguió amando hasta que murió, recién dejados los pinceles, la secreta satisfacción de la obra bien hecha. (Lafuente Ferrari 1962, 10)

A tal personalidad hemos dedicado esta investigación, un gran hombre y un gran pintor aún por reconocer.

Los Stolz llegan a España hacia 1865, de la mano de Otto Albrecht Stolz, de apellido materno Schürman, caballero renano viajero y aficionado a la música. Su padre había continuado una tradición de generaciones dedicadas a la industria de la química y la medicina en Elberfeld (Renania) y su madre provenía de Viena, de una familia de médicos y músicos. Otto Stolz recaló en Valencia, donde casó con Amparo Seguí en 1871 y tuvo dos hijos, Ramón y Consuelo, y se instaló definitivamente, aunque sin perder nunca el vínculo con su familia en Renania y Viena, en la ciudad del Turia hasta su muerte en 1910. Las fuentes consultadas no coinciden en cuanto a la actividad desarrollada por Otto Stolz en la península: en los *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Ramón Stolz Viciano* y en un artículo del documentado Francisco Almela y Vives (1958, 4) se dice que en 1865 instaló la primera fábrica de hielo de España para Adrien Cayol, hombre de negocios francés dedicado a la cerveza; que marchó pero volvió de nuevo en 1871, llamado por éste para ponerle al frente de varias fábricas de su propiedad. Sin embargo, Eduardo López Chávarri, amigo personal del matrimonio Stolz Viciano, en un artículo de *Las Provincias*

(1958) con motivo de la muerte de nuestro pintor escribe que Otto se dedicó al comercio de oleografías, cromos, dibujos, marcos para lienzos y similares, instalando la tienda en la calle Calabazas. Por el contrario, Manuel González Martí (1958, 4) cuenta que la familia no disfrutaba de una condición sino modesta, por lo que su hijo hubo de empezar a trabajar a corta edad en esta tienda de oleografías y marcos, no propiedad familiar, sino de José Valenti en la Plaza de la Virgen de Valenciana.

El patriarca de la familia puso todas sus esperanzas en que este único hijo varón fuera científico, pero Ramón Stolz Seguí (1872-1924) tenía vocación de pintor y a la pintura decidió dedicarse. Con este objetivo se matricularía en la Academia valenciana de San Carlos y posteriormente en la de San Fernando, completando sus estudios con viajes por Francia y Alemania. En San Carlos había trabado amistad con Francisco Viciano, joven artista que pertenecía a una familia de escultores y músicos de origen italiano asentados en Castellón, casando con su hermana Maria Teresa Viciano Martí al regresar de sus viajes por Europa.¹ Artista de sólida formación y valía indiscutible, pintó especialmente la huerta valenciana y el paisaje castellonense, destacando como brillante colorista y técnico excepcional. También destacó en sus cuadros costumbristas de interior, ganando varios premios de renombre, entre ellos la segunda medalla de la Nacional de 1912. Anteriormente, había ganado Terceras Medallas en 1893 (*Cercanías de Porta Coeli*) en la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Madrid (1 de marzo) y en junio de 1897 con *Fuente del Cristo* en la Exposición general de Bellas Artes.² Y en diciembre de 1909, en la Exposición Regional de Valencia, la medalla de oro. De raigambre y formación decimonónica, acusa el influjo modernista en el cambio de siglo, corriente que ya había triunfado en Madrid y Barcelona y en cuyo éxito jugaron tan importante papel los concursos de carteles patrocinados por las firmas comerciales Codorníu y Anís del Mono. Esta nueva estética penetra también en la

¹ El padre, Tomás Viciano Moltó, tallista y músico, llegó a formar una valiosa colección de piezas escultóricas, pinturas y libros de arte, y educó a sus cuatro hijos varones en la pintura y la escultura, siendo José el que alcanzó mayor reconocimiento a pesar de su prematura muerte

² Presentada su obra a la reina regente Maria Cristina de Habsburgo, relatan los herederos que le gustó tanto a ésta que firmó enseguida su nombramiento como caballero de la Real Orden de Isabel la Católica, el 25 de octubre de 1895. Datos aportados por Vicente Torres Tena, sobrino y heredero de Stolz, cuya ayuda a lo largo de la elaboración de este trabajo ha resultado inestimable.

ciudad de Turia, produciendo los artistas de estos años una obra de influencia más o menos modernista, tanto en Sorolla, el futuro muralista Vila Prades, o el mismo Stolz Seguí, afincado definitivamente en Valencia, como muestran quizá sus carteles para la Feria de Julio: el de 1906, firmado con Vila Prades: “es un claro ejemplo del contraste entre las formas onduladas modernistas de la enmarcación y el realismo costumbrista de las figuras, si bien cabe resaltar el estudio de movimiento del caballo enjaezado que sostiene a la típica pareja de valencianos”(Pérez Rojas 1991, 13). Posteriormente, el cartel presentado en 1910 con Ramón Verde muestra una evolución en el cambio de acompañamiento: en lugar de la hasta entonces omnipresente valenciana de los cuadros costumbristas, aparece una joven de moderna apariencia. Stolz Seguí llegó a ser conocido como “el pintor de las flores”, era contetulio de Benlliure, Sorolla y Tárrega además de uno de los más activos miembros del Círculo de Bellas Artes, y entusiasta organizador de las cabalgatas florales de julio, se ganó el sobrenombre de “el pintor de las flores”. Contemporáneo también de Fillol, Mongrell, Tomás Murillo o José Navarro, perteneció a una generación eclipsada por el relumbramiento de Sorolla.

En este entorno viene al mundo Ramón Stolz Viciano. Nacido en el número 4 de la calle antes Cruz Nueva (en la actualidad, ese tramo se llama de Muñoz Degraín) un 13 de julio de 1903, fue bautizado a continuación en la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri.³ Hijo único de Ramón Stolz Seguí y María Teresa Viciano, en el neófito se conjugaba una compleja mezcla que marcaría su vocación y su forma de ejercerla: sangre germánica por parte de padre e italiana y levantina por la materna, creció en un ambiente de artistas, asistiendo desde niño a las tertulias en el taller paterno con Sorolla, Pinazo, Gisbert, Agrasot, Martínez Cubells, Muñoz Degraín, Benlliure, Ricardo Verde o Fillol (incluso alguna vez asistió Blasco Ibáñez), a las que solían poner fin los conciertos de Tárrega.⁴

Desde muy niño mostró su afición al dibujo, “a pesar de que el padre quiso ahorrarle los sinsabores de la carrera artística y encauzarle por los estudios

³ La partida de bautismo no se ha podido encontrar porque muy probablemente se quemara en el incendio que sufrió la Iglesia durante la Guerra Civil.

⁴ Así lo recuerda su viuda, Rosa Cuesta Muñoz, en una entrevista concedida a Carmen Payá, de *Las Provincias*, el 23 de noviembre de 1963 con motivo de la publicación con Lafuente Ferrari del libro: *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y bocetos para sus pinturas murales* (véase sección bibliográfica).

científicos, como queriendo, póstumamente, seguir los consejos de su abuelo”(Disursos 1958, 88). Por ello, cediendo a las primeras presiones paternas para alejarle de este mundo después de haber cursado unos años en la Escuela Oficial de Artes y Oficios, nuestro artista se matricula en la Escuela Industrial de Valencia en 1917 para seguir estudios de técnico industrial y aparejador. Pero Ramón ya dibuja con evidente soltura, y de estos años data un *Autorretrato* (véase R-27, en *Obra de caballete*, epígrafe b. del cap. 5). Cinco años más tarde su padre se rinde ante la evidencia y matricula a Ramón en la valenciana Academia de Bellas Artes de San Carlos. De estos primeros años dedicado a la pintura datan varios óleos, obritas de indudable interés por el temprano oficio y la soltura en el manejo de la técnica y la composición. Hemos encontrado especialmente muchos retratos en los que destaca una concepción clásica aliñada con una sobria elegancia; también experimenta nuevos caminos, con retratos de corte más atrevido, en la línea del *déco* de Tamara de Lempicka, con lejanas referencias al cubismo más decorativo (*Retrato de Álvaro Valero de Palma*, véase R-42), con colores planos y rasgos corporales hieráticos y de exagerada expresividad. Por todo ello, consideramos el eclecticismo una forma de caracterizar teóricamente su pintura de caballete temprana, particularmente la realizada hasta la guerra civil, en la que se observa junto a la elegancia más clásica, una concepción en ocasiones modernista, con referencias al decorativismo de la Viena de 1900 (R-42: *Retrato de Amparo Valero de Palma* o las decoraciones de tema fantástico), el perfilado sensual de Ingres o Chasseriau en sus desnudos femeninos, el simbolismo de Puvis de Chavannes (*Vacaciones*, véase D-11), la elegancia aristocrática de Nieto y Benedito (*Retrato de Pilar Domingo*, véase R-13), o el luminismo sorollista en sus cuadros de valencianas.

Los estudios de pintura los seguiría posteriormente en Madrid. En la *Relación de títulos y méritos* presentada a la Academia de San Fernando en 1955 dice: “De 1922 a 1925 hizo los estudios completos [...] con premio en las asignaturas: Dibujo del natural en Movimiento - Teoría y Estética de la Bellas Artes - Historia del Arte - Paisage [sic] y Medalla en Colorido y Composición”.⁵ El joven Ramón había llegado a Madrid en años prósperos, de efervescencia social bajo el régimen del General

Primo de Rivera. Desde el principio, sin duda su amplia formación técnica junto a la herencia y empeño del abuelo químico, le hicieron interesarse por el arte de las mezclas y los materiales, un arte afianzado en sus trabajos para marchantes durante su posterior estancia en París. Ya en 1923 el aplicado alumno presentaría sus primeras obras pictóricas y aparecería en la Exposición Regional Valenciana. La influencia directa tanto de su progenitor como del entorno artístico e intelectual que le rodeó desde su nacimiento habían marcado indeleblemente un destino, una pasión tenaz incrementada con la experiencia y el conocimiento de este mundo de la pintura que se empeñó en explorar y analizar. Además de los viajes que proyectaba, era un ávido lector que, sin llegar a dominar la lengua alemana como lo hizo su padre, sí la conocía lo suficiente como para disfrutar de su literatura, así como de la francesa o italiana. Su talante observador, disciplinado, humilde y a la vez socarrón le permitieron crearse agudas y divertidas opiniones sobre ese mundo suyo, que a veces dejó escritas

Pero los años de formación se vieron bruscamente interrumpidos por la repentina muerte de su padre el 5 de noviembre de 1924, causada por una angina de pecho. Por este motivo el joven Ramón hubo de renunciar momentáneamente a sus viajes por Europa, para continuar y terminar cuanto antes sus estudios y enfrentarse sin dilación al problema de ganarse la vida para él y para su madre, de la que ya no se separaría hasta la muerte de ella, en diciembre de 1956. En la *Relación* antes mencionada (véase Nota 5), leemos que “por circunstancias familiares jamás opositó ni solicitó pensiones o becas para el extranjero”(sic), aunque pronto, en 1926, satisfaría sus deseos de viajar, siempre a sus expensas, primero a Francia y desde allí a Alemania. A su regreso Ramón decide recluirse en Benicasim, en la villa veraniega de sus tíos maternos Vicente Torres Carpi y Antonia Viciano, y allí pintar sin descanso durante una temporada, temporada que se alargaría durante más de un año. Y va arreglándoselas, aún con muchos sinsabores; su íntimo amigo el profesor Enrique Lafuente Ferrari (1959, 7) sugiere que en estos años pinta muchos cuadros que luego firmarán -y cobrarán- otros autores más conocidos. Parece que un representante le hace numerosos encargos para llevar a América, una obra de la que

⁵ Documento mecanografiado conservado en el Archivo familiar de Vicente Torres (en adelante

no tenemos más noticia que la proporcionada por sus herederos. Así avanza en el afianzamiento de su personalidad, caracterizada por el tesón, la honradez profesional, la ausencia de deseo de protagonismo, el afán de superación y la fe en la pintura como expresión del espíritu. Capacidad, conciencia y sabiduría, dice Lafuente Ferrari (1959, 8), eran las musas de Stolz, que no desdeñaba ningún trabajo ni se sentía disminuido por ningún encargo.

La formación integral de un artista, la que le otorga el rango de maestro, no consiste sólo en las asignaturas aprendidas en la Escuela de Bellas Artes o en los experimentos realizados en solitario, sino también en el trato con otros maestros, en las influencias de otros colegas, en los viajes, las tertulias y, fundamentalmente, en la disposición para asimilar éstos y todos los estímulos ofrecidos. Así, y en primer lugar, debemos referirnos a tres personajes, mencionados en el capítulo precedente, cuyo trato marcó una profunda huella en nuestro pintor: Manuel Benedito (1875-1963), amigo antiguo que ya lo fuera de su padre y pintor adscrito al modernismo y luego al regionalismo, muy popular en la época, caracterizado por cierto simbolismo (su “Canto VII de Dante” fue premiado en la exposición de 1904) y muy conocido por sus retratos: unos señoriales, de recuerdos dieciochescos; otros castizos y coloristas. El también pintor Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) estimuló en Stolz el ansia insaciable de estudio de las diferentes técnicas, introduciéndole además en el ambiente artístico y literario del Madrid de la época, se caracterizaba por su sensibilidad aristocrática -sus colegas le llamaban “el pintor de la elegancia”-, el gusto por lo refinado y suntuoso, así como por un dominio técnico convertido en virtuosismo; finalmente, el humanista Felipe Peyró, padrino de pila de Ramón, desaparecido a edad muy temprana, con su obra prácticamente inédita. Stolz frecuentará posteriormente en Madrid el trato con Valle Inclán, Baroja, Julio Camba o Zuloaga, quienes “fueron sus amigos y le estimaron en lo que valía”(Lafuente Ferrari 1962, 11). Además del trato directo con éstos y muchos otros artistas e intelectuales, como hemos visto, ya desde niño era un ávido lector, sensato y disciplinado, de talante dispuesto, perfeccionista, escrupuloso, que hizo suyos los consejos del profesor Max Doerner, autor de un libro sobre técnicas artísticas muy

difundido en aquellos años, quien no se cansaba de exhortar a los jóvenes artistas para que no descuidaran su formación, el estudio y la práctica, ya que

la ejecución minuciosa no perjudica, sino que constituye el fundamento sobre el que se levanta realmente la libertad artística. [...] No se debe dejar de aprender, por fenómenos o éxitos de moda, todo lo que pueda aprenderse en el arte, pues el saber es el capital más seguro. (Doerner 1921, 15)

“Sin descanso”, esto es lo que él siempre practicaría desde su infancia hasta su muerte: trabajar, experimentar, prepararse. Cuando por fin llega el momento de viajar, es en París donde se instala con su amigo Rafael Benedito (sin ningún parentesco con el maestro Manuel Benedito) en 1926. Meca de los artistas en todo su esplendor de fines de los años 20, suenan entonces en la capital del Sena los nombres no sólo de Picasso, Juan Gris o Joan Miró, sino también el de multitud de artistas europeos, cuyo número se incrementaría en breve con el éxodo marcado por el afianzamiento del totalitarismo soviético o de situaciones políticas controvertidas: Pevsner, Vantongerloo, Calder y Torres García llegados el mismo año, o Arp, Van Doesburg y Kandinsky en años sucesivos. Gladys Fabre explica cómo la Francia de entreguerras vivía un gran momento socio-político y económico. Reafirmado en sus valores nacionales tras la victoria y el retorno al orden, este país volvió a interesarse hacia 1923 por el arte internacional; varias exposiciones demuestran este interés, tanto en galerías privadas como en instituciones públicas. Allí se presenta a los constructivistas rusos, a De Stijl y a los más radicales abstractos, entre los que significativamente no se encontraban artistas de la vanguardia francesa: “Ésta oscilaba entre el postcubismo, el Purismo y la abstracción geométrica sin decidirse a abandonar totalmente la representación”(Gleizes 1990, 14). En realidad, la vanguardia más radical se encontraba en esos momentos en Berlín. De hecho, en opinión de Gleizes, tanto la crítica como los artistas galos alimentaban en Francia una concepción errónea en la opinión pública, una opinión que por entonces identificaba “abstracción” con “decoración”(preferentemente mural) o la consideraba

una extrapolación -extranjera- del cubismo: “De hecho, las dos interpretaciones eran desvalorizadoras puesto que presentaban la abstracción geométrica como secundaria en la jerarquía de las artes o en la sucesión temporal de las innovaciones”(Gleizes 1990, 15). Éste es el ambiente en el que se hallan inmerso nuestro joven maestro y otros muchos artistas españoles que en esos momentos también residen en París: el veterano Francisco Iturrino, Romero de Torres, Vázquez Díaz o Juan de Echeverría. Además, los más vanguardistas Manuel Ángeles Ortiz, desde 1922, Francisco Bores, como el anterior alumno de Cecilio Plá en San Fernando e influido por Picasso, Pancho Cossío, Peinado o la extraña figura de Luis Fernández -tan diametralmente opuesto a Stolz pero tan parecido en su actitud vital-,⁶ todos ligeramente mayores que Ramón pero llegados a la capital del Sena sobre las mismas fechas, como el revolucionario Dalí, expulsado de la Academia en la que había sido condiscípulo de Stolz cuando declara incompetente al tribunal que lo examina de Teoría de las Bellas Artes.

El joven Stolz ya demuestra su carácter independiente y una concepción ciertamente diferente de la pintura no le propicia el encuentro con los artistas mencionados y, si bien sociable y muy aficionado al teatro y los espectáculos de la noche parisina, era del mismo modo poco amigo de las reuniones con colegas. Una circunstancia que no obsta para que se hagan cargo de su obra varios marchantes que le contratan obras y distribuyen sus lienzos, al óleo fundamentalmente, por toda Europa y Sudamérica. Su amigo Enrique Lafuente otorga una importancia especial a estos encargos en su evolución como fresquista:

Existen en Francia y América residencias y palacios decorados con murales y techos de Stolz al óleo. Creo que estas obras no saldrán nunca del anónimo, porque no acostumbraba a firmarlas, lo que indica

⁶ En los escasos escritos sobre este pintor, iniciado en la abstracción más radical, se le describe como poco locuaz, poco amigo de las tertulias; un artista desconocido aun hoy, dedicado en cuerpo y alma a la pintura, a la investigación de su técnica, a la precisión en la ejecución; se ocupa en alguno de sus textos del formato del cuadro, y estudia con ahínco los aspectos técnicos de la pintura: “He empezado por consultar libros -creo que los conozco todos, antiguos y modernos- sobre este asunto; consulté a los restauradores del Museo del Louvre, a químicos [...] Aprendí, pues, a hacer yo mismo la pintura con polvos, aceite, huevos, etc, según la clase de pintura que quería hacer”. Entrevista de 1972 con Ramón Chao, citada por Valeriano Bozal (1992, 526).

que, insatisfecho de sí mismo, sólo las estimaba como tareas en las que su formación se completaba y nada más. Pero en la frecuentación de estas realizaciones, Stolz fue apeteciendo para dar a estos trabajos la calidad a que él aspiraba y que los muros le exigían: la técnica del fresco. Se propuso dominarla y la dominó. (1959, 19)

En este período Stolz trabajó mucho y bien remunerado, según contaba él mismo a su alumno de San Fernando y colaborador desde 1951 José Cuní Alfonso,⁷ pero como era habitual durante estos años, la costumbre de no firmar una obra ante la cual nunca se sentía satisfecho hace prácticamente imposible seguir la pista de su producción pictórica en los años 20, algo que hubiera revestido un indudable interés para apreciar el cambio de estilo ante las obras para particulares -quizá como las que conservaba su viuda, Rosa Cuesta Muñoz, en el estudio-vivienda de la madrileña calle de las Huertas, hoy dispersas entre las residencias de sus herederos y diversas instituciones- y los grandes encargos oficiales, caracterizados como veremos más adelante por los temas religiosos e históricos en una línea de clasicismo academizante. Aunque de la mayoría de sus óleos es imposible seguir el rastro y sólo conocemos muchos de ellos por fotografías en blanco y negro, la documentación gráfica conservada por sus herederos nos permiten conocer a un artista post-modernista que interpretaba como nadie el desnudo femenino, además del retrato y la pintura costumbrista.

Los viajes tocan a su fin cuando siente llegada la hora de abandonar definitivamente la vida de estudiante y regresar a Madrid. Poco después, en 1933, consigue un puesto como profesor interino en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a instancias de su Claustro de profesores y en atención a un informe de Aurelio Arteta, según el cual Stolz estaba encargado de la clase de estudios prácticos de ornamentación desde el curso anterior; así, por orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en carta dirigida al Director General de Bellas Artes, el 28 de abril es nombrado “Profesor interino de Estudios de Prácticas de Ornamentación de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado” por el

período de un año y sueldo de seis mil pesetas anuales. Desde este momento, sin haber cumplido aun los treinta años, será requerido con asiduidad por instituciones públicas religiosas o laicas. Poco amigo de los concursos, decide no obstante presentarse con el óleo *Vacaciones* -reproducido en la publicación *The Studio*⁸- (véase D-11 en *Obra de caballete*, epígrafe b. del Capítulo 5) a la Exposición Nacional de 1936, que no llegó a juzgarse por el estallido de la guerra. El joven maestro interpretaría esta fatal circunstancia como una señal, tomando la decisión irrevocable de no volver a presentarse a ninguna otra.

Los años de la Guerra Civil los pasa en Madrid, colaborando con el equipo encargado de mantener en el mejor estado posible los fondos del Museo del Prado, entonces en la Biblioteca Nacional, sede también del Museo de Arte Moderno. Para la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, creada el 23 de julio de 1936, elabora un informe sobre los efectos de los gases de combustión de las bombas incendiarias sobre superficies pintadas en distintas técnicas, aprovechando la circunstancia de que una de éstas cayera sobre su estudio en la calle Sacramento, en el primer bombardeo sufrido por la ciudad de Madrid el 8 de noviembre de ese mismo año (véase Anexo III). Sus intereses y conocimientos técnicos quedan de manifiesto en este breve informe, así como su afán experimentador y su espíritu desapasionado, amante del estudio y la ciencia. Una bomba explota en su estudio, en su casa, y lo primero que le preocupa es recoger análisis, comparar daños en los lienzos y cartones y hacer pruebas. Durante este período de colaboración con la Junta conoce a Pascual Bravo, arquitecto director de la Escuela de Arquitectura, al también valenciano Juan Adsuara y a quien se convertiría en su entrañable amigo de por vida, el profesor Enrique Lafuente Ferrari. Como él, todos ellos se encargaban de recorrer en camionetas, junto a los "comisarios políticos" gubernamentales, las calles de Madrid y rescatar las obras artísticas que juzgaran pertinentes de las casas y palacios abandonados o saqueados. Esta actuación sería probablemente la causa de una denuncia cursada contra él en los primeros meses del posterior régimen, aunque las pasiones y partidismos del momento no permiten un juicio ecuánime y no es

⁷ Entrevista en su domicilio de Madrid el 7 de octubre de 1995. De aquí en adelante, todos los datos aportados por don José Cuní tienen como referencia esta fecha.

desacertado dudar de los testimonios sobre estos hechos. En cualquier caso, José Cuní nos relató una anécdota confirmada por su viuda: el lienzo de las Meninas y un retrato de Carlos V de Tiziano fueron sacados del Prado, enrollados, pretendidamente para ponerlos en venta en la Unión Soviética. Al parecer, Stolz alegó las malas condiciones de su estado y la necesidad de su restauración para retener las telas el mayor tiempo posible intentando evitar su partida hasta que, pistola en sien, no hubo sino de acatar las órdenes y restaurar los lienzos, que supuestamente salieron de España. Finalmente, siempre según Cuní y Rosa Cuesta, fueron interceptados en Suiza y devueltos a Madrid. Posteriormente, tras la victoria franquista, la Junta de Incautación fue sustituida por el servicio de Recuperación Artística, en el cual no tenemos noticia de que participase.

Destruída su vivienda en la calle Sacramento, pronto encontraría su casa-estudio definitiva en los áticos del que fuera Palacio de Santoña, entonces y aún hoy sede de la Cámara de Industria, en la calle de las Huertas.⁹ También en plena guerra, el cuatro de febrero de 1937, decide casarse con su prometida, Rosa Cuesta Muñoz, desde entonces su más fiel colaboradora en la preparación de los innumerables dibujos preparatorios de sus frescos.¹⁰

La posguerra, en los años centrales de su vida, la vive sufriendo las dificultades y penuria generales, cuestión sobre la que no podríamos añadir nada nuevo a lo escrito hasta la fecha. Tras un recurso en San Fernando contra el tribunal nombrado para proveer una cátedra de Ornamentación antes de iniciarse la guerra, y suspendidas las clases durante ésta, es confirmado en su puesto en abril de 1940.

⁸ Artículo de J. Colmena (1936) reseñado en la sección bibliográfica. En *Discursos* (1958, 91) aparece citado como "Desnudos".

⁹ Lucio, en un artículo de *Las Provincias* (11 de enero de 1944) relata la curiosa historia del edificio. El palacio, originalmente perteneciente a la duquesa de Santoña, fue mientras ella fuera su dueña, a mediados del siglo XIX un centro de reunión de la alta sociedad y los artistas. Arruinada la duquesa, lo adquirió posteriormente Canalejas, instalándose allí su cuñado, el también artista Saint-Aubin, hombre de gran mundo y cultura que mantuvo la tradición de reunir en su estudio a los artistas del momento. Finalmente lo adquirió la Cámara de Industria de Madrid, actual propietaria, que cedió el ático en arrendamiento al maestro Stolz.

¹⁰ Doña Rosa nos aclaró en una de nuestras visitas (8 de octubre de 1995) que el enlace canónico se celebró una vez terminada la guerra, el 23 de noviembre de 1939, en la Iglesia de San Pedro el Real.

Para ello hubo, no obstante, de superar un proceso de depuración, tras haber sido acusado por dos personas de “izquierdista”.¹¹

La Escuela no gozaba entonces del prestigio del que goza hoy. Los intelectuales de renombre enseñaban en la Universidad y los salarios de los profesores -más aún los de San Fernando- eran asombrosamente magros. Recién casado y único sustento de su madre, tiene que extender su actividad fuera de la escuela aceptando trabajos que quizá no son de su agrado, pintando por encargo, pero siempre entregándose por completo a la obra iniciada, poniendo en juego todo su saber, su esfuerzo y voluntad. En expresión, una vez más, de Ferrari: “Un sentido hoy rarísimo de la ética de la pintura le hacía entregarse plenamente a su obra con ese amor que no tiene en cuenta la importancia o la remuneración de su trabajo. Porque era su deber y su gozo pintar, y deber y gozo compartían sus largas jornadas de estudio cuando acometía una obra”(1959, 5).

Desde 1940 intensifica su actividad en grandes composiciones al fresco y el 18 de enero de 1942 es nombrado Académico correspondiente de la Academia de San Luis de Zaragoza. Un año después, en julio de 1943, aprueba con el número uno las oposiciones de cátedra de las escuelas de Madrid, Barcelona y Sevilla, eligiendo la primera plaza, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando para impartir por primera vez en esa institución la asignatura “Procedimientos Técnicos de la pintura”, sustitutoria de la extinta “Estudios prácticos de ornamentación”.¹² En el ejercicio de su labor como profesor en San Fernando, donde coincide en su labor docente con Vázquez Díaz (fresco), Eduardo Chicharro (dibujo), Manuel Benedito (colorido) o Sáenz de Tejada (composición), llenará un vacío importante, pues hasta la llegada de Stolz no se había impartido asignatura alguna sobre procedimientos, contribuyendo de este modo decisivamente a la formación de varias generaciones de

¹¹ Expediente personal de Catedrático Numerario de D. Ramón Stolz Viciano en el Archivo General de la Administración, Legajo 24.432 - Expte. 153. Caja A.G.A.: 7.469. El cargo es admitido el 22 de marzo, acusado de intervenir en el taller de propaganda del Gobierno republicano. Testimonian a su favor Cirilo Genovés Amorós, Pedro Muguruza, Matilde Lopez Serrano, José Valdés López, Andrés Crespí (Secretario de la Academia durante la guerra), tras lo cual y habiendo prestado varias declaraciones juradas solicita ser repuesto en su cargo el 15 de abril de 1939.

¹² Stolz consiguió el primer puesto, eligiendo la escuela de Madrid. Sánchez, segundo, optó por Sevilla y Farré, tercero, por Barcelona. Aparece en las Disposiciones de Boletín Oficial del Estado el 6 de Julio de 1943. En una carta de su amigo Arturo Piera, fechada en Valencia el 23 de marzo de 1943,

jóvenes pintores. Su asignatura de “Procedimientos técnicos”, obligatoria para la licenciatura, era en palabras de Cuní un verdadero taller del Renacimiento, desde el que trataba de inculcar a sus alumnos la importancia del saber hacer, del oficio, más allá de la forma o del concepto. Stolz impartía sus clases en un laboratorio instalado en la terraza de la Academia, situada entonces sobre el Museo de la misma y éste a su vez sobre la Calcografía Nacional. También trabajaba en el sótano, con la fábrica de modelos de yeso. Otro de sus alumnos, Antonio Eslava, describe el ambiente y el lugar:

Todo un paraíso para nosotros, artistas incipientes. El palacio entero, bastante ruinoso, perdido todo glamour y con un ascensor caótico, moría de inanición presupuestaria. El alumnado éramos gente que por lo general era vocacionada, sin contraste con las penurias notables de presupuesto. Ese asentamiento generalizado en la pobreza por ambas partes se traducía en algo entrañable y ileno de respeto.¹³

Su experiencia vital la vierte en su labor docente: en la enseñanza, como en su pintura, Stolz dió lo mejor de sí. Parte de una premisa que ya conocemos: “En estos últimos tiempos, quizá por exceso de consideración mal entendida hacia la personalidad, se han educado mal muchos talentos, y cuando quieren hacer algo, no tienen a su servicio una técnica de su estatura y poderío, que la falta de disciplina les impidió adquirir”(Discursos 1958, 29). Por esta razón, desde su puesto docente en San Fernando, siempre se esfuerza por inculcar a sus alumnos esta necesidad básica. El maestro lamenta la argucia mercantil que, “sustentada por la escasez de oficio actual de muchos de sus clientes -los aficionados- tiende a sustituir, tan solo con apariencias, sabrosas técnicas que requieren y piden experiencia dilatada, tratando de convencerlos de que son anticuadas y molestas. El fresco es atacado en este sentido, incesantemente”(Discursos 1958, 31). Le molesta también el encumbramiento de químicos y físicos, que con sus descubrimientos de nuevos productos, “pretendían

le comenta la preocupación de los amigos valencianos por la marcha de la oposición, y le anima demostrando con los términos empleados el sincero afecto que los unía. (AVT)

¹³ Notas enviadas por correo electrónico el 8 de diciembre de 2001.

imponer al pintor su científico proceder; o sea, análisis y razonamiento, sin reflexionar que la entraña de todo proceso artístico es síntesis e intuición”(Discursos 1958, 36). La técnica no tiene *recetas mágicas*, no hay *secretos ancestrales* que ocultar:

En contra de lo que a gran distancia de las pinturas al fresco se dice, por gentes que en la mayoría de los casos jamás lo practicaron, no caben misterios, porque en ellas todo se evidencia y se registra. El dibujo, al marcar su huella dice si, cuando se grabó, el mortero estaba duro o blando. Los labios que en ambos lados de la huella va dejando el punzón o lápiz con el que se marque, son agudos y secos cuando el mortero lo está, o son blandos, redondos, abultados y carnosos cuando el mortero está tierno, cede a la presión de los dedos y hasta en algunos casos tiembla como carne. Todo se registra; todo tiende a permanecer siglos con la pureza y limpieza con que se hizo. No admite insistencias machaconas, so pena de que se pulvericen y disgreguen con el tiempo, o se acusen bruscamente como zonas opacas, pesadas y sin transparencia, por el hecho de no haber fraguado con el mortero y ser cosa postiza o superpuesta. (Stolz 1942b, 34)

Esta claridad, que siempre puso en práctica, le granjeó la falta del aprecio debido por parte no sólo de muchos de sus colegas, sino también de algunos de sus alumnos: cuenta Cuní cómo un condiscípulo que no quiere identificar por ser hoy conocido le manifestaba su asombro por el interés y las horas que gastaba en la clase de Stolz, una clase que este alumno consideraba despectivamente "la cocina" del arte. No obstante, la impresión general sobre sus alumnos era muy favorable, de agradecimiento y cariño.

Hombre generoso,¹⁴ nunca manifestó ningún reparo a la hora de explicar y enseñar la técnica del fresco o cualquier otra a quien fuera que se acercara a su estudio o a los lugares en los que se encontrara realizando cualquier encargo, con la sencillez y claridad que definen al auténtico maestro, como una vez más manifiesta el profesor Lafuente Ferrari:

La tarea de Stolz no se limita a la Escuela, a sus explicaciones y sus clases prácticas; Stolz es, cosa bien rara en nuestros días, el profesor permanente, el que, al terminar la clase o aun fuera de ella, está siempre a disposición del alumno que le consulta sus dudas, le confía sus problemas y solicita su consejo. No solamente sus alumnos, sino los que ya dejaron de serlo, a él acuden constantemente; generoso siempre de su palabra y de su tiempo, Stolz se da sin reservas, con su habitual llaneza cordial, en su estudio o en la calle, a esta Cátedra ambulante, en conversación siempre sabrosa, esmaltada de cigarrillos y de anécdotas, con un desinterés y una vocación de maestro sin énfasis, que es, a cualquier hora, incluso a las más insólitas, el amigo y el consejero que está siempre dispuesto a hacer partícipe de su saber y de su experiencia en la pintura y en la vida a todos los que a él se acercan. Con su sereno humor y su sorna reticente. Stolz conquista al que sabe ver en él lo que tiene de raro ejemplar humano; él predica siempre el evangelio del buen oficio y del trabajo consciente a los jóvenes artistas y nunca mezcla a sus consejos ni elucubraciones negativas ni intransigencias de escuela, porque sabe muy bien que el talento Dios sólo puede darlo, pero el oficio, que es el medio para expresarse, puede aprenderse con voluntad y constancia. (*Exposición de homenaje* 1959b, s.p.)

¹⁴ La generosidad intelectual de Stolz se manifiesta no sólo en el talante abierto, sino en sus escritos sobre la técnica y su técnica, sus descubrimientos, su experiencia: la serie de artículos "El arte y las industrias artísticas" en la revista *Industria*, sus impresiones técnicas sobre "Las pinturas al fresco del templo del Pilar", su estudio sobre la "Técnica del Goya fresquista" en la edición de Lafuente Ferrari *Los frescos de Goya en San Antonio de la Florida*, o el artículo de 1958 "La magia educativa de la acuarela" son buena muestra de este talante. Todos estos trabajos están debidamente reseñados en sección bibliográfica.

Efectivamente, el talento se tiene o no se tiene, y con él se moldea la forma surgida gracias al saber hacer que sólo puede dar el oficio. Una vez en posesión de éste, cada cual debe elegir su propio procedimiento, y saber usarlo, ya que “pasa con ellos como con los idiomas; quien dice tonterías en español, aunque aprenda el griego o el alemán, dirá inevitablemente las mismas insensateces”(Discursos 1958, 30).

Su carácter abierto y afable, socarrón y humilde, hacen de él una grata compañía y excelente conversador. Hombre de temperamento ecuánime y sosegado, tiene opiniones formadas sobre el mundo del arte, sobre lo que un artista es y debe aspirar a ser, y con sorna y desenfado describe el entorno que él conocía; así lo comprobamos, en el siguiente texto referido a los pintores de París en un comentario que desborda cierta complicidad socarrona, siendo Stolz un enamorado de Italia:

Los incondicionales de París, más jóvenes, con ojos entornados a lo Gómez Carrillo, y una incorregible propensión a soltar frases nietzscheanas en francés, hablaban más de marchantes, manifiestos, teorías e intrigas que de pintura. Echaban en cara a los romanos que entre interminables sobremesas de trattoria, mucho Chianti y tarantellas, demasiado carnaval y excesivas giras en pandilla hacia Anticoli Corrado, los años no pasaron, se deslizaron dulcemente, y que sólo eran unos enfermos crónicos de esa incurable melancolía, "el mal de Italia", mal de pátina, salsa de galería, ruinas y ciudades muertas. Para ellos París era el único ambiente propicio para la creación. Con su cosmopolitismo y la alianza que ofrecía la ciencia y la literatura -nunca mencionaban la arquitectura-, la pintura adquiriría alas poderosas y, con ellas, el pintor conocería panoramas insospechados, mundos inéditos de color y de forma que harían olvidar todo lo pintado hasta entonces. Las estéticas ambiciosas y la actitud de superhombres destrozamundos hacían su aparición. (Discursos 1958, 14)

Entre los distintos grupos artísticos y sus predilecciones, Stolz siente cierta afinidad con los partidarios de la “escuela alemana”:

escasos eran, a pesar de su indudable influencia [...] Eclécticas se veía que eran las ideas asimiladas en Munich. Parece ser que se soñaba en ser algo así como pintor y pensador a un tiempo [...] Bastantes españoles, por pura coincidencia o indómita y altiva indiferencia, han seguido normas de formación paralelas a las que preconizaban los influenciados por Munich: ver. Ver mucha vida y mucha pintura, correr mundo si es posible, auscultar, asimilar y no dejarse atrapar por ninguna secta. (*Discursos* 1958, 14)

Más que la Escuela, la opinión pública también le margina, no encontrando nunca el reconocimiento que su trabajo como recuperador de la técnica del fresco y como artista hubieran merecido. Con todo, sus patrocinadores saben desde el principio de su profesionalidad y extraordinario conocimiento de las dificultades de la técnica del fresco, por lo que no le fue difícil hacerse con una clientela que frecuentemente repetía; sólo como fresquista fue reclamado desde San Sebastián, Santander, Zaragoza y Pamplona, además de dejar numerosa obra en Madrid y Valencia. El trabajo como profesor catedrático de San Fernando le reportaba un salario “inferior al de un albañil de segunda”(Lafuente Ferrari 1962, 12), por lo que había de vivir forzosamente de los encargos que recibiera.¹⁵ Trabaja rápido y con honorarios modestos y su carácter cordial y afable le granjea innumerables amistades allá por donde pasa, como hemos podido corroborar hablando con muchas de las personas que trataron con él en las ciudades mencionadas. Así pues y sin ninguna duda, esta personalidad afable, socarrona y ponderada, poco aficionada al protocolo y boato de las apariciones públicas, junto a la elección de técnica tan dura, desconocida e incomprensible como es el fresco, que produce obras “muy poco agradecidas; lenta preparación, elaboración costosa y esfuerzo responsable para que

¹⁵ Véase Nota 11. En el mismo expediente se encuentran todos los incrementos salariales como profesor de San Fernando, siendo el último -desde el dieciséis de enero de 1958- de treinta y tres mil cuatrocientas ochenta pesetas anuales.

la obra quede adherida perennemente a la arquitectura, sin poder exhibirla ni jalearla en exposiciones. La obra queda en su sitio... y las gentes se olvidan de quién pintó allí”(Lafuente Ferrari 1962, 12) tiene tanto mérito como infortunio: los numerosos encargos, muchos de ellos de enorme envergadura, fueron minando su salud sin que nunca le fuera recompensado no ya con el dinero, sino sobre todo con la fama, el prestigio y el reconocimiento que mereció.

Así y todo, aún habría de contar con uno: el nombramiento como Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La noticia apareció en los principales periódicos nacionales (*Arriba, Pueblo o La Vanguardia*), además de en los regionales de Valencia, Castellón o Zaragoza. La propuesta, que partió de los académicos Manuel Benedito, Fernando Labrada y Eugenio Hermoso, fue elevada a la Corporación con fecha de 27 de diciembre de 1954 para cubrir la vacante producida por el fallecimiento de José María López Mezquita, siendo aceptada por la Sección de Pintura y aprobada unánimemente en sesión extraordinaria el 14 de febrero de 1955, con treinta y dos votos en su primera votación. El día 23 de febrero tuvo lugar el acto de recepción, con numerosa asistencia de personalidades del mundo artístico y público en general: el Director de la Academia, Modesto López Otero, el secretario –José Francés- y el tesorero –Yarnoz-, el Director General de Bellas Artes, Gallego Burín y el de la Escuela de Bellas Artes, el también valenciano Juan Adsuara. Entre sus compañeros académicos, Pérez Comendador, Joaquín Valverde, Pascual Bravo, Lafuente Ferrari, Gómez Moreno y Subirá. Sobre este nombramiento comenta:

Me sorprendió, puesto que yo nunca he concurrido a ninguna exposición ni he recibido jamás medalla alguna, no porque mis obras fueran mejores o peores, sino porque jamás se me ha ocurrido ir por ningún galardón. Un académico sin premios ni medallas es algo nuevo y hasta ahora un caso único en la historia de la Academia. Después me enteré de que el único candidato era yo, y ya podéis suponer cómo me satisfizo el ingresar sin oposición. (Heredia 1955, 6)

Merece la pena llamar la atención sobre sus palabras: le satisface enormemente haber sido el único candidato, porque le desagrada competir, medir sus fuerzas en público; la batalla siempre es consigo mismo y con su obra, en el estudio y en el andamio.

Entre la documentación consultada en el AVT sobre este proceso encontramos una carta con fecha 6 de abril del mismo año del secretario de la Academia, José Francés, en la que se agradece a Stolz "el desinteresado y admirable trabajo cumplido por V.I. recientemente en una parte de la decoración cupular de Goya, en San Antonio de la Florida": al parecer, participó en el trabajo de restauración de esos frescos, aunque no hemos encontrado más que referencias indirectas en artículos de prensa (Crespi 1959, 2) o recuerdos de sus alumnos. Así, Antonio Eslava nos cuenta el enfado del maestro por las reproducciones que la editorial Skira publica sobre los frescos: "se mostraba irritado por la versión del color de las reproducciones, viradas hacia 'lo bonito', colorines comerciales para vender el libro, pero que en modo alguno Goya había pintado. Decía que éstos eran mucho más severos y nobles".¹⁶ En cualquier caso, es Stolz quien firma el capítulo técnico de esta edición de Skira dirigida por el profesor Lafuente Ferrari sobre la actuación de Goya en esa iglesia, por lo que nos detendremos posteriormente sobre esta colaboración. También en 1955 es nombrado Subdirector del Museo de Arte Moderno, dirigido desde el año anterior por su amigo Lafuente Ferrari, con quien planeó la reforma integral de las instalaciones, una reforma que desgraciadamente no llegaría a ver terminada.¹⁷

En estos meses debe de recibir los encargos de la decoración para la Casa de la Moneda y del Alcázar segoviano, de los que quedaron varios bocetos, y su viuda recuerda que en el mes de julio recibió también un importante encargo desde Alemania, que prometió estudiar. Posteriormente marcha a Benidorm, para

¹⁶ Véase Nota 13.

¹⁷ El nombramiento, conservado en el AVT, está firmado por Joaquín Ruiz-Giménez, Ministro de Educación Nacional, el 30 de noviembre de 1955, nombrándolo "Subdirector-Conservador y Restaurador de la pintura del Museo Nacional de arte del siglo XIX, con la gratificación anual de seis mil pesetas". Un año después es también nombrado secretario del Patronato del Museo.

descansar durante un mes.¹⁸ Regresa entonces a Madrid para recoger los bocetos previamente realizados para el Salón de los Fueros del Ayuntamiento valenciano y emprende su último viaje.

Así es: en Valencia permanece durante los últimos meses de su vida. Cuando el 25 de noviembre de 1958, tras dar los últimos retoques a la figura del *Ballester de la Ploma* en el Salón de los Fueros valenciano le sobreviene la muerte, la obra firmada por Ramón Stolz es inmensa. Eso permite a Lafuente Ferrari afirmar que desde Lucas Jordán no hay otro fresquista comparable, no sólo en cantidad sino también en calidad. Transcribimos unas emocionadas palabras de Manuel Benedito dirigidas a los académicos de San Fernando con motivo de la muerte del amigo y como resumen de su vida y carácter, adornadas con la sincera admiración de quien fuera su maestro y amigo:

España ha perdido con él a uno de sus auténticos valores, y me atrevo a decir a un hombre irremplazable. Su talento creador, su dedicación absoluta al arte y su insaciable curiosidad e interés por todo lo relacionado con el mismo, le habían llevado a ser un hombre capacitado en grado superlativo. Su extremada modestia, su labor callada -casi podríamos decir oculta-, fueron el nudo de su personalidad. Hombre de prodigiosa memoria y temperamento estudioso y tranquilo, su mirada penetrante y abierta captaba todas las facetas de la vida y el arte, para llegar siempre con éxito a la creación de sus obras. Fue indudablemente, y podemos decirlo sin temor a equivocarnos, un verdadero artista, un gran artista.¹⁹

Muere en la plenitud de su carrera, a los cincuenta y cinco años de edad, de una angina de pecho, el día que da los últimos retoques a la figura del Ballester de la Ploma en la Sala de los Fueros del Ayuntamiento valenciano. Una contrariedad de última hora afectó su corazón, ya enfermo. Almela y Vives relata novelesca y

¹⁸ Según relata su viuda en la entrevista concedida a Carmen Payá aparecida en *Las Provincias* el 23 de noviembre de 1963.

magistralmente sus últimos momentos, junto a su amigo de la infancia Pepe Hernández Millán, sus últimas palabras, los avatares en la picaresca de su traslado, ya cadáver, desde la sastrería de su amigo en la calle de la Sangre a la residencia de la viuda de García de Espallargas, en la calle Moratín, donde se alojaba con su esposa (véase Anexo II). Inmediatamente se presentaron allí numerosas personalidades además de las amistades: su íntimo amigo Arturo Piera (ingeniero municipal), José Grima (secretario del Ayuntamiento), el propio Almela, por entonces Director del Archivo Municipal, el profesor de San Carlos José Ginesta, y otros. Su entierro, costado por el Ayuntamiento, congregó a multitud de valencianos. En su estudio quedaban los preparativos y bocetos para grandes pinturas murales en la casa de la Moneda y el Alcázar de Segovia.

En Madrid, la Academia de San Fernando conserva en su biblioteca numerosos telegramas de condolencia, dando cuenta del sentimiento general por la pérdida "del que fue tan excelso artista y uno de los maestros más estimados de nuestra época, a quien -eso queremos pensar- la muerte arrebató una mayor, extensa y creciente gloria en sus trabajos".²⁰ La institución a la que perteneció durante tantos años organizó al año siguiente una exposición homenaje, en noviembre de 1959, con catálogo prologado una vez más por Lafuente Ferrari. En Valencia, organizado por el Círculo de Bellas Artes, del que Stolz fuera nombrado socio correspondiente en febrero de 1930, y con una conferencia del profesor de San Carlos Santiago Rodríguez, también se conmemoró el primer aniversario de su muerte (Auditor 1959, 6).

¹⁹ Citado por Almela y Vives (1959, 63), del texto publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1958, no. 7.

²⁰ Según se expresa el Secretario Perpetuo de la Academia en carta dirigida a Doña Rosa Cuesta y fechada el 2 de diciembre de 1958, informándole de la sesión en la que se dio noticia de la muerte de Stolz.

IV. TÉCNICA Y MÉTODO. STOLZ MAESTRO

Si alguien necesita hoy un paladín es el artista que rehuye las muēstrās de rebeldía (Gombrich 1989, 484).

El siglo XX es el siglo de las innovaciones aceleradas, el siglo de las vanguardias. Entre las más radicales transformaciones en la historia del arte del siglo XX, está la relación de público y crítica con la obra de arte, su valoración de la experimentación y la innovación sistemáticas, algo que ha llevado a la creencia de que en arte vale todo, de que arte es sinónimo de cambio. Y el adjetivo *contemporáneo* definía hasta fines del siglo pasado y con exclusión esta apreciación: "la tradición de lo nuevo ha reducido todas las demás tradiciones a algo trivial", observación exacta que explica también porqué todo aquello calificado como "contemporáneo" ha sido mayoritariamente apreciado: el crítico y el espectador terminaron por sentirse casi en la obligación de apoyarlo, de admirar todos los experimentos, por incomprensibles y abstrusos que resultaran.¹ Por contra, la figuración tradicional, las producciones más populares, o las obras que responden a la convicción de que el arte puede ofrecer un refugio de belleza, un atisbo de perfección entendida al modo tradicional en un mundo cada vez más caótico, más mecanizado y más cruel, fueron generalmente ignoradas o menospreciadas, calificadas despectivamente como "evasiones", o decoraciones en acepción peyorativa, o como "retrógradas y reaccionarias". La pintura es la más sensible a todas estas innovaciones, y la pintura "tradicional", por lo mismo, la más denostada. Abundando en esta nueva predisposición, la paciencia y minuciosidad en la ejecución pasaron a ser virtudes olvidadas. Hemos querido detenernos en estas consideraciones como introducción a la presentación de un estilo menospreciado de pintar y concebir el arte; un estilo, cuando menos, olvidado.

Stolz es un defensor a ultranza del saber hacer, del oficio, y de acuerdo con esto lamenta la desorientación, el individualismo y el eclecticismo que, según

¹ Harold Rosenberg, en un artículo del *New Yorker* del 6 de abril de 1963, citado por Gombrich (1989, 484).

expresa en varias ocasiones, caracterizan el ambiente artístico de la última centuria. En sus artículos sobre las industrias artísticas afirma que “las ansias de individualismo y notoriedad condujeron a los artistas decoradores a atropellar normas y principios básicos a los que toda decoración está sujeta”(Stolz 1935a, 610). Y no se entienda el término "decoración" como acepción despectiva, sino como mera denominación de los trabajos destinados finalmente a eso, decorar y, por tanto, los frescos de nuestro pintor: “Los antiguos, que pintaban al óleo y a la acuarela mejor que nosotros, en sus grandes obras pintaban al fresco”(Ostilio 1942, 3). Aunque uno de los valores más en auge ya desde el siglo diecinueve sea el de la innovación, para Stolz cada movimiento artístico es hijo del inmediatamente anterior, por mucho que se procure ocultar, y de ahí la necesidad de conocerlo, de estudiarlo para contar con unos útiles de trabajo fundamentales para el buen fin de cada obra acometida. Su amplia formación humanista le permite crearse unas opiniones claras sobre el oficio y la técnica. Entre el anecdotario que gustaba de contar a alumnos y amigos citamos la broma de un profesor griego que en una entrevista responde lo siguiente a la pregunta de si el pintor de temas clásicos debe inspirarse en los grandes maestros de la historia: “Se come faisán porque deleita. Se saborea, se digiere y se asimila. Se convierte en algo nuestro. Se trata de nutrirnos con él para seguir viviendo nosotros. Pero en ningún momento debemos tener la pretensión ni el temor de convertirnos en faisán”(Los frescos de Stolz 1947, 45). Ni la pretensión ni tampoco el temor: aprender de los maestros del pasado es una obligación del artista del presente, pero no para imitarlos (una pretensión) y tampoco con el miedo de perder la personalidad propia, porque del mismo modo que por comer faisán no vamos a echarnos a volar, tampoco por contemplar, estudiar y embebernos de las grandes obras del pasado vamos a convertirnos en grandes maestros del presente, advierte con su sorna habitual Stolz.

Ya hemos mencionado su ávida afición a la lectura: todos los autores de los que pudiera aprender algo fueron engrosando su biblioteca, que en la fecha de su muerte contenía enciclopedias de arte griego y romano, biografías de pintores, monografías de obras arquitectónicas (entre ellas, la de la catedral de Vich, decorada por su contemporáneo José Luis Sert) libros para documentarse

iconográficamente sobre la seda, el encaje, armaduras, moda, jardines, meteorología, mobiliario, vidrieras, tapices, joyas, etc. Y también biografías de pintores como Donatello, Rembrandt, Holbein, Fra Angelico, Degas y Giorgione.² En la "Relación de títulos y méritos" (véase Nota 5 del capítulo III): "Los frecuentes viajes y estancias en Paris, Alemania y Bélgica de 1926 a 1935 fueron motivados por trabajos personales que le permitieron investigar las técnicas pictóricas según las nuevas orientaciones de Ostwald, Berger, Eibner, Lauri, etc.". José Cuní, su alumno de San Fernando, asegura que el mismo Stolz realizó una traducción del trabajo de Doerner para uso personal y, a pesar de considerar este manual el mejor, en privado no dudaba en afirmar que estaba equivocado en muchas indicaciones sobre los procedimientos del fresco y la encáustica, técnicas favoritas por las que se había interesado desde el principio de su carrera. Lee a los clásicos españoles y también a Goethe, Balzac, Hemingway, y alterna sus lecturas con visitas periódicas a los museos. Nos contaba Rosa Cuesta Muñoz, su viuda fallecida durante la elaboración de este trabajo, cómo le gustaba recorrerse la cuesta Moyano o la calle San Bernardo, en Madrid, rebuscando en los librereros de viejo, y volver a casa con algún tomo antiguo bajo el brazo diciendo "Esto, para cuando tenga tiempo". Fuentes antiguas como los tratados griegos sobre pintura, los del monje Teófilo y otros alquimistas medievales, Cenini y otros renacentistas eran por encima de las modernas sus favoritas, su escuela: guiado por estas lecturas realizaba sus propios experimentos, comprobando tal y cual fórmula, mejorando o rechazando este pigmento, sustituyendo aquel aglutinante... Le apasionaban las investigaciones sobre técnica, practicando constantes experimentos en su taller con reactivos, secantes, barnices o aceites. También en el laboratorio de la terraza de la Escuela de Bellas Artes no dejaba de animar a sus alumnos para que aprendieran a distinguir la procedencia de los materiales, a experimentar con los nuevos, a no dejarse engañar por los que se vendían ya preparados, a "reconocer los colores auténticos y sus cualidades e incompatibilidades".³ Gozaba de un gran prestigio entre sus alumnos, que lo veían como un hombre serio en la puntualidad y el programa docente a

² Del inventario de la donación hecha a la biblioteca de la Real Academia de San Fernando por sus herederos, tras el fallecimiento de Rosa Cuesta el 21 de diciembre de 1995.

cumplir, siempre dispuesto a aclarar cualquier duda, a facilitar todo tipo de documentación, a practicar y transmitir su pasión por el conocimiento del oficio de pintor.

Además de la cultura griega, siente predilección por las obras de la Roma clásica, del Renacimiento y Barroco; su fascinación por la cultura italiana era al parecer bien conocida. Almela y Vives, archivero del Ayuntamiento valenciano, refiere cómo, mientras trabajaba en el Salón de los Fueros del Ayuntamiento, le veía llegar con revistas como *L'Europeo*, *Oggi* o *La Domenica del Corriere* bajo el brazo. A pesar de no haber tenido la oportunidad de visitar Italia hasta fecha tan tardía como 1947, en viaje ocasional junto a Lafuente Ferrari y el Dr. Gómez Cornejo, en alguna ocasión comentó que era en este país donde había encontrado los mejores artistas, declarando su entusiasmo por Piero de la Francesca o su respeto por Tiépolo, del que afirma haber aprendido muchísimo (entrevista en *El Alcázar*, con Raquel Heredia y Gonzalo Crespi el 17 de febrero de 1955), y compartiendo con sus alumnos su entusiasmo por los “auténticos y hermosos colores” contemplados in situ.⁴ Sin duda, esta predilección venía desde los tiempos de su infancia, como el mismo Stolz comenta en el discurso de ingreso a San Fernando, recordando las divisiones existentes en los primeros años del siglo entre los artistas jóvenes:

Escuché desde niño, sin pestañear, a viejos partidarios de Roma, elocuentes y fogosos, conocedores de todos sus rincones y de un inagotable anecdotario de taller que abarcaba desde el del venerable Morelli -Senatore del Regno- al del último pintorcete que tiritase de malaria en una "soffita" de Via Margutta. Perdidamente enamorados de Italia, sentían celos de los franceses, porque París fascinaba al mundo [...] Afirmaban, con amargura, que los franceses eran formidables traductores de la pintura italiana y española al francés y

³ Recuerdos escritos enviados por Antonio Eslava, alumno de Bellas Artes en el curso 1955-56, por correo electrónico el 8 de diciembre de 2001.

⁴ Véase Nota 3.

su innegable talento residía en el buen gusto del disfraz y la elegancia del tema. (*Discursos* 1958, 13)

Los bocetos revelan una mayor proximidad a los italianos del siglo XVII que a los barrocos españoles, pero también considera sus maestros a los grandes fresquistas asentados en la corte borbónica del XVIII como Tiépolo, Giaquinto o Jordán. Entre los españoles utiliza la teoría de Palomino, y prefiere a Velázquez y, sobre todo, Goya, sobre el que firma un capítulo en el libro de Lafuente Ferrari *Goya. Los frescos de San Antonio de la Florida* de la editorial Skira, disertando acerca de la técnica fresquista. Son artistas a los que se refieren abundantemente todos los artistas, de cualquier tendencia, durante la larga posguerra. Recordamos en concreto las polémicas suscitadas entre académicos y modernos con motivo de la I Bienal de Arte Hispanoamericano, en la que los del bando moderno se defendían de los ataques encabezados por Fernando Álvarez de Sotomayor apelando a la tradición de la pintura española, en particular a su admiración y aprendizaje de Velázquez y Goya.

Pero el fin de la preparación en los libros no es la erudición, sino que constituye uno de los pasos para lograr la excelencia. En este proceso, la creatividad es otra cualidad fundamental del artista, una, entre otras y no la única, ni mucho menos el único deber o función de la obra de arte:

La actividad del proyectista no es sólo de pura creación, sino que está sujeta a condiciones muy concretas, a límites de interpretación geométricos, y a normas que no por muy sutiles dejan de existir y que determinan lo que pudiera llamarse "leyes generales" [...] Está sujeto a límites de calidad por la materia en que se realiza la obra - esto es importantísimo- y por incorporación material a la superficie sobre que se extiende [...] Tiene la labor del proyectista todas las características de un trabajo humano *útil*, en el que por sus límites y condicionalidades se distinguen muy claramente, por encima de

genios y personalismos, los aciertos y las equivocaciones. (Stolz 1935a, 611)

Es decir, entiende que la pura creación en libertad total es una quimera y, puesto que siempre hay condicionantes y limitaciones de carácter diverso, el pintor debe estar preparado para enfrentarse a ellas, porque además tiene una responsabilidad al entregar su trabajo, un trabajo *útil* que no se ha realizado por satisfacción propia, sin objeto, "por amor al arte". Así lo intenta transmitir a sus alumnos, insistiéndoles en la necesidad de aprender el oficio y, para ello, de practicar incansablemente con el color y con los materiales. Utiliza el símil siguiente: "Un procedimiento pictórico equivale a un instrumento musical con sonoridades, registros y manejo distintos, que proporciona a la obra interpretada calidades determinadas. [...] Un piano exige el esfuerzo de diez dedos disciplinadísimos. No hay que lamentarse de su pobreza de recursos si se toca premiosamente y con un solo dedo" (*Los frescos de Stolz* 1947, 43). Stolz entiende el oficio como algo más complejo que no se reduce ni mucho menos al correcto manejo de los materiales. Esto es absolutamente necesario pero con todo no deja de ser sólo un primer estadio en la consecución del verdadero oficio o técnica, porque lo más complicado es el paso siguiente:

cualquiera que sea el procedimiento que se utilice, la obra habrá de conducirse, seguir un proceso, supeditado, evidentemente, a las limitaciones del aglutinante empleado; pero, sobre todo, sirviendo a los propósitos creadores del pintor. Para mí, este "proceso de ejecución" es el verdadero oficio. El estudio de los aglutinantes, colores, barnices y soportes es su complemento. (Stolz 1958, 32)

Y así es, porque Stolz confiere al arte una cualidad mental por encima del proceso. En la labor artística del proyectista distingue tres elementos: estilización, composición y materia. La primera remite a la producción racional y abstracta más puramente personal, el volcar una representación mental sobre una superficie: es el primer paso de la creación, que necesariamente ha de mantener una unidad de

impresión estética. Para lograr esta unidad la representación ha de guardar un carácter racional y abstracto, es decir, hay que "desrealizar" lo real, hay que *estilizarlo*. Pero hay que estilizar la realidad, "deformarla", de forma no aparente, ya que "un realismo con apariencias de haberse desrealizado o estilizado será el fracaso"(Stolz 1935a, 612). Aquí entra en juego el talento, el "don sublime" de que habla Stolz citando a Ortega y Gasset, sobre el que nada puede enseñarse ni aprenderse, sobre el que no hay fórmulas—ni recetas, por muchos tratados que pretendan haberlas conseguido. Una vez aclarado este primer punto, y sin perder de vista la concepción de Stolz de la realidad como fuente constante de inspiración, el siguiente paso es la plasmación sobre la superficie que servirá de soporte material a esta estilización. Siempre según Stolz, esta superficie no debē haber cambiado, al finalizar el proceso, más que en su monotonía: el artista nunca debe alterarla con ilusiones ópticas que rompan la unidad, no debe penetrarla porque la debilita; es decir, el "hueco" está prohibido. No así el "bulto": la superficie sí permite que se le añada "volumen", relieve, que se la robustezca, de forma que la mirada del espectador pase, resbalando, sobre esta impresión de masa, deteniéndose a su fin, sin perderse. En resumen, glosando una vez más a nuestro artista, una superficie decorada debe ser trabajada de forma que el resultado:

atraiga y distraiga, que captive de una manera sencilla, sin esfuerzos visuales ni necesidades precisas de puntos de vista, algo sencillo, cómodo y fácil para el espectador y que acentúe la forma de esta superficie sin desvirtuarla [...] Toda decoración con pretensiones ilusionistas de *trompe oeil*, cuando tiene el propósito de profundizar, de hacer hueco, de dar ambiente, no consigue más que romper la unidad de conjunto, despegarse del resto y no engañar a nadie.(Stolz 1935a, 612)

Para conseguir su objetivo, no deja nunca de insistir en ello, el artista debe dominar la técnica. Quizá sea su carácter, con esa mezcla valenciana, alemana e italiana en las venas, el que le hace tomar interés por la técnica del fresco, disciplina

dura y difícil, sacrificada, no apta para los temperamentos perezosos, y en progresivo abandono desde el siglo XVIII. Cautivado por las técnicas de la pintura mural desde los primeros años de estudiante, pone en práctica constantemente nuevas fórmulas, métodos o mezclas que, cuando le resultan satisfactorias, traslada a los andamios. Dicen ser opinión de Delacroix que la tensión para tener y hacer todo a punto en esta pintura produce una excitación en el espíritu que contrasta con la pereza que inspira la pintura al óleo. Nuestro pintor está de acuerdo, ya que para él, el fresco, “con sus incomodidades, dificultades, sorpresas y disgustos, siempre pondrá al pintor en una actitud y una tensión nerviosa, que los maestros clásicos demostraron que es fecunda y única. Y el estado de ánimo y la actitud moral (si me permite la frase) es lo que importa en el arte”(Los frescos de Stolz 1947, 44). Efectivamente, Stolz afirma: “El que se dedica al fresco no puede ser del tipo romántico que no se preocupa más que de la inspiración. En esta técnica hay que llevarla resuelta y no vacilar al ejecutarla”(Ostilio 1942, 3). Y abunda en el tema:

Obras son las del fresco en que todo requiere su hora, su oportunidad, su momento. Ninguna técnica pictórica hay, en que se tenga que llevar la obra con más método y más medida; sin que esto quiera decir que sea un procedimiento que ate o coarte la decisión y la espontaneidad, sino todo lo contrario, ya que la misma prisa obliga a lo uno y a lo otro.⁵ (Stolz 1942b, 34)

No está de más citar a Palomino, maestro de Stolz en esta técnica, cuando explica en qué consiste la técnica del fresco. A éste recurre para preparar sus clases en San Fernando y así lo repite en la entrevista “Los frescos de Stolz Viciano en el Espíritu Santo”, reproducida en la revista *Obras*, con motivo de la inauguración de la iglesia del CSIC:

⁵ En sus anotaciones manuscritas tomadas antes y durante la restauración de las cúpulas de González Velázquez en el Pilar se extiende sobre la técnica del fresco, con interesantísimos comentarios muy personales. Estas notas se conservan en el Archivo familiar de Vicente Torres (en adelante, AVT).

Ésta es la que obra con sólo el agua y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie, donde se pinta. Y es la más valiente y robusta de todas las maneras de pintar; así como por la gran maestría con que pide ser obrada como por no rendirse a las inclemencias.

Consiste la maravillosa operación de este linaje de pintura en la virtud atractiva del estuque (formado de cal y arena) con cuyo ardor, al parecer insaciable, chupa y embebe en sí la humedad que llevan los colores con tal violencia que de ahí se sigue el incorporar y unir en sí mismo aquellos colores que verdaderamente son homogéneos, o semejantes a su naturaleza; pues consideradas las tierras minerales, son de la naturaleza de la arena; y considerando el blanco que con ellos se gasta, es la misma cal (aunque algunos le añaden mitad o tercio de alabastro, o mármol blanco). Con este congreso de los colores y la cal viene a resultar otra especie de estuque, de tal modo trabado y unido con la túnica del otro que está debajo, en virtud de la humedad, que de los dos resulta un mismo cuerpo, pues queda como inseparable uno de otro.

Se infiere, de la definición de esta clase de procedimiento, que no se puede dibujar en el mismo sitio cosa alguna que se haya de pintar al fresco, puesto que lo ha de cubrir el estuque. Llámase al fresco porque se ha de pintar estándolo el estuque, y no de otro modo; y así no se tiende ni se señala cada día más porción de lo que en aquél día se pueda concluir, y por eso le llaman *tarea* (y en italiano “giornata”, añade Stolz). (1947, 44)

Y concluye: “El fresco es tan simple en sus elementos constitutivos: cal, arena y agua (los pigmentos usados para pintar obran como otra arena impalpable), que las innovaciones, prácticamente, no caben”(1947, 41). El material base es el mismo que antaño, el mortero de cal y arena, aunque los pigmentos varían con la época, y con el paso del tiempo se han ido consiguiendo más calidades y tonalidades. Así, la

química y la industria moderna han conseguido “una gama [de pigmentos coloreados] resistente a la cal, que no soñaron los antiguos. El cobalto, la gran escala de los cadmios, el esmeralda, etc, etc. [...] las posibilidades cromáticas son, actualmente, extraordinarias”(1947, 44). Otra cosa es el tipo de arena, por ejemplo, que sí influye en el resultado final. Es algo que el maestro tiene en cuenta y por eso en alguna ocasión –como comenta Mayor Lizarbe (1957, 6)- no utiliza la arena del lugar en el que va a pintar, por no considerarla buena para los fines: en San Sebastián, por ejemplo, es muy salitrosa, y por eso se hizo llevar arena de Madrid. En cuanto al uso de los caseinatos, “no se puede decir que es innovación, ya que los antiguos usaron a veces el queso, que viene a ser lo mismo”(1947, 43-44). Por lo demás, en siglos de historia no ha habido sino:

innovaciones *aparentes* que, en realidad, sólo son diversos aspectos que las distintas preferencias por la *materia* pictórica imprimen, a la técnica, épocas y autores. Por ejemplo: un fresco planchado, bruñido y plumado de Botticelli no se parece a un fresco rugoso, empastado y mate del Giordano. Los dos son frescos, pero su materia (como decimos en nuestra jerga artística) es distinta, por la misma regla de tres que los dibujos de uno y otro autor (también hechos con elementos similares: papel y lápiz) no se parecen tampoco. Eran dos hombres y dos épocas distintas y los propósitos y los gustos habían cambiado. (*Los frescos de Stolz* 1947, 40)

De igual manera, nada se ha avanzado tampoco en cuanto a la perdurabilidad de las obras al fresco, y con los intentos realizados, a juicio de Stolz, lo poquísimos que se gana por una parte se pierde por otra:

El aglutinante de este proceso [el fresco] es la cal grasa bien apagada. Ella fija los colores y constituye el mortero básico y el blanco de su paleta. Las modificaciones que se puedan hacer a la cal, así como las proporciones en que se use, variarán, necesariamente, su aspecto, su

manejo y su resistencia. A más cal, más dureza, más grietas y más bajado de la tonalidad de las tintas. Esto lo saben muy bien los estuquistas. Los ensayos han sido a base de introducir, en mayor o menor proporción, cales hidráulicas o cementos de fraguado lento. Consecuencia: fraguado más rápido, pérdida de dulzura del mortero y formación de capa vidriosa rápida. El manejo, de por sí agobiador, se dificulta aun más y padece la obra artística. Las uniones, empalmes de las tareas, se hacen más difíciles y la resistencia a roce es, prácticamente, al cabo de los años, la misma, aumentando, en cambio, el peligro de los salitres. (1947, 43-44)

Hay otros procedimientos, como el silicatado, consistente en: “alterar su aspecto subiendo su tono con un semibrillo ‘sordo’ parecido al de las telas de alpaca y ‘hundiendo’ los tonos”(1947, 44), pero Stolz advierte que hay que ser un experto en silicatos, exige muchos ensayos y sólo puede practicarse en exteriores. A fin de cuentas, para Stolz los mayores enemigos del fresco son las humedades y el hombre. A las humedades resisten mejor que casi todos los demás procedimientos artísticos; pero la acción del hombre supone en cambio un peligro peor:

lo toca, araña y maltrata [al fresco] sin compasión. Unos por ese afán destructor, desgraciadamente tan propio de los incultos, y otros por “investigar” frotan, raspan y hurgan sin consideración en busca del “secreto”. Si el fresco es rugoso, la arenilla no prensada les sirve de lija para estropearlo. Si está planchado no vacilan y echan mano de una navaja. Por algo dijo un clásico: “La pintura al fresco no debe estar donde se le pierda el respeto, sino en sitios remotos y distantes, donde sólo la goce la vista y no profane el tacto”. (1947, 44)

Para sus grandes obras murales Stolz sigue un sistema en tres etapas: primero prepara el “anteboceto de idea general”, después el “boceto definitivo de uno a diez” y por último, antes de subirse a los andamios, los cartones; en este

proceso, considera que “lo más penoso es realizar el boceto, la preparación, a la escala de uno a diez”(Mayor Lizarbe 1957, 6). Ramón defiende, citando a Vasari, la técnica del *buon fresco*, la que no admite posteriores retoques -o *retoque en seco*- que dañan a la larga la calidad del trabajo. Por esto también dedica muchas horas a la preparación de estos bocetos y cartones, aunque con su sentido del humor característico se permite citar a Palomino cuando el maestro renacentista critica esta meticulosidad: “Dibujaban -los antiguos- los cartones tan digeridos [...] sobre papel pardo [...] pero habiéndose experimentado que éste gastaba el gusto de suerte que, cuando el artífice llegaba a la ejecución de la obra, ya no lo tenía... (Stolz 1942b, 35). Sin embargo, Stolz sabe que una vez arriba: “Se pinta a poquísima distancia, sin ver el conjunto y sin posibilidades de retocar. El efecto se ve el día en que se quita el andamio y ya nada tiene remedio”(Stolz 1942b, 34).

Así pues, la preparación previa era siempre tremendamente meticulosa, con cientos de bocetos y dibujos preparatorios. En ellos se revela un dibujante excepcional que domina absolutamente la línea y la mancha, el contorno y el volumen, de enorme rotundidad y a la vez de gran sensibilidad y delicadeza lumínica, conseguida por la maestría en el uso de las sombras blancas: “La autoridad del trazo o de la pincelada, la síntesis de la forma y la concepción en grande” son para Lafuente Ferrari (1982, s.p.) la característica de unos dibujos en los que se aprecia el valor de la obra acabada: cualquier raya la afronta con el ánimo de lo definitivo, y aún en sus antebocetos se admira el culto profesado por nuestro artista al oficio y la “obra bien hecha”. Como ya sabemos, su admiración por la pintura pompeyana y la renacentista italiana hace que los dibujos y bocetos de Stolz nos recuerden más a los maestros italianos del siglo XVII que a los españoles del barroco, por más que sus referentes en las grandes composiciones murales sean Jordán, Giaquinto o Palomino. Elegante, exquisito, sus escorzos tienen calidad musical, celeste a la vez que sofisticada y mundana, lograda a través del dominio de un trazo mórbido y delicado a la par que enérgico y seguro. Lafuente Ferrari se expresa así sobre el valor de este don:

El dibujo es, sobre todo, una maravillosa potencia de penetración en la forma percibida visualmente, de arrancarla sus signos expresivos, sus secretos de símbolo significante, de ritmo y de espíritu. Todo eso nos muestran los dibujos de Stolz que tienen pocos rivales entre los dibujos de cualquier artista español del presente o del pasado. (1962, 10)

Manuel Bedito, en unas frases pronunciadas tras la muerte de su compañero, habla de *honradez artística* a carta cabal, patente en estas colecciones interminables de dibujos preparatorios y bocetos finales (cuyas reproducciones en blanco y negro fueron más de una vez confundidas por la prensa con los frescos definitivos, como hemos podido apreciar en los artículos contemporáneos referidos al Salón de los Fueros, al altar mayor de las Esclavas de San Sebastián o tantos otros). Realizados con pincel, pluma, lápiz, temple, óleo, acuarela o gouache, son innumerables bocetos ejecutados “con la complacencia de quien sabía que el camino valía tanto o más que la llegada”(Lafuente 1973, s.p). Son dibujos sólo posibles gracias a su innata maestría dibujística, de trazo fácil, elegante en el movimiento de sus difíciles escorzos y el color aunque sólo sea de grisalla con blancos de yeso: “Dibujo siempre correcto, académico, pero caliente, sin la pálida traza de lo ‘académico’”(Martí Orberá 1943, 4). Lafuente Ferrari señala como característicos aquéllos ejecutados sobre lienzo muy fino, “preparado de color al temple de muy delicado tono que sirve de fondo exquisito a los trazos del diseño, realzado después en los acentos mediante toques de blanco titanio al huevo”(Lafuente 1973, s.p). Con esta preparación exhaustiva y sus excepcionales dotes para el dibujo confiere a todos los personajes de sus obras murales, ya sean ángeles o santos, soldados o trabajadores anónimos, figuras mitológicas o animales, un poderío monumental que garantiza el efecto decorativo. Por otra parte, el tratamiento de la pintura es de un virtuosismo excepcional, y todos los componentes son cabales e inspirados, jamás comprometiendo el efecto de conjunto. Para concluir esta exposición sobre el método de trabajo de Stolz creemos interesante incluir, aunque larga, la descripción que hace el profesor Lafuente Ferrari del

proceso de preparación de cada una de las obras al fresco de Stolz; nadie mejor que él como amigo íntimo para conocer los detalles de este proceso:

Stolz hablaba poco de sí mismo, pero un día, como un brote inicial de sus preocupaciones, dejaba entender que le habían encargado uno de esos conjuntos, casi siempre con temas obligados e iconografía determinada. En los primeros días parecía como si acogiese con desgana, con mal humor a veces, la perspectiva del obrón que se le venía encima. Pasaban semanas o meses y no hablaba más del asunto. Pero toda su imaginación y sus pensamientos estaban ya ocupados en la tarea futura. Después le oíamos interesarse por un libro, por unos grabados raros, o le veíamos obsesionado por cosas a veces menudas, aparentemente alejadas de sus tareas habituales; era que su preparación estaba ya en marcha. Hacía lecturas, buscaba documentación, se informaba a fondo de todo lo que con los temas propuestos pudiera tener relación. [...] Un día dejaba decir: "Estoy haciendo unas rayas, -o unos monos- para aquello..." Entonces es que ya estaba en faena. Sus ideas, su información acumulada, sus lecturas, iban cuajando en dibujos innumerables, dibujos, casi todos, con modelo a la vista. Y así seguía un tiempo indeterminado, largo, antieconómicamente largo. Dibujos de detalle o de conjunto, composiciones, fragmentos, pormenores; todo lo dibujaba con variantes, una, dos, veinte veces, si lo creía necesario, y en su taller se amontonaban estos diseños en número infinito...

Otro día, mucho después, caíamos por su estudio y nos sorprendía la febril actividad en que aquella enorme labor se condensaba. Eran ya los cartones preparatorios, de enorme tamaño, cuadriculados, los estarcidos, los bocetos en color, los detalles de las figuras, en óleo sobre lienzo o sobre papel, en número ingente también. Eran también las maquetas, que él realizaba con destreza portentosa, en la que confirmaba los efectos que su ciencia de la

perspectiva, inigualable, le había hecho concebir y preparar con todo cuidado. Stolz llevaba sus composiciones estudiadas hasta en sus menores detalles antes de ponerse ante la obra definitiva. La cabeza, la mano o el pie de un personaje las había pintado una o más veces en su estudio antes de subir a su andamio de fresquista. Temporadas febriles en que se encerraba en su estudio y en que todas las horas eran pocas para centrar su labor con la intensidad que requieren estas grandes realizaciones. Prefería, sobre todo, las noches; Ramón, con la compañía constante y la colaboración de su esposa, ponía a punto los cartones a tamaño natural y preparaba sus colores. No había descanso entonces para él, ni apenas sueño. Como suele suceder en muchos escritores, eran las horas de la madrugada aquéllas en que su mano y su cerebro estaban más ágiles y en que su labor era más fecunda. Agotadoras tareas que dejaban huella en su salud, no muy cabal desde hacía años. Por ello, cada una de estas obras de Stolz suponía un enorme trabajo inicial, cada uno de cuyos trozos preparatorios, en dibujo, en color, tiene el valor de una obra acabada;

Un día Ramón nos anunciaba que se iba ya a pintar. Tomaba el tren con todos los cartapacios de sus diseños definitivos y permanecía fuera de Madrid unas semanas o unos meses, según la importancia de la obra. Como su potencia de ejecución era extraordinaria y llevaba la obra estudiadísima, Stolz podía trabajar entonces con rapidez singular. Conocía como nadie el fresco, las reacciones de los colores, los defectos o los fallos del mortero; se endosaba su mono blanco de obrero y, encaramado en su andamio, realizaba agotadoras jornadas de ocho, diez, catorce horas seguidas [...] Hasta que terminaba el trozo fijado, "la tarea" como dicen los fresquistas, y que, como es sabido, no puede en este procedimiento realizarse sino de un tirón [...] Su dolencia reumática - tenía difíciles ciertos movimientos por la degeneración de alguna de sus vértebras-

hacía aún más fatigosa, dolorosa a veces, la labor del fresco, procedimiento habitual en él. (1961, 14-15)

Efectivamente, muchos recuerdan estas larguísimas jornadas de trabajo, nunca inferiores a las ocho horas y en ocasiones hasta de veinte horas seguidas: Almela fue testigo de una de ellas, mientras Stolz trabajaba en el Salón de los Fueros del Ayuntamiento valenciano, entre las once de la mañana del 15 de noviembre de 1958 y las siete y media de la mañana del día 16. El andamio era la etapa final del proceso. Un mundo diferente, especial, sobre el que comentan con asombro y admiración todos los que subieron a visitar al pintor en alguno de ellos. Un párrafo especialmente gráfico describe este mundo en las alturas como:

una cárcel de pesadilla, sutil como malla de seda o de tela de araña [...] con series de escaleras, rejas y travesaños, vigas y soportes, planos inclinados y violentas perspectivas, pisos superpuestos, cuerdas, cables, trastos como de tortura y espurreada llovizna multicolor – “sirimiri” de arco iris, constituye el complicado andamiaje donde Stolz se mueve, como Polifemo en su cueva. (Arramele 1957a, 4)

Para quien quisiera hablar con él en calma, no había más remedio que subir hasta allí, donde Stolz no sentía el paso del tiempo, ni el cansancio, el hambre o el dolor de sus articulaciones doloridas: “el ‘Poeta de las alturas’ dejó la salud en los andamios (siempre peligrosos), en las jornadas sin respiro, en las incertidumbres silenciosas, en las heladas corrientes de las cúpulas”(Cabezudo Astrain 1958, 15). En verdad, además, eran éstas peligrosas: en Zaragoza, según contaba a su amigo José M^a Iribarren, sufrió un accidente que pudo ser fatal cuando, al dejar un momento el pincel, agotado y abstraído, apoyó el codo en un débil bastidor forrado de lona, un “quitamiedos” que él mismo había mandado instalar para que, desde la altura y precariedad del andamio en el que se hallaba trabajando, no se le fueran los ojos; el biombo cedió al peso de su cuerpo y se desplomó, estando Stolz a punto de

seguirle en su caída. No hubiera sido el primero en matarse, porque andar por los andamios y, sobre todo, enfrascarse en la labor olvidando las alturas, exponía a los que a ello se dedicaban a caídas fatales. No obstante, el maestro lo asumía como “gajes del oficio”: “los que andamos por ahí arriba, haciendo equilibrios [...] Somos como los trapezistas del circo, que un día acaban por darse el morrón”(Iribarren 1958, n.p.).

Con los innumerables bocetos y dibujos del maestro se han organizado algunas exposiciones: así, en la de 1942, con ocasión de su trabajo en el Pilar de Zaragoza. Patrocinada por la Junta de Obras del templo se presentaron en el Centro Mercantil los bocetos y dibujos preparatorios de una sola de sus bóvedas, titulada *La Música al servicio de la Divinidad*, para el coro mayor. En noviembre de 1959, un año después de su muerte, Lafuente Ferrari y Joaquín Valverde organizaron una exposición homenaje en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, seleccionando la obra expuesta entre la dejada en su estudio de Madrid y editando un catálogo ilustrado con 114 obras de diferentes géneros, dimensiones y técnica: aguadas, acuarelas, gouache, temple, óleo, dibujos de todos los procedimientos y hasta dos frescos portátiles. Además, tres maquetas de las cúpulas del Pilar, los Mártires y San Miguel, en Pamplona. Una exposición que sólo daba ligera idea de la fecundísima labor realizada por Stolz, “el más sabio y fecundo fresquista español desde el siglo XVIII”(Lafuente 1959, 8). Acrecentada hasta ciento cuarenta obras (dibujos, óleos y acuarelas) entre las que la prensa señala la acuarela “La Bella Durmiente”, a continuación se trasladó a Valencia, donde el Ayuntamiento la inauguraba el 13 de diciembre en su Sala de Fiestas. Conjuntamente, y en colaboración con el Ayuntamiento, el Círculo de Bellas Artes mostraba otras sesenta y siete obras; dentro del programa inaugural se programó un acto cultural apropiadamente denominado “Pintura y Poesía”, con Almela y Vives entre otros ponentes. Como exposiciones póstumas, la de Tartessos, en Madrid (1973), la Sala Gambrinus en Zaragoza (1975), la Galería Terra en Castellón (1982) o la de Galería Segrelles del Pilar, en Valencia (1983). También la Sala Durán, en Madrid, ha realizado varias subastas de óleos suyos en la década de los 70 y 80, y en abril de 1993 el Cabildo de la Basílica del Pilar recordó su labor exponiendo sus dibujos en

la capilla de San Lorenzo,⁶ y también lo hizo en mayo de 1999 la Galería Itxaso, también de Zaragoza. Más recientemente aparecía obra suya al óleo en la exposición “El retrato elegante”, en el Museo Municipal de Madrid, el *Retrato al óleo de Pilar Domingo* (véase R-13 en “Obra de caballete”, epígrafe b del Capítulo 5), y a la acuarela en “La pintura preciosista valenciana”, en la Casa del Reloj de Valencia, *Despedida y Ensoñación* (véase G-19 y E-8 respectivamente), ambas inauguradas en diciembre de 2000.

Stolz es un pintor de gusto y formación clásicos. Aspira a reproducir la belleza de lo que la naturaleza ofrece, mejorándola. Por ello, una de sus referencias está en el clasicismo renacentista; también bebe de un modernismo de carácter ecléctico, muy en la línea elegante de las grandes figuras femeninas del movimiento dèco, desde perspectivas costumbristas y lumínicas de carácter levantino en unas obras, y elegancias aristocráticas en otras, recordando en ocasiones a Anselmo Miguel Nieto o Benedito, aunque despojado de su aparato y grandilocuencia. El estudio detallado de la composición, volumen, trazo, luz y color de sus figuras en caballete se traslada a sus grandes composiciones murales, en las que si bien el pintor debe atender, y atiende, a la globalidad plural del conjunto, los valores peculiares de cada figura aparecen tratados con rigor extremo, como si cada uno de los cientos de personajes de sus frescos fuera el protagonista: nunca hay prisa, como hemos podido comprobar al conocer los innumerables bocetos realizados para cada una de sus pinturas murales. Lejos del impresionismo dominante en el círculo de su padre y los valencianos de entonces como Sorolla, Plá o Navarro, su pincelada es controlada, contenida y habitualmente poco densa. Y la distinción e ingravidez de sus figuras femeninas en la obra de caballete, el dominio de los recursos pictóricos en el uso de la luz, el claroscuro y el volumen, aparecen también en las figuras individualizadas -ángeles, santos, soldados, reyes o personajes históricos- de sus grandes ciclos murales.

⁶ “La exposición está sirviendo para conocer todos los bocetos de Stolz para las decoraciones pictóricas en la basílica adquiridos en estos últimos tiempos por el Cabildo, y para admirar la belleza de sus bocetos, y singularmente la calidad de los ‘dibujos preparatorios’ del gran pintor para estos bocetos”. (“Exposición en la Basílica de la obra de Stolz Viciano en el Pilar”. *El Pilar*, 11 de abril de 1993. Número 4974)

En sus composiciones destaca la claridad de imagen que le permite su dominio del dibujo y la riqueza cromática. El color es para Stolz un mundo mágico en el que quiere penetrar para desentrañar todos sus secretos. Sus lecturas y prácticas resultan en una maestría sin parangón en nuestro siglo, una maestría que sentía la necesidad de compartir, jamás de guardar como un secreto. Nos cuenta su alumno Antonio Eslava que Stolz defendía a ultranza del color puro, del pigmento en su estado natural, y luchador sin tregua contra la comercialización de los colores, advirtiéndole a sus alumnos que comprobasen siempre cuáles usaban, enseñándoles a distinguir los auténticos y, en éstos, a conocer sus cualidades e incompatibilidades. Así, “usaba y recomendaba una gama asentada en la clásica de ‘tierras’, y rechazaba el azul Prusia por su tendencia a ennegrecerse y cuartearse: aunque decía que era el único azul que podía imitar el azul del pavo real, lo desaconsejaba vivamente. Igualmente le desagradaba el azul ultramar en los frescos, por su inestabilidad. Él mismo se preparaba sus pigmentos: sienas tostadas, ocre amarillos, negros extraídos de la combustión de huesos de melocotón”.⁷

Por otra parte, destaca también como característico en sus composiciones el gusto por la función, la compartimentación jerarquizada de espacios para guiar la lectura del contenido y, a veces, inevitablemente, la teatralidad. Dentro siempre del marco realista figurativo, y en lo referente a sus grandes frescos, observamos un cierto eclecticismo que oscila entre las composiciones de talante más moderno, de cierto parentesco con el realismo social, como las del techo de la Sala de Juntas del INI o la cúpula del Monumento a los Mártires en Pamplona de iconografía más explícitamente falangista; las más manieristas del altar de las monjas del sagrado Corazón en San Sebastián, con su figura central tan rafaelesca, o las clasicistas de las bóvedas del Pilar, *La Música al servicio de la Divinidad*, y de la Capilla de la Comunión de la Basílica de los Desamparados, en línea con su magnífico apostolado en el mismo templo, compuesto por figuras alargadas de miradas lánguidas a medio camino entre la espiritualidad del Greco y el efectismo escenográfico del barroco.

⁷ Véase Nota 3.

En cuanto a los temas, sus cuadros de caballete tratan repetidamente los desnudos femeninos, como el bellissimo de espaldas presentado para la cátedra en San Fernando o los del lienzo *Vacaciones* (véase D-11). Son mujeres de anatomía fuerte y rotunda, delineadas con vigor, ora envueltas en atmósferas de misterio y lejanía ora retratadas en su cotidiana intimidad, pero siempre sensuales y refinadas. Stolz también gusta de asuntos costumbristas en óleos pertenecientes generalmente a particulares y aunque de muchos de ellos--fue muy prolífico- nos ha sido imposible seguir el rastro, contamos con los suficientes para poder asegurar que dominaba el género, tanto por haberlo asimilado desde niño en el taller paterno como por las declaraciones de sus compañeros de escuela y generación. Disponemos de muestras magníficas en los óleos de valencianas y valencianos en la huerta, pescadores o labradores, de los que emana siempre un aire de alegría despreocupada y pícaro muy acorde con el espíritu valenciano de los años veinte y treinta. Sobre ellos, así como sobre sus retratos y lienzos de asunto religioso, histórico y mitológico, muchos de ellos para decorar locales de moda, nos detendremos en la sección correspondiente.

En su pintura mural privan las alegorías, y éstas requieren una visión de conjunto tanto como una atención particular a las figuras individuales, en aras de la consecución de un efecto escenográfico plural y coordinado. Efectivamente, en los grandes encargos de nuestro maestro predominan las alegorías religiosas y las gestas históricas, documentándose a conciencia ante cada nuevo encargo, investigando no sólo sobre los personajes a recrear, sino sobre la vestimenta de época, las armas o las joyas en tratados especializados -más de una vez alquiló armaduras que le sirvieran de modelo. Aunque en menor medida, los temas mitológicos o históricos son también frecuentes; el movimiento del cuerpo humano, además de plasmarse en bellísimos desnudos o poses de danza, siempre está presente en sus ángeles característicos, así como en los temas clásicos, bien conocidos por Stolz gracias a su conocimiento de Homero y Virgilio. Los ángeles son un asunto recurrente que el maestro domina. Creemos encontrar al menos paralelismos con obras del quattrocento italiano, en particular con Piero della Francesca y su discípulo Meloso de Forli (1439-1494) y sus ángeles músicos del

Museo del Prado: ángeles mancebos muy humanos y delicados, elegantes, expresivos y muy bellos.

En la ejecución domina un gusto clásico de raigambre germánica, como coinciden en destacar varios de sus alumnos (Joaquín de la Puente, Gonzalo Perales), sin excluir, no obstante, su aprecio por cualquier otro estilo o concepción de la pintura. Fiel a su forma de entenderla, aceptaba de buen grado cualquier manifestación artística, y así nos relata Cuní la reacción de don Ramón cuando, tras mucho insistir, logró que el alumno le enseñara el trabajo realizado fuera de la Escuela, en sus ratos de ocio: eran dibujos de corte vanguardista, abstractos, que el alumno no deseaba mostrar por respeto al maestro, por temor a molestarle por la práctica de estilo y concepción tan diferentes. Pero Stolz, después de examinarlos atentamente, elogió su sentido del color, demostrándole su aprecio no sólo por la persona, sino por otras manifestaciones artísticas, otros estilos diferentes del suyo. Cuní no disimula el entusiasmo de su admiración hacia el que consideró "el auténtico, el único profesor de verdad de San Fernando", un humanista.⁸ Con Cuní coinciden todos los alumnos de Stolz a los que hemos tenido ocasión de entrevistar: su prestigio entre el alumnado era grande, asistiendo a su clase de "Procedimientos" más estudiantes que a cualquier otra asignatura.

No obstante, también encontramos en la obra de Stolz una veta diferente, de carácter más moderno, vislumbrada en algunos de sus obras: *El estudio del pintor* (R-31) *Labradoras* (G-2), *Vacaciones* (D-11), el retrato de Álvaro Valero de Palma (R-42) o varios de los desnudos conservados por sus herederos, son óleos en los que advertimos un gusto diferente, una inspiración más personal que en sus grandes encargos. Son figuras de volúmenes rotundos, composición clara y cierta planitud de color que recuerdan lo mejor del realismo modernista de inspiración déco y lejanos recuerdos cubistas.

Los valores del arte están, según las creencias del siglo XX, en la creación, la innovación, el reflejo de la realidad desde una perspectiva comprometida, desde la toma de partido crítica, y se obvia el virtuosismo técnico si no hay un mensaje

⁸ Véase Nota 7 del Capítulo III.

directo al espectador, si no hay una confrontación con el que contempla. Stolz no se sintió nunca atraído por esta concepción del arte. En la mayoría de su obra renuncia a expresar directamente su visión de la vida y las circunstancias políticas o sociales, no quiere aleccionar, concentrándose en dominar la técnica para poder con ella expresar de la manera más contenida aquello que sentía, disimulado tras los temas encargados, siempre alegorías, vidas de santos, retratos, acontecimientos o hazañas históricas. Pero nunca detectamos una intención moralizante, ni un apoyo activo a la ideología artística del franquismo -si es que hubo una ideología propiamente dicha fuera de las proclamas de Giménez Caballero o de Sánchez Mazas- o cualquier otra.

Para muchos es la de Stolz una pintura acorde con los gustos del régimen político imperante. Y sin embargo, jamás se comprometió con el franquismo; aunque nunca le faltó trabajo, tampoco fue jamás un *favorito*: fuera del círculo de asiduos y enemigo de presentarse a concursos, exposiciones o cualquier tipo de acto social, sólo trabajaba en la intimidad de su estudio y casi en el anonimato, y si bien adecuó su estilo al gusto más tradicional, nunca cayó en los excesos más caros al régimen. No podemos olvidar que durante la guerra civil y en en toda la década de los años cuarenta, la precariedad de la vida en general y del mercado artístico en particular obligaba a muchos artistas a aceptar cualquier posibilidad abierta desde los medios oficiales, desde el poder. Así y todo, Stolz sí renunció expresamente a las exposiciones nacionales y a la petición de ayudas.

Hombre sensato y moderado, expresa repetidamente en sus escritos la necesidad de orden y dominio de la técnica, y su rechazo implícito de los excesos de las vanguardias y las revoluciones:

Ya es bastante difícil hacer, y si, además, no se conocen o no contamos con leyes que regulen y aclaren, en parte, la posibilidad de acertar o equivocarse, entonces no será posible hacer nada. Conviene ordenar ideas y conceptos generales sin pretender que sean nuevos ni sensacionales; en otro caso no se hubieran hecho obras maravillosas en estas artes. (Stolz 1935a, 611)

Es un fragmento interesante por cuanto los términos "regular", "orden", la referencia a la "imposibilidad" -nada había imposible para los vanguardistas- o a la pretensión de novedad ponen de manifiesto claramente las ideas de nuestro pintor al respecto, y explican que Stolz se catalogue entre los anti-vanguardistas, no ya con los que en los 20 proclamaba el "retorno al orden", sino entre los más academicistas. Son notorios e indiscutibles el abandono y la falta de aprecio por parte de la crítica hacia este tipo de pintura, hacia esta actitud. Incluso los integrantes de la corriente que, partiendo de la vanguardia, defendieron el "retorno al orden" confluyente en los realismos de los años treinta y cuarenta, no fueron particularmente apreciados; muchos críticos han considerado y siguen considerando este "retorno al orden", concretado en el renacer del neorrealismo "sosegado y tranquilizador" como un retroceso. Más allá de estos vanguardistas "retornados", los clasicistas han sido sistemáticamente ignorados, cuando no menospreciados. Así es para Manuel Muñoz Ibáñez, quien juzga a Stolz sin contemplaciones y con evidente ligereza: "La pintura de Stolz Viciano aparece como decorativa y artificiosa, cuando no con un aspecto extemporáneamente barroco muy del gusto institucional, donde la tradición y la grandiosidad remiten a valores asimilables por la ideología nacional-católica al uso"(Muñoz 1994, 43). Sí encontramos en él, sin duda, rasgos propios de la época, concesiones en ocasiones llamativas, como apreciamos en el recurso a la fusión de gestas militares y religiosas del monumento a los Mártires de Pamplona, o a la clientela eclesial, como se aprecia en la repetición de sus ángeles.

Con todo, Stolz se mantiene al margen de cualquier proclama, tanto en un sentido como en el otro, aunque adopta una postura muy clara desde el principio: él concibe la pintura, digámoslo una vez más, como un ejercicio mental imposible sin oficio, desde una perspectiva absolutamente tradicional y con una proyección social anti-revolucionaria. Su esfuerzo se concentra en aprender y dominar su profesión, y desde el principio asume la esclavitud de los encargos, la supeditación del Stolz artista al Stolz cabeza de familia con obligaciones que cumplir, papel que desempeñará sin incurrir en ninguna contradicción ni lucha interna por la

concepción o simplemente la aceptación del mundo que le tocó vivir, al que se enfrentará como un hombre bondadoso y resignado, tenaz y honrado, sin fisuras en la práctica de su oficio y de sus convicciones. El carácter reservado, ordenado, metódico y verdaderamente modesto de Stolz ayuda a explicar, junto a su formación académica, la amplísima cultura y el amor por los clásicos, su decantación por la pintura tradicional, lejos de las vanguardias dominantes de entonces y de ahora.

Su amigo Lafuente Ferrari lo considera, unos años después su muerte, “un artista malogrado, no sólo porque murió joven, sino porque ni tuvo la holgura para crear las obras personales que él hubiera deseado realizar, ni consiguió en vida el reconocimiento extenso de sus dotes y de su talento”(1962, 11). Con todo el suyo es un ejercicio siempre digno, de elevada calidad y correctísima factura, una pintura honesta de referencias narrativas religiosas o históricas populares, fácilmente reconocibles, y quizá por ello menospreciada. Por ello, transcribimos en contraposición a las palabras de M. Muñoz las de Antonio Gascó:

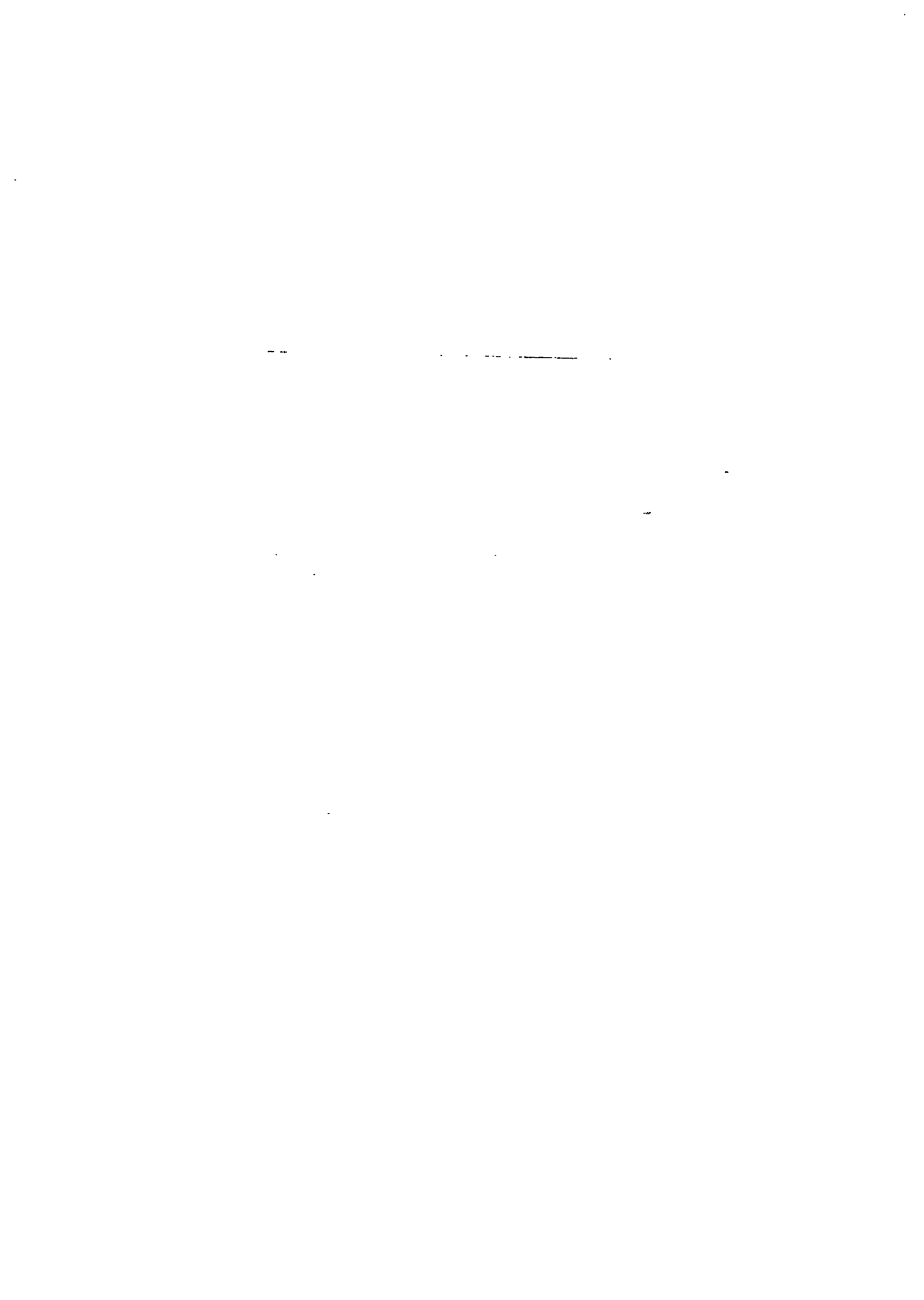
No es una pintura sensiblera sino sensible, no es una obra decadente sino clásica, no es una pintura efectista sino elaborada y solemne en su elocuencia, recreando olímpicos parnasos cuajados de las más exquisitas y gráciles alegorías. Otro que no fuese Stolz hubiese caído en el más pomposo fárrago al expresar los complejos temas que se proponía. Él no. Poseía como don natural el buen gusto y el sentido del equilibrio y la ponderación, al margen de una gran capacidad de estudio y la exégesis de los valores clásicos de la historia del arte.
(Gascó 1987, 13)

Stolz nunca es dogmático ni excluyente; el arte y su práctica es para él una forma de vida; también, cómo no, una profesión y un oficio: “El pintor al fresco es una mezcla de albañil y artista”(Ostilio 1942, 3), le dice con su característica claridad y sencillez a un periodista en una ocasión. En su definición de la técnica del fresco encontramos quizá la clave para entenderle: “una realidad profesional

auténtica, independiente de estéticas, teorías y divagaciones extrapictóricas”(Stolz 1958, 40). Una realidad profesional, un deber que sólo el talento convierte en arte; porque del artesano al artista hay un paso sutil, una voluntad creadora que puede permitir al artista expresarse sin necesidad de infringir las reglas impuestas: el hecho de que escogiera como modo de expresión para la mayoría de sus trabajos - encargos de instituciones eclesiales o gubernamentales- el clasicismo académico no es más, en opinión de Cuní, que una *cuestión de sensibilidad*.

Esperamos que estas observaciones contribuyan a un mejor entendimiento de Stolz, practicante de su profesión y su arte sintiéndose heredero de la mejor tradición del pasado, no como mero imitador, sino con el profundo respeto del amante discípulo, con el “sentido reverencial de la obra bien hecha”(Lafuente 1959, 8):

En estos tiempos de anarquía y de histerismo publicitarios, de genios en cada esquina, de famas venales y osados arribismos, hasta el que se sienta más disidente de lo que constituye la entraña de la pintura de Stolz tiene que descubrirse con respeto. (Lafuente 1959b, s.p.)



V. CATÁLOGO DE OBRAS

V.1. OBRA MURAL

La primera actividad de Stolz como muralista de la que tenemos constancia data de 1932, un año antes de iniciar su actividad docente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando: según una breve reseña de la revista *Aragón* en su número de verano de 1940 y referencias en otros artículos que no hemos podido verificar con ningún otro documento, parece ser que restaura los frescos del siglo XVIII del palacio de Godoy, antiguo Ministerio de la Marina, algunos de los cuales pudieran ser de Goya. Los primeros grandes encargos le llegan sin embargo tiempo después, tras la guerra. La situación al acabar la contienda era caótica y desoladora. El nuevo gobierno intentó como ya hemos apuntado un dirigismo en materia artística que no se concretó en ningún estilo nuevo. Se defendieron unos postulados determinados – concretados particularmente en la ilustración de libros, estampas o calendarios domésticos, y durante los primeros años de la posguerra se produjo un frenazo en el desarrollo de cualquier vanguardia iniciada antes del triunfo de Franco. Según todos los testimonios, la vanguardia ni siquiera en Valencia tenía en estos primeros momentos ningún papel que desempeñar, ni energías para hacerlo. Además, el cerramiento al exterior constituye por regla general una constante, y se desconoce en estos años casi absolutamente cualquier experiencia artística contemporánea realizada en otros países. Sin embargo, no puede compararse el despliegue del resto de los estados totalitarios europeos y su manipulación de las artes plásticas con la actitud y actuaciones en materia artística del régimen franquista. Fue la suya una política más de freno y retroceso que de imposición de un estilo o cánones determinados más o menos nuevos, una política artística al servicio del pasado por temor a lo nuevo y sus implicaciones, una política de apoyo y revalorización de la tradición, a la que se atribuía la capacidad de afianzar al nuevo régimen: la tradición y no un arte nuevo avalaría a este nuevo régimen. Porque lo nuevo es impredecible,

es para minorías; las vanguardias son, además, para minorías “cultas” y, por ello, potencialmente peligrosas para un régimen impuesto por la fuerza de las armas.

La pintura mural da pocos nombres, y estos muy poco conocidos, a excepción de José Luis Sert, gran muralista de la época y compañero en la docencia en San Fernando. Dejando de lado el hecho indudable de que éste alcanzara infinitamente mayor reconocimiento y fama que Stolz, creemos interesante señalar unos cuantos aspectos comparativos por lo que pueden aportar al conocimiento de la obra y concepción artística de Stolz. Si bien los dos fresquistas comparten un concepto grandioso, grandilocuente en sus composiciones, el gusto por la pintura histórica y la marginalización de las corrientes artísticas de la época en mayor o menor grado, Stolz es un dibujante de escuela alemana, como frecuentemente gustan de repetir varios alumnos suyos entrevistados para el presente trabajo: precisión en la línea, gusto por el detalle e individualización de cada una de sus miles de figuras. Sert, en cambio, hace protagonista a la masa humana, pintando a brochazos, impetuosamente, dando rienda suelta a un carácter imaginativo y fantasioso. Del pincel de Stolz surgen a veces figuras titánicas, pero no en las composiciones de asunto religioso -las veremos en algunos de los frescos del Instituto Nacional de Industria (INI),¹ o en Santander, pero la impetuosidad es un anti-rasgo en su carácter tanto artístico como humano. Por otra parte, aunque también gusta de los temas orientales y los desnudos, los reserva para su obra de caballete, en la que cambia de registro para permitirse una mayor libertad que tanto los patrocinadores como el carácter de sus grandes ciclos murales no le permitían. En la segunda mitad de la década de los cincuenta empiezan a destacar otros nombres en la escena muralista valenciana, como Joaquín Michavila (Banco de Vizcaya), Ricardo Lloréns Cifre, Alfonso Ramil o Miguel Vaquer, autor de los frescos de La iglesia de San Francisco de Borja o de la parroquia de Picassent.

Ramón Stolz, interesado desde estudiante por la técnica pictórica, se ocupaba desde 1933 del seminario de técnicas artísticas en la Academia de San Fernando, razón por la cual se le requirió ocasionalmente como restaurador en obras

¹ Denominado en la actualidad SEPI (Sociedad Estatal de Participaciones Industriales), su domicilio ha cambiado, y el edificio que nos ocupa, en la Plaza del Marqués de Salamanca es hoy sede del Ministerio de Asuntos Exteriores. En este trabajo no obstante siempre nos referiremos al INI.

de la importancia de la bóveda de Palomino en la Basílica valenciana, también en la Basílica del Pilar y, posteriormente, en la ermita madrileña de San Antonio de la Florida para restaurar los frescos de Goya. El buen trabajo realizado en estas obras le abrió las puertas para ulteriores encargos en ambas Basílicas, y ya desde entonces no dejaría de ser reclamado para grandes obras murales. Gran parte de ellas las realizó para la Iglesia, aunque también para instituciones oficiales civiles y, ocasionalmente, para algún particular. En una entrevista concedida a la revista *Obras*, con motivo de la inauguración de la capilla de Espíritu Santo del C.S.I.C, expresaba su parecer sobre el porvenir de la pintura religiosa:

Nunca dejó de cultivarse. Lo que sucede es que durante el período de ensayo, relativamente próximo, de la arquitectura llamada racionalista, desnuda, desamparada y sin molduración, no había grandes posibilidades de apoyar ni inscribir composiciones. Hasta en las casas particulares era un problema colgar un cuadro. Se llegó, incluso, a tener los cuadros almacenados en una especie de estanterías especiales, para “algún ratito”, contemplarlos y luego volverlos a esconder. La arquitectura actual tiene otros rumbos muy distintos, y el momento, como todo lo que retoña, es, a mi juicio, pujante, interesantísimo y muy prometedor. (“Los frescos de Stolz” 1947, 45)

En cualquier caso, fuera obra religiosa o civil, a él nunca le faltó trabajo, un trabajo muy especializado ya que se inscribe en un género muy poco conocido y que requiere una enorme preparación técnica y un largo y laborioso proceso. Desde el inicio común a toda obra artística, la idea primera y sus primeras rayas, el muralista tiene que estudiar con detalle milimétrico cada uno de los componentes de la obra, recurriendo cada cual a su talento e imaginación para representarse escenas muchas veces situadas en medios celestes o cuando menos irreales, con figuras en posiciones en escorzo y actitudes que no son las corrientes. Esta primera fase requiere ya muchos días de intenso trabajo, con cientos de dibujos y ensayos de color dependiendo del tamaño de la superficie a pintar. Lafuente recuerda en la

contestación al discurso de recepción en la Academia de San Fernando el método de Stolz, que estudia su obra:

con un cuidado y un escrúpulo desconocido hoy en el mundo de la pintura. Después de las primeras manchas o apuntes para fijar sus ideas iniciales, Stolz desarrolla en jugosos bocetos la ordenación de sus composiciones y luego, en mayor tamaño, antes o después de realizar el cartón definitivo detalla, en innumerables dibujos y estudios parciales al temple o al óleo, cada una de sus figuras o fragmentos, dibujos y estudios que tienen por sí mismos valor sustantivo de obras de arte. (*Discursos* 1958, 72)

Después llega el momento de realizar los patrones de cada elemento de la composición, dibujados al mismo tamaño que tendrán en el muro. Y normalmente las figuras son mucho mayores del natural: “En todos estos trabajos preliminares, Stolz ensaya, rectifica y perfecciona sus ideas primeras y todos los elementos de la composición proyectada quedan, figura por figura, enteramente resueltos”(*Discursos* 1958, 72). Con los patrones el pintor ya puede trasladarse al lugar de trabajo. Allí, un albañil especializado ha de borrar primero todo el yeso del enlucido, y sustituirlo por un lecho de cal. El artista debe entonces proyectar el trabajo, dividiendo todo el programa en “jornadas” o “tareas”, es decir, planificando la parte de la composición que cada día ha de pintar en el muro, variable en dimensiones dependiendo de la densidad en figuras de la superficie. Una vez detallado el plan de trabajo, el albañil debe proceder al tendido de una segunda capa de cal, más delgada que la primera, que debe mantenerse húmeda mientras el artista pinta para que los colores prendan. Sobre esta capa se aplica el patrón y se calca y raya la huella de las líneas fundamentales. Sobre esta huella trazada en el muro el artista empieza a colocar el color, teniendo siempre presente los cambios de tono ocasionados por las variaciones de la cal o de los pigmentos; en palabras una vez más de Lafuente, la enorme labor preparatoria de Stolz “le permite trabajar en el andamio con una rapidez y jugosa soltura que la pintura sobre el muro aconseja y agradece”(*Discursos*

1958, 72), ya que estas variaciones pueden ser desastrosas en el resultado final, y para evitarlo se requiere una concienzuda preparación técnica y un exhaustivo conocimiento del medio:

Al día siguiente se repite el caso disponiendo el albañil la “tarea” contigua, que “ligará” cuidadosamente con la otra. El problema trágico o poco menos que ha de resolver el artista es el del valor de los tonos: calcular y medir con precisión los empleados en la primera “tarea” con el fin de conseguir la mayor uniformidad en el conjunto, presentándose cada sector en perfecta armonía con el vecino y sin que se noten las uniones o cosidos; como si estuviese realizada la obra toda en un solo día. (Galiay 1941, 4)

Es un trabajo que se realiza además en largas jornadas y condiciones muy duras, en ocasiones a gran altura del suelo, con luz eléctrica y con frío y humedad, por lo que resulta muy sacrificado físicamente. Refiriéndose a Goya y González Velázquez se muestra en “la seguridad que al finalizar la tarea, con las manos ásperas de la cal, con sabor de polvo y arena en los labios, fatigados y cansados de una tarea pesada y ruda, treparían por la linterna o saldrían [...] al tejado a respirar aire puro, a descansar la mirada lanzándola al infinito”(NM 53).² Algo que seguramente él haría en más de una ocasión, en esas incontables y largas jornadas en la soledad del andamio, fruto de las cuales es su extensísima producción mural, que Lafuente considera “la más vasta y elaborada producción de conjunto”(Discursos 1958, 73) de la pintura española, o de su generación al menos. A continuación relacionamos la totalidad de su obra mural, sobre la que se conserva muy escasa documentación, en ocasiones absolutamente ninguna. La destrucción de la obra en algunos casos (Gobierno Civil de Santander), el deterioro y la altura a que se encuentran algunas bóvedas (las del Pilar o San Miguel en Pamplona), incluso problemas de herencia en otros ha

² Notas manuscritas con ocasión de la restauración de las bóvedas del Pilar y también de la de la Basílica de los Desamparados de Valencia. Conservadas en el archivo familiar de don Vicente Torres (AVT en adelante), y para facilitar su eventual localización, las hemos numerado, apareciendo cuando se citan esta paginación entre paréntesis después de las iniciales NM (Notas Manuscritas).

dificultado también la investigación, pero en cualquier caso todas las obras están reseñadas y comentadas.

Capilla: ábside central y naves laterales

Hogar Sierra Espadán (Castellón) (1928-30)

Temple

Un joven Stolz es el encargado de decorar la capilla del hogar infantil Sierra de Espadán, actualmente Museo de Bellas Artes de Castellón. Las pinturas se cubrieron durante la restauración de edificio con madera, por lo que hoy en día no es posible contemplarlas. El informe de la empresa restauradora describe los temas representados:

La imagen que se encuentra representada en el interior de un zócalo azul intenso formado por llamaradas de acero es Nuestra Sra. del Auxilio Social, y aparece coronada espléndidamente, apoyando sus pies en unas nubes rosadas, sobre una media luna, símbolo de su carácter Inmaculado.

A ambos lados de la Señora hay un ángel, y unos niños ataviados con ropa de la época se acercan orando hasta Ella. Bajo esta escena se encuentra una representación del Cordero Pascual, del que brota en todas direcciones unos haces luminosos.

Las pinturas de los muros laterales muestran a las cuatro virtudes teologales: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, en lamentable estado de conservación por el elevado nivel de humedad que presentan los muros.

Es tal el deterioro, que sabemos por lógica que se trata de estas representaciones, ya que sólo una de las virtudes se aprecia con nitidez, y una segunda virtud apenas se vislumbra lo justo para

adivinar su simbología. Las de la pared izquierda situándonos frente al ábside son irreconocibles, y no queda sino un 3% de la pintura.³

En el momento de la restauración del edificio la figura conservada era la Prudencia, un bello escorzo de espaldas de una figura femenina sentada, con túnica y cabellos recogidos a la romana, sobre un preciso dibujo de inspiración clásica.

Techo de la Capilla

Asociación Valenciana de la Caridad (Valencia) (1935)

Pintura *al secco* - Bóveda rectangular irregular (450 x 510 cm)

El edificio, fundado en 1910, tuvo una ampliación en 1935, año en el que se ubicó la capilla en el lugar definitivo, y en el que aparentemente se requirieron los servicios de Stolz. El techo se encontraba muy deteriorado, con desprendimientos y humedades, y muchos retoques y repintes; las perforaciones de la lámpara, en medio del rectángulo, han contribuido en gran medida a este deterioro. En 2001 la Asociación Valenciana de la Caridad acometió una tercera reforma y ampliación, restaurando –en junio de 2002- también esta pintura techal.⁴

Con el tema de cuatro angelotes portando la corona de espinas, el pintor recrea un tema amable y sencillo para una edificación dedicada al servicio a los pobres: una referencia al sufrimiento en la corona, y a la alegría que debe imperar en un lugar a su servicio en los cuatro querubines, de rollizas carnes y simpáticos rostros, revoloteando en medio de un cielo azul, con ligeros toques ocre. No obstante, el tratamiento de formas y fondos es muy diferente a los que conocemos de Stolz en toda su obra posterior, por lo que consideramos muy improbable la autoría de Stolz.

Palau de Santàngel

Colección privada (Valencia) (1930-1940)

³ Aprilis Restauraciones, Informe de restauración (Museo de Bellas Artes de Castellón, s.l.: s/f) 3.

⁴ Agradecemos a la restauradora de Arte Vecchio, Lola de la Fuente, la información proporcionada sobre los pormenores de la restauración.

Óleo sobre lienzo adherido a la pared - Sala (620 x 320 cm, aprox.)

Decoración realizada en la década de los años treinta o principios de los cuarenta para el propietario de una pequeña mansión en la calle Caballeros de Valencia, un caballero masón aficionado a la mitología. La vivienda formaba parte del palacio de los Monsoriu, dividido hacia 1840 en tres viviendas. Ésta, con sólo dos huecos a la calle Caballeros y recayendo en su mayor parte a la perpendicular calle Mendoza, fue reestructurada en 1843 por Salvador Monleón.⁵ En dos de sus salas Stolz desarrolla todo un programa pictórico en óleos adheridos al muro. Ésta se decora con pinturas de cierto aire simbolista, con temas que no hemos logrado identificar, pero que parecen relacionados con los Centauros, la flauta de Pan, el Día y la Noche. Son figuras sensuales de mujeres desnudas en parajes bucólicos, con un colorido vibrante y un cierto aire misterioso que consideramos realizadas antes de la guerra.

Palau de Santàngel

Colección privada (Valencia) (1930-1940)

Óleo sobre lienzo adherido al muro (medio punto, x 3) (270 x 130 cm, aprox.)

Para la misma pequeña mansión, realiza cuatro lienzos con temas históricos en formato de medio punto para adaptarlos a una pequeña sala abovedada situada junto a la anterior. Uno de los cuatro lienzos ha desaparecido, aunque se conserva una fotografía del boceto en el AVT, por la cual identificamos el mural que aparece en una fotografía del estudio de Stolz, colgado en lo alto junto al gran panel de *Penélope y sus pretendientes* para el Palacio de los Muñoz en Barcelona; esta fotografía se conserva en el archivo fotográfico de Enrique Desfilis Barberá (a partir de ahora, Archivo Desfilis)⁶. Además, también conocemos un boceto conservado por la familia Torres (véase HM-2 en epígrafe b. *Obra de caballete*). Los tres murales que se conservan representan la escena de San Francisco de Borja, Duque de

⁵ Trinidad Simó y María Jesús Teixidor de Otto: *La Vivienda y la calle. Calle Cavallers de Valencia*. Ed. Alfonso el Magnánimo: Valencia, 1996.

Gandía, con su mujer (Camarera de la Virgen) en Granada con el cadáver de Isabel de Portugal; una batalla naval, en la que sólo podemos identificar el escudo en primer término de Rodrigo Borja; y la predicación de un monje (San Vicente Ferrer probablemente) antes de lo que se adivina una batalla. El estudio en profundidad de este ciclo debe quedar por el momento y a falta de más datos, postergado.

Cine Gran Vía (Madrid) (hacia 1930)

Frescos

Entrada: Fresco techal circular. 530 cm de diámetro

Sala 1: 12 escenas florales. 110 x 80 cm

Sala 2 : 4 escenas, 320 x 320 cm, c/u

Medallones circulares de 110 cm de diámetro

El cine se había convertido en un nuevo espectáculo que poco a poco había ido adquiriendo gran relevancia social; por ello los constructores de cines debían asimilar con rapidez las nuevas tendencias, tratando de equiparar -en opinión de Pérez Rojas- el prestigio de este nuevo espectáculo al de otros ya consagrados, como el teatro.⁷ En este caso la dirección del cine Gran Vía, con motivo del estreno en España de la película *Ben Hur*, una producción de la Metro Goldwin Mayer de 1925, dirigida por Fred Niblo y protagonizada por Ramón Novarro, en este afán de ennoblecer las salas dedicadas al nuevo arte, con el fin de prestigiarlas y elevarlas al mismo nivel de los teatros, encarga a un joven pintor la decoración al fresco de varias de sus dependencias.

ENTRADA: un techo circular es aprovechado para llenarse de celajes rasgados y nubes tormentosas como fondo para una cuadriga y dos figuras femeninas. La composición, dominada por los ocre y rojos, tiene aires simbolistas, formas manieristas y ritmos barrocos. Stolz parece concentrarse en la armonía de colores suavizados y en el arabesco de la línea para lograr la adecuación exacta de la pintura a la superficie lisa del techo, olvidándose del volumen. La cuadriga está

⁶ El archivo lo conserva su hijo Julio Desfilis, a quien agradecemos su disponibilidad para consultar esta importantísima documentación gráfica.

⁷ *Art Déco en España* (Madrid: Cátedra, 1990) 508-517.

tirada por cuatro briosos corceles que surgen de las nubes –no se aprecian los cuartos traseros de ninguno de los animales- sin arneses, en galope desabrido e impetuoso, guiados por alguna fuerza oculta, que no por las riendas del piloto. Fantásticos animales de estilizados perfiles manieristas, las crines flotan impulsadas por el viento de su desbocada carrera, en un barroco concierto de hocicos, cascotes, músculos, colas y crines. El efebo que los conduce esgrime un pequeño látigo en su mano derecha, elevada por encima de su cabeza mientras estira el brazo izquierdo tirando de las riendas; la línea que dibujan sus brazos continúa el ritmo de las patas de los caballos, aunque su cuerpo está exageradamente empequeñecido en relación al de las bestias. Tocado con una cinta en el pelo rizado al modo de los jóvenes griegos, el cuerpo desnudo apenas cubierto por una túnica enrollada sobre su muslo izquierdo, nos muestra a un adolescente de formas alargadas, muy manierista, en el que también creemos encontrar parentescos con las figuras de Puvis de Chavannes en el modelado plano y la concentración en el arabesco de la línea. La cuadriga aparece inestable, destacando su masa oscura en vertical entre caballos y conductor, en inverosímil disposición: Stolz ordena los elementos en función de su efecto decorativo, suprimiendo deliberadamente el juego de la impresión de realidad en favor de la estética y poética de la armonía de masas y líneas.

Dos figuras femeninas acompañan al auriga: cual alas de ángeles desnudos, las túnicas vuelan impulsadas por el viento estelar, mostrando poderosas anatomías sobre las que el juego de luces y sombras crea un modelado más volumétrico que el de la figura masculina. Con una pierna escondida parcialmente tras la otra, una sujeta con los brazos extendidos -que la cubren parcialmente el rostro- una gran tela. Impulsada hacia el cielo y en un escorzo similar al de su compañera, la segunda figura eleva ambos brazos y una pierna, permaneciendo la izquierda estirada, sujetando una tela esta vez más que a modo de alas a modo de filacteria, mostrándonos un perfil inequívocamente de Stolz: rasgos regulares, finos, impávidos, con la rubia cabellera volando desde la raíz, enmarcado todo entre los dos brazos de curvas redondeadas y carnes apretadas. Los ocre y rojos están en estas figuras animados por toques de azul en las túnicas.

Aunque se aprecian algunas grietas, el fresco está en buen estado de conservación, distinguiéndose con nitidez las marcas de las tareas o jornadas.

SALA1: las escayolas del techo de esta planta baja están adornadas con pequeñas manchas de pintura en el centro de cada moldura, sumando un total de doce. Sobre tonos verde claro, Stolz dibuja pequeñas flores y rosas entre filacterias vacías de inscripción, en una concepción de aires rococó teñidos de kitsch.

SALA 2: ubicada en el piso superior, una sola lámpara central ilumina esta dependencia, distribuyéndose en torno a ella molduras de escayola: cuatro espacios circulares y en las esquinas otros tantos espacios definidos por dos lados en ángulo recto y tres lados en lóbulos cóncavos. Los ocho están orlados por pequeñas hojas de metal (latón quizá), y en los medallones de los espacios circulares, sobre fondos de azules modernistas, Stolz representa instrumentos musicales entre flores y ramas: en el Medallón 1 distinguimos un tambor con sus dos palos y, sobre él, un instrumento de cuerda que parece una balalaika; el Medallón 2 tiene un violín o quizá viola y un instrumento de viento de lengüeta doble, quizá una chirimía, antecesor del oboe moderno, de boca ancha; el Medallón 3 un pequeño arpa o lira de seis cuerdas diagonales y una pequeña guitarra, antecedente de la guitarra española, descansan sobre un paño blanco, y éste a su vez sobre un lecho de pequeñas flores blancas y rosas. Por último, en el Medallón 4 aparecen un laúd de cuatro cuerdas y una cítara, junto a un pergamino enrollado y una tela de tonos rosados, sobre flores amarillas y blancas.⁸

Las cuatro escenas de las esquinas nos presentan parejas femeninas desnudas en parajes bucólicos, realizados con una extrema sobriedad de paleta en la que predominan los azules, los brillos opalescentes y las transparencias y veladuras. La languidez del dibujo de los cuerpos, la vegetación extrañamente exuberante, la economía en el juego de contraluces, la disposición inverosímil de los cuerpos, el aire ausente y casi agotado de las damas, nos sitúan ante una obra de filiación simbolista, más cercana al llamado simbolismo “pompier” francés cultivado por Hébert, Lévy-Dhurmer o Henry Martin que a la de los grandes maestros, por su despojo de tormentos interiores o angustias humanas, la soledad del ser o su

fragilidad frente a la naturaleza. A excepción de Puvis de Chavannes: recién regresado de París, estamos convencidos de que la obra de Puvis impactó al joven Stolz, y creemos encontrar referencias al maestro francés en los tonos amortiguados, azulados, en la apacible serenidad de estas escenas, no exentas sin embargo y a la vez de llamativas influencias modernistas (los peinados y aderezos de perlas, los objetos musicales o balaustradas). La escena que hemos bautizado *Balaustrada* nos presenta a la pareja en disposición paralela a los lados rectos de la talla que sirve de marco. Una de espaldas, en inestable equilibrio entre sentada y recostada, envuelve sus rubenianas caderas en un chal de veladuras opalescentes; a su lado, una figura de largos brazos y manos, al modo de Matisse, cubre el abultado vientre con una tela de tonos rosados. Ante una balaustrada más animada que las figuras humanas, de nítidos perfiles y agradables luces blancas, se recuesta como abandonada por sus fuerzas, mirando sin ver hacia su derecha, en extraño contraste con la impresión que produce la gargantilla de perlas blancas que adorna su cuello. Pequeñas flores salpican la composición, iluminándola, al igual que el árbol, un almendro quizá, que por la derecha extiende sus ramas con flores doradas hasta alcanzar la balaustrada a la izquierda.

La escena 2, *Palmeras*, presenta una disposición muy similar, con las dos figuras dispuestas desde los pies en paralelo a los lados rectos de la superficie pintada. En un entorno más silvestre que la anterior escena, entre telas rosadas la joven de la derecha aparece recostada de frente, como flotando en medio de la vegetación, al igual que su compañera, aparentemente sentada y de espaldas al espectador, que se cubre la cadera apenas con un pequeño chal transparente. Nos recuerda a las decoraciones mitológicas del Palau de Santàngel en Valencia, realizadas probablemente en fechas cercanas. La vegetación, de tonos dorados a la izquierda y masa oscura de palmas a la derecha, se abre por el centro hacia las blancas luces de un cielo despejado e irreal. La escena 3, *Árbol*, presenta algunas variaciones de concepción. Las figuras no aparecen contrapuestas, sino casi en paralelo entre ellas, ambas medio sentadas, y el tronco de un árbol parte la composición en dos mitades irregulares. Stolz recupera en esta escena su vocación

⁸ Agradecemos a José Antonio Martínez Ferrando y Carlos Jiménez Nebot su ayuda en la

de dibujante al definir los cuerpos en un modelado más académico que el de las escenas anteriores, de perfiles precisos y realistas; iluminadas las carnaciones en placenteros dorados, las luces resbalan suavemente sobre la piel tersa, apenas cubierta por un paño translucido blanco la una, con guirnalda de flores, y anaranjado su compañera. Ésta adopta una postura recogida, concentrada en sí misma, contemplando algo en sus piernas cruzadas o el suelo. Sujeta delicadamente un laúd con su brazo derecho, se adorna con un extemporáneo collar de perlas de doble vuelta, y luce el cabello recogido en alto con cintas a la romana, al igual que su compañera. La vegetación se resuelve en manchas imprecisas de dorados, salpicadas de pequeñas y delicadas flores blancas o rosadas, y abierta en el centro, entre el árbol y un pedestal con vaso a un cielo de azul luminoso.

Finalmente, la última escena, *Cascada*, retoma la disposición de los cuerpos en paralelo a los lados rectos del espacio pictórico, en el que predominan en esta ocasión los verdes en tonalidades ligeramente oscurecidas. La joven de la derecha se sienta en inestable equilibrio sobre el suelo, las piernas cruzadas, mientras se quita la túnica, quizá para bañarse en la cascada próxima. Su compañera, adornada con el inevitable collar de perlas, se recuesta en femenina pose frente a ella, los brazos relajados, las piernas semiestiradas bajo una leve tela azulada. Un arbusto de tronco flexible se curva sobre la escena en arco desde la izquierda, enlazando con la cascada del fondo y otros pequeños árboles a la derecha, creando un túnel vegetal que enmarca una escena sensual, de caracteres más realistas y por tanto más alejada del simbolismo de las anteriores.

Es en conjunto una obra perfectamente adecuada para los fines contratados, realizada en la juventud de un pintor que ya domina la técnica, a pesar de ciertas torpezas compositivas.

Restauración de la bóveda central

Basilica de la Virgen de los Desamparados (Valencia) (1939-40)

Autor: Antonio Acisclo Palomino

Fresco - Bóveda elíptica (diámetros 193 y 150 cm = 600 m²)

identificación de estos instrumentos.

Stolz vuelve a Valencia en el mismo año 1939 para colaborar en la restauración de la bóveda de Palomino. Así retoma una dilatada actuación en la Basílica valenciana, ya que desde 1932, cuando realizara el bocaporte de la Virgen, y hasta 1948 fue por ella requerido para la ejecución de dieciocho lienzos de gran tamaño y una amplia pintura techal. La Basílica ha atravesado a lo largo de su historia por varios períodos constructivos, ampliaciones y mejoras. La Guerra Civil ocasionó graves daños en el interior, acometiéndose la remodelación inmediatamente después de finalizada la contienda. La bóveda principal, pintada al fresco por Palomino en 1701 con el tema “Panegírico del mundo de las glorias, excelencias y prerrogativas de esta soberana Señora” y 420 metros cuadrados, había quedado destrozada, y la Academia de Bellas Artes de San Carlos, desde sus inicios vinculada a la creación de la Basílica, recomendó su inmediata restauración. Era una pintura de enorme influencia en el ámbito valenciano, y mucho mayor en el de la misma Basílica, ya que preside y determina toda otra expresión artística del templo mariano (para la realización del bocaporte en 1932 se le había especificado a Stolz que siguiera un planteamiento barroco, “palominesco”).

El encargo recayó en el químico Fernando Soria Sarrió que, una vez iniciados los trabajos, se encuentra en 1940 con dificultades tales (grietas y oquedades de gran envergadura) que solicita la ayuda de Ramón Stolz, debido a sus conocimientos técnico-constructivos, y a petición de éste también la de Manuel Benedito, según consta en el Libro de Actas del Archivo de la Real Cofradía del 27 de febrero de 1940.⁹ Stolz estudia la pintura con detenimiento, tomando notas manuscritas en las que refleja no sólo sus conocimientos sobre la técnica pictórica sino sus opiniones sobre el autor y la obra: “Blando, suave, débil. Maestría técnica, concepto claro y seguro, pero débil de factura”(NM 58).¹⁰ Aún calificando de monótona la factura, considera el trabajo sólido, en el que “no hay días mejores ni peores”, en los que

⁹ En los informes de la Universidad Politécnica de Valencia (Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia 1994) (véase sección bibliográfica) se menciona en el Tomo I, p. 35 como restaurador en 1939-40 a “S. Soria”, junto a R. Stolz y M. Benedito. Se trata sin duda de una errata ya que el químico contratado fue Fernando, según aparece en la prensa del momento (*Las Provincias*, 16 de enero de 1941; “Valencia al día”, *ABC*, 16 de enero de 1941).

¹⁰ Véase Nota 2.

Palomino se aplica con cuidadoso esmero y cariño en la ejecución, “sin prisa pero sin pausa”(NM 51). Los trabajos de restauración de la bóveda finalizaron en enero de 1941, aunque la masiva asistencia de fieles desde entonces ha dañado de nuevo la pintura, siendo en esta ocasión la Universidad Politécnica de Valencia la comisionada para su restauración, dentro de un proyecto global de recuperación de la Basílica. La obra dura ya varios años, lo que ha supuesto un serio inconveniente para la investigación de la obra de Stolz en este conjunto, y a la conclusión de este trabajo aún no ha finalizado.

Restauración de varias bóvedas

Basílica del Pilar (Zaragoza) (1940-41)

Autores: Francisco Bayeu, Ramón Bayeu, González Velázquez, Goya.

Fresco

En Zaragoza continúa su trabajo como restaurador: el cabildo de la Catedral, conocedor de su labor docente en San Fernando y sin duda de la participación en la restauración de la bóveda de Palomino, le reclama para restaurar las bóvedas de Goya, los Bayeu y González Velázquez en el Pilar. En los Archivos capitulares de la Basílica no existen datos sobre estas primeras actuaciones en los años 1940 y 1941, habiéndose conseguido toda la información para el presente estudio de la prensa periódica de esos años y las notas manuscritas con apuntes técnicos procedentes del AVT (véase Nota 2). No hemos podido localizar las memorias de restauración a las que Stolz hace mención en el artículo por él firmado en la revista *Aragón*, pero sí una nota de prensa con ocasión de la muerte del pintor Stolz en la que los hermanos Albareda, académicos de la Escuela de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, (*El Pilar*, noviembre 1958, 668), afirman que nuestro pintor fue llamado a Zaragoza por indicación del arquitecto zaragozano Pascual Bravo, autor del proyecto y después Director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Como sabemos, Bravo y Stolz se conocieron en esa ciudad durante la guerra, cuando recorrían museos y palacetes abandonados rescatando obras de arte.

En 1869 Bernardino Montañés y un equipo de colaboradores habían decorado la cúpula mayor -al óleo, por no atreverse con el fresco- y proyectado todo el programa iconográfico de decoración del templo del Pilar, un programa que nunca se llevó a cabo en parte por razones económicas y en parte por las dudas del Cabildo sobre la capacidad de los artistas comisionados. Así no será sino setenta años después cuando se planteé de nuevo el tema. En la Basílica había concluido recientemente un proceso de afianzamiento y reconstrucción iniciado en 1929, ya que el estado de ruina era alarmante y precisaba urgente reparación. Terminadas las obras en 1940, a partir de este año se reaviva el interés por la decoración pictórica de las superficies del templo, defendida por los deanes Santiago Guallart y Hernán Cortés. El Cabildo tenía seguramente conocimiento de la capacidad de Stolz, como “excelente dibujante, de perfección difícilmente igualable en su tiempo, y un hombre de severa formación clásica, uno de los escasos artistas capaces de enfrentarse con la técnica del fresco, tal vez el único en su época”(Torre de Arana 1984, 328), y estaba acreditado además por su docencia en San Fernando. Y a él se le encomendará la restauración de todos los frescos de Goya, González Velázquez, Ramón y Francisco Bayeu, diez cúpulas en total, alrededor de dos mil metros cuadrados de superficie. En Zaragoza enseguida conoció a muchos amigos que lo seguirían siendo durante años. Allí fue donde realizó su única exposición individual en vida, sobre los bocetos destinados a sus grandes bóvedas del trancoro y del coro, además de los frescos murales de *El milagro de Calanda* y *La rendición de Granada*.

Pero no nos adelantemos, ya que por ahora, en 1940, Stolz es sólo un restaurador a las órdenes del arquitecto Teodoro Ríos, director de la gigantesca labor de restauración del templo. En estos años se hubo de cimentar de nuevo toda la Basílica, que tenía las columnas agrietadas en la base y se hallaba en parte hundida por la acción erosiva del Ebro. Es de imaginar el lamentable estado de las cúpulas, con sus apoyos hundiéndose. Los conocimientos requeridos para una restauración de esta envergadura no podían ser banales, ya que el encargado de ella debía no sólo distinguir en cada caso si se trataba de fresco auténtico, de pintura con caseína a la cal, de pintura al temple, a la cola o a la cera, sino además, saber distinguir la técnica utilizada incluso para el sobrepintado, si lo hubiere. Los especialistas más

reconocidos –como Doerner (1975, 14)- aseguran la dificultad de estas valoraciones, para las cuales se requieren profundos conocimientos y probada capacidad. Stolz debía tenerlos, pues se encontró en las bóvedas referidas con grietas en las que cabía holgadamente su brazo. Meticuloso, estudia los frescos *in situ*, y toma notas de cada tramo de cada una de las cúpulas, notas técnicas analizando el color, comprobando las medidas, estudiando las inspiraciones de otras obras y maestros, sazónándolas con jugosos comentarios personales, como hemos comprobado en sus apuntes a mano conservados en el AVT.¹¹ Prefiere por encima de todas la obra del joven pintor de Fuendetodos, a quien admira profundamente, y considera que: “Debe destacarse este despertar de Goya en el Pilar y deben estudiarse los maestros por orden de trabajo, o sea: G. Velázquez, 1754- Goya 1772. Bayeu 1774 y luego el segundón Ramón Bayeu”(NM 69).

La cúpula sobre la Sacristía Mayor, de 406 m² (350 de la bóveda y 56 repartidos entre las cuatro pechinas) es obra de Antonio González Velázquez - llamado por sus contemporáneos "el malo" para distinguirlo de Diego de Velázquez- y representa la aparición de la Virgen a Santiago a orillas del Ebro y la construcción de la capilla por los ángeles, que manejan compases y otras herramientas. González Velázquez se había formado en Italia, en el taller de Corrado Giaquinto, y Ventura Rodríguez lo hizo traer desde allí para que fuera él quien decorara al fresco la cúpula sobre su Santa Capilla, contando Antonio 22 años. El estado de deterioro lo describe el propio Stolz:

La bóveda de la Santa Capilla, extraordinariamente ahumada, presentaba grandes grietas y desconchados, aparte de zonas huecas que hubo de consolidar. La superficie total que había desaparecido de lo pintado y que necesidades de consolidación anteriores habían obligado a tender de nuevo, sumaban más de 20 m². Como existían los bocetos en muy buen estado, hubo en esta bóveda el criterio opuesto al que se siguió con Goya, de completar lo que faltaba por pintar. Se estimaba que de no hacerlo así la grandiosidad de la

¹¹ Véase Nota 2.

composición quedaba cortada y destruida. Por esta razón hubo que pintar, al fresco, trozos desconchados y largas grietas. Únicamente pintando por el mismo procedimiento e intentando unir, en cuanto a calidad de materia, con lo auténtico, es cuando se aguza la observación y se recorre con ansia la pintura antigua, se acaricia y se mima y se comienza a enterar uno de cómo se pintó. (Stolz 1942, 34)

Stolz estudia otras cúpulas de González Velázquez, para conocer mejor al pintor, del que alaba esta obra, utilizando expresiones en sus notas como “alegre desenvoltura y juvenil decisión”(NM 4), y describiendo su técnica como “fluida, de brocha cargada de color muy líquido, goteante.” Añade, zumbón: “Las brochas del pintor sonarían sobre el muro como las de los pintores de brocha”(NM 48). Realizada según él en ciento cincuenta jornadas entre 1752-53, es una gran obra por sus: “grandes recursos técnicos, gran concepto decorativo y una grandiosidad y gracia en la composición poco frecuentes”(Jiménez 1940, 8). Considera la obra en conjunto muy “buena, el concepto es magnífico, las proporciones justas y su seguridad y criterio ejemplar”(NM 66) y armónica con la arquitectura, pero adivina que Antonio González de ahí no pasaría: “Prometía indudablemente, pero prometía con exceso”(NM 66), aunque le cupo el mérito de haber inspirado al joven pintor de Fuendetodos, que en el Coreto refleja más que la influencia, la lección aprendida de González: “Más de una hora debió pasarse Goya, desde la cornisa, cabeza en alto, observando y aprendiendo [...] El tipo de fresco que Goya quiso hacer, el oficio a seguir y la norma de trabajo a adoptar fue la de G. Velázquez. Más tarde, en la media naranja se permitiría valentías personales pero siempre dentro de este criterio y no en el de Bayeu”(NM 67-68).

También trabaja en todas las cúpulas de los hermanos Bayeu. Para Francisco dedica los términos de: “maestría segura y reposada [...] técnica empastada y firme y composiciones equilibradas y serenas”(Jiménez 1940, 8); como técnico era un auténtico maestro, con cartones trabajados minuciosamente y unas huellas del dibujo de precisión extremada, con una paleta similar a la de todos los fresquistas del XVIII y fuerte relieve. Pero lo que Stolz valora ante todo en Francisco es lo que de barroco

tiene, una cualidad que en su opinión perdió por su contacto con Mengs, el maestro que le quitó la soltura y simpatía, "anquilosando y enfriando, también, su color y su inspiración"(Stolz 1942, 39). Las bóvedas de Francisco Bayeu que restaura Stolz son la rectangular situada entre el Coreto y la Santa Capilla, "Regina Sanctorum Omnium"; a ambos lados de la Santa Capilla, dos cúpulas rebajadas o platillos: "Regina Apostolarum" y en el lado del Evangelio, "Regina Prophetarum". Por último, y como obra de restauración más importante, destaca "Regina Angelorum" o "Coronación de la Virgen". La prensa de la época da noticia de un accidente ocurrido durante el arreglo de las techumbres que provocó la destrucción total del fresco de la bóveda rectangular entre la Santa Capilla y el Altar Mayor, el platillo entre el adoratorio y el altar del Santo Cristo, entre las capillas de San Joaquín y San José. El Cabildo, una vez más, recurrió a Stolz para que reprodujera íntegramente y con la mayor discreción toda la cúpula, un trabajo realizado en dos meses y concluido en septiembre de 1940. Los hermanos Albareda, escultores y académicos de San Luis, nos lo relatan:

Ocurrió una seria avería en uno de los techos, el que está en la nave transversal, ejecutado por Bayeu; sea lo que fuere, la pintura del mismo quedó casi completamente destruida, y entonces le plantearon a Stolz el problema de que si se atrevía a repetirla con el boceto de Bayeu que el Cabildo guardaba; como contestase afirmativamente se le encomendó que pusiese rápidamente manos a la obra, pues no era prudente darle publicidad; Stolz cumplió el encargo, y cuando estaba a punto de terminar, invitó a la Academia de Bellas Artes para que le diera su conformidad.¹² (Albareda 1958, 668)

En las notas manuscritas mencionadas Stolz relaciona los materiales y procedimientos empleados. La calidad y rapidez del trabajo realizado sobre un techo de ochenta metros cuadrados decidió a la Junta de obras a encargar a Stolz la

¹² También referido por Rafael Jiménez en el número extraordinario de *El Pilar* de 12 de octubre de 1953, p. 690.

siguiente obra, la bóveda sobre el coro, que dedicó a la música religiosa. Sobre ella nos detendremos más adelante.

De Ramón, el más joven, menos conocido y el peor de todos, son "Regina Patriarcharum", cúpula ante la capilla de San Juan Bautista, "Regina Virginum" ante la capilla de Santiago y "Regina Confessorum" ante la de San José. Los bocetos los concibe Francisco, y Ramón: "mucho más débil en factura que él. Pero conocedor profundo del oficio, interpreta con fidelidad y limpieza las ideas del hermano", el auténtico y consagrado maestro. Cree que las tintas de Ramón en Regina Virginum "resultan pesadas y opacas"(NM 23), y en conjunto un tanto fría: "Esta uniformidad de tono y ordenada manera le dan a la obra una limpieza excesiva, pobre, que le da un aire de litografía de época romántica. Siempre prestigiado por la nobleza de la materia. ¡¡Lo que hubiera sido todo esto si no estuviera pintado al fresco!!"(NM 25-26).

Sin duda es Goya quien recibe los mayores y más encendidos elogios de Stolz, que se sorprende al conocer de cerca el trazo de joven maestro a los veinticinco años, anuncio ya del genio en la bóveda cuadrangular de 60 m² del Coreto, que con el motivo de la Gloria muestra sus "geniales indecisiones" y "todo el encanto de un excepcional talento, todavía inexperto"(Jiménez 1940, 8): "Todo en el Coreto es intuición genial y talento virgen con muy escasa experiencia técnica", dice Stolz (1942, 38) cuyo problema de restauración se limitó exclusivamente a la limpieza y el fijado, necesario "por sobrecargas excesivas por falta de oficio o tal vez su temperamento impaciente no lo dejó fraguar"(Stolz 1942, 38). Stolz se imagina al futuro maestro observando desde el balconcillo de la cornisa y aprendiendo de la bóveda de la Santa Capilla, la de González Velázquez, el tipo de técnica y el método de trabajo, más del estilo fácil y decidido de éste que del de su cuñado Bayeu. Ritmo, armonía, contraste... eran las preocupaciones de un joven Goya que ya entonces era para Stolz más que una inspiración y un maestro: es su gran modelo a seguir ya desde la restauración que realizó en el Palacio de Godoy (Antiguo Ministerio de la Marina) en 1932, y definitivamente tras el conocimiento en profundidad de esta obra de juventud del maestro de Fuendetodos, que estima poco estudiada y de mayor valor en los detalles que en el conjunto. En los

comentarios que Stolz deja escritos no sólo se manifiesta la admiración por el aragonés, sino su propio ideal de fresquista:

Goya ve la pintura como color y quiere conseguir con él lo que los demás de su tiempo consiguen, en general, con el claro oscuro de receta y las "tres tintas de base" que tanto se predicaba por estudios y talleres. Y así comienza a desterrar de su paleta de fresquista la tierra de sombra y la sombra del viejo. Valores parecidos los consigue con colores más enteros que superpone o mezcla, como son las tierras rojas y los ocre, o tierra roja con oscuros de negro puro arañado encima. Con ocre y rojos y a veces con pavonazo y blanco -que dan violáceos- llena y empasta los fondos. Consigue así una luz dorada rojiza que en las zonas de la derecha llega a tener matices de aurora. Todo es caliente e incluso rojizo. Intenso, pero no sucio. (Stolz 1942, 35-36)

Entusiasmado, en sus notas leemos "¡¡25 años!! Juventud Sabia. Talento de pintor exuberante"(NM 29). Parece penetrar en el alma del pintor aragonés, adivinar intenciones, y Stolz, el comedido y reservado pintor de germánica prudencia, se deja llevar por el entusiasmo para explotar en párrafos de jubilosa y rendida admiración. Hablando de un ángel en un grupo, se expresa así: "Aquí, en este rincón del Pilar, junto al moldurón, a punto de no haberse pintado, tímidamente asomándose y milagrosamente salvada (la bomba de la aviación roja atravesó el muro a 1,76 m de su carita) está un ángel que anuncia desde el 1772 que se podrá bautizar a una época como de Goya, llamar goyescas a tantas cosas y ser un piropo delicado, una gentileza de buen gusto"(NM 43). En estas largas anotaciones se refiere a la interpretación de la realidad de Goya, a su "visión de carroña y pies sucios"(NM 30), y a sus recursos para evitar pintar las alas de los ángeles, porque "él no ha visto alas arrancar de ninguna espalda humana"(NM 31). Stolz también se imagina al genial pintor aragonés en sus impacencias: "Cuando la humedad del calor y el mortero bebiendo el color no le deja ver con toda luminosidad un claro, su temperamento no le permite

aguardar al secado y entonces sus nervios estallan, se le crisan las manos y araña el mortero, clava las uñas y llega [a] salir el blanco limpio y deslumbrante de la cal del lucido. Así saca los colores de los ojos con frecuencia”(NM 35-36). Nuestro pintor admira también lo que en González Velázquez: la soltura improvisada en los brochazos, “febriles y rápidos, que dan la impresión de una colosal ampliación de un boceto pequeño”(NM 37), los toques inopinados de color. Y es que en la técnica del fresco, dentro de las pautas de unos procedimientos que necesariamente se han de dominar, hay también un lugar para la improvisación, propia y particular de cada ejecutor; en el mismo artículo, aunque refiriéndose a un aspecto concreto, habla Stolz de este carácter individual: “Cada artista, con su técnica personal, gusta cubrir con más o menos espesor, según se lo pida su mano y su obra. Decir que al fresco se debe o no usar grueso de color no tiene sentido. Cada cual pinta como más le gusta”(Stolz 1942, 39), incluso cuando, como en este caso, se aprecia “Mucho talento de pintor y pocos medios técnicos y materiales, paleta sobria y escasa experiencia. Mucha intuición”(NM 37-38).

Y así puede apreciarse en la cúpula siguiente de Goya, en la que los progresos son más que notables: en la media naranja frente a la capilla de San Joaquín, de 250 m² con el tema "Regina Martyrum" y las pechinas -que representan la Fe, Esperanza, Caridad y Religión-, “está seguro de sí mismo y, en grandes alardes de técnica y de inspiración avanza rápido, con luminosas bellezas de color, hacia la cumbre de la pintura mural española: su San Antonio de la Florida”(Stolz 1942, 39). Goya termina esta cúpula en cuarenta jornadas, una premura que disgustó a su cuñado Bayeu, iniciándose las disputas que finalizarían con el abandono de Goya de Zaragoza. La técnica es perfecta, en opinión de Stolz, aunque no es el fresquista más ortodoxo, utilizando distintas soluciones según los momentos, “sin obedecer a normas prefijadas o recetas de taller”(1942, 41). La bóveda estaba terriblemente deteriorada, con grietas en las que cabía holgadamente un brazo y con un repintado de "bárbaros retoques" que decidió Stolz marcar con un suave punteado para, por una parte, no perturbar la composición vista desde abajo y, por otra, mostrar las partes no originales al que lo contemplara de cerca. Terminó su restauración a fines de abril de 1940.

*La Música al Servicio de la Divinidad.*¹³

Bóveda del Coro Mayor. Basilica del Pilar (Zaragoza):(1941)

Fresco – Rectangular (86 m²)

Inmediatamente después, ya en 1941, la Junta del Centenario le encarga la gran bóveda rectangular sobre el Coro Mayor, con el tema "La Música al servicio de la Divinidad". El archivo del Cabildo zaragozano guarda una importante colección de música religiosa, con obras del canto gregoriano, polifónico y coral dedicados a la Virgen del Pilar, así pues era de esperar que la decoración de una de las bóvedas, más la del Coro catedralicio, se dedicara a la Música. Queremos recoger una vaga indicación aparecida en la prensa local sobre los motivos que ayudaron a decidirse al Cabildo por el proyecto de Stolz: el autor, que firma con seudónimo, compara la actuación de Goya en el Pilar, subrayando el hecho de que su primera cúpula, la de la Gloria, fue elegida por ofertar un precio sensiblemente inferior al ofrecido por González Velázquez, para continuar: "Stolz Viciano ha recorrido un camino parecido para la alegoría 'La música religiosa'. Triunfó con su boceto sobre otros Velázquez [...] de nuestros tiempos" (Ostilio, 1942, n.p.), es decir, gracias a lo que ya hemos mencionado: un trabajo, entre otras cosas, *barato*. Pero no tenemos más que este breve comentario para apoyar los motivos económicos que, además de la referencia reciente del magnífico trabajo de restauración realizado, sin duda decidieron al Cabildo. Sí hay noticia de que la Comisión del XIX Centenario de la Venida de la Virgen encargó la obra a Stolz inmediatamente después de que el

¹³ Reproducido en Ramón Stolz Viciano, "Las pinturas al fresco del Templo del Pilar", *Aragón*, número 175, marzo-abril de 1942 (Zaragoza); *Exposición Ramón Stolz Viciano* (tríptico), Junta de Obras del Templo del Pilar, marzo 1942 (Zaragoza); "Por la Virgen del Pilar", *El Pilar*, número 2118, 27 de diciembre de 1941; Andrés Araiz, "La Música dedicada a la Virgen del Pilar", *Amanecer*, 11 de octubre de 1942 (Zaragoza); Hermanos Albareda, "La decoración del Templo del Pilar", *El Noticiero*, 16 de noviembre de 1941 (Zaragoza); José Galiay, "Ramón Stolz ha comenzado la decoración de la bóveda del Pilar, en su sector catedralicio", *Heraldo de Aragón*, 21 de diciembre de 1941 (Zaragoza); Rafael Jiménez, "Una exposición notabilísima de Ramón Stolz", *El Pilar*, 12 de abril de 1942 (Zaragoza); Rafael Jiménez, "Ramón Stolz va a presentar en Zaragoza una magnífica exposición de sus obras", *El Noticiero*, 29 de marzo de 1942 (Zaragoza); Rafael Jiménez, "Obras en el Templo", *Aragón*, noviembre-diciembre de 1941 (Zaragoza); "El pintor Stolz y sus techos para el templo del Pilar zaragozano", *Las Provincias*, 5 de abril de 1942 (Valencia); Rafael Jiménez, "Obras en el Templo", *Aragón*, noviembre-diciembre de 1941 (Zaragoza); Eduardo Torre de Arana, en su capítulo "Las últimas pinturas" de *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1984.

Ministro de Asuntos Exteriores y Presidente de la Junta Política, el poderosísimo Ramón Serrano Súñer, visitara Zaragoza el 15 de enero de 1941 y asistiera a la sesión celebrada ese mismo día, como protector de la Comisión, a la que expresó su deseo de que se terminaran pronto las pinturas murales del templo.¹⁴ Gaya Nuño pretende la existencia de motivos espurios en la adjudicación de esta obra, pero creemos que son más los motivos personales y no profesionales los que le inducen a su despectiva condescendencia.¹⁵ En cualquier caso, el boceto presentado en septiembre de ese año mereció la aprobación del Arzobispo, el Ministro de Asuntos Exteriores y la Junta del Centenario, y en pocos días dispuso nuestro hombre los preparativos para esta superficie de 80 m² más 6 m² en dos círculos adyacentes, con angelotes con inscripciones, terminada tras cuarenta y ocho jornadas el 15 de diciembre. El asunto retomaba el plan ideado por Bernardino Montañés el siglo anterior, aunque el Coro Mayor había variado su emplazamiento y la bóveda ya no era la gemela de la Santa Capilla, de 400 m², para la que fue pensada. Además, el tema, "La adoración del Cordero Místico" fue ligeramente cambiado por Stolz.

Compositivamente, el fresco se estructura en tres líneas en torno al tema principal, el cordero místico adorado por los veinticuatro ancianos según describe el Apocalipsis (4, 10), entre los cuatro evangelistas y bajo las siete lámparas. Todo el centro es una zona despejada, luminosa, un recurso de los fresquistas renacentistas y dieciochescos que Stolz empleará constantemente para aumentar la luminosidad y acrecentar la sensación de espacios abiertos, "celestes". Así, los grupos circundantes son de figuras mucho mayores, de perfiles más definidos y tonalidades más oscuras. A su izquierda y bajo amplio dosel, la Virgen en posición sedente y rodeada de juguetones ángeles niños, y entre ellos la figura del niño de coro Santo Dominguito del Val, que ofrece a la Virgen su palma de mártir; a la derecha, San Juan Bautista,

¹⁴ *ABC*, jueves 16 de enero de 1941. "El Ministro Presidente de la Junta Política, en Zaragoza. La Junta Nacional del Pilar, iniciativa del Sr. Serrano Súñer".

¹⁵ En su *Enciclopedia de la pintura española del siglo XX* dice: "Parece ser que Stolz dominaba la técnica del fresco, y dado que pocos competidores encontraba en este terreno, parece legítimo que le llovieran los encargos; pero, aún así, reservaremos nuestra sincera opinión sobre el hecho de que se le llamara a Zaragoza para contender nada menos que con Goya"(1970, 376). Según los alumnos y conocidos de Stolz entrevistados a lo largo de la elaboración de este trabajo, Gaya Nuño mantenía al parecer una disputa personal con Lafuente Ferrari, como sabemos, amigo íntimo de Stolz. Debido al carácter pasional y a la parcialidad demostrada en numerosas ocasiones en su labor como crítico, creemos que estos comentarios vertidos en su Enciclopedia son, cuando menos, infundados.

junto a uno de sus característicos ángeles mancebos de gracioso ademán y Santo Tomás de Aquino, autor de los himnos eucarísticos entre grupos de ángeles. Estos dos grupos de figuras, de tamaño mucho mayor que las de los ancianos, comparten preeminencia con el tema central. La parte inferior tiene una figura protagonista, el profeta David tañendo el arpa, como entonando sus salmos. A su izquierda, San Gregorio Magno, reformador del canto litúrgico, escribiendo sobre una tabla y bajo dos ángeles mancebos que llevan los atributos de su pontificado y otros dos a la derecha que entonan un canto; otro más, un querubín, le ofrece el platillo de la comunión. Bajo esta figura aparece la firma del pintor: "R. STOLZ VICIANO-1941". A la derecha, ligeramente elevada sobre la línea compositiva, Santa Cecilia como patrona y en representación de los músicos, rodeada de más ángeles músicos y cantores, toca un órgano que sostiene un ángel de gran tamaño. La parte superior es menos densa, completada con ángeles con incensarios en representación de los fieles adoradores y más ángeles cantores.

Stolz cumple así con el propósito de Montañés de reflejar las cuatro partes de la música religiosa: el canto gregoriano, la composición, el acompañamiento instrumental y las voces infantiles de los coros, con una obra en la que la jerarquía de los personajes representados determina su ubicación. Su facilidad y buena disposición para asimilar las enseñanzas de los maestros anteriores —durante las restauraciones— permite que su obra mantenga una adecuada coherencia con el lugar y demás bóvedas y a la vez muestre un estilo propio en su vertiente, eso sí, más clasicista. Un año entero de preparación se resolvió en cuarenta y ocho jornadas, entre el 4 de octubre y el 15 de diciembre, para llenar de color los algo más de ochenta metros cuadrados de la superficie de la bóveda. Los avances sobre el bocaporte de la Basílica valenciana se aprecian en la soltura del dibujo y la armonía cromática y compositiva, resultando en un conjunto acertado; pictóricamente, agradable y adecuada, con una paleta rica y variada, y técnicamente probablemente perfecta: una obra, en opinión de Eduardo Torre de Arana, último Director de Patrimonio de la Basílica, "que se acercó mucho a ser una reviviscencia de los procedimientos, composición, colorido y atmósfera de los grandes fresquistas del siglo XVIII" (*El Pilar de Zaragoza* 1984, 328). En las anotaciones manuscritas

mencionadas anteriormente encontramos interesantes comentarios sobre el procedimiento y técnica empleados. Así, con fecha de 20 de noviembre de 1941 leemos lo siguiente:

Acabo de pintar parte de los ángeles de los incensarios. He trabajado con gran libertad y con la preocupación de que lo que hago pueda pasar. Tengo el propósito de que sean muy finos, nacarados y luminosos. Presentan acabados de pintar el aspecto de una litografía un poco emborrachada, los claros acentuados y los oscuros excesivamente avioletados o verdosos, son colores un poco cargados. Y es que quiero que al perder tono, al secar, me quede algo de lo que me propongo.

Está hecho a paleta con gran libertad y exagerando tonos y reflejos en cuanto a su tonalidad. Es decir: si hay un claro verdoso se ha procurado recargar un poco, todo empastado con blanco, con más o menos fluidez, con entera libertad.- Ya seguiré hablando de este segmento, un día que esté menos agotado.

Hoy creo que hay que pintar al fresco con idéntica libertad que al óleo y que un procedimiento no se domina hasta que uno no pinta sin darse cuenta de en qué procedimiento lo hace.

Nuevo método en Santo Tomás, el ángel grande de atrás y S. Juan.

Aquí ha variado mucho el método. Después del gris general a toda la tarea, las telas las he dado con un blanco muy fluido ligeramente coloreado del tono que tiene que ir. Resultan fríos, un color muy claro. Luego por veladuras cuando ya fraguó un poco esta primera capa me he pintado los paños reservando claros y acentuando un poco con pasta luego. Resulta así mucho más luminoso, limpio y al propio tiempo intenso y jugoso. En los colores lo mismo. (NM 91-93)

El 30 de marzo de 1942 se inauguró en el Centro Mercantil, patrocinada por la Junta de Obras del Pilar, una exposición con cincuenta de los aproximadamente doscientos cincuenta bocetos realizados a lo largo de 1941, en el estudio del pintor en Madrid, durante la preparación de esta bóveda. En ellos se aprecia el ingente trabajo ineludible en la preparación de un auténtico fresco: óleos, témperas, acuarelas y dibujos que estudian desde la pose de una mano sobre unas teclas de órgano, la inclinación de una cabeza o el pliegue de una túnica hasta el dibujo definitivo de una de las cincuenta figuras que componen la obra. En la exposición aparecían las figuras de San Gregorio y los ángeles cantores en dos grandes bocetos mezclados con otros elementos, del tamaño definitivo, mucho más grande que el natural; de estos grandes dibujos, en los que ya se esbozan las medias tintas y claroscuros, así como se delimitan claramente las líneas principales, saldrían luego el estarcido o calco correspondiente, aplicado finalmente sobre el lecho preparado para la ejecución definitiva. La exposición permitía acercarse a la realidad del fresco, de los andamios, como subrayan los hermanos Albareda, tanto para el público en general, que no tiene "la más remota idea del proceso lento y de continuado esfuerzo que exige la realización de una obra de tal importancia como para los artistas, que en su mayoría creen de buena fe que para decorar un espacio de tal magnitud no se precisa más que un desenfado grande para con la facilidad de un taumaturgo ir poblando la superficie de ángeles, nubes y santos, sin más preparación que una bizarra mezcla de audacia y genialidad"(Albareda 1942a, 8).

Cine Avenida (Madrid) (1942)

Óleos adheridos al muro.¹⁶ (223 x 282 cm = E-1 y E-2; 189 x 208 cm = E-3 y E-4)

El cine Avenida es un edificio de los años veinte, obra del arquitecto Miguel de la Quadra (de la escuela de Secundino Zuazo), construido dentro de la corriente déco que Pérez Rojas destaca como piedra de toque del desarrollo de este movimiento en España.¹⁷ Como hemos mencionado anteriormente, existía un deseo

¹⁶ Datos extraídos de un recibo conservado en el AVT. Aunque en este recibo, por importe de 20.000 pesetas, se mencionan cuatro lienzos, dos de 2,30 x 3,45 y otros dos de 1,90 x 3,65.

¹⁷ Véase Pérez Rojas (1990).

de equiparar el prestigio de los cines al del teatro. En la Gran Vía madrileña se construyen en estos años el cine Pavón, el Callao, o el mismo Avenida, con decoraciones interiores parejas a su nueva estética arquitectónica. Los cuatro paneles firmados por Stolz están concebidos en un espíritu diferente al del Cine Gran Vía. En formato alargado, son recreaciones clasicistas, de inspiración rococó, imbuidas de una solemnidad que resulta artificial, un tanto pretenciosa en el marco de la obra, y un tanto ajena al espíritu más entusiasta del pintor. Los personajes se nos antojan sobrados de hieratismo, inmersos en un entorno natural, en fragmentos de un paisaje, que resulta frío y ante el que se muestran absolutamente indiferentes.

El panel que hemos catalogado como E-2 presenta, en un amplio espacio abierto y desnudo tres figuras femeninas sentadas entre restos arquitectónicos invadidos por la hiedra. Al fondo, tras ellas, una gran fuente con asas y sobre pedestal, una escultura sobre altísima columna y, ya apenas entrevistas, las ruinas de una arquitectura clásica. La figura más cercana al espectador se cubre con una pesada túnica cruzada sobre el pecho y, recostada sobre un trozo de entablamento caído y rodeado de maleza, toca una especie de laúd de larguísimo mástil, probablemente una tiorba (véase Nota 8). Más alejadas, las otras dos figuras aparecen desnudas, cubiertas apenas las piernas por una fina tela, y con la partitura en la mano, entonan la letra que acompaña a la música tañida por su compañera. Los rostros de frente muestran expresiones ausentes, más de lo que la delicia de la música interpretada hace comprensible. Unos peinados de corte contemporáneo enmarcan los bellos e impassibles rostros ovalados. La composición en general y la figura de espaldas en particular nos recuerda al mural del Pasapoga (comentado más adelante). Todo es estilizado, de cánones finos y alargados, definidos por un dibujo menos enérgico, menos voluntarioso nos atrevemos a decir, que en otras ocasiones.

Caracteres similares creemos encontrar en la escena E-1, de la que se conservan varios bocetos y acuarelas, en la que aparece una pareja ante otra ruina, un arco derruido sobre el que se encarama un tercer personaje tocado con capa y amplio sombrero y con una guitarra. La joven dama se sienta de frente, luciendo un elegante traje de brillos de seda y finos encajes, chal sobre la cabeza y una flor en el pelo; a pesar de lo que este atuendo festivo y el de sus acompañantes nos pueda hacer

pensar, y a pesar de la cortés sonrisa que apenas se esboza en sus labios, la joven parece contrariada, o al menos indiferente a los requiebros de su pareja, un joven cubierto con capote que se descubre y aparta el antifaz inclinándose hacia ella. ¿Es una pelea de enamorados, durante una jornada de fiesta? El amigo cotilla espía la escena desde lo alto del arco en ruinas, en inestable equilibrio, cubierto también con amplio capote en tonos claros. Stolz sitúa la escena en un prado abierto, sobre una pequeña colina. Al fondo se entreven las copas de unos chopos, y unas flores alegran la escena por su lado izquierdo. Sobre el arco unos imposibles jarroncillos sirven de asiento para la maleza que empieza a cubrirlos. Ante el arco, un gran vaso y su pedestal simulan altorrelieves “labrados” con detalle, conformando uno de los elementos con mayor fuerza expresiva de la composición. Referencia clásica que tanto complace al pintor, en el pedestal éste describe una escena de danza, con jóvenes isocefálicos desnudos o cubiertos con paños semitransparentes, brazos y piernas entrelazados. El vaso representa dos caretas de teatro, subrayando la anécdota narrativa del conjunto de la escena.

En el panel correspondiente a la escena que hemos numerado como E-3, dibuja Stolz una escultura de filiación romántica o neorromántica, sobre alta basa cilíndrica, inserta en un fragmento de paisaje borrascoso, una atmósfera tormentosa, resuelta con la misma frialdad que las anteriores escenas. Un árbol, que arranca desde sus mismas raíces entre piedras, en primer plano describe una amplia curva envolviendo en semicírculo vertical por la izquierda la estatua. Otros árboles de copas más pobladas son furiosamente batidos por el viento; su altura no sobrepasa la basa del conjunto escultórico, de piedra lisa adornada sobriamente con una gran guirnalda y cabezas de leones. La figura es una especie de Júpiter tonante femenino; de frente, en leve escorzo, apoya una pierna sobre una roca y estira la otra a lo largo de ésta. Eleva un brazo doblado sujetando algo, trasunto del relámpago divino, mientras la cabeza y el rostro de adusta expresión se giran impelidos por el impulso del movimiento. Unas sombras oscuras a modo de nubes se ciernen en el espacio que corresponde al cielo, abriéndose en un claro luminoso tras la escultura. Stolz resalta así los perfiles de la escultura, realizada en tintas oscuras, consiguiendo mediante

este sencillo recurso un contenido dramatismo para la composición más sólida de todo el conjunto.

Por último, la escena E-4 representa también una escultura: un vitalista desnudo femenino tocando la pandereta, que recuerda los bocetos realizados para Villa Romana. Es una composición inestable, en la que Stolz hace sostenerse a su bailarina sobre la punta del pie derecho, único punto de apoyo sobre el pedestal cilíndrico que aparece a su vez semioculto entre arbustos con pequeñas campanillas. En la base, una concha marina grande e inverosímil, flanqueada por unas rosas blancas y rosadas, y la sombra que crea en el suelo configuran el arranque del triángulo compositivo, rematado en la pandereta de la alegre danzarina. Es una composición de carácter más fantástico que el resto, casi hasta onírico en la imposibilidad o al menos inverosimilitud de varios elementos: la túnica que vuela desde el cuello y desde las caderas de la danzante, que no sabemos dónde se abrocha o cómo se sostiene, el ya mencionado imposible equilibrio sobre la punta del pie, a no ser que Stolz no quiera representar una estatua, sino una figura de carne y hueso, induciéndonos al equívoco, o la gran concha marina. Por otra parte, se distingue con claridad una fina columna estriada que atraviesa levemente la figura, como si antes que ella hubiera ocupado el pedestal. Probablemente la limpieza de los murales durante la reforma hizo aflorar este arrepentimiento del pintor. Los tonos son apagados, dominando el bronceo de la masa corporal; a pesar de la vaciedad del espacio, la sensación de profundidad es notable, acertando con ello en la adecuación de la obra a su entorno, al que no sólo presta sensación de mayor amplitud, sino al que también ennoblece.

Mural decorativo

Pasapoga (Madrid) (1942)

Fresco mural rectangular (385 x 500 cm = 20 m² aprox.)

Durante la década de 1940 surgió una nueva burguesía enriquecida con la II Guerra Mundial. Los nuevos compradores forman parte de esta pequeña burguesía enriquecida con la guerra europea, un sector de la población escasamente cultivado

que admira las instituciones -la Academia entre ellas- y el orden establecido al que entonces accedía y en el supuestamente deseaba afianzarse. Los encargos para decorar sus nuevas mansiones y negocios son preferentemente bodegones, marinas, paisajes y retratos. Y en esta misma tónica se encargan las decoraciones para las nuevas Salas de fiesta, los cines, las cafeterías... Stolz sería requerido en varias ocasiones para decorar estos lugares de moda (cafetería Abra, hotel Astoria, Villa Romana, etc).

En este caso, realiza para una conocidísima cafetería de los años cuarenta un gran mural decorativo en el que recurre al tema del desnudo femenino en un paisaje de ruinas clásicas: en primer plano tres figuras femeninas sentadas o recostadas, en un ambiente bucólico y sofisticado a la vez, muy a la moda en la España empobrecida de los años cuarenta. Con su maestría característica compone una escena en la que combina, para gusto de sus clientes, el sabor de lo clásico y academicista con una sensualidad y elegancia un tanto kitsch. Así, el magnífico desnudo del primer plano, la elegancia del manto de hermosos azules cubriendo apenas las piernas y el ritmo de la leve curva ascendente de la espalda constituyen un estudio sobrio de contenida sensualidad; en contraposición, los adornos de flores y pequeños arbustos, en tonos verdes, anaranjados y rosados, y por así decir excesivamente delicados añaden un toque empalagoso. Las dos compañeras, a la izquierda y en un plano ligeramente retrasado y elevado, contrastan también con el primer desnudo por la afectación de sus poses, particularmente la que aparece sentada de frente, cubriéndose el cuerpo con un paño de tonos violetas. Asomando entre pliegues de rico tejido, el tronco sobre el que afectadamente se sienta está tratado como una manufactura decorativa, un adorno exquisito y valioso, despojado de su natural cualidad basta y rugosa; un pequeño manto carmesí se despliega entre el tronco y un finísimo bastón. Por detrás se eleva en acusada vertical un tronco seco y aparatosamente retorcido, entre ramas de hojas otoñales y a su lado una roca de cartón piedra sirve de base a unas ruinas artificiosas, los restos columnados del peristilo de un templo griego o romano, tan del gusto de estos años. La tercera figura, otra joven sentada y con un arpa, recorta su perfil bajo la roca y sobre un fondo marino, unas aguas mansas por las que navega un barco antiguo de ancha vela

cuadrada. Dibujada con delicadeza, el cuello inclina el hermoso rostro de expresión ensimismada sobre el instrumento, contra el que Stolz destaca las manos de largos dedos. El conjunto se estructura en una composición abierta, en escuadra, destacando la presencia de las figuras en un paisaje muy diluido, puramente anecdótico, y rematado en la línea de tierra no por los límites dimensionales del panel sino por la silueta de las propias formas de sus elementos: los helechos, las rocas y el pico del manto dibujan y definen este borde de la composición. El color de suaves y cálidas gradaciones es el elemento tratado con mayor acierto en este mural, realizado con oficio pero carente quizá del acabado y exacto equilibrio global característicos en la obra de Stoiz.

El local se incendió en 1998, salvándose tan sólo y sorprendentemente este mural. Está oscurecido, debiéndose los daños que presenta más a la acción del humo de tabaco y ambiente escasamente ventilado, además de salpicaduras, que a los efectos del incendio. Stolz realizó varios lienzos para el mismo local, hoy en paradero desconocido.

Exaltación del Sacramento.¹⁸

Bóveda de la Capilla de la Comunión. Basilica de los Desamparados (Valencia)
(1942)

Fresco (720 x 870 cm = 98 m²)

La actual Capilla de la Comunión, antigua Sacristía, actualmente en proceso de restauración, fue diseñada por el arquitecto neoclásico y académico de San Carlos Vicente Gascó, concluyéndose las obras en 1767.¹⁹ La decoración predominantemente escultórica destrozada durante la Guerra Civil iba a ser sustituida por una decoración eminentemente pictórica, según se decidió en la

¹⁸ Reproducido en *Mater Desertorum*, mayo de 1948, p. 10 y 11 (Valencia), *Mater Desertorum*, no. 136, 2ª quincena de diciembre de 1958, portada y p. 2 y 3. Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*, Valencia 1959, lámina VII. Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basilica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Tomo II: "Investigación pictórico-escultórico-ornamental" UPV-Ayto. de Valencia-Generalitat Valenciana, 1994 (Valencia)

¹⁹ *Proceso integral de recuperación de la Basilica*, iniciado en 1994 por un equipo de la Universidad Politécnica de Valencia dirigido por el arquitecto Ignacio Bosch, que ha incluido una publicación con los informes previos y resultados de las restauraciones. Véase Nota 9.

reforma acometida en 1940 por el arquitecto del ayuntamiento Arturo Peris.²⁰ La Junta de la Real Cofradía de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, de la que formaba parte Salvador Carreres (véanse retratos de Francisco Carreres, R-25 y Salvador Carreres, R-38, en el epígrafe b. *Obra de caballete*) vuelve a solicitar a nuestro artista, esta vez no como restaurador. Finalizada con éxito la restauración del fresco central en enero de 1941 Stolz obtiene el encargo para decorar dicha capilla después de presentar el boceto, exponiendo un programa pictórico completo que incluía además de la bóveda al fresco, un Apostolado mural en lienzo, un cuadro de santos valencianos, otro de Fernando el Católico, todo para un espacio de planta rectangular de 720 x 870 cm cubierto con bóveda de tipo tabicada en la que representaría el tema de la exaltación de la Comunión. Todos estos lienzos, junto a los dos realizados posteriormente para el Camarín, los incluimos en este apartado de obra mural por pertenecer a un conjunto concebido unitariamente.

Al parecer, según algunos artículos de la prensa local contemporánea, el hecho de incluir en el boceto un escudo de la Cofradía portado por dos ángeles mayores fue determinante para que se le encargara a él el trabajo; por otra parte, la Junta ya conocía a Stolz por su anterior trabajo de restauración tanto en esta basílica como en la zaragozana. En cualquier caso, el origen del encargo es un asunto secundario y el hecho es que se entregó de lleno a la tarea, como demuestra el entusiasmo con que se expresa en su carta a Salvador Carreres de 29 de enero de 1942, conservada en el AVT; en ella le informa de que ya está trabajando en los bocetos de la bóveda, realizados en su mayor parte en su estudio de Madrid, en la calle Huertas, y ya había estado buscando en los libros durante casi dos años antecedentes, concibiendo la composición y su adecuación con la ayuda de innumerables dibujos y bocetos.²¹ Una vez concluidos los trabajos preparatorios de los muros, a cargo de varios operarios, el 4 de octubre de 1942 puso Stolz manos a la

²⁰ Otros dos artistas intervinieron en esta capilla: Carmelo Vicent firma el Sagrado Corazón en madera policromada del altar y Rafael Benedito el Sagrario.

²¹ Conservados hasta su muerte por la viuda del pintor, aunque durante la exposición homenaje realizada en la valenciana Galería Segrelles del Pilar en 1983 D^a Rosa manifestó su deseo de donarlos al Museo de Bellas Artes de Valencia.

obra. En un periódico local recuerda de nuevo el pintor las exigencias de la técnica del fresco y su meticuloso método de trabajo:

Es una labor ésta que no puede interrumpirse. Preparado el mortero, hay que coger los pinceles y trabajar rápidamente, porque si aquél se pasa de punto, ya nada puede hacerse [...] La obra se hizo en el estudio. Allí quedó resuelta la parte pictórica, la técnica [...] Todo eso lo tiene Ud. ahí, en esos cartones. Ahora, la labor estriba en ir desarrollando toda la obra pensada y parcialmente desenvuelta encaramados allá arriba, sobre el andamio, en sesiones de diez, doce o más horas, mientras el mortero lo permite [...] viviendo, alumbrado por la luz eléctrica, poco menos que pegado a la pared. Yo prefiero trabajar de noche, porque así facilito la previa labor preparatoria durante la tarde. (Lucio 1942, 9)

Recorriendo el espacio al fresco, dos filacterias muestran las siguientes inscripciones: EX ALTARI TVO, DOMINE CHRISTVM SVMIMVS IN QVEM COR ET CARO NOSTRA EXVLTAT y QUE MANDVCAT HUNC PANEM, VIVET IN AETERNUM (El que coma de este pan vivirá para siempre). Manuel González Martí destaca la dificultad que entrañaba la baja altura de la bóveda, y la contemplación de la obra le recuerda “las místicas golondrinas que acudieron al monte Calvario para con milagroso fervor religioso ir con sus picos arrancando de la frente y de las sienes de Jesucristo las espinas de aquella corona”. El erudito continúa describiendo así la escena: “Otros ángeles, al volar, extienden completamente sus apuntadas alas [...] realizando forzados ejercicios por los aires, obligados por el propósito de mantener asidas con las manos las sagradas toallas, “bonoteo”, que la fuerza del viento pretende arrebatar con los más extraños movimientos”(González Martí 1948, 12). Para don Emilio Aparicio, rector de la basílica y miembro de la Junta General y de Obras de la Cofradía en estos años, este fresco ofrece: “una versión siglo XX de la maravillosa ‘Gloria’ que a escasos metros llegara a Valencia el erudito pintor cordobés don Antonio Palomino”(Aparicio 1958,

3). Sin lugar a dudas, la influencia de Palomino y el barroco está presente no sólo en esta obra de Stolz, sino en todas las que ejecutó en la Basílica. Ya hemos mencionado cómo en 1932, para la realización del bocaporte, se le especifica que siga un planteamiento barroco, “palominesco”. Numerosos y bellos ángeles mancebos recorren un gran toldo para poner al descubierto el tabernáculo que contiene la Sagrada Forma, un rompimiento de estirpe barroca a modo de gran sol central en un espacio vacío y luminoso, acentuando la sensación de cielo abierto. Son ángeles hermosos, contemporáneos, esbeltos, en armónicos escorzos, esforzándose por extender un palio sobre el altar que custodia el cáliz, y que rompe en trampantojo el cerramiento de la techumbre para sugerir la luminosidad que falta.

Efectivamente, desde el principio Stolz lamentó la escasez de iluminación del recinto, por lo que procuró realizar una composición clara, luminosa, con dominio de los tonos amarillos y ocres claros, y manchas azules y rosas en las túnicas de los ángeles sobre blancos extensos. La expresión de sus ángeles adolescentes, cuya maestría de ejecución ha avanzado un poco más desde los realizados en la Basílica del Pilar, es encantadora, infantil en ocasiones, doliente o concentrada en otras, siempre diferente. Cada una de las veintiséis figuras grandes se sitúa en escorzo, más atrevidos los de las centrales, figuras etéreas de vestimentas blancas y rostros semiocultos, frente a los más carnales del exterior, con túnicas rosas, ocres, azules... La gradación cromática progresa hacia el centro desde los tonos más oscuros a los más claros, hasta convertirse en un gran espacio blanco en el que dos pequeños angelotes portan el Cáliz como apoteosis del sacramento de la Comunión. Si por una parte es indiscutible el planteamiento barroco general, por otra los rostros y actitudes de los ángeles muestran un aire déco, modernista, junto a otros más neorrománticos, que sirven de contrapunto moderno y actual en el recinto.

Según la información recabada del estudio de la Universidad Politécnica, Stolz utiliza la técnica del *buon fresco* al modo ortodoxo, con la preparación clásica de sucesivos morteros preparatorios a base de cal y arena.²² Los noventa y ocho metros cuadrados de la superficie decorada se ejecutaron en treinta y dos jornadas, es

²² En el análisis físico-químico se distinguen al menos dos, los correspondientes al *trullisatio* y *arriccio*, con un grosor de unos dos centímetros, y un revoque pictórico, el *intonaco*, no pigmentado y

decir, Stolz trabajaba a un ritmo de unos tres metros cuadrados por jornada, y no se han detectado retoques en seco. Después de que el albañil hubiera extendido los sucesivos morteros de cal y un último de pintura, el *intonaco*, normalmente por la tarde, el aprendiz –traído por Stolz de Zaragoza- empezaba a puntear sobre el muro así preparado los bocetos definitivos del maestro, que utilizaba pigmentos de tierras naturales -ocres, rojas, verdes. Stolz comenzaba su tarea unas dos horas después de extendido el *intonaco* por el albañil, una vez entrada la noche, en sesiones de ocho a doce horas. El punteado de sombras y pliegues confirma un estudio previo al detalle, al igual que el hecho de que las “jornadas” no aparezcan superpuestas sino yuxtapuestas, sólo posible por este minucioso análisis previo concretado en los cientos de dibujos y bocetos preparatorios del artista.

Actualmente el fresco sufre daños de importancia. El informe elaborado por el equipo de la Universidad Politécnica los describe así:

Se aprecian grietas estructurales por toda la superficie pictórica, además de las líneas de separación entre "jornadas" utilizadas en la técnica pictórica mural al fresco, en las cuales los factores externos de degradación han afectado de una forma más evidente (oscurecimiento de las líneas y leve acumulación de suciedad). Además se observan pérdidas de pintura y manchas de humedad. (*Recuperación integral*, PM 04.0, 44)

Sabemos también gracias a este estudio que, por una parte, la grieta estructural que recorre toda la Basílica también afecta a la Capilla de la Comunión. Por otra, los deterioros en la pintura superficial no se deben a eflorescencias salinas, sino al uso de unos materiales de calidad heterogénea. Los pigmentos para el fresco son aun hoy en día un artículo de lujo, así que podemos imaginar las dificultades para encontrar en la Valencia de la posguerra material de calidad. Las pinturas a base de tierras arcillosas muy higroscópicas son más sensibles a las variaciones de humedad -muy bruscas y rápidas en el interior de la Basílica por la afluencia de visitantes, sobre

con un grosor que oscila entre los 1,5 y 3 milímetros. *Recuperación integral de la Basílica de la*

todo en las festividades-, lo que origina alteraciones de volumen que pueden llegar a romper la película de carbonato cálcico que las aloja. No obstante, dada la calidad del trabajo realizado, los deterioros son fácilmente subsanables por lo que es de esperar que en breve sea posible apreciar la obra de Stolz en su estado original, libre de las suciedades, grietas y humedades producidos por el paso del tiempo y las aglomeraciones de los devotos.

Apostolado.²³

Capilla de la Comunión. Basílica de los Desamparados (Valencia) (1942-43)

Óleo sobre lienzo (x 12) (62 x 150 cm, c/u)

A continuación, entre 1942 y 1943, Stolz ejecuta el Apostolado de los muros de la misma Capilla, doce óleos sobre lienzo de tafetán, muy tupido, preparado con imprimación blanca a la creta (con yeso y agua cola) de poco grosor y unas medidas de 150 x 62 cm.²⁴ Los doce lienzos se colocan en las divisiones entre las pilastras del muro. Destaca en el conjunto la individualidad de los caracteres de estos doce personajes, de tamaño ligeramente menor al natural, enmarcados por hornacinas simuladas e iluminados con un foco único, normalmente desde la parte superior para resaltar los rasgos propios de cada apóstol y la belleza de sus expresiones. Discretos, descalzos, orientados hacia el Altar, todos están doblemente identificados por una cartela en el arco de la hornacina con sus nombres latinos y la clave iconográfica que les suele ser habitual, además de los rasgos y complexión que por las descripciones bíblicas conocemos, los más, recogidos y en actitudes de especial ensimismamiento místico. Un articulista anónimo encuentra con acierto ecos de Ribalta en la inspiración de estos doce personajes, de perfiles tan personales y notable penetración psicológica; este articulista centra en la humanidad sencilla, austera y realista el

Virgen de los Desamparados de Valencia, Vol. I, p. 44)

²³ Reproducido en *Mater Desertorum*, mayo de 1948, p.7 (Valencia). *Mater Desertorum* no. 14, 2ª quincena de julio de 1953, portada. *La Estafeta Literaria*, no. 15 de marzo de 1944, p. 26 (Madrid). *La Estafeta Literaria*, no. 2, 20 de marzo de 1944, p. 29; *Levante. Suplemento Valencia*, 5 de diciembre de 1958. p. 3; En Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de Los Fueros*, Valencia, 1959, láminas IX y X; Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Tomo II: "Investigación pictórico-escultórico-ornamental", UPV-Ayto. de Valencia-Generalitat Valenciana, 1994 (Valencia).

²⁴ Véase Nota 9.

parentesco pictórico con el clásico valenciano, y con el Greco: “rasgos aislados aunque no escasos: la melancólica humedad de unos ojos implorantes, la crispación de unas luces sobre cierto rostro atormentado o el magnífico ascetismo que ha descarnado las exangües mejillas de algún Apóstol”. Su inspirada prosa nos introduce la descripción de este Apostolado:

Nos los presenta [...] dibujados por la atmósfera que les envolvió en su terreno vivir. Son artesanos que abandonaron los útiles de trabajo al escuchar la llamada del Maestro, pescadores de curtida tez, hombres en los que la meditación ha abierto caminos hacia su paisaje interior o en los que se presiente como un eco anticipado a la romanización ... la mansedumbre en San Simón, el ímpetu apostólico en San Pablo, la turbulencia inquietante de la razón en Santo Tomás, la claridad mental en San Mateo, y el anhelo místico que se trasluce en el vuelo de las miradas, la muda súplica de las manos y la dulce inclinación de las cabezas en los Santiagos ... San Felipe y San Judas.²⁵

Ciertamente la monotonía está ausente en estos doce lienzos que adornan las paredes de la capilla, no sólo en la individualización de las actitudes sino en la gama cromática y la composición: los rojos y tierras de San Mateo, amable figura que, sin el ángel habitual y en ondulante composición, pisa una bolsa de monedas en referencia a su ocupación como recaudador de impuestos; utiliza unas gamas cálidas y una iconografía inusual para un personaje cuyo paso firme agita un manto denso y abundante, frente a la dulce calma de San Felipe o San Simón, el más anciano junto a San Pedro, que inician, el uno de perfil y el otro de frente, tímidos pasos envueltos en gamas suaves de ocre amarillentos o rojos apagados contrarrestados por el verde oscuro del manto de Simón, corto y manso el de Felipe; aquél, con la mirada tímida, nos apunta a su pie izquierdo, junto al cual asoma el borde de una gran sierra, símbolo de su martirio. Encontramos tintes de tragedia en San Bartolomé, acentuada

²⁵ En “Las provincias en La Estafeta”, *La Estafeta Literaria*, 5 de marzo de 1944, p.26

por un cierto tenebrismo cromático que la túnica blanca sólo realza, cruzando el espacio la mancha oscura del manto y los brazos, tan exangües como las mejillas del santo; San Bartolomé es quizá la figura más dramática, tanto por la expresión demacrada y trágica del rostro enmarcado por unos cabellos largos y sueltos en ligero desorden como por el pecho abierto, ensangrentado, mostrando al espectador el cuchillo del martirio en la mano.

Stolz también utiliza la composición en cruz para San Andrés, hornacina de contenido menos trágico quizá pero de efectos igualmente dramáticos en el ligero desequilibrio compositivo que produce la mancha blanca del manto y también cromático en la mancha iluminada del pecho semidescubierto del santo crucificado, que se apoya en la cruz a la que dio nombre; hacia el frente y arriba dirige su mirada Andrés, con el atuendo y expresión sencilla del pescador, un pez asomando entre los ropajes. La dignidad del alto cargo está presente en San Pedro, el de mayor importancia, representado al modo de una escultura clásica como venerable y sabio anciano con las llaves del Reino y el pergamino de sus cartas en el Nuevo Testamento; suaves y amables contrastes cromáticos envuelven esta noble figura en un aura de serena aunque inapelable autoridad. Encontramos el ímpetu de la juventud en San Juan, cuyo perfil decidido, entregado, subraya las cualidades de la entrega incondicional y sin pesar en una túnica recta, bien ceñida, alegremente enmarcada por el rojo ondulante de un manto que cae ordenado pero libre y airoso. La gracia de su figura contrasta con la de su compañero de muro, el solemne Santiago el Mayor: con la mirada hacia lo alto y una composición diagonal marcada por el bastón, manos y antebrazos, aparece representado como caminante, con la venera, en referencia a su recorrido por la península; la fuerte luz realza el nítido perfil con barba apuntada del patrón de España que detiene su imparable peregrinaje para adorar el altar; desde la mancha negra central de su manto extiende una mano que se ofrece, interrogante, evitando el tenebrismo de la confusión de la razón, de la tragedia de la duda; una duda atormentadora presente en la hornacina ocupada por Santo Tomás, de tonos fríos verdes y azules dispuestos en manchas densas y arremolinadas en torno a la grave figura que preside una cabeza con la mirada baja,

abatida por el esfuerzo de la razón en lucha; porta la escuadra de arquitecto, oficio que desempeñó al servicio del rey Gondóforo.

A Judas Iscariote le sustituye San Pablo: acorde con los rasgos que el Evangelio describe, es la figura más activa, la más terrenal, con los atributos de escritor en su mano derecha y una mirada directa que transmite una sensación de fortaleza psíquica y física, sincera y de pasión atemperada. Figura rotunda y asertiva, la línea de una espada sobre la que reposa la mano izquierda marca el eje de una composición serena pero dinámica por el vuelo de un manto rojo arremolinado en breve espacio sobre una túnica movida, reflejo de impulso y acción. Una acción mucho más atemperada en la figura de San Judas Tadeo, que se nos presenta en gesto de entrega, tierno y apacible, acentuado por una composición equilibrada, perfectamente cerrada, en la que el hacha del martirio, sostenido en horizontal y en paralelo al manto, parece pesar tan poco como el cuerpo del santo, etéreo, inmaterial, dulcemente entregado al fuego de la pasión espiritual, en los resplandores que producen los ocre del manto sobre túnica rojiza. El breve manto de Santiago el Menor, con la iluminación desde abajo, ofrece una imagen efectista en esta hornacina llena de blanco, de paz y dulzura en una figura de composición vertical, firme a la vez que humilde y doliente.

Aunque la mayoría de los lienzos presenta un destensamiento de la tela, prácticamente todos ellos se hallan en buen estado de conservación; no obstante, el humo y la suciedad ambiental han oscurecido el barniz protector, dándoles un tono amarillento que impide la correcta visualización de las telas. Ya restaurado dentro del programa mencionado de recuperación integral de la Basílica, el apostolado es una muestra excelente del oficio de Stolz, acertado y original, que cumple la misión encomendada: acompañar el altar de una Capilla dedicada a la Comunión sin estridencias, pero con misterio y quietud, también con hondura y honradez para el espectador, que si lo desea puede detenerse y disfrutar en cada una de las figuras. La individualidad de cada uno de los personajes no obvia una uniformidad conseguida mediante una iluminación suave y uniforme, que engloba a estos doce guardianes del recinto en armonía con el conjunto, propiciando el ambiente silencioso que esta capilla debe mantener.

El sacramento de la Eucaristía adorado por Santos Valencianos.²⁶

Capilla de la Comunión. Basílica de los Desamparados (Valencia) (1943)

Óleo sobre lienzo (250 x 180 cm)

Inmediatamente después firma *El sacramento de la Eucaristía adorado por Santos Valencianos*, también óleo sobre lienzo de características idénticas a los del *Apostolado* (tafetán manufacturado tupido preparado con imprimación blanca). De formato mixtilíneo, ocupa un espacio ligeramente menor al del marco que anteriormente recogiera la talla del anagrama de la Inmaculada realizado en el siglo XVIII por el escultor y académico de la valenciana de San Carlos José Esteve Bonet (1741-1829).

El cuadro es una gloria apoteósica una vez más en la línea de Jordán y Palomino, aunque con influencias neorrománticas. Sobre una vista de la ciudad de Valencia, los santos -cuyos modelos están inspirados en conocidas estampas populares - se disponen en torno a la figura central de San Pascual Bailón, patrón de la Casa Real; con hábito franciscano, actúa como eje compositivo elevando brazos y cabeza hacia el cielo; a su izquierda y por debajo Santa María Micaela del Santísimo Sacramento, fundadora de las Adoratrices, se representa arrodillada (recordemos que Stolz ya realizó en 1925 unas tablas para el altar del convento, destruidas durante la guerra del 36). Por encima, San Luis Beltrán como dominico, apóstol de Colombia y México, y entre ellos dos y la figura central, un ángel rubio emerge con azada. En la parte derecha, a la misma altura de la Madre Sacramento, San Juan de Ribera como patriarca, arrodillado con manto rojo y tras él, en segundo plano y ligeramente superior, asoman las cabezas del beato Gaspar Bono y de Tomás de Villanueva como obispo mitrado. También a la derecha, por encima de este grupo, el beato Nicolás Factor con hábito de franciscano emerge de la atmósfera dorada en la que Stolz sumerge la reunión. Los santos se agrupan en torno a unos ejes simétricos de cierta pesantez, que no alivia la densa atmósfera interpretada sobre tintas doradas. La

²⁶ Reproducido en Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Tomo II: "Investigación pictórico-escultórico-ornamental", UPV-Ayto. de Valencia-Generalitat Valenciana, 1994 (Valencia).

luz del santo cáliz irradia sobre San Pascual y envuelve las figuras de todas las imágenes en un halo irreal, destacando las cabezas con auras blanquecinas. Unos cortinajes rojos se descuelgan por los bordes superiores, enmarcando una escena de postiza cualidad dramática, en la que actitudes e iluminación resultan difíciles y forzadas, dando como resultado, en definitiva, una de las obras menos logradas del pintor.

***Capilla de la Comunión. Fernando el Católico.*²⁷**

Basilica de los Desamparados (Valencia) (1943)

Óleo sobre lienzo (120 x 100 cm)

La actuación de Stolz en la capilla de la Comunión concluye con la ejecución de un perfil de Fernando el Católico de formato ovalado, óleo sobre lienzo al igual que los anteriores, enmarcado en profusa talla dorada. Como se deduce de una carta de fecha 29 de enero de 1942 enviada por Stolz a Salvador Carreres, miembro de la Junta, (copia en el AVT) es una petición de ésta a posteriori, que Stolz acepta sin reservas: “entrando, como es su deseo, en la cifra del total. Sería conveniente que el arquitecto del Templo estudiase la molduración que encuadre este retrato, y que tal vez pudiera ser un círculo de la dimensión que dicho Sr. fije y dentro de este círculo el retrato con una inscripción, circunscrita en él, y pintada sobre lienzo con el texto en latín que Uds. determinen. Le ruego me envíe un planito con estas medidas definitivas”. El retrato, enmarcado por una orla con la inscripción: “CONFRATER[nitatem] B[eatae].M[ariae].V[irginis]. MAGNIFICAVIT CAT[holicus] REX FERDINANDUS” (El católico rey Fernando magnificó la confraternidad de la Virgen), está situado sobre el dintel del acceso principal a la capilla, en el lugar que antes ocupara la talla del imaginero Vicente Llácer, discípulo de Ignacio Vergara, con el mismo personaje portado por ángeles mancebos, en homenaje a la concesión por parte de este rey de la advocación actual de Virgen de los Desamparados en 1493. Así pues, este lienzo de Stolz es una réplica de esta talla de Llácer.

²⁷ Ibid.

Altar de San Fernando

Capilla. Escuela Superior de Arquitectura (Madrid) (1943)

Fresco mural (200 x 145 cm)

Fresco realizado para la capilla de la reconstruida Escuela de Arquitectura, obra del arquitecto zaragozano Pascual Bravo, con quien Stolz entabló buena amistad durante la guerra, trabajando juntos en el Servicio de Recuperación de Patrimonio. El edificio, construido a principios de los años 30, fue totalmente destruido durante la guerra civil, decidiéndose su reconstrucción inmediatamente acabada ésta.

El fresco representa al rey San Fernando orlado y en un tondo de fondo oscuro, envuelto por la inscripción bíblica del Libro de los Salmos (Ps 117, 6) dos veces repetida que reza: DOMINUS MIHI ADIVTOR; (NON) TIMEBO QUID FACIAT MIHI HOMO (Está por mi Yavé: ¿Qué puedo temer? ¿Qué podrá hacerme el hombre?).²⁸ La inscripción nada tiene que ver con el rey medieval, pero sí con la coyuntura. Fernando III, el rey santo, era una figura muy querida durante el período franquista, un mito del nacional-catolicismo. Patrono del Frente de Juventudes, es comprensible que Stolz, o quien fuera, lo eligiera para decorar un pequeño espacio en una escuela universitaria utilizada como cuartel y destruida durante la guerra “contra los impíos”.

El rey, con ancho cinturón, espada, cetro y globo crucífero, aparece custodiado por dos rubios ángeles mancebos, uno se arrodilla y deposita las espigas alegóricas de la Eucaristía y el otro, sentado, porta en sus manos una maqueta símbolo de los estudios universitarios de la escuela. Además, durante el mandato de Fernando se construyeron las grandes catedrales castellanas, las de Burgos y León, por lo que siendo mecenas de grandes obras para la historia, de símbolos de la religión española, era doblemente adecuado para su representación en la Escuela

²⁸ Agradecemos al profesor Francisco Gimeno, catedrático de Paleología de la Universidad de Valencia, su eficaz ayuda para localizar la procedencia de esta inscripción y de todos los textos latinos mencionados en este trabajo. Las traducciones corresponden a la edición de Eloino Nacar y Alberto Colunga de la *Sagrada Biblia*, (Biblioteca de Autores Cristianos, 1970).

de Arquitectura de Madrid, capital castellana y española, en un momento de exaltación patriótica y religiosa.

Iglesia del Espíritu Santo.²⁹

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) (1943-44)

Serie de frescos murales y cartones para vidrieras

El Gobierno franquista reformó varias instituciones, entre ellas la antigua Junta para Ampliación de Estudios, que tras la guerra se transformaría en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dependiente del Ministerio de Educación, presidido a la sazón por Ibáñez Martín, se decidió la remodelación de los edificios existentes y la construcción de una iglesia nueva. En el emplazamiento del antiguo auditorium, destinado a conferencias pero utilizado en la práctica para actos sociales ajenos al Consejo, se decidió levantar la capilla de la que carecía el conjunto de edificios. La institución señera de las ciencias españolas encontró muy adecuado dedicar esta iglesia a la tercera persona de la Santísima Trinidad, “fuente de todo el saber”, y en 1943 se nombró una comisión de teólogos para que definiera el programa litúrgico del edificio sobre el que consideramos necesario detenernos para una mejor comprensión de la obra de Stolz.

Efectivamente, desde el principio se pensó en una obra unitaria, un plan conceptual en el que cada participante contribuyera con su obra a una armoniosa unidad preconcebida. Con estas premisas, la comisión se dirigió al joven arquitecto Miguel Fisac; para la escultura se llamó, después de estudiar las ofertas pertinentes,

²⁹ Reproducciones parciales en Lafuente Ferrari, “Un templo madrileño y sus artífices”, *Arte Español*, tercer cuatrimestre de 1947 (Madrid); Camón Aznar, “Un conjunto monumental”, *ABC*, 12 de octubre de 1946 (Madrid); “Un templo al Espíritu Santo”, *El Heraldo de Aragón*, 27 de octubre de 1946 (Zaragoza); Miguel Fisac, “Una nuova chiesa dedicata allo Spirito Santo”, *Ecclesia*, número 2, febrero de 1947 (Vaticano); “Pinturas de Ramón Stolz”, *Jornada*, 19 de febrero de 1947 (Valencia); “Los frescos de Stolz Viciano en la Iglesia del Espíritu Santo”, *Obras*, abril-junio de 1947 (Madrid); Fernando Jiménez-Placer, “La nueva iglesia del Espíritu Santo”, *Letras*, mayo de 1947 (Madrid); Guillot Carratalá, “Una visita a la iglesia del Espíritu Santo del Instituto de Investigaciones Científicas”, *Levante*, 29 de noviembre de 1950 (Valencia); Emilio F. de Asens, “Dos grandes artistas valencianos, Adsuara y Stolz, han ornamentado, en Madrid, la Iglesia del Espíritu Santo”, *Levante*, 3 de septiembre de 1947 (Valencia).

al castellanense Juan Adsuara, y para la pintura a Stolz.³⁰ La propuesta de Fisac presentada en noviembre de 1942 recoge ya una completa visión del conjunto, muy ajustado a lo que finalmente resultaría, y describe su propósito como sigue:

Se intenta, en fin, con la iluminación natural y artificial, ornamentación, imaginería, etc, conseguir un ambiente propicio al recogimiento y a la oración, procurando huir no sólo de esas iglesias de ornamentación recargada, de relumbrón, carentes del más elemental buen gusto, sino también de esos otros templos-museos, por donde los fieles se pasean con la misma curiosa indiferencia que un turista por entre las ruinas de la Acrópolis de Atenas.³¹

Era una propuesta de trabajo, por lo demás, absolutamente ajustada a la forma de entender la vida y el arte de Ramón Stolz. Solución novedosa y de discreto atrevimiento, son estos valores los que resalta la crítica especializada del momento: frente a las construcciones religiosas más o menos “pastiche”(neo-barroco, neogótico, o las realizaciones racionalistas de influencia mussoliniana), el arquitecto adopta criterios muy personales, y según los profesores Camón Aznar y Lafuente Ferrari, de vagos recuerdos bizantinos “tanto en la planta como en la solución de la cabecera, en los efectos de luz o en el papel reservado a la pintura”(Lafuente 1946, 96). En la prensa no especializada del momento también se mencionan erráticas filiaciones con el neoclásico, y más imprecisas, aunque ciertamente ajustadas en lo que a la planta se refiere, al mozárabe. Y así resulta, en el exterior, una sencilla fachada de ladrillo con ojo de buey y torreón cilíndrico en la cabecera como elementos más destacados. La planta de la iglesia, de tipo basilical y 21 metros de largo por 14 de ancho, consta de una sola nave rectangular y ábside cilíndrico cubiertos con una cúpula esférica de 31 metros de altura. Un gran arco de triunfo separa la nave del altar, al que se accede por escalinata de mármol, dividida a su vez por arcos fajones de hormigón armado en tres tramos cubiertos con bóvedas vaídas,

³⁰ Presentaron presupuesto también la Sociedad Maumejean para hacer toda la decoración en mosaico, y Martínez Portolés para ejecutarla al óleo (Archivo General de la Administración -AGA-, expediente 5.440, Sección E. Y C.).

albergando en sus extremos los confesionarios. La iluminación es elemento fundamental, una luz que el arquitecto concibió venida de lo alto, como debe llegar la inspiración del Espíritu, y sobre todo en la cabecera del templo, que proyecta sin retablo. La luz simbólica e inspiradora vendría a sustituir este elemento tradicional de los templos católicos. Fisac decidió perforar la cúpula con ventanas alargadas y de medio punto a través de las cuales penetrara la luz dando los resultados apetecidos.

Resuelto el problema de la luz en la cabecera, y manteniendo la asepsia y desnudez ornamental como directrices caracterizadoras de este interior, el arquitecto prevé también la decoración, que se habría de distribuir y dosificar de acuerdo al mismo plan unitario, estudiando y aplicando con carácter simbólico -además de la iluminación- la composición y el color. Éste se define en la bicromía: los azules de reminiscencias nocturnas para la nave y el místico y triunfal dorado para el ábside, logrado con los vitrales abiertos en la cúpula. En la parte inferior, el altar requería el fondo adecuado, que se concreta en una alternancia de masas de color, intensificando el dorado y oscureciéndolo hasta el rojo, color que la iglesia dedica a la Tercera Persona de la Trinidad. Conociendo estas premisas el castellonense Juan Adsuara concibió los tres grandes relieves de la zona inferior del presbiterio. Situados entre los escudos de Pío XII y del Consejo y dedicados a la Creación, o la separación de la luz de las tinieblas, el Bautismo y la Anunciación, se recortan sobre el paramento curvo de la cabecera forrado de mármoles rojos, la misma tonalidad del frontal del altar, en bronce, con el tema de la aparición de Cristo a los apóstoles; Adsuara también esculpe el relieve del Sagrario, con el tema de Jesús y el centurión, el del púlpito y finalmente dos esculturas de bulto en hornacinas laterales, San Alberto Magno y San Isidoro de Sevilla.³² Esta alternancia de colores, con predominio de los rojos y oscuros, pretende conducir la mirada hacia arriba, hacia la cornisa, donde “no

³¹ AGA, Expediente 5.373, Sección E. Y C.

³² En el B.O. de 23 de diciembre de 1943, por Orden de 21 de diciembre anterior, se informa de las adjudicaciones por vía administrativa de: “Decoración y bóvedas pintadas al fresco, a D. Ramón Estols [sic] Viciano, con un presupuesto total de 306.000 pesetas; escultura, a D. Juan Asuara [sic], con un presupuesto total de 250.000 pesetas; vidriera artística, a Sociedad Maumejean Hermanos de Vidrieras Artísticas, S.A., con un presupuesto total de 130.000 pesetas; carpintería” etc. En un B.O. posterior, de 21 de junio de 1944, se aprueba la ampliación de pinturas a D. Ramón Stolz Diciano [sic] por 140.000 pesetas y una escultura más (la de San Isidoro), a Adsuara.

podía dejarse que la luz resbalara por la curva superficial interna del cilindro de la cabecera, diluyendo la atención sin objetivo”(Lafuente 1946, 92). Y aquí interviene Stolz, concibiendo para la parte superior una pintura al fresco con un monumental Pentecostés. Un grupo de figuras bíblicas reciben el Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego apenas discernibles, provenientes del invisible origen de la luz, una suave luz dorada que inunda esta parte principal a través de las diez vidrieras abiertas en la gran cúpula: “Sobre la cornisa del presbiterio, la pintura mural debía contribuir a realzar el efecto aéreo, a elevar todavía la vista hacia los grupos y las figuras bañadas por esa luz que venía, inexplicada, de lo alto”(Lafuente 1946, 92). El resto de la iglesia, la gran nave de tres tramos, se ilumina en tonos gris-azulados, que penetran el muro a través de siete vidrieras más, diseñadas como las de la cúpula por Stolz; sobre ellas, en cada uno de los gallones mas el ojo de buey del coro, las pinturas al fresco con escenas alusivas a los dones del Espíritu –virtudes teologales en la nave y cardinales en el coro- se proyectan a fondo perdido y sobre una gama de tonos sordos, acorde con la austeridad del resto del templo.

Aunque la inauguración, el cuatro de octubre de 1946 despertó un notable interés en la prensa, éste se debió más a motivos políticos, pasando en general la obra bastante desapercibida entre el público en general.³³ No obstante, el programa indicado por la Comisión, fijado por el arquitecto y llevado a la práctica con el acuerdo y entendimiento total de los otros dos artistas participantes es una consecución ciertamente “madura e inteligente”(Lafuente 1946, 101), una obra que mereció el elogio de la crítica especializada, constituyendo en definitiva uno de los trabajos más notables e importantes de Ramón Stolz.

Las vidrieras: ejecutadas por la Sociedad Maumejean y con una superficie total de 63 metros cuadrados, el programa iconográfico estaba clara y detalladamente establecido por la Comisión, por lo que el artista no hubo sino de seguir sus indicaciones. Así, en una carta conservada en el AVT dirigida a Miguel Fisac el 19 de noviembre de 1943 -y que éste remite a Stolz tres días después- el Director General, Luis Ortiz, establece los temas de las diez vidrieras de la cúpula, dedicadas

³³ Presidida por Ibáñez Martín, aunque días después, el 12 de octubre, Franco acompañado por un gran séquito inauguraría todas la nuevas dependencias del Consejo, con un solemne Tedeum –entre

a Santos doctores de la Iglesia que se han distinguido por su estudio sobre el Espíritu Santo: San Atanasio, San Clemente Romano, San Basilio, San Gregorio Niceno, San Cirilo de Alejandría, San Agustín, San Gregorio Magno y Santo Tomás de Aquino. Luis Ortiz también se refiere en la carta mencionada a una vidriera con el profeta Isaías en lugar destacado, como primer teólogo del Espíritu Santo, y finalmente a otra con una representación o un símbolo alusivo al Primer Concilio Toledano, en el que: “se presentó la fórmula *filioque*, esto es, la procedencia del Espíritu Santo del Padre y del Hijo”. La luz tamizada por estas vidrieras es -como se decía- dorada, para iluminar y subrayar la importancia del altar, en contraste con la gris azulada dominante en la nave, y a pesar de sus grandes dimensiones (120 x 220 cm), pasan muy desapercibidas, por quedar ocultas desde la nave.

Para el resto de las vidrieras, representando los siete dones del Espíritu, la Comisión proporcionó a Stolz indicaciones muy precisas. En el coro una vidriera de ojo de buey de 4,5 m de diámetro se dedica a la sabiduría. Con la inscripción: DEDI TIBI COR SAPIENS ET INTELLIGENS + III REG. 3, 12 (Te di un corazón sabio e inteligente) y bajo una paloma con el rótulo “SAPIENTIA”, en la escena el Señor se aparece al rey Salomón, “que deberá estar arrodillado y en actitud suplicante”.³⁴ En la nave seis vidrieras más de 150 x 250 cm situadas sobre los arcos laterales, dejarían penetrar esta luz de tonos azulados y grisáceos, la misma de las pinturas; en una se lee en la cartela superior: CONSILIUM, aludiendo al don del consejo, y la representación de la bendición de Isaac a Jacob se acompaña con la inscripción: FILI MI ACQUIESCE CONSILIIS MEIS + GEN. XXVII,8 (Hijo mío, acoge mis consejos). En la titulada SCIENTIA aparecen “el profeta Malaquías en primer término en actitud de escribir. En el fondo, una figura de sacerdote hebreo, como si fuera una visión”,³⁵ y la inscripción LABIA SACERDOTIS CUSTODIENT SCIENTIAM + MALACH. II.8 (Los labios de los sacerdotes custodiarán la ciencia). Para el don del entendimiento, en la vidriera presidida por la cartela INTELLECTUM la comisión de teólogos eligió la representación del Real Profeta:

otros muchos actos- oficiado por el Obispo de Madrid-Alcalá Eijo Garay, en la iglesia (*ABC*, 4 de octubre de 1946).

³⁴ Documento mecanografiado sin fecha ni firma conservado en el AVT.

³⁵ *Ibid.*

“El rey David, de rodillas, tocando el arpa y como en oración”.³⁶ La representación, muy similar al Rey David tañendo el arpa que pintó Stolz en la bóveda de la Música de la basílica zaragozana, se acompaña con la inscripción: INTELLECTUM DAMIHI ET VIVAM. PSALM. CXVIII, 149 (Dame inteligencia y viviré). En la vidriera PIETAS la inscripción IN DIEBUS PECCATORUM CORROBORAVIT PIETATEM. ECCLI. XLIX.4 (Dios hará triunfar la piedad sobre los prepotentes) y “el rey Josías en actitud orante. Puede llevar otras figuras de corte”, añaden en el mismo documento. La fortaleza está representada por la imagen de “Sansón en el momento de derribar las columnas del templo de los Filisteos. La cabeza levantada y como suplicando a Dios”,³⁷ y bajo la cartela FORTITUDO, la inscripción REDDE MIHI FORTITUDINEM PRISTINAM, DEUS MEUS. JUD. XVI.28 (Devuélveme la antigua fortaleza). Para la última de esta serie, TIMOR DEI, en un principio y como atestigua el documento mencionado, se pensó en otra escena, la de “Judith como dando gracias a Dios, después de matar a Holofernes”, y la inscripción FAMOSÍSIMA QUONIAM TIMEBAT DOMINUM, JUDITH VIII,8, pero en la vidriera que hay en la actualidad reza la inscripción PROPTER TIMUM LIBENTER HAEC PATIOR. II MAC. 6,30 (Por temor a ti, con alegría sufro estas cosas), acompañada por la figura de un soldado y uno de los macabeos.

Para el edificio principal del CSIC diseñó tres vidrieras más, fabricadas igualmente por Maumejean y reseñadas en el Inventario del centro bajo el título de Las artes liberales, la situada en el vestíbulo de la planta baja, otra más para el techo, sin título, y la tercera en la escalera principal, con el tema de El árbol de la ciencia. Además, el cartón para un tapiz (*La fuente de la sabiduría*, HM-37 en el epígrafe b. del capítulo *Obra de caballete*).

Los frescos: el programa de las pinturas al fresco, cuyo presupuesto presentó el valenciano el 6 de noviembre de 1943,³⁸ menciona una superficie total a decorar

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Como hemos mencionado, en el expediente no. 5440 del AGA están los presupuestos solicitados por Fisac a diversas casas y empresas, y su recomendación final para la adjudicación de los trabajos. En el de Stolz, fechado el 6 de noviembre de 1943, con las medidas reseñadas y además de la decoración, se relaciona la “Preparación y revoco especial de los 1822,52 m² a decorar” por importe de 42.000 pesetas, y “Andamiajes, utensilios y reflectores para la iluminación del ábside, desde la cúpula”, por importe de 37.000 pesetas. Este presupuesto, por un total de 302.022 pesetas, aparece también desglosado en una carta de Ramón Stolz dirigida al Ministerio de Educación Nacional,

de 1822,52 metros cuadrados, divididos entre los 836,22 del ábside, dedicados a la representación de Pentecostés, 634 metros de los seis gallones de las bóvedas,³⁹ con grupos alegóricos: los dones del Espíritu Santo sin especificar aun los temas; 304 metros del paramento de los pies, en el coro, con la representación de la lapidación de San Esteban y, finalmente, el arco de triunfo que sirve de transición entre el ábside y la nave, con una superficie de 48,30 metros cuadrados que se cubriría con grupos de ángeles. En este arco de triunfo Stolz representa dos grupos de bellos y elegantes ángeles mancebos, figuras monumentales que sosteniendo luminarias proyectan sombras efectistas y grandiosas, y se vuelven hacia la nave, con gestos sobrios y categóricos, como incitando a los fieles hacia el altar, hacia el Espíritu. Entre ellos, siguiendo la línea del arco, la inscripción: EMITTE SPIRITUM TUUM ET CREABUNTUR ET RENOVABIS FACIEM TÉRREA (Si mandas tu espíritu, se recrean, y así renuevas la faz de la tierra) (Ps 103,30) del himno litúrgico del Espíritu Santo. Stolz acomete un trabajo de enorme envergadura, con varios problemas compositivos de entrada, pero con las ideas muy claras: plasmará grupos de figuras monumentales en espacios vacíos, a fondo perdido, en composiciones piramidales, interpretadas sobre la base de su característico dibujo sólido y sobrio en gamas de colores apagados, huyendo siempre de una excesiva policromía o los brillos, con predominio de la gama de tierras, relativa abundancia de verdes y toques magistrales de blancos mates. Stolz eligió la gama de colores de acuerdo con la bicromía establecida como dominante en el resto del templo. Esta elección suscita algunas críticas, como la de Camón Aznar, para quien:

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con fecha 23 de diciembre de 1943. Una copia de esta carta se conserva en el AVT.

³⁹ En el expediente 5.373 del AGA, Sección E. Y C., aparece una nueva memoria del arquitecto fechada en mayo de 1944, “que completa la decoración y ornamentación” de la capilla: “Se proyectan pinturas en las bóvedas posteriores y lunetos que completan las alusiones plásticas a los frutos del Espíritu Santo”, y en el desglose se calculan 150.000 pts. para esta ampliación. En el mismo expediente, no obstante, aparece la oferta de Ramón Stolz por 140.000 pts, fechada el 28 de marzo de 1944 “para completar la decoración con pinturas al fresco” [...] “sobre temas del Antiguo y Nuevo Testamento de los 718 m² de paramentos interiores del Templo, según los bocetos presentados”. Aunque sabemos que esta ampliación se refiere exclusivamente a la nave, no podemos determinar a qué conjunto en particular, ya que en la primera memoria se menciona todo el programa pictórico desarrollado en la iglesia. Además, ahora se habla de 718 metros, en lugar de los 634 asignados a la nave en la primera memoria. Quizá se deba a una medición errónea entonces y corregida ahora, o a una corrección disimulada del presupuesto (Stolz había presentado el más barato, como Adsuara).

Ante estas notables composiciones de tan meditadas aposturas y expresión, nosotros pensamos que palidecer los tonos no significa espiritualizarlos, que las formas alargadas no son las más ingravidas y que hasta que el arte no invente nuevas claridades, la luz del sol con sus sombras robustas y con sus colores vibrantes y jugosos de naturaleza, es la más idónea para revelar la presencia de Dios sobre la tierra (Camón Aznar 1946, s.p.).

Respecto a sus figuras, en palabras de Lafuente que suscribimos con total convicción, “están concebidas con una sobria grandeza, que lleva consigo esa virtud que los más finos críticos han hallado siempre en los grandes maestros, la ‘monumentalidad’, esa capacidad de concebir en grande independientemente del tamaño de las obras”(1946, 99). Exactamente ésta es la expresión que mejor ajusta para describir este conjunto de frescos comentados a continuación: monumentalidad, “concepción a lo grande”.

El fresco principal es el del altar, en la parte superior del ábside, con el tema de la venida del Espíritu Santo. Stolz hubo de enfrentar serios problemas compositivos, planteados por la concepción unitaria del arquitecto con la que desde el principio estuvo totalmente compenetrado. Había de “colocar” una tan magna composición, de significado tan destacado en el templo, en un espacio enorme y vacío, intensamente iluminado desde la parte superior, y en este espacio sumergir al grupo de figuras, sin desentonar con una fuerte policromía o unos tamaños descompensados. Quizá utilizar el recurso de las arquitecturas fingidas entre las cuales acomodar a sus figuras, solución de amplio uso en la pintura mural clásica, le hubiera facilitado la ejecución, pero prefiere ser más innovador, más atrevido, y rompe con este recurso clásico para enfrentarse directamente al muro, sin más apoyo arquitectónico que el de la cornisa real y tangible del ábside. Sobre ellas sitúa una monumental composición piramidal, rematada por la extraordinaria figura de la Virgen en actitud de místico y arrebolado arrobamiento. El rostro es bellissimo, y la mirada acuosa, que apreciamos en los bocetos finales, resulta a la par que

conmovedora, de una extraordinaria calidad pictórica. Esta sobrecogedora figura preside las trece del Colegio apostólico; en las diversas y originales actitudes de sus personajes nada más lejos del hieratismo: cada uno de los apóstoles muestra una actitud diferente ante el milagro salvífico, predominando los gestos y ademanes en movimiento subrayado por la agitación de los ropajes que provoca el viento alegórico del Espíritu. La paleta, suave, está dominada por una variada gama de tierras, animada de verdes y rojos, en armonía con la luz dorada de las vidrieras y el tono rojizo de los mármoles. La paloma simbólica desciende desde las alturas en un nimbo de luz, entre grupos de ángeles que revolotean, siete a la izquierda y cuatro a la derecha. Lafuente llama la atención sobre una sutileza compositiva referente a esta presencia angélica: “era preciso que el gran triángulo que forma la Pentecostés no quedara aislado; era precisa alguna nota que diese su valor a ese gran espacio aéreo y luminoso que por encima de las figuras quedaba. Stolz ha resuelto el problema con unas figuras de ángeles en vuelo, en nota clara un poco esfumada aunque suficiente para hacer sentir el espacio”(1946, 99). Sobre el fondo gris del muro descienden unas tenues llamaradas.

En la nave se desarrolla también al fresco un completo programa sobre las virtudes teologales, como frutos de la gracia del Espíritu Santo. Stolz concibe composiciones piramidales, proyectadas como decíamos a fondo perdido, sobre la curva de la bóveda, esta vez sin ninguna referencia a la arquitectura, ya que no hay cornisa como en el ábside sobre la que apoyar las masas: la falta de límites o de perspectiva para el espectador hacía la tarea más complicada si cabe que en el ábside; son escenas desarrolladas sobre esquemas claros, con un número reducido de figuras, de gesto contenido y en tonos apagados. Cada una de las virtudes está aludida en dos composiciones, en los pares de pinturas correspondientes a cada uno de los tres tramos. Así, en el primero según se accede al templo, se evoca la Fe. La composición del lado del Evangelio recrea el *Bautismo del etíope* por el apóstol San Felipe, según la versión de los Hechos de los Apóstoles. El tema, escasamente representado en la pintura española, presenta al valido de la reina de Etiopía arrodillado pidiendo el bautismo junto a la fuente que fluye mansamente perdiéndose entre el arco fajón y el arco de la nave. Las rocas crean un apoyo visual sobre el que

distribuir a las figuras, en agitado movimiento: las dos mujeres y el hombre que avanzan hacia el etíope alargan sus cuerpos, descubriendo bellas anatomías en tensión recortadas sobre el fondo de las rocas, con las túnicas pegadas a los músculos. Al fondo, aunque presidiendo la composición desde el vértice de la pirámide, otro etíope contempla impasible la escena, desde lo alto de su camello, seguido de otras dos monturas, la primera con jinete femenino y la siguiente cargada de aparejos y utensilios. Diluido en el fondo izquierdo, un camello más equilibra las masas pictóricas de la escena, dominada absolutamente por los tonos tierra en túnicas, pelajes, rocas y carnaciones, y avivados tan sólo en el paño de la figura central y en la túnica del etíope montado. En el lado de la Epístola la escena representa a la mujer *cananea* implorando a Jesucristo la curación de su hija, que sanaría sólo gracias a la fe de la mujer, según relata San Mateo. Stolz recurre aquí a una escueta arquitectura fingida, en escalera hacia el arranque de un arco destruido en la clave y acabado en punta, que remeda la forma del gallón. La quizá excesiva verticalidad determinada por este elemento queda neutralizada por unas oscuras nubes que cortan la recta en sesgada oblicua. Sobre este apoyo visual distribuye las seis figuras de la escena: ante las miradas de asombro y expectación de cuatro varones, encaramados en diversas posturas a distintas alturas y a la derecha de la composición, la figura de Jesús se yergue dominante protegida por el arco derruido, elevando los brazos sobre la mujer que, de rodillas bajo él, se muestra en actitud implorante, las manos alzadas, los dedos abiertos, agitados en la tensión de la emoción. El rojo apagado de la túnica a la derecha inferior afianza visualmente la base compositiva, animada por el blanco mate de la túnica del nazareno. También varía la gama algún toque verdoso en las otras túnicas. Lafuente (1946, 100) se refiere a la inquietud interior de los dos titulares de las escenas, así como una “agitación de movimientos” en las dos composiciones que a nosotros nos pasan inadvertidas.

En el tramo central se exalta la virtud teologal de la Esperanza. En el lado del Evangelio aparece la *Presentación de Jesús en el Templo* y la profecía del “hombre justo y temeroso de Dios que esperaba la consolación de Israel y en el cual era el

Espíritu Santo”.⁴⁰ La escena resulta más monumental que las anteriores, recortando las once figuras que la componen sus elegantes siluetas sobre unas escaleras y un fondo arquitectónico diluido en tenues manchas doradas de fondo, pero suficientemente discernible para resaltar eficazmente a las figuras principales. El venerable anciano, en lo alto de las escaleras, recibe en digna y naturalísima actitud al infante en sus manos, resaltado por una aureola de discreto brillo. Varias figuras a derecha e izquierda se escalonan formando los lados de la pirámide compositiva; a la izquierda, apenas una sombra, un bellissimo perfil femenino sostiene en delicadísima actitud al hijo entre sus brazos, mientras contempla la presentación. A la derecha otra figura diluida en un segundo plano más definido se sienta girando el torso hacia Simeón envuelta en una túnica en blancos azulados de exquisitos matices. Una mujer más parece avanzar hacia arriba, mostrándonos la planta del pie desnudo, sujetando a un pequeño al que mira mientras le indica con el dedo la escena principal. La ternura del sencillo gesto cotidiano está realzada por la belleza del perfil de la joven y el brillo de la rubia coronilla del niño, arropado entre los pliegues blancos de la túnica de su madre. Un niño mayor se arrodilla de espaldas al espectador, elevando la mirada, y sujeta en sus manos una jaula con dos palomas. Junto a él, la figura de una anciana con túnica oscura se destaca gracias a un dibujo sobrio y exacto en la definición de los perfiles de sus manos y rostro. Un suave contraluz ilumina la escena, animada por una paleta más variada que las anteriores, y definida por la monumental concepción y la belleza delicada de sus figuras femeninas. Enfrente, la escena de la *Serpiente de bronce* levantada por Moisés presenta un dinamismo ausente en el resto de las escenas. El viento divino agita las túnicas y los gestos de los diez personajes, que con la curvatura de sus brazos y torsos configuran una turbulenta pirámide. Encaramado sobre las rocas de lo que adivinamos inhóspito paraje Moisés muestra iracundo la serpiente del pecado, mientras el viento de la ira divina remueve su túnica de blanco mate y oscurecido. A la derecha, una figura de inspiración manierista muestra una elegante anatomía

⁴⁰ En *La iglesia del Espíritu Santo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, publicación del Ministerio de Educación Nacional. La obra no tiene firma, fecha ni paginación y debió editarse, según don Fidel García Cuéllar, rector de la iglesia en el momento de escribir estas líneas y a quien agradecemos su amable colaboración, con el fin de entregar a los asistentes el día de la inauguración. No conocemos más que este ejemplar conservado en la propia iglesia.

alargada y descarnada, y subrayando aún más el tono de la paleta de predominio absoluto de grises azulados y ocre las dos que permanecen sentadas a la izquierda resultan presencias infernales: además de las dramáticas carnaciones grisáceas, sus largos miembros de tendones marcados y los rostros consumidos les confieren una fuerza expresiva extraordinaria.

El último tramo dedica sus pinturas a la virtud de la Caridad. En el lado del Evangelio Stolz describe la escena de *la Magdalena*, perdonada por la divina caridad de Jesucristo por haber amado tanto. Predomina la sensación de serenidad en una de las composiciones más bellas de toda la producción de Stolz. De estructura piramidal, el autor define el espacio con la ayuda de un arco de luz dorada contra la que se recortan las siluetas de un discípulo, en el centro y de pie, que agita la mano, y una mujer con un cesto que inicia el descenso de la línea compositiva hacia la izquierda. Este lado se define en los perfiles de otro discípulo sentado y en el de una segunda y hermosa mujer, recostada sobre la curva del arco de la nave, que estira el esbelto cuello para volverse hacia Jesús. Los cántaros que llevan estas tres figuras a la izquierda rompen la monotonía de la línea descendente, imprimiendo un leve movimiento; a la derecha, son las cabezas de los tres discípulos sentados los responsables del contenido dinamismo: en variadas actitudes, recreando rostros jóvenes y piadosas expresiones, cierran el marco que recoge al grupo principal, el de Jesús y la Magdalena. Jesús, sentado en el centro sobre una elevación rocosa extiende en magnánimo y apacible gesto su mano sobre la cabeza de la Magdalena, arrojada a sus pies, tendido su cuerpo a lo largo de la línea del arco de la nave. Las túnicas de ambos son de un blanco luminoso, en agudo y eficaz contraste con el resto de las figuras: tonos oscuros para las más próximas y tres, arriba, izquierda y derecha, en tintas ocre más claras, con reflejos rosados o verdosos. La armónica paz que emana y la apacible mansedumbre de sus personajes definen un conjunto de emotiva sensibilidad e inefable belleza acrecentada por el uso de los blancos, luminosos esta vez, los sabios contrastes cromáticos y la belleza de los personajes. Frente a él, en el lado de la Epístola, el *Buen Samaritano* recrea la parábola del único hombre que se compadeció del herido y desvalijado y lo asistió llevándole y alojándolo a sus expensas en la posada. El momento culminante de la escena está

subrayado por pintorescos detalles, como el molino o la cabra del primer plano. Las tres mujeres, una en el centro (saliendo de una construcción orientalista que también contribuye con sus perfiles en la definición de la pirámide compositiva), otra a la derecha, sentada, y la tercera a la izquierda, ascendiendo la cuesta transportando un pesado cántaro a sus espaldas, expresan teatralmente su asombro, gesticulando en contraste con la actitud más cotidiana del hombre caritativo que recoge en sus brazos al herido. En el centro y recortados contra los muros arenosos de la construcción Stolz dibuja un caballo alargado y el cuerpo del herido que cae exangüe de la montura, ambos en leve escorzo. Es una composición más anecdótica que la anterior, bien ejecutada, en la que destaca la figura femenina de la izquierda por la energía de su movimiento, la precisión de los pliegues de su túnica y el ritmo de su expresión corporal. La mancha blanca de la cabra en la base ayuda a afianzar visualmente el conjunto, concebido más con la razón que con el corazón.

Finalmente el paramento posterior, correspondiente al coro, acoge tres grandes grupos referentes a las virtudes cardinales. En el centro, separadas por la figura de un extraordinario ángel sin alas sobre el luneto que, envuelto en los pliegues de una larga túnica se concentra, ajeno al espectador con un martillo y un clavo, se evocan las virtudes de la Prudencia, con la representación de *Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias*, y la de la Justicia, en la parábola del mayordomo infiel, a la derecha. En la primera, dominada por los blancos mates y apagados, las seis figuras femeninas se disponen en línea ascendente y algo curva, cubiertas todas por sus túnicas, proyectando profundas sombras sobre el muro. La delicadeza del dibujo y el ritmo conseguido en la alternancia de las cabezas componen una bella escena de indefinidas y misteriosas evocaciones. A la derecha, la representación de la Justicia se concreta en la escena del mayordomo infiel, o *El mayordomo injusto*, como aparece titulado por Stolz en el boceto (véase RG-19) que aparece sentado a la oriental en lo alto de la curva, junto al ángel escultor, con un sibilino consejero pegado a su cabeza, mientras reparte el dinero de su amo. Un jornalero lo recoge, en actitud servil, mientras otros dos, a los pies de la composición, cuentan lo recibido. Ataviados a la oriental, con grandes bombachos en tonos ocre y rojizos, las cinco figuras se presentan de perfil, proyectando como en la escena anterior profundas

sombras sobre el muro; pero estas sombras son ahora siniestras, y ayudada por sus posturas, de pie o sentadas pero siempre encorvadas, como agazapadas, Stolz consigue transmitir cierta sensación de complot y miseria moral de gran eficacia expresiva. A la derecha, ya en la bóveda que cobija el coro, la escena del *Martirio de San Esteban* representa la virtud de la Fortaleza de la fe, en una composición proyectada a fondo perdido, de apagado colorido (sólo la mancha blanca del santo y el calzón rojo de uno de los verdugos destacan en el conjunto) y pocos personajes: cuatro de ellos, algunos con turbante y todos con los torsos desnudos, rodean al santo. Describen enérgicos movimientos, cuya violencia se acrecienta al disponerse en torno a la indefensa y patética figura san Esteban, recostado con cierto amaneramiento en el suelo, desplazado del centro compositivo hacia la izquierda, y resaltado por su túnica blanca y la brillante aureola que rodea su cabeza; recibe el tormento de la lapidación con la mano al pecho y el rostro en escorzo, elevado en agónica súplica hacia lo alto, mientras sus verdugos, dos desde lo alto de una fingida construcción, le lanzan sin piedad grandes pedruscos. En los dos de la parte inferior, el uno de espaldas y el otro agachándose para coger la piedra, Stolz aprovecha la circunstancia para manifestar una vez más su dominio del dibujo en excelentes descripciones anatómicas. Finalmente, a la izquierda, la escena de la *Predicación en el desierto* evoca la virtud de la Templanza: envuelto tan sólo en la piel de camello que describe el Nuevo Testamento, el Bautista difunde su prédica encaramado en un montículo. Las ramas torcidas de un árbol seco, inmediatamente tras él, remedan sus expresivos y enérgicos gestos. Stolz quiere representar a una multitud y lo consigue con pocos personajes: sólo once personas aparecen escuchando a San Juan, pero su apretada disposición consigue crear el efecto multitudinario. Dispuestas una vez más en pirámide, sus cuerpos, la mayoría de espaldas al espectador, transmiten una tensión ascendente, un ávido deseo de captar las palabras del profeta. Así, a los cinco personajes de la izquierda, hombres y mujeres, no se les ve el rostro: cubiertos por entero por sus mantos y representados de espaldas, las posturas erguidas, las cabezas levantadas, el movimiento de la mano y la rodilla de la figura de delicado blanco en el centro, inmediatamente a los pies de San Juan, nos bastan para sentir su concentrada atención, su abandono en las palabras que escuchan. El grupo de la

derecha, algunas figuras de frente, pero en segundo plano, se nos antoja menos sugerente: en tintas oscuras, mucho más apagadas y semiocultas en las sombras crecientes de la composición hacia ese ángulo, desempeñan un papel sensiblemente disminuido. En el boceto final conservado también en el CSIC (RG-20) aparecen dos figuras más (una en el extremo derecho y otra a la izquierda, bajo la rama horizontal del árbol) eliminadas en el fresco final, con lo que la pirámide compositiva agudiza su perfil, incrementando la cualidad dramática del momento y el carácter apasionado de su personaje principal.

Existen numerosos estudios y bocetos a lápiz conservados en varias colecciones y reproducidos en la prensa y profusamente en el artículo de Lafuente Ferrari, ampliamente citado en los párrafos precedentes. En cuanto a los bocetos finales, al óleo, se conservan en el CSIC (véase epígrafe b., *Obra de caballete*, de este capítulo, en el que aparecen catalogados como RG-19 a RG-27), y ninguno presenta variaciones importantes con respecto a la escena finalmente representada en el muro

Camón Aznar considera ésta "la mejor obra de Stolz, uno de los pocos técnicos actuales de la pintura al fresco y cuyo dibujo presenta escorzos y audacias de composición en planos sesgados y en desniveles escenográficos de bellos efectos perspectivos"(1946, s.p.) Por su parte, el autor en su modestia, preguntado en una entrevista tras la inauguración del templo cuáles estimaba como mayores aciertos en el templo, se refiere a la unidad:

la unidad, la pieza total, limpia sobria y grandiosa. La armonía de ese conjunto se debe a la austera concentración en una grandiosa idea general mantenida, en todo momento, por el arquitecto D. Miguel Fisac. Nada ni nadie intenta adelantarse hacia las "candilejas". Cada elemento cumple con sobriedad y modestia su misión [...] Creo que al entrar en el templo lo que realmente impresiona es el conjunto que enmarca y enfoca, dignamente, su único altar. (*Los frescos de Stolz* 1947, 45)

Declaraciones que manifiestan, una vez más, la disciplina del artista que “siente la pasión de la pintura y vive totalmente embebido en su trabajo, descuidado de inciensos y cenáculos como de los éxitos artificiales que fabrica la crítica diaria”(Lafuente 1947, 10). Stolz había realizado con esta obra uno de sus mejores conjuntos murales.

Presidencia

Instituto Nacional de Industria.⁴¹ (Madrid) (1944-45)

Fresco techal (265 x 530 cm = 14 m²)

Para esta institución señera en la nueva política del franquismo Ramón Stolz realizará varios frescos, en diversos despachos del edificio en la plaza del Marqués de Salamanca. El origen del encargo quizá estuviera en cuatro pinturas realizadas por Stolz para el pabellón del INI en la XXI Feria muestrario de Valencia celebrada en mayo de 1943, de las que da cuenta un artículo de la prensa local: a ambos lados de un gran escudo nacional en relieve policromado, obra del escultor Andrés Crespi, “dos hermosos frescos del pintor valenciano Stolz, que además, ha pintado a la encáustica unos paneles –que van colocados sobre los “stands” correspondientes– alusivos a sus actividades”.⁴² Afincado desde hacía años en Madrid, seguía contando con amigos en Valencia, entre ellos su íntimo Arturo Piera, quizá el responsable de que Stolz fuera elegido para firmar estas decoraciones. Es probable que habiendo realizado ya este trabajo para el Instituto y siendo del agrado de los responsables, se le llamara de nuevo para decorar el edificio central de la institución, a la que presentaría el siguiente mes de diciembre un presupuesto del que conocemos su existencia por mencionarse en una carta de 15 de enero de 1944 dirigida desde Gerencia al arquitecto director de las obras, Juan Bautista Esquer.⁴³ En ella se menciona el presupuesto presentado por Stolz el 4 de diciembre de 1943; también

⁴¹ Véase Nota 1. El antiguo despacho presidencial es hoy el despacho del titular del Ministerio.

⁴² *Jornada*, sábado 15 de mayo de 1943, p. 5.

⁴³ También aparece en una relación de documentación del Archivo de Registro General del INI. O61-1, caja número 3063. En la 2ª carpeta el documento 567 –del que sólo se conserva el volante de remisión– identifica el “Escrito del Sr. Esquer, adjuntando estudio de presupuesto Sr. Stolz [sic] para las pinturas al fresco de los techos. 7-12-43. E. 7436”. Agradecemos a Elena Laruelo, archivera de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales, su eficaz ayuda en esta búsqueda.

refieren a un cartón para un tapiz de alto lizo para decorar el despacho de Presidencia, aunque en la factura remitida por Stolz en julio de 1944 ya no se incluye este cartón. En cualquier caso, no conocemos con certeza las circunstancias que originaron el encargo, o en qué condiciones se hizo y aceptó, ya que los archivos del antiguo Instituto Nacional de Industria están dispersos y desorganizados, por lo que hasta el momento no conocemos más documentación referida a estas decoraciones que esta aprobación del presupuesto y una factura (copia en el AVT) remitida por Stolz una vez fueron concluidos los trabajos de pintura al fresco. La relación facturada es la siguiente:

<i>Por el techo del despacho del Exmo. Sr. Presidente</i>	<i>20.000 pts.</i>
<i>“ “ “ Ilmo. Sr. Vicepresidente</i>	<i>18.000 pts.</i>
<i>“ “ “ de la Sala de Consejillos</i>	<i>12.000 pts.</i>
<i>“ “ “ de la Sala de Juntas</i>	<i>25.000 pts.</i>
<i>Total</i>	<i>75.000 pts.</i>
<i>Descuento 1,30%</i>	<i>975 pts.</i>
	<hr/>
	<i>74.025 pts.</i>

En cualquier caso, y a la espera de encontrar alguna documentación que corrobore nuestras especulaciones y aporte más datos sobre esta obra, no podemos sino ceñirnos a la descripción de las pinturas. Stolz concibe las decoraciones techales para la institución señera de la industria posbélica española como grandes espacios abiertos de indudable aire clásico con referencias al realismo social: el estilo de moda en los regímenes totalitarios del momento (Unión Soviética y Alemania) exaltaba el cuerpo humano como generador de trabajo y a su vez dignificado por éste, y la actividad laboral en pro del país. abruptos de azul pálido y amarillos, Stolz efectivamente pone su empeño en la representación plástica de la dignificación del trabajo físico bajo la inspiración de esta doble tradición clásica y moderna. En este despacho principal, en formato rectangular, sobre fondos de celajes rasgados, el conjunto de siete figuras se reparte en ángulos opuestos, y reúne personajes

mitológicos y alegóricos junto a los dos principales: en uno de los ángulos dos hombres de carne y hueso, trabajadores de anatomías esbeltas y esforzadas que transmiten sensaciones de poderío, de entrega y seriedad, en absoluto de miseria o explotación, se afanan en un duro traje, haciendo girar una rueda, mostrándonos sus vigorosas espaldas musculadas. Con los torsos desnudos, pantalón en tonos marrones uno, azul mate el otro, el brillo intenso y azulado de la rueda de la máquina a la que aplican su potencia realza esta fuerza física dignificada y noble, a la vez que sirve de referencia a la dinámica actualidad industrial que se quiere ensalzar. Tres figuras alegóricas las rodean: a la derecha, una pensativa, etérea, subrayada esta cualidad con las veladuras del hermoso tono azul de su túnica, se inclina sentada sobre un gran libro abierto estudiando la forma más eficaz de desarrollar el trabajo físico. A la izquierda, otra figura femenina, con el torso desnudo y manto de intensas tonalidades verdes claras, despliega un gran plano, en inestable posición y dinámica actitud, los rubios cabellos despeinados por el viento. Una tela de hermosos brillos azulados sirve de fondo a la escena, completada por un quinto personaje con una antorcha en la mano en fuga hacia el centro del rectángulo, alejándose del resto de los personajes. La túnica dorada armoniza con los rubios cabellos y el fuego de la tea encendida, desarrollando una delicada anatomía en su esforzado escorzo para unir los conjuntos de figuras entre sí. Porque el segundo grupo se sitúa en el ángulo opuesto: emergiendo como dioses del Olimpo entre la bruma, sobre un apunte de olas y a medio cuerpo, dos divinas figuras cerúleas, nobles estatuas de atormentadas expresiones, sujetan a la par y en lo alto un hermoso galeón antiguo, referencia inevitable al poderío naval español durante los añorados tiempos del Imperio ultramarino. Stolz realiza una composición un tanto forzada, definida por un dibujo de trazo seguro y destacado por la quizá excesiva discreción cromática.

Vicepresidencia

Instituto Nacional de Industria.⁴⁴ (Madrid) (1944-45)

Fresco techal (500 x 300 cm aprox. (elipsoidal) = 12 m²)

Las referencias sociales se olvidan en una decoración de inspiración eminentemente clásica, concebida a lo grande, con grandes espacios cubiertos con celajes rasgados en manieristas tonos morados y figuras alegóricas en escorzo y solemnes actitudes, de recuerdos de nuevo manieristas en el agitado movimiento de algunas de ellas. Una de las fotografías conservadas en el Archivo Desfilis reproduce este fresco con la nota escrita a mano en su reverso: "Prometeo, Vulcano y Minerva". Distribuidos con holgura sobre estos amplios fondos de tintas claras y cerca de los bordes, la elección de estos personajes, realizados en siete jornadas según apreciamos claramente por las marcas dejadas en un techo próximo a la vista del espectador, tiene relación muy probablemente con el significado mitológico de cada uno de ellos, y su cualidad taumátúrgica y creadora. Una primera figura emerge, en medio cuerpo, ataviada en tonos morados, lleva en la mano un objeto que no podemos distinguir. A su derecha, otro personaje con túnica verde sujeta un ancla; quizá sea éste Prometeo, el bienhechor de los hombres en la mitología griega y poseedor del don profético. Según la leyenda, engañó a Zeus a favor de los hombres, y aquél lo castigó encadenándolo con la ayuda de Hefesto al monte Caúcaso, mientras un águila le roía indefinidamente el hígado. Hacia el centro, ligeramente alejada de los bordes del fresco, sigue la figura clásica de una guerrera, con lanza, yelmo y escudo, sentada o semirrecostada de espaldas y desnuda.⁴⁵ Correspondería a Minerva, diosa romana identificada con Atenea, que preside toda actividad intelectual. Retrocediendo de nuevo hacia los bordes, una joven de espaldas, con los cabellos rubios y una túnica azul agitados por el viento, sujeta en alto, los brazos y la espalda magistralmente torneados, un palomar o cesta; a su derecha, casi sobre la anterior, otra figura femenina también de espaldas, de cabellos castaños, eleva en sus brazos una tea encendida, en alusión al fuego origen de la vida. En el lado opuesto al que aloja estas cinco primeras figuras, muy tenue y en total contrapicado, otra figura femenina abraza una columna que flota en el espacio, con la túnica al viento. Finalmente, a la derecha de ésta e izquierda de la primera

⁴⁴ Véase Nota 1. Este antiguo despacho de Vicepresidencia, el 4005 según la distribución actual, es en el momento de escribir estas líneas el destinado a la Secretaría de Estado de Asuntos Europeos.

⁴⁵ La familia Torres conserva varios bocetos a lápiz y óleo de esta hermosa figura (HM-23 y DB-34), que aparecen catalogados en este trabajo (véase epígrafes b. y c. de este capítulo 5, correspondientes a *Obra de caballete y Dibujos*)

descrita, cerrando el círculo de personajes, la figura de un hombre con pata de palo y tenazas, en enérgico ademán de formas manieristas, dirige su mirada hacia el interior de la composición mientras el viento cuyos efectos perturban todo el espacio decorado agita la túnica de tonos rosados y sus largos cabellos castaños. Sin duda esta figura representa a Vulcano, más precisamente a su correspondiente griego y antecesor Hefesto, hijo de Zeus y Hera. Confiado desde su niñez a Cedalión para que éste le enseñase a trabajar los metales, se le suele representar cojo, para lo cual hay varias explicaciones. En la de la *Iliada* se cuenta que su padre, en plena discusión con Hera, lo agarró de un pie lanzándolo fuera del Olimpo; cayó en la isla de Lemnos, herido ya de por vida. Dios de los metales y la metalurgia, sería para los dioses lo que Dédalo es para los hombres: un inventor para quien ningún milagro técnico resulta imposible, y por tanto una figura perfectamente adecuada para incluir en la decoración de esta institución.⁴⁶

Según la relación de obras presentada en el Discurso de recepción como académico de San Fernando, Stolz también decoró la antecámara de esta dependencia, pero un incendio, el mismo que dejó en el estado actual la antecámara de presidencia, lo destruyó por completo.⁴⁷ No aparece, sin embargo reseñada en esta relación otra sala, que comentamos a continuación.

Sala de Visitas

Instituto Nacional de Industria.⁴⁸ (Madrid) (1944-45)

Fresco techal rectangular (350 x 300 cm = 10,5 m²)

Sobre un fondo dividido cromáticamente en dos mitades desiguales, en la partición de las dos tonalidades, -tierras claras y amarillos- y próximo a uno de los ángulos, Stolz dibuja una figura andrógina, en vuelo y en escorzo, perfilando con su facilidad habitual sus potentísimos brazos y piernas. El rostro oculto aumenta la fuerza expresiva de este personaje desconocido, junto a un juego cromático de

⁴⁶ Datos extraídos de Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1981).

⁴⁷ Información verbal proporcionada por el personal del SEPI antes de que el edificio se destinara al Ministerio de AAEE.

⁴⁸ Véase Nota 1.

contrastes discretos pero vigorosos en la combinación de los cabellos castaños de reflejos dorados con las tintas verdes oscuro y los reflejos rosados del cuerpo y vestimenta. En el ángulo opuesto cuatro extraños caballos marinos cabriolan encabritados sobre el espectador, que desde el suelo puede contemplar los belfos abiertos, los ojos desorbitados, las crines violentamente agitadas por el desbocado movimiento. En tintas monocromas de grises, Stolz dibuja dos en primer plano bien perfilados y otros dos en segundo plano más diluidos, con una anatomía fantástica que nos recuerda a los caballos de la cuadriga del Cine Gran Vía, aunque estos tienen aletas en lugar de patas y pezuñas. Es quizá, a excepción de la posterior de la Sala de Juntas, la mejor composición de Stolz en el INI, por una parca eficacia narrativa, su refinada sobriedad cromática y, en definitiva, su enigmática expresividad.

Antecámara de Presidencia

Instituto Nacional de Industria.⁴⁹ (Madrid) (1944-45)

Fresco techal (320 x 375 cm (ligeramente oval) = 10 m²)

Deteriorado el conjunto por el incendio mencionado, aparece también descrito en el reverso de la fotografía correspondiente en el Archivo Desfilis como “La electricidad y la ciencia”. Los elementos de la composición, de marcada inspiración clásica, se distribuyen sobre un fondo de celajes azulados y amarillos, destacando el más que correcto dibujo de Stolz en sus características figuras femeninas, de cualidad extrañamente simbiótica entre una fría sensualidad intelectual —el dibujo fruto de la actividad mental, no del arrebató pasional—, la potencia de sus delicadas anatomías y la inefable belleza de su leve, etérea incorporeidad. Las tres figuras del fresco se concentran en una de sus mitades: sobre las nubes que sirven como apoyo visual aparece una matrona en acentuado escorzo, cubierta la cabeza con el manto y concentrada la atención en la lectura de un gran libro en ocres amarillentos mientras apoya reposadamente el brazo libre sobre un globo terráqueo. Dominan los tonos oscuros y azulados en la túnica y la gran bola

⁴⁹ Véase Nota 1.

terráquea, así como en la figura femenina que la acompaña, de tamaño ligeramente menor, con una túnica de bellísimas e intensas tintas “pavo real”. El viento agita los rubios cabellos de esta segunda figura, que despliega un plano ante la vista de su compañera; sobre ella y a la izquierda, una tercera figura en tintas rosadas y en vuelo une los dos extremos de un cable en arco, en alusión a la generación de la electricidad. Pero el deterioro de la pintura oscurece mucho esta figura y permite apreciar poco más que la silueta. Un fondo nuboso con destellos luminosos en franjas alargadas, muy oscurecido por el incendio, sirve de fondo a la reposada escena alegórica de la ciencia.

Altar de San José de Calasanz⁵⁰

Iglesia de los Escolapios (Valencia) (1945)

Óleo sobre lienzo (107 x 200 cm (formato en capilla = 2m²))

Otra magnífica muestra del oficio y la sensibilidad de Stolz la constituye este lienzo que según las cartas conservadas en el AVT y el testimonio del Padre Jesús Gómez,⁵¹ rector del colegio valenciano de las Escuelas Pías entre 1939 y 1946, es el resultado de un encargo directamente recibido de María Sanz, viuda de Lleó, que costeó el altar en memoria de su hijo, Vicente Lleó, antiguo alumno del colegio fusilado durante la guerra civil. La señora Sanz conocía personalmente a Stolz, para quien todo son parabienes en sus cartas; en ellas expresa su voluntad de que el pintor tenga total libertad para interpretar la pintura como guste, pero los padres, según le dice a Stolz en carta de 28 de enero de 1945, deseaban un retrato de San José de Calasanz enseñando a niños ricos y pobres. Le envía información sobre su vida, otras pinturas del colegio alusivas al santo (de Garnelo y de José Benlliure) y le sugiere retratar a su hijo en una figura de ángel o niño, con las cinco rosas del sacrificio. A este fin le envía también retratos del hijo muerto, aunque siempre

⁵⁰ Reproducido en *Levante. Suplemento Valencia*, 5 de diciembre de 1958 (p.3); *Levante*, 27 de agosto de 1946 (p. 2), *Jornada*, 9 de junio de 1945, *Piedad y Letras* no. 10, mayo de 1945 (portada); Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*, Valencia 1959, lámina XI.

⁵¹ El padre Jesús Gómez Jiménez murió a los 93 años, en 1995, durante la elaboración de este trabajo. Debido a su enfermedad y avanzada edad, no fue posible una entrevista personal, pero amablemente contestó a mis preguntas a través del P. Seguí el 18 de febrero de 1995. Los datos sin referencia bibliográfica fueron proporcionados por él.

reiterándole su total confianza: “No tome Ud. en cuenta mis indicaciones si no son de su gusto pues puedo con mi pasión de madre estar equivocada al oír los consejos de unos y otros. Lo que Ud. haga siempre ha de ser lo mejor”(carta de 22 de marzo). El boceto fue del gusto de la familia y de los padres escolapios y finalmente el óleo se entregó al colegio en mayo de 1945, aunque por problemas con el dorador no se inauguró el altar hasta el 10 de junio siguiente.

La pintura, rectangular rematada en arco retraído (200 x 107 cms) representa al santo, para quien al parecer le sirvió de modelo un anciano militar (*San José de Calasanz, santo del Imperio, 27 de agosto de 1859*), sentado e inclinado sobre dos niños. Los niños son el elemento común en los muchos lienzos dedicados al fundador de los escolapios y firmados por Goya, Benlliure o Segrelles, entre otros. En los tiempos de la Reforma y el concilio de Trento, Calasanz fue quien habló de la educación, de la pedagogía evangélica como único camino para conseguir la reforma. El santo fue un revolucionario, un pionero que inauguró la concepción de la enseñanza como vía de redención, social y espiritual, convencido de que ningún hombre es incapaz de llegar a Dios, y su valor depende del cultivo moral de su inteligencia, un cultivo que había que iniciar en la niñez para poder conseguir como resultado hombres íntegros. Sobre todo ello se documenta Stolz (véase RG-10 en el epígrafe b. *Obra de caballete*, de este capítulo 5) para tratar de reflejar carácter y circunstancias en la tela final.

En ella, la cabeza del santo conforma el centro absoluto, lumínico y compositivo; de claro contorno, la ancha frente apunta un carácter decidido y paciente, acentuado en la rectísima línea de contraluz que perfila la nariz del fundador. Los alumnos, retratos de los hijos de la donante según cuenta una crónica periodística, protegidos bajo el manto y brazos del maestro, se afanan sobre un libro, avanzadilla del montón que en abierto desorden descansa en el escalón inferior, en representación de todos los que habrán de leer y estudiar para que, conocedores de sus enseñanzas, puedan escapar a la miseria espiritual, porque la enseñanza es según Calasanz “eficacísimo remedio de preservación y curación del mal y de inducción e iluminación del bien”. Tanto el niño pobremente vestido y descalzo, como su compañero con lujoso traje de terciopelo rojo y encaje, al modo del siglo XVII,

vienen a expresar la igualdad de oportunidades que la inspiración del fundador de las Escuelas Pías buscaba para todos los niños. La esfera del mundo en segundo plano, a la derecha, alude a la vocación universal del maestro. Simbólicamente, los dedos de las manos del santo se abren en idéntico ángulo sobre uno y otro hombro, dirigiendo su ecuánime mirada al libro, pero la figura del más pobre tiene mayor protagonismo, ya que Calasanz no hace en sus reglas distinciones entre razas ni clases sociales, pero tiene una preocupación prioritaria por los más pobres y necesitados. El lema calasancio, "Piedad y letras", queda así sensible y suficientemente ilustrado.

En el plano superior, un ángel cae en flecha diagonal desde el cielo, en difícil escorzo ejecutado con la habitual facilidad del profesor de San Fernando. Hemos querido ver una inspiración directa en un ángel del admirado Piero della Francesca, el del *Sueño de Constantino* (1452-8), uno de los frescos de la serie *La leyenda de la Cruz* que decora el ábside de la iglesia de San Francesco de Arezzo. Al igual que el de su ilustre antecesor, sus grandes alas hacen de su vuelo un picado hacia el tema central, y sus brazos estirados acercan esforzados a los pies de una cruz sepulcral, como en la distancia, cinco rosas rojas. Con ellas introduce el símbolo del martirio y recuerda la muerte del hijo de la donante, satisfaciendo el deseo expresado en su correspondencia. Recordando al Greco, es el plano de la espiritualidad, el ámbito de lo divino que realza y recompensa la labor en el ámbito inferior, el de lo terrenal. Por eso Stolz, como en la pintura quattrocentista, lo diluye en una suave luz dorada que transforma la veloz caída del ángel en un vuelo premonitorio de celestes recompensas al esfuerzo y a la entrega, uniendo simbólicamente en ellas al santo con el joven Lleó, fusilado en Paterna por el bando republicano. Una punta del ala del ángel sobresale por el arco simulado, tímido atrevimiento que Stolz volvería a repetir en su obra postrera, en la figura del Centenar de la Ploma del Salón de los Fueros valenciano.

La composición guarda el habitual y perfecto equilibrio del artista; sin estridencias, serena, ilumina el plano inferior un fuerte haz de luz proveniente de la izquierda del espectador. Esta luz resalta la línea de arranque de la elipse compositiva en el perfil blanco del niño pobre, que sujeta el libro sobre el que lee atento su rubio compañero mientras él mira en actitud reverencial al maestro. El lado

derecho queda en la penumbra, contrarrestando el peso lumínico del izquierdo con la presencia de la esfera terrestre. El plano superior queda sin embargo diluido en una suave e indeterminada luz celeste, ámbito angelical con semántica diferente que completa con la metáfora iconográfica del martirio la intención del encargo.

Via Crucis

Capilla. Colegio Madres Irlandesas (Madrid) (1946)

Serie de 14 frescos murales (100 x 100 cm)

Originariamente pintado para el colegio de la calle Castellón en Madrid, esta serie de catorce frescos fue trasladada al nuevo colegio en Soto de la Moraleja pieza a pieza en los años ochenta.⁵² Stolz realiza una serie dominada por los tonos ocres y la sencilla claridad de las composiciones, ambientadas en paisajes y entornos orientales, de escasas figuras expresivas y alejadas de la afectación, aunque en ocasiones algo amaneradas, y con el *leitmotiv* de las figuras de Jesús y la cruz como centro compositivo además de temático. En la primera estación, *Jesús condenado a muerte*, Stolz concibe una escena algo fría para recordar los momentos de Jesús ante Pilatos y ante el pueblo enardecido pidiendo su crucifixión, su escarnecimiento, los débiles intentos del gobernador romano por liberarle y finalmente su entrega a los judíos. El cuadro capta el momento final de este juicio desde la parte de atrás de la terraza de la residencia del gobernador romano, de forma que la vista tropieza primero con figuras secundarias, la de dos recios soldados, una hermosa romana que de rodillas recoge la vara de caña con que quisieron los soldados ridiculizar al reo, investido burlescamente con la dignidad de rey de los judíos, y finalmente otra figura de espaldas, quizá el verdugo de los azotes. Tras ellos, en el centro de la composición, la lastimosa y noble figura de Jesús, un tanto afeminada, con clámide roja, humilde actitud y aureolado, de pie ante Pilatos, que gesticula sentado en lo alto de unos escalones que hacen las veces de tribuna. Otra figura, a la derecha, se asoma hacia la masa, apenas adivinada al fondo del cuadro, apoyándose en una de las columnas. Todas se recortan sobre un cielo rojizo, de luz neblinosa del desierto,

acentuada por la rugosidad del fresco, sobre mortero de grano grueso. La composición se ordena en función de una perspectiva clásica muy marcada por las baldosas del suelo y por el entablamento en esviaje, y las dos columnas corintias, utilizando una línea de horizonte muy baja. La amplitud del recinto, así concebido probablemente para dotar de la necesaria solemnidad a la emotiva escena, podría haberla enfriado aun más, pero Stolz sitúa, a modo de toldo, una tela sujeta por cuerdas entre las columnas, sobre las figuras principales. De esta manera reduce visualmente el espacio, sin disminuir la grandiosidad del entorno, haciéndolo más acogedor y próximo.

La segunda estación, *Jesús carga con la cruz*, describe el paso del nazareno por las calles de Jerusalén cargado con el ignominioso instrumento de su tortura, reservada entre los hebreos para los peores delincuentes. Las *Vita Christi* describen la llamada calle de la Amargura, Via dolorosa o Via Crucis como el camino entre la Torre Antonia, donde se encontraba el Pretorio en el que Jesús fue juzgado, y el Gólgota, Calvario o monte de la crucifixión, fuera de los muros de la ciudad. Un camino de unos setecientos metros, que Stolz recrea en un ambiente orientalista, con suaves luces doradas y una atmósfera aun brumosa y cálida. Obvia el pintor la tradición del cortejo, con el centurión Longinos a la cabeza y cuatro soldados más, el pregonero con el cartel en latín, hebreo y griego “Jesús Nazareno, rey de los judíos”, y los dos ladrones también enviados por Pilatos a la muerte junto a Jesús. La escena es en cualquier caso y sin duda conmovedora: entre arquitecturas de grandes sillares, con pequeños toldos de madera ante la entrada a las viviendas, el pintor nos presenta al divino reo con túnica blanca y aureolado, arrastrando los pesados maderos bajo un arco apuntado. Ligeramente desplazado hacia la izquierda del centro geométrico, le rodean soldados y otros pocos hebreos, cuyas actitudes, disposición y atención sobre el nazareno hacen que también el espectador concentre la atención sobre su figura. Ésta además se resalta con la iluminación, que divide a la composición en dos partes, la del primer plano, ante el arco, en penumbra, y la del fondo, una calle iluminada por la luz del atardecer que proyecta largas sombras en ligera diagonal hacia la izquierda del cuadro y en la que adivinamos se agolpaban los curiosos que seguían al

⁵² El traslado y algún pequeño retoque fue dirigido por la profesora de Restauración de la Universidad

reo, impacientes por ver cómo se desarrollaba el truculento espectáculo. Utilizando de esta forma la luz el pintor logra además de acrecentar la profundidad de la composición, un efecto psicológico eficaz: transmitir la sensación de durabilidad, de prolongación del sufrimiento del reo inocente, penosamente arrastrado por calles tortuosas e interminables.

En la tercera estación, *Jesús cae por primera vez*, Stolz sitúa la escena en una calle estrecha y empinada, adoptando una perspectiva en embudo. El pintor utiliza una perspectiva que nos recuerda los estudios clásicos del quattrocento italiano fundamentados en la geometría, la perspectiva racional de Masaccio en la profundidad marcada por el tablón longitudinal de la cruz tomado desde un punto de vista bajo, propiciada además por la situación de la escena en una calle empinada, con un escalón en el primer plano. El recorrido hacia el Calvario se hace cada vez más costoso, y Jesús, “ayuno de toda comida desde la última cena, desangrado por el sudor del Huerto y por la aflicciones y castigo recibidos, exhausto de cansancio, fatigado del desvelo, acabado por los insultos y atropellos de la gente”,⁵³ cae bajo el peso de los maderos. Encajonada entre casas y un muro de ladrillo, con un pequeño fragmento de cielo plomizo al fondo, la composición se centra en la poderosa imagen de la cruz y el nazareno derrumbado ante ella, y que esforzándose por erigir la aureolada cabeza, con la boca abierta parece implorar al soldado que lo hostiga para que continúe. Otro, a su derecha, lo golpea iracundo con el látigo. Por detrás, dos hombres se inclinan sobre la cruz para levantarla, contemplados por una mujer de manto y túnica oscura, que de pie gesticula, en conversación con otra figura femenina asomada a la puerta de su casa. Más al fondo, un pequeño arco fuertemente iluminado cierra la perspectiva en embudo de la calle, y unas manchas sugieren a la turbamulta. Stolz mantiene el predominio absoluto de los ocre, potenciando en esta escena los amarillos, en favor de una atmósfera agobiante, calurosa, que sin embargo también dulcifica la escena.

La cuarta estación está dedicada al encuentro de Jesús con su madre. La situación de la calle en curva acentúa el dramatismo del momento, con María y otras

Complutense de Madrid, Zoraida Cárdenas.

⁵³ Remigio Vilariño Ugarte, S.J.: *Vida de Nuestro Señor Jesucristo* (Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1912) 624.

mujeres esperando al querido hijo: “En un sitio a propósito del camino lo aguardó, algo apartada de la gente. Llegó primero a ella el estrepitoso murmullo de la innumerable muchedumbre que bullía por todas las calles; y que estaba también en los puestos más eminentes, tomados para ver al Nazareno con su cruz. ¡Qué dolor tan horrible sería para ella la vista y presencia de toda aquella gente que la rodeaba!”.⁵⁴ Los soldados parecen ahora más pendientes de la muchedumbre que del reo y en primer plano, a la derecha, el grupo de las mujeres comparte protagonismo con el nazareno: María, de oscuro, abrumada por el peso del dolor, inicia un giro tímido hacia el hijo, temerosa de lo que tiene que presenciar. Una banda de tela blanca sobre la frente ilumina toda la figura, y resalta el patetismo del gesto contenido. La flanquean dos mujeres, una discreta la sostiene por su izquierda, y la otra gesticula inclinándose y abriendo los brazos cuando ve que Jesús se acerca. Su cabeza, aureolada en blanco más brillante que el de la túnica, establece el centro exacto de la composición. Es un perfil bondadoso, que se gira hacia un personaje de la tierra, con túnica verde corta y turbante rojo que se le ha acercado para decirle algo. Una vez más situado en las calles del Jerusalén imaginadas por Stolz, aparecen en esta ocasión unos anacrónicos arbotantes entre muro y muro, de tonalidades más oscuras que en las escenas anteriores. Los fuertes y dramáticos contraluces que producen, junto a la estrechez de la calle y la acumulación de gente, detrás del nazareno, aumentan la sensación agobiante: la noche va cayendo, Jesús camina hacia su muerte.

La quinta estación, *Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar la cruz*, relata el episodio en el que los soldados, viendo que el reo se debilitaba por momentos y para que no se les quedara en el camino, obligan a un hombre del campo, regresando de sus tareas cotidianas, a llevar la cruz. La escena no recoge fielmente la tradición – como casi ninguna representación del Via Crucis- ya que ésta dice que Simón de Cirene cargó sólo con la cruz, y cambia el esquema compositivo para organizar a los personajes en forma de parábola apuntada: sobre un montículo oscuro, recortándose en una perspectiva de abajo a arriba contra un cielo plomizo, de tenues veladuras doradas, se alinean las ocho figuras del cuadro, desde la cabeza y hombros apenas

⁵⁴ Ibid. 625.

visibles de un soldado a la izquierda, subiendo por otro soldado tras el Cireneo y éste, que ya de cuerpo completo se inclina en la subida y bajo el peso compartido de la cruz. En lo alto, el nazareno carga en la espalda el pesado madero, en posición inaudita ya que apoya la carga sobre una arista. Stolz calculó sin duda como efecto visual más apropiado éste de la cruz en semiplano, ya que de colocarla plana sobre la espalda del Maestro se vería reducida por las leyes perspectivas a una exigua línea y perdería el protagonismo debido. La parábola inicia su descenso en la figura de un carcelero que tira de Jesús con unas cuerdas atadas a la cintura. En primer plano, casi en línea de tierra y sobresaliendo apenas de la masa oscura de la cuesta, un fornido soldado de espaldas con túnica de hermoso azul señala al Cireneo, sin soltar con la otra mano su lanza. Stolz imprime movimiento al conjunto mediante un discreto pero eficaz recurso aplicado a estas tres últimas figuras: la lanza del soldado, el brazo y palo que lleva en su izquierda el carcelero, y la disposición de la cruz inclinan la parábola compositiva hacia la derecha, “tirando” de los personajes, arrastrando la triste comitiva hacia el lóbrego destino. Por su parte, el color juega también un papel importante en el efecto psicológico final, indicando maniqueamente los dos polos enfrentados: la oscuridad del plano inferior y todos sus personajes, enfrentada a la claridad del cielo, que impregna a su vez a los suyos: Simón de Cirene, Jesús y la figura entunicada entre ambos, María sin duda.

La Verónica enjuga el rostro de Jesús es la sexta estación, un episodio como el anterior no recogido en los Evangelios pero intensamente arraigado en la tradición: “El Salvador caminaba sudoroso bajo el peso de su cruz, empujado, agujado, y arrastrado a trechos por sus verdugos, cuando al llegar a una casita más allá de la Puerta Judiciaria salió de ella una mujer decidida que, sin temor a nadie se adelantó en medio de la turba, y abriéndose paso entre los soldados que guardaban al reo, en menos que se mira se acercó y aplicó al divino rostro un lienzo blanco, enjugó con él el sudor sanguinolento del Señor, y retiróse prontamente con el corazón traspasado de dolor, recogiendo el lienzo y dejando sus miradas al retirarse en el Nazareno”.⁵⁵ Las tonalidades recuperan el dominio de los ocres y dorados, salpicados por las manchas oscuras de las túnicas de los distintos personajes, entre

⁵⁵ Ibid. 625.

los que no distinguimos ningún soldado, y el blanco de la túnica y aureola de Jesús. Éste aparece vencido en el suelo, intentando incorporarse mientras Simón, de espaldas, sujeta con brío la cruz, esbozando una especie de paso de baile poco acorde con la circunstancia y condición del ejecutante, pero que observamos en otras composiciones y que amaneraba en ocasiones a ciertas figuras del pintor. La Verónica, de rodillas ante el Maestro, extiende el paño con el que se dispone a enjugarle el rostro. La larga melena, los brazos desnudos tendidos hacia el Salvador, y la mirada de éste cruzándose con la suya crean un momento de íntima comunión no exenta una vez más de cierto artificial amaneramiento. Stolz enmarca el emotivo encuentro bajo unas arquitecturas en arco apuntado, enfocando la escena desde un punto de vista en esviaje: apuntando hacia la derecha, la vista del espectador choca con la esquina que forman una casa, por cuya puerta en arco asoma una mujer, curiosa, y el muro de la calle formado por arcos sucesivos, como se adivina en el inicio de uno de ellos, a la izquierda. La composición resulta más confusa que la del resto de las escenas, siendo ésta quizá la menos lograda de todas ellas.

La séptima estación, *Jesús cae por segunda vez*, nos muestra por el contrario una escena vigorosa, de compleja composición, que nos recuerda a los frescos de la capilla del Espíritu Santo. De nuevo concebida en parábola, esta vez la culmina una construcción orientalista enaltecida, de majestuosas líneas y planos rectos, recortada en contrapicado sobre un cielo plumizo, de tonalidades predominantemente azuladas -aunque no desaparecen los dorados. Unas tenebrosas figuras enlazan este plano superior con el inferior, en el que se desarrolla el tema principal: casi en la línea de tierra, sobre el fondo oscuro de una vegetación en ocres y verdosos, se desarrolla la escena principal: Jesús, aplastado por la cruz, intenta incorporarse, una mano al pecho, azuzado por los azotes de una sayón en el centro y de espaldas al espectador, mientras otras dos figuras intentan levantar la cruz desde sus dos extremos. Son estudios anatómicos de excelente calidad, que Stolz dispone en armónico ritmo marcado por la ondulación determinada por la alternancia de las posiciones (erguido/agachado) de los cuatro participantes. Otras dos figuras a la derecha, a modo de figurantes que contemplan con indiferencia el incidente, completan una escena sobria y excelentemente construida.

Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén es el título de la octava estación que describe cómo el Maestro “encontróse, entre las que en primera fila le aguardaban para verle al paso, unas mujeres que apenas le divisaron entre la turba, llevadas de su natural compasión comenzaron a sollozar y a lamentarse de aquel espectáculo”.⁵⁶ Según los relatos tradicionales Jesús tuvo tiempo para pararse y hablar con estas mujeres, aliviado de la carga de la cruz. No es así en este cuadro, donde el primer plano lo constituye de nuevo un arco, con cinco figuras y un pavimento de grandes adoquines cuyas líneas de fuga conducen directamente a la imagen pequeña pero sin duda dominante temática y compositivamente de Jesús. Efectivamente, Stolz sitúa al Nazareno en el centro geométrico, ligeramente desplazado hacia la línea de tierra, aunque al fondo, en un segundo plano muy llamativo: la figura del reo aparece tras un recodo, vacilante bajo la carga del madero, perfectamente visible sobre sus hombros, destacada su figura aureolada y vestida de blanco sobre un escueto fondo de construcciones y quizá muchedumbre y, sobre ambos, una amplia franja de cielo azulado. Dos porciones de muros, a ambos lados, contribuyen estrechando el campo visual para dirigir la atención hacia la diminuta figura objeto de las lamentaciones de las del primer plano, que esperan de pie, arrodilladas o encaramadas a unos escalones. Las dos de la izquierda componen imágenes piadosas, de actitud recogida y serena, encapuchadas con túnicas azulada una y anaranjada la otra. Por el contrario, las tres de la derecha se nos muestran desbocadamente gesticulantes, la de rodillas y de espaldas magníficamente dibujada y aplicando Stolz un dramático sentido de los contraluces para interpretar unas vestiduras de cuidados pliegues; las dos en lo alto, de dramatismo menos austero, recortan sus perfiles contra el cielo, extendiendo sus brazos hacia la lastimosa figura del Salvador.

La novena estación, *Jesús cae por tercera vez*, muestra las penurias del camino del Maestro hacia el calvario, que “cuesta abajo primero y cuesta arriba después, le obligó a caer, según la tradición piadosa, nada menos que tres veces bajo el peso de la cruz”.⁵⁷ De nuevo en acusada composición parabólica, la figura de la cruz domina visualmente la escena, ligeramente contrarrestada por la blancura de la

⁵⁶ Ibid. 627.

túnica del Nazareno, de perfil y rodillas, en una escena definida, también una vez más, por los dorados y tierras. La colina es pedregosa, el espectador puede imaginar la dificultad para avanzar entre rocas y desniveles. Varias figuras rodean al reo, recortadas sobre un cielo de brumas desérticas: ante el caído, a la izquierda, el sayón tira de las cuerdas para que se levante, mientras Simón de Cirene, tras la cruz, se esfuerza por liberarle de ella. A la derecha, un pintoresco personaje de túnica anaranjada, con turbante y bastón, abre el cortejo de figurantes: se dirige, brazos abiertos, a otros dos espectadores, que emergen por detrás del montículo. También se distingue la cabeza de un soldado con casco, y a la izquierda, un amigo de Jesús parece sufrir con él los rigores del camino: vestido como él de blanco, cruza su dolorida mirada con la del Maestro. En primer plano, aunque oscurecidos por el fondo, otras dos figuras conversan: un anciano de barba blanca, con manto rojo y bastón escucha las explicaciones de un joven que, de espaldas y con turbante rojo, señala con ambos brazos hacia el amigo de Jesús. A la izquierda una pitera de hojas retorcidas y a contraluz completa este primer plano en la línea de tierra, de sombras absolutas. La gradación lumínica, desde estas sombras hasta la claridad del cielo, es fundamental para que Stolz consiga paliar una inevitable frialdad presente en toda la serie, y recrear, y repetir, el ambiente entre melancólico y teatral que el asunto requería.

Llegado al Calvario, la décima estación, *Jesús despojado de sus vestiduras*, nos introduce en los últimos momentos, en el trágico desenlace en el que dominan las sombras azuladas frente a los ocres anteriores. Sobre un montículo excesivamente reducido se amontonan en disposición de nuevo parabólica las figuras protagonistas. La cruz, tumbada sobre el suelo en escorzo, queda en esta escena reducida a mero testimonio anecdótico, apenas discernible entre las sombras. La figura de Jesús, cuya cabeza señala el vértice de la parábola, resulta algo achatada, esperando mansamente de pie mientras los sayones le despojan de las ropas, uno desde el hombro, el otro desatando las cuerdas: “Entonces los soldados a vista de todo el pueblo le desnudaron de sus ropas, le quitaron y recogieron el manto que ya no había de llevar más sobre sus hombros, el cingulo, la túnica y las

⁵⁷ Ibid. 624.

sandalias. Alargáronle un lienzo”, nos relata la tradición, aunque Stolz prefiere su propia interpretación una vez más. Un soldado de espaldas se apoya indolente sobre la lanza, contemplando el despojo, y otras cuatro figuras muy secundarias y dispersas rellenan la curva de la parábola compositiva, en ademanes de dolor, extendiendo los brazos y torsos hacia el que pronto van a crucificar; sus perfiles se recortan sobre un cielo de nubarrones, cuyo efecto tormentoso anticipa la hecatombe.

Jesús es clavado en la cruz, décimo primera estación, nos introduce de lleno en el sacrificio del Hijo de Dios, describiendo los trabajos de poner a un hombre en la cruz; ésta aparece en la mitad inferior del cuadro, en diagonal, sobre un suelo pedregoso, muy irregular. Dos sayones de blanco y rojo clavan la mano izquierda del reo, y sus musculadas anatomías aplicadas al torturante suplicio dibujan briosos movimientos. Otro de rojo y espaldas pisa los pies de Jesús, sujetándole para poder retirar una de las cuerdas, y otro hace lo mismo en la mano derecha. Todos parecen toscos trabajadores entregados a una dura faena física. Al fondo, ante el soldado que vigila con marcial atención los preparativos, tres hombres más suben unas escaleras. Stolz imprime un movimiento desordenado, una cierta sensación de caos y confusión: de nuevo en composición parabólica, interpretamos un voluntario desajuste de simetrías y una inestabilidad de las líneas verticales que el soldado firme en lo alto del montículo parece definir: las dos escaleras se tambalean, y los dos sayones de pie que ayudan a clavar a Jesús en la cruz se inclinan, en el esfuerzo, hacia uno y otro lado de la composición. Así, todos los elementos, a excepción del soldado recrean movimientos dispares, desestabilizando ordenadamente la composición. Envuelta de nuevo en luces doradas, la escena se desarrolla entre fuertes contraluces de suaves transiciones sobre las túnicas de los sayones y el cuerpo semidesnudo de Jesús, confiriendo un dramatismo que sin embargo dulcifica la tragedia.

La decimosegunda estación recrea el momento culminante de la Pasión: *Jesús muere en la cruz*. Después de que la turbamulta se agolpara para burlarse e insultarle, de que los soldados se repartieran sus vestiduras, de que Dimas solicitara y obtuviera el perdón del crucificado, como cuenta la tradición y los Evangelios Apócrifos, y de que él pidiera al Padre que los perdonara “porque no saben lo que

hacen”, entonces el cielo se oscureció “y las tinieblas se extendieron por toda la tierra y duraron hasta la hora de nona”(hasta las tres de la tarde). Fue entonces cuando la muchedumbre se retiró, quedando a los pies de la cruz María, la Madre de Dios, María la de Cleofás, hermana de la Virgen, y María Magdalena, según cuenta San Juan, también presente. Jesús volvió a hablar para encomendar a su madre a Juan, y a Juan a su madre; otra vez, en medio de la torturante agonía, para gritar “Eloí, Eloí, Lamna sabacthani?, (Dios mio, ¿por qué me has abandonado?); de nuevo para pedir de beber y, finalmente, cumplido todo lo escrito, para pronunciar las célebres últimas palabras: “Todo ha concluido. Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”. Así murió Jesucristo, y Stolz recoge esos últimos momentos en una escena de extraños contrastes, aunque finalmente íntima y recogida: sobre el mismo montículo recreado en las anteriores estaciones, recortándose bajo un cielo tenebroso con blanquecinos jirones en acusadas diagonales, la cruz -más ancha y corta que en las anteriores escenas- sostiene un cuerpo disminuido, desproporcionado en la extrema delgadez de piernas y brazos, sorprendente en un pintor y dibujante como Stolz. El pintor concibe y ejecuta una composición muy sencilla y muy elegante, con figuras apenas abocetadas entre las que desdice no sólo esta inusitada desproporción del crucificado, sino la de la Virgen, que con las manos cruzadas rígidamente bajo el vientre, adolece de naturalidad y, ante todo, de la infame elegancia de las demás figuras. Bajo la cruz, de pie a izquierda y derecha, la figura de ésta y San Juan, erguidos, como petrificados, clavan la mirada en el crucificado. Stolz sigue obviando la presencia de los ladrones, y el resto de los personajes en la escena no son sino el soldado sentado a la izquierda, quizá Longinos, el que habría de asegurarse de la muerte de Jesús clavándole una lanza en el costado, dormitando en estos últimos momentos, y las bellísimas figuras de las dos Marías, sentadas de frente, abandonadas de sus fuerzas, abrumadas y silenciosas.

En la decimotercera estación, *Jesús bajado de la cruz*, Stolz recupera los tonos ocres, aunque matizados con amplias manchas blancas en el sudario que cuelga de la cruz, ondeando al viento, el muy amplio que cubre a Jesús, los jirones nubosos, la figura del venerable anciano que sujeta los pies del crucificado, “José, senador o consejero noble del sanedrín, caballero rico de Arimatea, pueblo cercano

de Jerusalén, hombre bueno y justo que también él esperaba en el reino de Dios”,⁵⁸ el mismo que había acudido a Pilatos para que le diera el cuerpo de Jesús; y finalmente Nicodemo, el personaje que sujeta a Jesús por la cabeza, también noble senador y discípulo secreto del nazareno. Destaca por encima de las demás la figura inerte de Jesús, de un realismo patético y contenido condensado en la cabeza, vencida sobre el pecho, y el brazo exangüe, bien torneado. La composición se define en un triángulo de acusada verticalidad. Configura la base el montículo, dentro de cuya masa se recogen todas las figuras, a excepción de la de San Juan, que con túnica de sedoso tono rojizo se cubre apesadumbrado el rostro. Pero el perfil de su figura no resalta por encima de las del resto, recogido como queda entre los travesaños de una de las escaleras apoyadas en la cruz. La cruz, entre las dos escaleras y el sudario, vértice del triángulo, transmite una sensación de inapelable y serena soledad, y hasta de apacible liberación tras los horribles tormentos en la tela que suavemente agita la brisa. Una sensación subrayada con los blancos y la disposición de los personajes, componiendo una línea sinuosa sobre la horizontal del cuerpo de Jesús. Es una de las escenas más conseguidas del Via Crucis, transmisora de una serena e inefable belleza.

La decimocuarta estación finaliza la serie con la sepultura del Señor. “Junto al sitio de la crucifixión y casi al pie del mismo Calvario tenía José un jardín, en el que había construido un sepulcro donde sólo él había de ser colocado. [...] El sepulcro era muy pequeño”.⁵⁹ Dice la tradición que los santos varones lavaron, perfumaron y amortajaron el cuerpo de Jesús, envolviéndolo en vendas y un sudario antes de introducirlo en el nicho, ante la presencia de las mujeres. La escena recrea el momento de la llegada al lugar del enterramiento, y se enmarca entre dos arcos iluminados en tintas rojizas, que confieren un cierto aire sobrenatural al momento. Jesús es transportado en su sudario a modo de camilla entre José de Arimatea y Nicodemo, ataviados con las mismas túnicas blancas del descendimiento. Entre ellos y tras el cuerpo sin vida, un afligido Juan aparece escuetamente esbozado, como la apenas más que sombra del grupo de las tres mujeres, en el centro la Virgen sostenida por las dos amigas. Son personajes de escasa entidad, a excepción de los

⁵⁸ Ibid. 654.

dos que transportan el cuerpo. Por su parte, Jesús ha quedado reducido a una triste figura articulada, sin asomo de la potencia expresiva ni la belleza del Jesús del Descendimiento. En primer plano, a la derecha, de espaldas y en ademán de subir desde un desnivel, quizá el sepulcro de Jesús, la octava figura, un personaje cuya inclusión y concepción dota a la escena de vigor y personalidad; en un alarde compositivo Stolz sitúa al personaje, de hermoso y acabado dibujo, con túnica corta roja, cíngulo y turbante a la oriental, *fuera* de la escena pictórica, invadiendo el espacio del espectador, que lo contempla en el momento de salir, o de entrar en el espacio recreado. En su movimiento nos muestra la planta del pie, doblada una pierna y estirada la otra descubriendo un armónico estudio anatómico. La luz que ilumina la escena incide directamente por su delantera, creando unos sugerentes contraluces y suaves gradaciones tonales. Al fondo, apenas contrastado contra un cielo oscuro de tintas rojizas, distinguimos el monte Calvario con la cruz escoltada por las dos de los ladrones, única ocasión de la serie en la que Stolz las incluye.

En el Archivo Desfilis se encuentran las reproducciones de algunos bocetos definitivos (Jesús condenado a muerte, Jesús despojado de sus vestiduras, el entierro) en los que se aprecia un dibujo muy definido, y unas anatomías mucho más perfiladas que en los frescos finales. El conjunto es irregular, destacando en todas las piezas el estudio perspectivo y la uniformidad cromática.

Las Musas y Las Horas

Vestíbulo.⁶⁰ Teatro Principal (Valencia) (1946)

Óleo sobre lienzo adherido a la pared (520 x 267 cm, c/u x 2)

La Diputación Provincial de Valencia, presidida por Adolfo Rincón de Arellano, decidió en 1945 iniciar la reforma del Teatro Principal, actuando sobre todo en el vestíbulo y escalera: los “tiempos modernos”, según expresión repetidamente aparecida en la prensa local, exigía una mayor amplitud en estas zonas para dar cabida a las señoras y señoritas que ahora se sumaban a los caballeros

⁵⁹ Ibid. 657.

⁶⁰ Reproducido en *Levante*, 27 de octubre de 1946 p. 4 (Valencia); *Las Provincias*, 27 de octubre de 1946, p. 8 (Valencia); *Levante*, 6 de octubre de 1946 (Valencia).

para fumarse un cigarrillo y charlar en los entreactos. Las obras se subastaron e iniciaron a fines de ese año, una vez adjudicadas definitivamente al empresario Valeriano Jiménez de Laiglesia; en abril adquirieron un fuerte impulso, con la intención de finalizarlas en septiembre para inaugurar el 1 de octubre y así perjudicar lo menos posible al empresario del teatro, José Camilleri del Río. El presupuesto presentado por el arquitecto provincial, Luis Albert Ballesteros, ascendía a 1.462.287,50 pts. La obra pictórica es encargada a Stolz y en el desglose del presupuesto se lee: "Pinturas artísticas en el hall realizadas por D. Ramón Stolz, formadas por dos lienzos laterales al óleo y cupulín al fresco: 48.060,00 pts".⁶¹ En el AVT se conservan varias cartas entre el pintor, el arquitecto y Arturo Piera, ingeniero municipal y amigo íntimo de Stolz y del contratista de la obra, Jiménez de Laiglesia, que actuó repetida y extraoficialmente como "representante" suyo en la ciudad del Turia. Por esta correspondencia conocemos el importe acordado en principio, 35.000 pesetas que Piera considera insuficiente, advirtiéndole a su amigo de estar a tiempo de renunciar al trabajo, y también sabemos por estas cartas que fue el mismo arquitecto, Luis Albert, quien sugirió el nombre de Stolz para la decoración pictórica, en principio restringida a los muros laterales.⁶² La correspondencia entre Piera, Albert y Stolz es continua, decidiéndose pronto realizar las pinturas "sobre lienzos de cáñamo muy fuerte y, en momento oportuno, evitando precipitaciones y la actuación, a última hora, de varios oficios en el mismo recinto, se podrán pegar en el sitio, quedando sólidamente instalados".⁶³

El arquitecto tiene una idea precisa de la decoración en cuanto a tonos, y se permite alguna sugerencia obviamente desestimada de plano:

⁶¹ Archivo de la Diputación de Valencia, "Subasta de las obras de acondicionamiento general y reforma del vestíbulo del Teatro Principal". Exp. No. 90, Sección E. Fomento, 14-Obras Públicas y Urbanismo; Serie: Expedientes Generales, 1945. Caja no. 84.

⁶² Posteriormente, según se deduce de las misivas, Albert tuvo intención de trasladar el encargo a otro artista, "el catalán Labarta", pero la amistad entre Stolz, Piera y Jiménez de Laiglesia hizo que finalmente se mantuviera la primera propuesta, pidiéndole finalmente Albert a Stolz el 14 de febrero que se encargue de los murales, "si llegamos a entendernos en cuanto al diseño y forma de realización, así como bajo el punto de vista económico"(carta conservada en el AVT).

⁶³ Así lo indica Piera a Stolz, en carta de 21 de febrero de 1946, para que éste a su vez se lo sugiera al arquitecto Albert.

Respecto al tipo de pintura –escribe Albert el 1 de marzo- me gustaría algo del orden del croquis que le envié [...] en tonos que recuerden las pinturas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y figuras que pudieran inspirarse en por ejemplo las Sibilas. Esto se lo digo para que Ud. conozca mi pensamiento, advirtiéndole además que no me importa que Ud. copie de este pintor sin que por ello sufra menoscabo ni mucho menos el concepto en que a Ud. le tengo. También quiero advertirle que quiero que la pintura esté bien cuajada de figuras.⁶⁴

Finalmente sería Stolz quien decidiera, y conociendo la clase de mármol y demás materiales que vestirían el vestíbulo, rodeado de pilastras, con balaustrada para la entreplanta y mármol también en el suelo, propuso unas composiciones clásicas para colocar entre pilastras jónicas, limitando con la balconada por su parte superior y con una hornacina de frontón triangular en la inferior, que contiene un gran jarrón Imperio sobre pedestal de mármol gris verdoso. En marzo Stolz ya había iniciado los estudios preliminares, informando al arquitecto Albert en carta de 2 de abril de 1946 (AVT) sobre los bocetos: “a escala 1/10, de acuerdo con los temas generales que envié a don Valeriano y teniendo muy en cuenta las observaciones hechas por Ud. sobre ellos. Estoy intentando dar a mis composiciones la serenidad y la grandiosidad que, a mi juicio, la arquitectura que las enmarca pide”.

En el panel de la derecha se representa a las nueve Musas en las laderas del monte Helicón; hijas también de Zeus, son tradicionalmente las cantoras divinas, las que susurran a los dioses las palabras que aplaquen las iras, que hagan surgir la dulzura.⁶⁵ En un documento conservado en el AVT y cuyo original fue remitido a

⁶⁴ Stolz escribe a su amigo Piera manifestando su malestar ante estas indicaciones del arquitecto; Piera le contesta el 8 de marzo: “La copia que me adjunta de la que le ha enviado el arquitecto es un verdadero modelo de incongruencia y parece más bien escrito por un tocinerero que por un Sr. que cultiva una de las Bellas Artes”, y le sugiere que consulte con Jiménez de Laiglesia.

⁶⁵ En relación con las concepciones filosóficas que hacen primar la Música en el Universo son en ocasiones tres (las Cárites o Gracias), en ocasiones siete, pero desde la época clásica, y ésta es la que toma como referente Stolz, se establece en nueve su número: Calíope, protectora de la poesía épica, Clío de la Historia y Polimnia de la pantomima; a Euterpe se le encomienda la flauta, a Terpsicore la poesía ligera y la danza, a Erato la lírica coral; Melpómene es la musa de la tragedia, Talía de la comedia y, finalmente, Urania de la astronomía. Véase Nota 46.

Jiménez de Laiglesia (“Temas para las pinturas de los paneles y cupulín del vestíbulo del Teatro Principal de Valencia”) Stolz describe este panel como sigue:

En figuras de tamaño natural van representadas las nueve musas, como es sabido deidades que presiden las letras, las artes, las ciencias y, en una palabra, todos los sublimes conocimientos que los antiguos comprendían en el nombre de la Música. Por fondo el Parnaso. Las Musas alrededor –algunas bebiendo- de la fuente Hipocrene a la que la fábula atribuyó la virtud de excitar el numen poético en cuantos la bebían y que de una cox hizo surgir el caballo Pegaso.

Es un tema tratado desde la antigüedad helenística (véase el relieve del Museo Británico que reproduce las nueve figuras exentas de las Musas –desaparecidas- del escultor rodio Filiscos) y sin duda perfectamente adecuado para decorar el vestíbulo del teatro Principal de Valencia; este mismo año volvería a utilizar el tema para el tapiz de Presidencia del CSIC. Almela (1959, 42) refiere cómo Stolz, después de terminar el lienzo de las Musas, supo que ése había sido precisamente el argumento elegido por el pintor José Camarón para pintar, muchos años antes, el telón principal entonces ya desaparecido.

Stolz aprovecha la ubicación de los paneles sobre dos nichos con frontones triangulares para situar a las figuras de primer plano en las vertientes, sentadas, recostadas o apoyadas, recordando las disposiciones estatuarias de algunas fachadas barrocas. Sin embargo, son obras de cierto talante romántico en la luz difuminada, clásico en las composiciones. El delineado de los perfiles femeninos es delicado, elegante y sensual. En este lienzo de las Musas, de composición piramidal y con una línea de horizonte muy alta, el pintor hace gala de su oficio con la variedad de las figuras, en expresión, gestualidad y posición: una, de pie y apoyada en la vertiente derecha del frontón, escucha, recatada, atenta y divertida, las explicaciones de su hermana mayor, quizá Polimnia, que parece leerla de un pergamino; Urania, meditabunda, reflexiona a los pies de la fuente, arrullada por la música del arpa de su compañera, bellísima figura sedente sobre la vertiente derecha. En la parte superior,

a la sombra de un gran árbol, las cinco Musas restantes juegan alrededor de la fuente. En la actualidad está muy oscurecido, y presenta manchas y faltas de pintura en la parte inferior.

En el panel de la izquierda se representan las Gracias. Habitantes del Olimpo y compañeras de las Musas, son divinidades de la belleza y, en origen, potencias de la vegetación; hijas de Zeus, a las tres hermanas se les atribuye una influencia sobre los trabajos del espíritu y las manifestaciones artísticas, particularmente sobre la música, y así esparcen su alegría entre los dioses y los mortales. En el documento mencionado (“Temas para las pinturas de los paneles y cupulín...”) Stolz describe la escena:

Sobre un fondo parecido al anterior destacan las siluetas de las tres Gracias que, con las Horas, forman un coro de danzas. Apolo corona la escena destacándose, con su cítara, en silueta sobre el cielo. Las Gracias y las Horas siempre tan asociadas entre sí y a Apolo personifican, como es sabido, el don de agradar y, sobre todo, son diosas de la gracia, del encanto y del placer decente que contribuye a ennoblecer la vida humana.

Otro tema pues perfectamente adecuado al entorno e igualmente tratado desde la antigüedad helenística tanto en pintura como en escultura, sobre el que el arquitecto también expresó sus opiniones.⁶⁶ Concebida para el vestíbulo de un teatro, la composición resulta particularmente dramática, mediante un recurso utilizado ya varias veces por nuestro artista: las dos figuras del primer plano, de tamaño mayor del natural, dan la espalda al espectador, dirigiendo su mirada hacia el segundo plano protagonista con las tres Gracias; la figura de Apolo finalmente se descartó. Junto al resto de las Horas, extasiadas y en ordenada disposición parabólica, contemplan la danza de sus hermanas mayores, las Gracias. Se representan habitualmente cogidas de los hombros, las dos de los extremos mirando en una misma dirección y la del

⁶⁶ “De acuerdo si las gracias no son las de Rubens, temo al desnudo. Buscar en otro caso un tema en el que el desnudo no sea demasiado, especialmente el femenino”(nota manuscrita al pie del

medio hacia la contraria, y Stolz no cambia el esquema, situándolas en la parte superior de la composición, en un segundo plano compositivo que sin embargo es eje protagonista del tema, ya que a ellas se dirigen las miradas de los demás personajes y con ellas la del espectador. Las Horas aparecen representadas en la parte central e inferior del panel; divinidades de las Estaciones, terminaron con el paso del tiempo por personificar las horas del día. Como hijas de Zeus, son hermanas de las Gracias, y representan una doble función: en virtud del nombre que las daban los atenienses (Talo, Auxo y Carpo, evocadores de los conceptos de brotar, crecer y fructificar) son divinidades de la Naturaleza que presiden el ciclo de la vegetación. Pero también eran conocidas como Eunomia, Dice y Eirene (Disciplina, Justicia y Paz) por lo que, hijas además de Temis, la diosa de la Justicia, representarían el equilibrio social.⁶⁷ En la actualidad este panel se conserva en mejores condiciones que su parejo, aunque también está oscurecido y con pequeñas faltas de pintura.

Los bocetos que Stolz ideó para los lienzos que habían de ornamentar el vestíbulo del teatro Principal muestran cierta exuberancia vegetal enmarcando las respectivas figuras (véase HM-25 en el epígrafe b. de este capítulo 5). Aquello, que tenía en sí un acusado valor decorativo, contrastaba un tanto con la severidad arquitectónica concebida para el mencionado vestíbulo. En la correspondencia mantenida con el arquitecto comprobamos que éste quería participar muy activamente en todos los elementos de la obra, también en la elaboración de los paneles, y consideramos que fueron las continuas indicaciones de éste las que provocaron los cambios. Por lo demás, Stolz también era partidario de adecuar sin reservas la pintura, entendida como decoración, al entorno, un entorno en este caso más frío y clasicista que la impresión transmitida por estos bocetos de exuberante vegetación. Así lo confirma Almela en la semblanza que le dedicó a su muerte y en la que recuerda que éste concebía la pintura mural como parte de un todo, transcribiendo palabras del mismo Stolz: “Lo más difícil es lograr una armonía perfecta entre la decoración y la pintura. Todos los elementos que intervenimos en la

documento sin fecha, mencionada en el AVT, enviada a Jiménez de Laiglesia, y que Albert comenta así a vuelta de correo).

⁶⁷ Véase Nota 46.

decoración debemos compenetrarnos para el feliz éxito de ésta. Es como una gran orquesta. Y no hay que hacer solos que desarmonicen o desentonen”(1959, 42).

Estas palabras no eran una simple manifestación verbal. Respondían a un criterio y –lo que es más interesante- a una conducta. El conjunto es muy diferente en forma y fondo al Via Crucis anteriormente comentado: las dos composiciones huyen de la emoción espiritual recreándose en la sensualidad de la anatomía femenina, y ejercitando la paleta en gamas cromáticas exuberantes, utilizadas con mayor libertad y complacencia que en la obra anterior.

Cupulín

Vestíbulo.⁶⁸ Teatro Principal (Valencia) (1946)

Fresco techal circular (275 cm de diámetro = 5,9 m²)

En el proyecto inicial no se contemplaba la decoración del techo, aunque pronto se repara en ello, y en carta de 7 de marzo (AVT) Piera le informa de esta ampliación del trabajo, “que se desea sea una pintura al fresco. Se trata de una bóveda muy achatada de unos cuatro metros de diámetro”, formando un cupulín del que cuelga la araña principal.

En esta ocasión Stolz reúne a tres personajes de la mitología grecorromana sin aparente nexo entre ellos. Así, Minerva es la diosa romana que figura en la tríada capitolina, junto a Júpiter y Juno, y posee atributos semejantes a la Palas Atenea griega: diosa de la sabiduría, preside toda actividad intelectual. En algunas tradiciones se dice que Marte estaba enamorado de ella pero Minerva era la diosa casta e incorruptible. En otras se ha asimilado con Nerio, esposa de Marte y diosa guerrera de la Valentía, a la que se consagraban los despojos capturados al enemigo. De ahí que Stolz la represente como ya lo hiciera en el INI, con atuendo guerrero, casco, escudo y lanza, piernas poderosas y rostro dulce y hermoso. Por su parte, Iris es el símbolo del Arco Iris, de la unión entre el cielo y la tierra y, por extensión, entre los hombres y los dioses. Se le encomienda la transmisión de los mensajes de los dioses, al igual que Hermes-Mercurio, y de ahí el caduceo, símbolo de su función

como embajadora, que portaría en su mano derecha. Se le suele representar con alas y un velo que con el sol adquiere los colores del Arco Iris. Por último, Pegaso es el caballo alado que nació cuando Perseo dio muerte a la Gorgona y, puesto al servicio de Zeus, ayuda a Belerofonte a vencer a la Quimera y a las Amazonas. En un principio Stolz también incluía la figura de aquél, como leemos en el documento mencionado anteriormente (“Temas para las pinturas de los paneles y cupulín...”):

Protegido por Minerva, Belerofonte cabalga a Pegaso cruzando impetuosamente los aires en busca de la Quimera. Le precede la mensajera celeste, la alada Iris, con su caduceo. El techo pues, simboliza la fantasía, la poesía, tan inclinada siempre a surcar espacios y explorar lo desconocido.

Compositivamente Stolz concibe una escena en la que las tres figuras danzan alrededor del eje central, del que cuelga el gran foco de luz de todo el vestíbulo. Minerva es una potente y sensual figura femenina de piernas soberbias y brazo académico y frío, inmersa en un vuelo ratificado por el revoloteo de su vestimenta. Iris, en complicado escorzo, nos muestra las plantas de los pies, enredada entre sus alas y su manto, mientras Pegaso alarga manierísticamente su lomo ocultando sus cuartos traseros entre las nubes del fondo, repitiendo de nuevo el modelo utilizado en la Sala de visitas del INI y los techos del cine Gran Vía. El baile de estas tres figuras determina la composición en parábola que arranca en el pie izquierdo de Minerva, continuando por el derecho y su brazo también derecho sosteniendo en alto la lanza, la línea de la espalda de Iris, continuada en el ala que enlaza con la mano derecha de Pegaso; el ala izquierda del caballo, en fuerte claroscuro, señala el fin de la parábola. Fue Pegaso quien de una patada en la ladera del monte Helicón hizo brotar la fuente de la que beben las Musas, enlazando así con tema de los paneles laterales de este mismo vestíbulo del Principal.

⁶⁸ Reproducido en las publicaciones reseñadas en la Nota 60. Además, en Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*, Valencia 1959, lámina XII.

El teatro se reinaugura finalmente el 26 de octubre de 1946, y cuando un articulista de la prensa local le pregunta si prefiere la pintura mural o la de caballete, contesta algo revelador:

El campo de la primera es mucho más amplio. Aunque encierra muchísimas más dificultades. En España está logrando un resurgimiento que no debe pasar inadvertido. La pintura mural corresponde a una gran concepción de la arquitectura y la decoración es algo distinto y superior a la pintura de adorno, al cuadro como *bibelot* que han puesto en boga las estrecheces de la vida moderna. (JOLU 1946, 5)

Stolz distingue entre “decoración” -término utilizado con frecuencia con matiz peyorativo- y “pintura de adorno”: la primera es una función noble, que no se improvisa; es grande, destinada a perdurar, y requiere unos conocimientos profundos, honradez profesional, claridad de ideas... En los recortes de prensa del momento también la personalidad modesta y concienzuda de nuestro artista queda una vez más de manifiesto: si bien siempre elogian su trabajo, destacan más la labor del contratista como “director” de una legión de obreros y artistas, o del arquitecto, o del presidente de la Diputación. Sea como fuere, Stolz ratifica una concepción muy extendida en los círculos falangistas más próximos al poder que ya hemos mencionado, según la cual la arquitectura debe entenderse como madre de todas las artes plásticas, y a ella deben adecuarse las demás, con el fin de lograr un “todo” armónico en el que nada desentone. Es la “gran concepción de la arquitectura” de la que sus decoraciones forman parte, un creador al servicio de una gran creación. La individualidad del artista queda así supeditada a este logro, que pone el acento en el triunfo de un conjunto superior formado por elementos distintos, de la misma categoría, al servicio de otro elemento que los engloba y potencia.

Ulises: el regreso a Ítaca. Serie

Palacio de los Muñoz (Barcelona) (1946)

Óleos sobre lienzo adheridos a la pared

Tras la guerra de Troya, el regreso de Ulises a Ítaca es una larga aventura cuyos episodios Stolz relata en varios lienzos de gran formato, destinados a los muros de una enorme residencia barcelonesa, el palacio de los Muñoz, por encargo expreso del dueño. Todos los indicios apuntan a un encargo de envergadura, con varias salas para decorar. Unos apuntes manuscritos conservados en el AVT refieren a un despacho y antedespacho para el cual desarrollaría el mito de Prometeo, con varias escenas: “El amigo de los hombres”, describiendo las cualidades de Prometeo en contraposición a la fuerza bruta de sus hermanos los Titanes, “Júpiter y los Olímpicos enemigos de los hombres”, otro sobre el diluvio y el aviso a su hijo Decaulión para que construyera un arca, el episodio en el que Prometeo roba el fuego de la fragua de Vulcano y lo esconde en la isla de Lemnos, y cómo, tras el diluvio, modela el primer hombre con limo, ayudado por Minerva; también refiere el encadenamiento de Prometeo, y finalmente su salvación por parte de Hércules. Estos paneles, no sabemos cuántos en total, medirían 7,869 m, por una altura de techo de 3,235 m. Sumado al espacio de las sobrepuestas, daría una superficie total a pintar de 28,25 metros cuadrados. También refieren estas notas al despacho, en los que los paneles suman 9,88 metros lineales; siendo la altura del techo de 3,24 m resultaría una superficie a pintar de 32,01 metros cuadrados. Probablemente para el despacho fueran las pinturas sobre Ulises, de cuya serie aparecen también descritos en esta libreta varios episodios: las sirenas y Escila y Caribdis. También escribe la historia de Ulises y su perro Argos, los pretendientes de Penélope y Penélope y Telémaco, aunque estos episodios, por el formato de la gran tela del banquete fotografiada en el estudio (la reproducción está conservada en el Archivo Desfilis) los suponemos destinados al comedor. En esta libreta también aparecen apuntes de diversos tipos de vasos griegos, con anotaciones que parecen remitir a algún catálogo. Stolz detalla hasta el motivo pintado en los vasos, como “Odiseo asaeta a los pretendientes”, junto a la anotación “Para el rincón de los pretendientes”, o el de un barco navegando para la despedida de Circe.

No obstante, no hemos logrado conocer la obra más que a través de los bocetos y las reproducciones fotográficas de este Archivo Desfilis, debido a un largo litigio que mantiene el Ayuntamiento de Barcelona⁶⁹ —sin resolver en el momento de escribir estas líneas— con los herederos de Jesús Muñoz, a los que reclama la propiedad de los objetos de valor en el interior de la residencia palaciega de la calle Montaner a cuenta de deudas impagadas.⁷⁰ En cualquier caso, a la espera de poder conocer los óleos originales y su emplazamiento, describimos las telas fotografiadas, ayudándonos en las ocasiones en que es posible de los bocetos conservados por la familia Torres. En todas las pinturas de la serie Stolz dibuja grandes cortinajes rojos, a modo de suntuoso telón descorrido sobre la escena, y a excepción de la de los pretendientes de Penélope, en un formato muy estrecho y alargado.

Polifemo cíclope que arroja piedras desde lo alto de una montaña a la embarcación de Ulises. Así identifica una inscripción a mano la fotografía del Archivo Desfilis. En un estrecho definido por amenazadoras paredes rocosas en el lado derecho, el único que queda libre de cortinajes, la pequeña barca de remos navega plácida en las aguas iluminadas por una brillante estela mientras a la derecha, sobre una de las paredes, un gigante de iracunda y feroz expresión alza por encima de su cabeza una gran roca, dispuesto a lanzarla como proyectil sobre la embarcación de quien le ha dejado ciego. Cuenta la leyenda que, tras caer preso de Polifemo, Ulises se identificó con el nombre de “Nadie”. Después de emborracharlo con el vino que le había regalado el sacerdote tracio Marón, le quemó el único ojo, logrando de este modo escapar él y sus compañeros; al oír los aullidos de dolor los

⁶⁹ Por este motivo y a pesar de la buena disposición del personal del Servicio de Patrimonio de dicho ayuntamiento nos ha sido imposible conocer las telas. No obstante, las magníficas fotografías del Archivo Desfilis, junto a los bocetos conservados por la familia Torres y otros coleccionistas particulares nos revelan una serie de óleos extraordinarios. Algunas de las fotos con el tema representado en el reverso. Los bocetos están numerados y comentados en el apartado dedicado a la obra de caballete.

⁷⁰ El mismo Stolz se quedó finalmente sin cobrar esta gran obra. Varias cartas (en el AVT) del habilitado de Jesús Muñoz dan cuenta de los continuos desplantes y promesas incumplidas, y en otra de su amigo Arturo Piera éste le desea “que haya escarmentado” con la experiencia... Según le contó Stolz a su sobrino Vicente Torres, una tarde noche se presentó en la residencia con intención de reclamar sus honorarios. Encontró al Sr. Muñoz reunido con decoradores y otros proveedores. El dueño le llevó aparte y le dio con gesto ostensible una nota, diciéndole que tenía que atender a esos señores y rogándole que volviera el día anotado. Días más tarde, en un encuentro fortuito con alguno de los proveedores, se enteró de que Muñoz les había despachado a su vez diciéndoles que acababa de pagar con un cheque (¡la nota!) al pintor Stolz y no podía por ello ese día atender los pagos de ellos. No sabemos los demás, pero sí que Stolz nunca llegó a recibir su dinero.

demás cíclopes acudieron en ayuda de Polifemo y le preguntaron quién le había herido, a lo que éste contestó “Nadie”, por lo que sus compañeros le tomaron por loco y se marcharon. Desde entonces, Poseidón, padre del cíclope, odió a Ulises.

La partida de Ulises de la Isla Eea (o Nausicaa?). Titulado así en el reverso de la fotografía, la escena muestra en formato cuadrado y rodeados todos los bordes por los grandes cortinajes un grupo de jóvenes suspirantes, contemplando la marcha del barco del héroe, al fondo de la plácida bahía. El grupo, desplegado en semiparábola ascendente desde el centro hacia la derecha, presenta en primer lugar a una joven sentada que deja caer lánguida el brazo izquierdo sobre su rodilla, y apoya el rostro en la mano derecha. Nos recuerda mucho al ejercicio realizado para la cátedra de San Fernando, *Desnudo en el estudio* (D-12 en *Obra de caballete*, epígrafe b. de este capítulo 5). Tras ella, otra joven de túnica blanca se sienta más recatada, pies y manos juntos, y más atrás aún, continuando la línea compositiva ascendente, otra más sentada en el borde de la roca avanza el torso anhelante hacia el mar. A su derecha una figura de pie, cubierta desde la cabeza con manto, y a la izquierda la que parece de mayor rango, ya que sujeta el tocado con una diadema brillante y adorna sus brazos con brazaletes. Así y todo, también parece atrapada por el encanto del héroe, cuyo barco contempla tan absorta como sus compañeras.

La leyenda cuenta que Ulises, reducida su tripulación a un solo barco después de la aventura con el cíclope Polifemo y la visita a la isla del rey Eolo, llega navegando hacia el norte a la isla habitada por la maga Circe, quien le ayuda con consejos y oráculos y, reteniéndole durante varios años, le da un hijo (Telégono). No obstante, también podría perfectamente tratarse del último episodio del regreso a Ítaca, cuando destruida su balsa por la cólera de Poseidón llega a Esqueria, la isla de los feacios y, extenuado, cae dormido junto a un río. Le despiertan las risas de Nausícaa, hija del rey Alcínoo, y sus doncellas, que habían ido a lavar la ropa y a jugar a orillas del río. Los reyes le tributan una calurosa acogida y le ofrecen la mano de Nausícaa, pero Ulises insiste en proseguir viaje a Ítaca, y los feacios le ayudan a construir una barca y acompañarlo a su isla. Las jóvenes representarían así a Nausícaa y sus doncellas, contemplando cómo la barca de Ulises se aleja de su isla para regresar junto a Penélope. Nos inclinamos más bien por esta versión, que

explicaría más ajustadamente la actitud de las jóvenes. El boceto conservado por la familia Torres (HM-12) es algo diferente del panel definitivo mostrado en la fotografía del Archivo Desfilis; centrado en las cinco jóvenes, está muy abocetado. El óleo *Nausícaa y sus compañeras*, reseñado como HM-8 parece en cambio un boceto final, reflejando fielmente la escena definitiva.

El canto de las sirenas. En los mismos parajes, entre pasos de gargantas profundas y siempre enmarcados por grandes cortinajes, la barca del héroe en último plano se aleja, contemplada por el grupo de sirenas, que emergen de espaldas al espectador en primer plano, en diversas actitudes que transmiten sorpresa y decepción ante su fracaso. La leyenda narra que Ulises, que conocía los estragos de estos maléficos seres y la aventura de los argonautas, hizo que todos sus marinos se taparan los oídos con cera, y él se amarró al mástil, ordenando que no lo desataran por insistentes o persuasivos que pudieran parecer sus gritos. Seguía así los consejos de Circe, y de esa manera consiguió burlar el letal poder de las sirenas y librarse del peligro. Dicen que las sirenas, despechadas, se tiraron al mar y se ahogaron. Stolz parece recoger aquí la tradición posterior, que las considera seres marinos, puesto que las representa dentro del agua como si fuera su elemento. La fotografía del panel definitivo reproduce fielmente el boceto conservado por la familia Torres (catalogado como HM-9), constituyendo la única diferencia la sirena de la derecha, que en el boceto aparece gesticulante, alzando los brazos como el resto de sus compañeras, mientras en el panel final se yergue apoyándose sobre los brazos, en un hermoso desnudo de espaldas resaltado por el contraluz creado por las rocas oscuras y la claridad de las aguas.

Paso por el estrecho de Mesina. Se trata de uno de los últimos episodios. En un extremo del estrecho habitaba Escila, mitad mujer y mitad jauría de seis feroces perros que devoraban todo cuanto se ponía a su alcance. La leyenda la describe como una hermosa mujer que sufrió un encantamiento, resultado de la venganza bien de Poseidón por haberse negado a sus requerimientos bien de Circe, celosa por haber preferido Glauco los amores de la joven antes que los de la maga. Al pasar el barco de Ulises los perros devoraron a seis de sus compañeros. La fotografía del panel final nos muestra una fiel reproducción del boceto (HM-11): el horrible monstruo

acechante y fiero a la derecha, ciernen sus seis cabezas sobre la embarcación del héroe, rotos los mástiles y a punto de zozobrar en un mar embravecido. Stolz imagina la escena en un paraje interpretado sobre fuertes contrastes lumínicos, y en la composición a base de espacios vacíos y densos entre masas de rocas y mar.

Calipso. Ulises llegó a la isla de la diosa Calipso después de vagar nueve días a merced de las olas. Pasados varios años con ella, Atenea, protectora del héroe, ruega a Zeus que lo libere de la posesiva diosa enamorada. Así, a desgana, Calipso pone a disposición de Ulises la madera necesaria para construirse una balsa y reemprender el largo viaje. Stolz se imagina a Calipso no en la despedida, sino en el encuentro: la silueta del héroe al fondo, el naufrago sentado pensativo en la arena, es contemplado desde el bosque y lo alto por la diosa, ataviada con túnica de blanco brillante y brazalete de sugerentes brillos. Cruza las piernas, y la túnica que resbala deja ver una de ellas, de suave y sensual modelado; la imagen en suave escorzo de la diosa transmite una entrañable y a la vez misteriosa sensación de abandono y desconsuelo, anticipando quizá la despedida. Un dibujo exquisito para una bellísima anatomía femenina, el boceto comentado en el epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo (HM-13) nos muestra a la diosa de pie, apoyada sobre el tronco de una palmera, sin que aparezca la vegetación a los pies de los troncos gemelados que contemplamos en la fotografía del panel definitivo, indudablemente más sugerente y evocador. Los cortinajes de rigor, rojos en los bocetos, aparecen en este lienzo, de formato alargado, solamente arriba y en el ángulo inferior derecho.

La balsa de Ulises. Así reza el reverso de la fotografía, y continúa: “Neptuno en su cuadriga de caballos marinos intenta aplastar a Ulises”. La escena nos muestra al dios marino, Poseidón para los griegos, en una gran concha tirada por briosos corceles cuyas extremidades acaban en unas fantásticas aletas y pavorosas colas de pez, en un escorzo de frente y encabritados por la furia de su jinete. El dios estaba encolerizado con el héroe desde que éste engañara e hiriera a su hijo, el cíclope Polifemo. Stolz repite para los caballos una fórmula ya utilizada en el techo del cine Gran Vía de Madrid, al disponer a los animales surgiendo de un vértice común, oculto a la vista del espectador, desplegándose en escorzo frontal de esbeltas e inquietantes cabezas. A la derecha, bajo la gigantesca figura protectora de Atenea, la

balsa con el héroe a bordo zozobra en las aguas revueltas, rota la vela. Todos los bordes del lienzo, de formato cuadrado, están rodeados por los cortinajes.

Llegada a Ítaca. Ulises regresa a casa pero después de veinte años nadie le reconoce. Resuelve llegar a palacio, ocupado por los ciento ocho pretendientes de Penélope, disfrazado de mendigo. Sólo su fiel perro Argos repara en su presencia. Penélope le ha aguardado fielmente y, para contener a los pretendientes, había ideado una estratagema: les contestaría cuando acabara de tejer la mortaja de su viejo suegro, Laertes. Lo que hacía era tejer por el día y deshacer su labor por las noches. Los pretendientes dilapidaban el patrimonio real en una fiesta continua y Ulises, al tanto de la situación por un criado leal, quiere reconocer la situación de incógnito. Es el momento que escoge Stolz para retratarlo, en actitud cautelosa, casi agazapado, repitiendo fielmente el boceto conservado por la familia Torres (HM-10).

Penélope y sus pretendientes. Gran panel para lo que podría ser el comedor de la gran residencia, ya que deja un gran espacio rectangular horizontal en el centro, a propósito para albergar algún mueble preexistente, de formato rectangular y unos ocho o diez metros de largo por cuatro o cinco de alto. La escena, enmarcada por los grandes y pesados cortinajes que adivinamos rojos, como los de los bocetos, se divide en dos partes: a la derecha, la fiel Penélope aparece sentada, en actitud decaída y apoyando el rostro sobre el dorso de su mano derecha, rodeada por sirvientes o amigos intentando consolarla. En una estancia interior, en la que al fondo se distingue el telar, una joven de espaldas se apoya en trampantojo sobre una prolongación pictórica del mueble que debía colocarse ante el panel, y otra, frente a ésta y a la izquierda (a la derecha de Penélope), situada de cara al espectador y sentada en el suelo, la contempla con expresión preocupada y compasiva. En el extremo derecho, otra mujer se sienta en cuclillas, pensativa, ante una columna que abre el espacio y dota de profundidad a la composición. Las luces mortecinas de la noche, con pequeñas estrellas brillando en el fondo, incrementan la melancólica sensación que emana de sus protagonistas.

Por el contrario, en la parte izquierda, la escena recrea momentos de lujuria y desenfreno: en unos aposentos con fondo de columnas y tintas claras se desarrolla la bacanal de los pretendientes que dilapidaban la fortuna de Ulises. Separados de la

escena anterior por un ancho ciprés, tres pretendientes se disponen en diagonal ascendente de izquierda a derecha ante la mesa de los manjares, servida por una hermosa joven que, en la línea de tierra, escancia vino en una copa. Otros enseres, escasos pero bien dispuestos y magníficamente dibujados, jarras, ánforas y cuencos, dispuestos a los pies de la mesa escalera y en pequeñas mesas auxiliares, en el extremo izquierdo, nos muestran una vez más la maestría de Stolz para representar naturalezas muertas. Otra sirvienta toca una flauta doble, sentada sobre dos almohadones en la continuación pictórica del mueble aludido, y otra más, de espaldas, contempla el abuso de los hombres, entregados al placer de la comida y la bebida: uno alarga el brazo tratando de coger una jarra de brillos metálicos, en el nivel superior otro bebe de un cuerno, y finalmente, en lo alto de la mesa, un tercero bebe de un cuenco (véase epígrafe c., *Dibujos y bocetos*). En la parte superior de la composición y segundo plano, la figura de Ulises como mendigo los contempla.

Hotel Astoria (desaparecido)

Serie en diversas dependencias (1948)

Óleos adheridos a la pared

Para este hotel madrileño Stolz realiza una serie mural de enorme belleza y sofisticada sensualidad, que hemos podido conocer gracias al Archivo Desfilis, aunque las fotografías son en blanco y negro y no constan las medidas. También en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus obras murales* (véase sección bibliográfica) Lafuente Ferrari incluye varias láminas correspondientes a este hotel, fechando la obra en 1948.

COMEDOR: para la decoración del comedor, según consta en el reverso de las fotografías, Stolz recurre de nuevo a la mitología grecorromana. Gran panel de formato alargado, de aproximadamente diez metros de largo por dos de alto, representa una fiesta u ofrenda campestre de mujeres, todas acudiendo con sus presentes de frutos o flores y animales ante una deidad que identificamos como Flora, la diosa que, por don de su enamorado Céfito, el dios del viento, hace florecer los árboles, las flores de los jardines y también las de los campos de cultivo. Flora

tenía en Roma un sacerdote particular, y en su honor se celebraban las *floralia*, unas fiestas con juegos en los que intervenían las cortesanas. Esta sea quizá la festividad recreada por Stolz en este panel, presidido desde el centro y en forma de estatua por esta diosa con el cuenco de la abundancia en la mano, del que manan flores. Tras ella, una gran tela sirve de parapeto y trasfondo, en medio del bosque.

Por el extremo derecho, recortándose tras las frondas de grandes árboles, avanza una figura de túnica oscura con alto cesto de frutas al hombro; ante ella, otra se agacha, de espaldas, para recoger una bandeja de frutas, y otra más avanza con vara al hombro, de cuyos extremos cuelgan más frutas en racimo. Unas ovejas introducen el baile de tres danzantes, algo afectadas en comparación con el resto de las figuras, y aún distinguimos dos jóvenes más arrodilladas. En la parte central una hermosa joven de túnica corta blanca y de espaldas ofrece ante la divinidad el alto cesto, y dos más se arrodillan, también de espaldas, con guirnaldas en las manos. En la parte izquierda del mural, sobre el fondo boscoso, una joven morena con diadema de flores avanza tirando con una mano de las bridas de un buey blanco atado por los cuernos, y portando con la otra un palo adornado de uvas y pámpanos. Tras el buey, un hermoso desnudo de espaldas, del que la familia Torres conserva un boceto a lápiz,⁷¹ dos danzantes, una con pandereta y dos figuras más, casi gemelas, en el extremo izquierdo, avanzan de perfil portando más cestos altos con uvas. Ante el buey, también en el extremo del lienzo, otras dos jóvenes con diademas florales y túnicas oscuras llevan al unísono una bandeja de frutas. Anatomías bien proporcionadas, poses distinguidas y porte de diosas, el conjunto de figuras ordenadas con la claridad compositiva propia del pintor ejerce una extraña fascinación. Es una composición de extrema belleza, sensual y con cierto aire misterioso transmitido en las expresiones serias, característicamente ausentes, de todas las asistentes.

SALÓN DE BAILE: para esta dependencia realiza un mural dominado por el exotismo y la sensualidad de todas sus figuras: a modo de trampantojo, simulando unas escaleras y entre teatrales cortinajes —que caen también por la barandilla,

⁷¹ En el libro prologado por Enrique Lafuente Ferrari, Ramón Stolz Viciano. *Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (véase sección bibliográfica) se reproducen varios dibujos cuyo paradero nos es desconocido.

descorridos en primer término a la derecha por una figura goyesca- aparece una escena de baile de máscaras, en torno a dos jóvenes dieciochescas ataviadas con sugerentes y vaporesos trajes de brillos de seda y encajes de puntillas; las rubias cabelleras recogidas en lo alto dejan ver unas nuca sensuales, arranque de las espaldas desnudas. La de la derecha, de pie y tres cuartos hacia el espectador, se oculta de sus pretendientes tras un gran abanico semidesplegado, mirando con vivacísima expresión de picardía hacia su compañera, sentada en la base de una columna. Las dos con máscaras, se hallan inmersas en el frenesí de la fiesta, rodeadas de personajes ataviados a la manera de los de la *Commedia dell'Arte* cuya explícita alegría contagiosa transmite una sensación de bullicio e incluso inexplicable locuacidad: unos encapotados con sombreros de tres picos, arlequines (uno se descuelga tras la columna), un chino enmascarado en primer plano, sentado de tres cuartos mientras observa sonriente una bola de cristal... Tras la columna, también se asoma juguetona una joven ataviada a lo oriental, con grandes pantalones, turbante y aros en las orejas. Al fondo, más desdibujados, una turbamulta de más personajes sumergidos en el frenesí de la fiesta.

El gran lienzo que hemos titulado *Dos jóvenes -Escena neoclásica* (E-12, en epígrafe b. de este capítulo, *Obra de caballete*) pertenecería a uno de los salones de este hotel, según las anotaciones en el reverso de la fotografía correspondiente, conservada en el Archivo Desfilis.

El nombramiento de la Virgen de los Desamparados como patrona de Valencia por León XIII y Valencia ofreciendo la corona a la Virgen de los Desamparados.⁷²

Camarín de la Basílica de los Desamparados (Valencia) (1948)

Óleos sobre lienzo (100 x 200 cm, c/u)

F.F.A.I. (*Nombramiento...*): "R. STOLZ VICIANO 1948"

F.F.A.I.D. (*Valencia ofreciendo...*): "R. STOLZ VICIANO 1948"

⁷² Reproducido en *Las Provincias*, 10 de mayo de 1959 (Valencia); *Levante*. Suplemento Valencia, 5 de diciembre de 1958, p. 3 (Valencia); Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Tomo II: "Investigación pictórico-escultórico-ornamental" UPV-Ayto. de Valencia-Generalitat Valenciana, 1994 (Valencia).

La última actuación de Stolz en la Basílica se concreta en estos dos lienzos para el Camarín de la Virgen. En recuerdo de su coronación veinticinco años atrás, en 1923, concibe sendas alegorías angélicas realizadas en óleo sobre lienzo en buen estado de conservación.⁷³ Los huecos en los que se hallan eran antes de la guerra del 36 dos relicarios, pero como fuera que durante ésta el Camarín sirvió como bar, cine, exposición y almacén, y no podía devolverse su uso primigenio se decidió tapar los huecos con los cuadros. La composición del primero (*Nombramiento*) es de media luna a la izquierda, compuesta por cuatro ángeles, en vuelo hacia la Virgen. El primero de ellos desde la base sostiene una filacteria en la que se lee “TVAS AD AVRAS CONVOLAT CIVITAS”(A tus auras vuela la ciudad), y el que se encuentra en la parte superior lleva un medallón con la imagen del Primado Reig sobre un manto tachonado de estrellas. La composición del segundo (*Valencia ofreciendo*), del lado de la epístola, en forma de horca, presenta características idénticas al anterior; el ángel que marca la línea horizontal central, avanza cantando hacia el espectador y sostiene una filacteria con la leyenda: “GLORIA ET HONORE CORONASTI EAM” (Con gloria y honor la coronaste); otro toca el clarín y dos más sostienen la corona destinada a la imagen de la Virgen. La ejecución es exquisita, con figuras etéreas y delicadas iluminadas en oros, ocre, rojos y cadmios que con ademanes difíciles hacen fácil y placentera su contemplación. Sin duda ligados también al estilo de Palomino, éstos muestran sin embargo una expresividad más personal, de notable sentido decorativo.

Salón de Juntas

Instituto Nacional de Industria.⁷⁴ (Madrid) (1949)

Fresco techal rectangular (Central: 240 x 220 cm + Laterales: 240 x 230 cm = 16 m²)

La única documentación encontrada, como ya comentamos sobre las pinturas de Presidencia y Vicepresidencia, son dos recibos autorizados por los arquitectos Juan B. Esquer y Francisco Bellosillo a Ramón Stolz de 18.000 pesetas cada uno, de

⁷³ Una vez más de tafetán, de preparación blanca con mucho carbonato de calcio y albayalde, según consta en *Recuperación integral...* Tomo I, p. 79.

⁷⁴ Véase Nota 1.

veinte de febrero y cinco de mayo de 1950.⁷⁵ Stolz se refiere “al fresco correspondiente al techo del Salón de Consejos de su edificio de ampliación” en ambas facturas, y el arquitecto director certifica el veinte de febrero “que el importe de la presente factura corresponde al presupuesto aprobado por la Gerencia de ese Instituto y que se le puede abonar a cuenta la citada cantidad dado que los trabajos se encuentran casi terminados”; el siguiente cinco de mayo certifica por la misma cantidad: “la liquidación del presupuesto aprobado por la Gerencia de este Instituto y que figuraba en nuestra carta de 16 de noviembre de 1949”.⁷⁶

Son tres paneles casi cuadrados, separados por bandas de escayola destinada a la instalación de luces, realizados en un fresco rugoso de grano grueso y tonos ocres oscuros, intensos y brillantes, de enorme fuerza cromática. En el central (Panel 2), ligeramente más grande que los laterales, se representa el escudo de Castilla en rojos intensos –los fondos de los leones en gris- bajo corona protegido bajo el enorme águila imperial que introdujo el régimen franquista, con las imponentes alas desplegadas y aureolado. Una sombra parte en dos y en diagonal el escudo, creando dos zonas lumínicas con objeto de incrementar la fuerza expresiva, quizá dramática, del símbolo nacional. Es el tema central sin discusión, un hermoso y amedrentador ser alado interpretado con dibujo firme inspirado en una concepción mítica y apoteósica. El escorzo hace que planee sobre las cabezas de los espectadores, con la cabeza girada, de perfil, mostrando el ojo ceñudo y el curvo pico poderoso y extendiendo a la vez las alas protectoras. En las esquinas, cuatro grandes columnas con su correspondiente tramo de entablamento y entre ellas una gran filacteria de tonos amarillos, sobre la cabeza del águila, con la inscripción en rojo “Una-Grande-Libre” y, a los pies del águila y repitiendo la misma paleta, “Plus Ultra”.

En el Panel 1, a la izquierda del águila, tres figuras andróginas sobrevuelan el espacio vacío, de las mismas intensas tonalidades tierra, en atrevidos escorzos y movimientos corporales casi de baile, las túnicas y cabellos revueltos por el viento y

⁷⁵ Registro de Entrada del Instituto Nacional de Industria, de 22 de febrero de 1950 (número 1.744) y de 5 de mayo de 1950 (número 4.256).

⁷⁶ En el Archivo del Registro General del INI, O61-1, Caja número 3036 aparece una relación de documentos. “Arquitectos detallan precios del Sr. Stolz por ejecución frescos sala Consejos. 16-11-49. E-9078”(302) y “Arquitectos adjuntan 2 ejempls. del proyecto decoración sala de Consejos. 16-11-49. E.9238 (305), pero sólo se conservan los volantes de remisión. De nuevo agradecemos a Elena Laruelo su eficaz ayuda en esta búsqueda (Véase Nota 37).

dejando al descubierto piernas y brazos expresivos y bien torneados. Dispuestas alrededor de un enorme tomo, dos sujetan el pesado libro a medio abrir, y la tercera una antorcha encendida, aludiendo seguramente a la luz de la sabiduría. Stolz crea fuertes contraluces en el cromatismo a base de rojos y verdes en las túnicas, unas vestimentas delineadas con precisión, con un mayor protagonismo que el de simples paños de pureza. La línea precisa se extiende a las anatomías, al detalle de los rasgos del rostro, en el que distinguimos sobre los nítidos perfiles el arranque del pelo, el arco de las cejas y las órbitas oculares. En uno de los ángulos exteriores, un pedazo de entablamento recorta el espacio, evitando una excesiva sensación de vacío o pérdida visual.

En el Panel 3, a la derecha, tres figuras refieren al mundo del trabajo, exaltando una vez más la labor del obrero y el trabajo manual, masculino y varonil, dignificador del ser humano. La composición es clara y ordenada, muy arquitectónica, combinando pocas líneas rectas oblicuas y curvas sobre un espacio amplio y vacío. En distribución muy similar a la de una de las escenas del techo de Presidencia anteriormente comentado, dos hombres jóvenes, de espaldas, torso y piernas desnudos, se esfuerzan con palancas sobre un arco de piedra. Los cuerpos en curva, de músculos en tensión, bien dibujados, contrastan virilmente con la rígida y sólida línea recta de las palancas, dispuestas en V, una sutil alusión al “Víctor” romano tan profusamente utilizado por la estética franquista. Entre ambos, una tercera figura alegórica, cabellos y túnica al aire, los sobrevuela formando una delicada curva convexa sobre la V, portando una cartela con las inscripción “LABOR OMNIA VINCIT”. Stolz repite en este panel, sobre los mismos fondos cromáticos que en los anteriores, la misma paleta en el azul de la túnica de esta última figura, o el verde y rojo de los paños que escuetamente cubren a los dos heroicos trabajadores.

Más que propagandística (no estaba destinada a ser contemplada por mucho público), es en conjunto una composición imponente en loa del régimen –por algo es el encargo de una institución fundada bajo sus directos auspicios para impulsar la industria que éste quería boyante- en tonos muy sobrios, predominando los ocre, con figuras alegóricas y referencias directas a uno de los principios del nuevo estado:

el trabajo que enaltece y dignifica al ser humano en el marco de la Patria. El mensaje está muy claro: la patria, representada por el águila, concepto fundamental del nuevo régimen, está escoltada por la sabiduría y el trabajo, dos conceptos utilizados ideológicamente en un estado autopropagandístico y presentes en cualquier realización social, artística o política.

Salón de Actos

Instituto Nacional de Industria.⁷⁷ (Madrid) (1949)

Frescos murales

Desaparecidos. Tenemos constancia de su existencia por aparecer en la “Relación de obras” de los *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Ramón Stolz Viciano*, y antes del libro también en la relación presentada por el propio Stolz, fechada y firmada de su puño y letra en Madrid el 18 de noviembre de 1954, y finalmente por la existencia de dos fotografías en blanco y negro de los murales conservadas en el AVT, así como de varios bocetos. Pero en la institución no hay documentación al respecto y el personal más antiguo no sabe dar noticia de tales pinturas, y lo que fuera un salón de proyecciones hoy es un salón de actos en el que no existe pintura mural alguna. Las fotografías representan a dos mujeres con túnicas cortas descorriendo unos grandes cortinajes dispuestos a modo de telón, sobre un fondo de paisaje industrial. Las figuras, dos jóvenes de poderosa musculatura, recuerdan con sus atavíos la antigüedad clásica, y la de la derecha está coronada incluso con laurel. Las líneas de los pliegues de las túnicas, de los contornos anatómicos, la precisión de los edificios industriales y la relación proporcional entre las potentes figuras femeninas del primer plano y los cortinajes y fondos configuran dos composiciones de impactante energía expresiva, en los que el dibujo juega un papel de absoluto protagonismo. En unos bocetos que conservaba la viuda del pintor en el estudio de la calle Huertas y de los que perdimos la pista después del desmantelamiento de la casa (véanse HM-44 y HM-45 en epígrafe b. de este capítulo 5, *Obra de caballete*), la figura de la izquierda

⁷⁷ Véase Nota 1.

aparece con la espalda totalmente desnuda, y el fondo descubierto por los cortinajes es una planta industrial de humeantes chimeneas en hilera. En otro gran boceto a lápiz donado por la viuda a la Cámara de Comercio e Industria de Madrid aparece esta figura con la espalda cubierta y la túnica más larga, en actitud un tanto menos enérgica, y el fondo también cambia, con los perfiles de grandes depósitos cónicos. La figura de la derecha sufre un cambio similar: en los bocetos pequeños a color la pierna es visible en su totalidad, mientras que en el boceto a lápiz aparece cubierta hasta la rodilla. En el fondo del primer estudio apunta lo que parece un barco en construcción, y un gran ancla se distingue con nitidez inmediatamente detrás de la figura; estos elementos aparecen también en el boceto a lápiz, aunque apenas visibles.

San Isidro Labrador

Ermita del Real Cortijo (Aranjuez) (1949)

Tres frescos murales (420 x 500 cm, c/u = 21 m² x 3)

El Real Cortijo, en origen un centro agrícola modelo fundado por Carlos III, fue adquirido en los años cuarenta y tras un largo período de abandono por el Instituto Nacional de Colonización (en adelante INC) como parte de la estrategia de expansión de su programa agrario. Situado en la vega de Aranjuez, junto al río Tajo, el INC proyectaba poblar esta extensión agrícola con 241 colonos, restaurando las antiguas dependencias y construyendo otras de nueva planta para viviendas, comercios, talleres, escuela, centro sanitario y administrativo, etc. El programa de rehabilitación también contemplaba la decoración de la desnuda capilla, centro neurálgico del poblado en un momento, 1948, en el que el nacionalcatolicismo había vencido definitivamente a los falangistas, imprimiendo a la política de estos años de autarquía un sello tradicionalista de signo religioso. No obstante, se atisban los primeros signos aperturistas: el franquismo, una vez afianzado, intenta suavizar su imagen en el exterior, y para ello y entre otros modos nuevos de actuación va a recurrir a los concursos artísticos como nuevas y menos autoritarias formas de adjudicación. Ibáñez Martín era aun entonces Ministro de Educación, pero pronto

sería sustituido por el más liberal Joaquín Ruiz Giménez. En el ámbito artístico, el Marqués de Lozoya continúa como Director General de Bellas Artes y aunque los sectores oficiales siguen favoreciendo las manifestaciones artísticas académicas más o menos tradicionales, empiezan a recibir apoyos también otras manifestaciones de talante más vanguardista. En este contexto se convoca el concurso (BOE del 22 de noviembre) publicitado en la prensa el 1 de diciembre de 1948 para decorar los muros desnudos de la capilla del poblado, dedicada al santo labrador. Construida en estilo neoclásico en el siglo XVIII, era un centro tradicional de romería y peregrinaje en la contornada que el INC quería conservar como enseña de la labor social realizada, definida por un carácter espiritual característico en este tipo de actuaciones políticas del régimen de Franco.

La convocatoria del concurso establecía las siguientes bases: presentación de tres bocetos, correspondientes a cada uno de los tres paramentos a decorar, de 104 cm x 98 cm y con temas de libre elección sobre la vida de San Isidro; el ganador colaboraría con el arquitecto director de las obras de restauración de la ermita para lograr la mayor armonía con la arquitectura del edificio, comprometiéndose a realizar tres óleos de 475 cm de alto por 395 cm de ancho en lienzo sobre bastidor y en el plazo máximo de cuatro meses desde la adjudicación, pobremente retribuida con 73.000 pts. Los temas versarían sobre episodios de la vida del santo, quedando estos a libre elección del concursante, aunque la Dirección se reservaba el derecho de corregir, sugerir y cambiar el proyecto del artista, como de hecho sucedió, de acuerdo a cánones arbitrarios de gustos particulares que, suponemos, se decidían sobre la marcha. A fines de enero, cerrado el plazo de admisión de bocetos, se reúne al Jurado. Significativamente, entre sus miembros, el académico de San Fernando designado es Marceliano Santa María, representante del más rancio academicismo y a la sazón Presidente de la Sección de Pintura de la Academia. Además, “como vocal asesor religioso un representante del excelentísimo señor obispo de Madrid-Alcalá”(BOE 22/11/1948), nombramientos que reflejan el estado de cosas en el mundo oficial. Completaban el Jurado tres arquitectos, un funcionario y el Director General del INC.

El 17 de febrero se inaugura la exposición con setenta y cuatro bocetos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Propuesta por el Servicio de Propaganda del Instituto, esta exposición no tenía un fin puramente artístico, sino el de dar a conocer la labor del Instituto aprovechando la afluencia de público de diversas procedencias e intereses. La convocatoria había tenido un éxito sorprendente, teniendo en cuenta la pobre recompensa monetaria (73.000 pesetas), pero eran aún tiempos de miseria, y los artistas no podían dejar escapar las pocas oportunidades ofrecidas desde la oficialidad. Así, se habían presentado al concurso nada menos que veintitrés artistas, algunos de renombre como Francisco Arias y Eduardo Vicente, de la Escuela de Madrid, cuyos bocetos recibieron los más encendidos elogios del crítico Sánchez Camargo, para quien la adecuación al entorno campestre de estos bocetos revestía más valor que otras consideraciones: “la correspondencia entre ideal y material está en los bocetos de estos artistas lograda, con buen aire de tomillo y romero”(1949a, 12).⁷⁸ Indudablemente, Sánchez-Camargo expresa un parecer extendido, el de que la obra de arte debe adecuarse a su entorno y, en este caso, por ser una ermita de marcado estilo neoclásico y en medio de un entorno social y geográfico exclusivamente campesino, debía respirar “ingenuidad”, sencillez y naturalidad por encima del aire solemne de cualquier templo. Por esta razón probablemente otros bocetos en los que “destacan, acaso con más fuerza, los elementos principales de la pintura [...] hacen pensar más en un templo que en el aire de tomillo y romero”(Sánchez-Camargo 1949a, 12) y por ello los considera menos adecuados. La arquitectura tenía que servir, una vez más, como excusa para la pintura; a cambio, ésta debía adecuarse a aquélla. Bajo estas premisas juzga la obra presentada por Stolz, que si bien “agranda los significados constructivos y mueve la composición con un excelente servicio a la arquitectura”(Sánchez-Camargo 1949b, 5), al parecer no transmite los valores apropiados. Pero no todos compartían estas opiniones y finalmente el Jurado concede el premio a Stolz, según consta en el Acta (copia conservada en el AVT): “atendiendo a que las obras admitidas no sólo han de

⁷⁸ Los demás concursantes fueron Fernando Briones, Francisco Carretero, Javier Cortés, Jesús Díaz Ferrer, Cecilio Guerrero, Domingo Huetos Fuerte, Mariano Izquierdo, Alfredo Lerga, Ricardo Macarrón, Antonio Martín Rodríguez de Guevara, Mariano Martínez López, José Luis Morán Vega, Justa Pagés, Ramiro Ramos Martín, Eusebio Roca, Manuel Romero Mígueles, Emilio Sánchez Cayuela, Carlos Tauler, Julio del Val y Alberto Ziegler.

juzgarse bajo el exclusivo aspecto técnico de su ejecución sino apreciando también con la ponderación debida sus valores, como bocetos destinados a unas pinturas murales que han de realizarse a gran tamaño, su adecuada incorporación a la arquitectura de la ermita, y el espíritu religioso en ellas conseguido para una mayor exaltación de la figura del Santo, acordó por mayoría conceder el premio a los tres bocetos presentados por D. Ramón Stolz Viciano”. Este fallo se condiciona a la conformidad de realizar algunos cambios, como recuerda Lafuente (1983, 249) y consta en el Acta mencionada. Los cambios están especificados en las Estipulaciones del Contrato firmado el 30 de marzo de 1949 (copia conservada en el AVT), y consistían en realizar un nuevo estudio del boceto central y modificar el correspondiente al lateral derecho.⁷⁹

Efectivamente, no todos los frescos que han quedado en la ermita se corresponden con los bocetos presentados por Stolz al concurso, siendo el central destinado al altar completamente diferente. Para la ejecución de éstos Stolz se documentó en profundidad, como era habitual en él. La bibliografía consultada incluyó, según refiere Lafuente en el artículo mencionado, la relación de Juan Diácono, texto latino del siglo XII editado por el Padre Fita, o la biografía de Alonso de Villegas entre otras. Existen además varios folios mecanografiados y una libreta escrita a mano conservados en el AVT con notas sobre la vida del santo y el episodio de las Navas de Tolosa. En la misma libreta podemos leer el borrador de una carta supuestamente dirigida al Jurado, para incluir con los bocetos presentados: “Fue costumbre sobre todo en los siglos XVII y XVIII acompañar a los bocetos y proyectos de obras plásticas destinadas al ornato de templos y edificios públicos una descripción que justificara la elección e interpretación de los personajes religiosos o hechos históricos en ellos representados. Siguiendo esta tradición me permito

⁷⁹ Además aceptan unas sugerencias del pintor en una carta dirigida al Director General de Colonización, presidente del Jurado del concurso, el 17 de febrero de 1949 y de la que se guarda copia en el AVT. Stolz solicita que, de aceptarse sus bocetos, “el procedimiento pictórico que exigen las bases del concurso para la ejecución definitiva (‘pintura al óleo sobre lienzo montada en bastidor’) sea cambiado por el de pintura al fresco realizada directamente sobre el muro’, para lo cual expone varias razones, entre ellas la inexistencia de lienzos de las dimensiones establecidas en las bases, la rapidez de ejecución en la misma obra y, sobre todo, porque “la pintura al fresco es la que por su aspecto, calidad, nobleza de tintas y ausencia de reflejos une mejor con la arquitectura; por algo grandes maestros en el óleo al pintar sobre muro utilizaron este procedimiento”. Una vez resuelto el concurso a favor de Stolz el 17 de febrero de 1949 el Jurado aceptó estas sugerencias.

dirigirme a V.I. para intentar explicar los temas por mi desarrollados en los bocetos para el Concurso de decoración de la Ermita del Cortijo de San Isidro en Aranjuez”.

El boceto concebido para el muro del altar y presentado al concurso se desarrolla bajo el lema: “Mostró a los Cruzados la única senda”, según se lee en las notas de la libreta mencionada, y representa al santo en escena guerrera, respondiendo al tema documentado en el texto latino como la “aparición gloriosa al rey Alfonso VIII en la batalla de las Navas, del Santo madrileño”, momento que el autor considera adecuado para incluir en la ermita por pertenecer ésta a un Real Sitio. Como sabemos por las notas y apuntes que Lafuente encontró entre sus papeles, toma esta decisión a sabiendas de la controversia sobre este milagro: en la documentación había incluido también la “Disertación histórica sobre la Aparición de San Isidro Labrador, Patrono de Madrid, a los Reyes de Castilla, Aragón y Navarra antes de la famosa batalla de las Navas de Tolosa” de Manuel Rosell y sus polémicas con Juan Antonio Pellicer a fines del siglo XVIII . En la memoria presentada (en la que menciona a los autores que han tratado la vida del santo y la iconografía del Arca del santo), describe y justifica la elección del asunto:

que hasta el siglo XVIII fue representado por pintores de cámara a instancias de los monarcas más devotos del Santo y para los lugares de su mayor culto. [...] Se intenta en esta composición una glorificación del Santo evocando un hecho histórico decisivo [...] debido a su milagrosa aparición, como enviado de Dios, mostrando a Alfonso VIII y sus cruzados el único camino que hizo posible la victoria sobre los infieles en la Navas de Tolosa. [...] El tema [...] me sedujo por la belleza que a mi juicio encierra la idea de ser el Santo y humilde labriego quien muestre a nuestros Reyes la senda, que en la abrupta realidad, pueda conducir al triunfo de la Causa de Dios así como que, gráficamente, este camino, angosto y difícil parta, en el boceto, de la Cruz y Sagrario del Altar.⁸⁰

Es una composición además de muy documentada meticulosamente estudiada. Utilizando una línea de horizonte muy alta, en el plano central superior se muestra la figura varonil de un San Isidro que, vestido con la tosca vestimenta de la época, avanza en actitud dulce pero paso decidido, marcial. Camina por una abrupta senda que bordea la montaña, iluminado por una luz celestial que le aísla en el centro de la composición. En la base y flanqueando el inicio del camino, que coincide con la cruz del altar, el grupo de soldados. A la izquierda y arrodillado, elevando una cruz, el rey y otro militar; a la derecha, un soldado inicia una genuflexión y otro blande su escudo como protección involuntaria contra una luz cegadora que en su vivo resplandor produce un reflejo de filo de espada y como resultado un fuerte claroscuro; conteniendo su asombro ante la milagrosa aparición, el mismo soldado sujeta a la vez las bridas de un blanco y magnífico caballo encabritado. En la parte superior, dos ángeles en vuelo simétrico descendente llaman la atención de los soldados sobre el camino. La mesura en los gestos y ademanes de los soldados, imperiosos y muy terrenales, acentúa el carácter trascendente y dramático de la escena, reforzado por el brillo de las piezas metálicas del atuendo guerrero y por la composición en semicírculo abierto a la llegada al lugar del milagro; todos están de espaldas, pero el rostro oculto no impide apreciar la conmoción producida por la aparición. Los fuertes claroscuros y tonalidades nocturnas crean un ambiente de irrealidad misteriosa y perturbadora para un momento de la historia que probablemente alguna autoridad no consideró apropiado.

Un segundo boceto que no hemos podido localizar, pero que reproduce y comenta Lafuente muestra una imagen del santo en blando éxtasis y ropas de labriego,⁸¹ levitando en una composición más vacía entre dos inevitables ángeles que portan instrumentos propios de la labranza y vuelan sobre dos grupos terrenales: a la izquierda, una madre eleva con entusiasmo al niño en dirección al santo, en alusión

⁸⁰ Archivo Central del IRIDA, calle 1-4.4, caja 3/8, doc. 2416/17, no.15 (Vallecas) y la libreta con notas manuscritas mencionada conservada en el AVT.

⁸¹ "Los frescos de Ramón Stolz en la Capilla del Cortijo de San Isidro en Aranjuez", en *San Isidro Labrador, Patrono de la Villa y Corte. IX centenario de su nacimiento* (Madrid, 1983) 250.

al milagro del pozo, y a la derecha, el rey Alfonso VIII se arrodilla junto a su caballo.⁸²

Sea por lo que fuere, por razones sobre las que hoy sólo podemos especular, ninguna de las dos composiciones es la que hoy puede contemplarse en el muro del altar de la ermita. La única figura que se mantiene inalterable desde el primer boceto es la del caballo. Por lo demás, una obra de temática y composición cerrada, en la que se adivina un trabajo realizado con placer y nacido de la inspiración y preferencias del artista, se convirtió finalmente en una escena vulgar, más acorde con las imágenes al uso. En una composición ahora de luces diurnas, la imagen del santo del segundo boceto comentado se mantiene intacta, y a los dos ángeles acompañantes se les ha sumado un tercero llevando una orla inscrita con una frase del santo su amo Iván de Vargas cuando dudaba de él, y que pretende describir la actitud del protagonista: “Sólo a Dios a quien amo y ruego me ayuda en mi trabajo”. Este grupo preside ahora otros dos grupos nuevos, situados en la parte inferior: a la izquierda, una pareja de elegantes campesinos sofisticados en sus ropajes, en su colorido, grandilocuentes en su gestualidad, están pintados con maestría, recordándonos el estilo de los nazarenos (véase *Cargando naranjas*, G-13, en el epígrafe b. *Obra de caballete*); a la derecha, monta el caballo una figura femenina con manto y túnica azul y otro labriego más sujeta las bridas. La gama es similar a la que Stolz suele emplear en sus composiciones eclesiales: abundancia de ocre dorados, tierras y fuertes azules para enfatizar la sensación irreal pero sobre todo amable de la aparición del patrono. En el viaje del boceto al muro, la inspiración del artista se ha domado y reconducido; la fría creación resultante ha perdido no oficio, pero sí calidez e incluso autenticidad.

El muro de la derecha representa a San Isidro en una escena cotidiana, con “el propósito de evocar su Santa Vida de hogar, divino ejemplo de caridad y amor, por él y su Santa Esposa derrochado a todos los seres que le rodeaban”.⁸³ En esta ocasión la traducción del boceto al fresco ha sido literal, sin ningún cambio, por lo

⁸² En el artículo del profesor Lafuente este boceto se reseña como una segunda versión, pero de acuerdo a la descripción que el propio Stolz nos ofrece en la memoria mencionada, así como a las reproducciones archivadas y numeradas en el IRIDA, junto a las de los otros veintidós aspirantes, se trataría en realidad del boceto presentado a concurso, y no de una modificación como afirma Lafuente.

que la sugerencia de cambio que se lee en las Estipulaciones del Contrato no se aplicó finalmente. La caridad es una virtud resaltada en todas las biografías del santo, y a ella dedica Stolz este panel, que titula “Puso, en amar a sus hermanos, escuela de caridad”. Además, el artista se presenta a un concurso en el que el jurado representa el reparto de poder político del momento: la iglesia, fiel aliada del régimen, tiene mucho que decir, y el de la familia es un tema apreciado cuya elección no sería en absoluto perjudicial para el artista juzgado. La escena tiene lugar dentro de un pajar, con grandes tinós a la derecha (en los corredores subterráneos del Cortijo existían estos recipientes, y Stolz quiso dejar constancia de esta arqueología preindustrial para la ermita). Un recipiente sobre el fuego a la izquierda hace referencia al milagro de la olla que, estando vacía, alimentó a todos los presentes. Santa María de la Cabeza, esposa de San Isidro, reparte envuelta en blanca túnica virginal alimento a los mendigos. Estos pobres menesterosos que avanzan en dirección a María forman una mullida base para el santo, una figura que nos recuerda a la de Santiago el Menor en la Basílica de los Desamparados en Valencia. En segundo y centrado plano y en teatral pose de perfil alimenta a las palomas, culta referencia al poema “El Isidro” de Lope de Vega.⁸⁴ Su silueta se destaca bañada por una intensa luz dorada que se filtra por entre los travesaños del techo y las piernas de los mendigos, como ligazón lumínica de toda la superficie pictórica. El dibujo es suelto, cuidado y exquisito y la interpretación de manos y perfiles detallada y expresiva, así como los fragmentos de decorado: unos sacos de trigo en el ángulo inferior izquierdo contribuyen a subrayar la terrenalidad física y temática del primer plano, y en su airoso desorden se contraponen a las dos figuras del ángulo opuesto: una frágil y hermosa niña para la que tomó como modelo la hija de uno de los colonos, avanza escuchando -grave e ingenua- las explicaciones de la que quizá sea su madre. Sin embargo, la característica más sobresaliente en este mural es otra: la marcada perspectiva y el juego de claroscuro entre el primer y segundo plano resulta en una profundidad ausente en otras obras de Stolz: los personajes del primer plano en semicírculo por la parte inferior que tiende a cerrarse con la techumbre rústica por

⁸³ Véase Nota 80.

⁸⁴ “De las aves la paloma / con justa causa levanto / a este lugar y amor santo / porque su figura toma / el puro Espíritu Santo”.

arriba, la paja y los tinos a la derecha, y el hogar a la izquierda forman la parte externa de un embudo compositivo que conduce al centro temático, la figura de San Isidro, en un segundo plano protagonista.

En el muro de la izquierda, concebido bajo el lema “Imán del cielo, su vida floreció en milagros”, Stolz intenta reunir varios de los hechos milagrosos del santo:

Simbólica o alegórica reunión de figuras y elementos que por su disposición, silueta y escenario intentan evocar: los bueyes que aran, sólo impulsados por las invisibles fuerzas angélicas, el asno resucitado, la fuente milagrosa que brotó de su agujada y la multitud que a ella acude, enfervorizada, a sanar de cuerpo y alma [...] Hubiera preferido una subdivisión en escenas, de haber dispuesto de más espacios, y no reunir, en uno solo, el recuerdo de varios de sus milagrosos hechos.⁸⁵

El fresco definitivo transcribe, figura a figura, palmo a palmo, el boceto presentado a concurso. Una vez más, la maestría en el dibujo es patente en cada una de las siete figuras, además de los consabidos ángeles, muy similares a los de los lienzos del Camarín de la Virgen en la Basílica de los Desamparados, realizados el año anterior, a los del altar de la capilla del Espíritu Santo (1943) y especialmente a los del altar calasancio (1945); el color presenta esta vez un claro predominio de los tonos tierra, roto sabiamente por tres azules de túnicas en la base horizontal de la composición. La acumulación de figuras, su gravidez, prestan a este mural una sensación de acusada terrenalidad, ratificada en la gran roca sobre la que el santo, también en esta ocasión coronado de luz, eleva los brazos a un cielo cuyas nubes se abren en el centro para proyectar sobre la escena una fuerte luz dorada en cascada. En el plano inferior, varios campesinos en actitudes y posturas variadas dirigen sus manos y miradas hacia el Santo en una suave curva ascendente dibujada por las cabezas del campesino de pie a la izquierda, la mujer del manto azul y una tercera figura, también de azul; junto a los tres personajes restantes, en la base de la roca

⁸⁵ Véase Nota 80.

que a modo de altar parece querer entronizar a San Isidro, todo el grupo conforma una composición ondulante, transcribiendo el movimiento de una fuerte ola que empujara, imparable, en ávida búsqueda del contacto con el santo. Los dos ángeles “surcan el cielo en veloz descenso, como de golondrinas”, explica en la memoria; en raudo vuelo diagonal descendente desde el ángulo superior derecho ratifican el protagonismo compositivo ya determinado por las figuras de los campesinos. La acumulación de masas en el ángulo inferior derecho se aligera con el toque de color blanco de la figura sedente, hermosísimo dibujo de trazo firme y enérgico. Se aprecia en la comparación con el boceto presentado a concurso un sutil cambio de escala en la figura del Santo, más “celestial” por su lejanía en el fresco. La figura del boceto está más cerca del punto de vista del espectador, y es más rotunda, más viril y de proporciones más grandes.

Cúpula.⁸⁶

Monumento a los Caídos (Pamplona) (1950)

Fresco (697 m²)

Las intervenciones en materia artística del franquismo tuvieron su mayor exponente en los monumentos a los caídos. En el marco de una política intervencionista la Dirección General de Arquitectura (creada ya en el primer gobierno después de la victoria rebelde, el 23 de septiembre de 1939) tenía tres cometidos relacionados en el BOE de 30 de septiembre del mismo año, a saber: “1.º La ordenación nacional de la arquitectura, 2.º Dirigir la intervención de los Arquitectos en servicios públicos que lo requieran, 3.º Dirigir las actividades profesionales de este orden”. En relación con el segundo punto, una de las labores realizadas por la DGA fue la elaboración de informes de monumentos a los caídos para la Dirección General de Propaganda.

En Navarra se quería llevar a la práctica muy pronto: en el mes de agosto de 1942 aparece un proyecto de monumento en la prensa consistente en un panteón-

⁸⁶ La cúpula completa está reproducida en *Pregón*, no. 24 (julio de 1950), y parcialmente en el artículo de Raquel Heredia y Gonzalo Crespi en *El Alcázar* “Ramón Stolz, valenciano y nuevo

iglesia en el que se enterrarían a Mola y a Sanjurjo entre otros.⁸⁷ La Diputación de Navarra había encargado el proyecto tres años atrás, siendo aprobado en enero de 1942 por el Ministerio de Bellas Artes con un presupuesto astronómico, diez millones de pesetas que se financiarían aumentando la fiscalidad provincial. La Diputación, presidida a la sazón por el Conde de Rodezno y con el apoyo del Consejo Foral había creado una comisión para el estudio del proyecto. Aprobado en su reunión del 9 de agosto de 1942, se fija también entonces la fecha de inicio de las obras para el día 15 del mismo mes. En contra del proyecto, firmado por los arquitectos Víctor Eusa, José Yánoz y Alzugaray (que murió antes de su finalización), se elevaron no pocas voces según se desprende de la prensa local (Astiz 1950, 6) considerando que su ejecución supondría la perpetuación de un motivo de disputa o argumentando que el dinero empleado en tan magna obra estaría mejor empleado en obras sociales.

El monumento destaca por las dimensiones de su gran cúpula sobre alto tambor y con linterna, flanqueada por dos torres que ante ella resultan empequeñecidas; los tres elementos están rematados con cruz. Esta cúpula, de 24 metros de diámetro y alrededor de 80 de perímetro, era entonces la segunda en dimensiones de la península, sólo superada (por escasos tres metros) por la madrileña de San Francisco el Grande. Ubicado al final de una avenida del ensanche (la de Carlos III), un gran espacio anterior con estanque permite una visión sin estorbos del gran monumento, a cuyo interior se accede a través de un sencillo pórtico de seis pilares y gran friso con inscripción alusiva a la guerra (“NAVARRA A SUS MUERTOS EN LA CRUZADA”). Dos galerías laterales con arcadas comunican el templo con sendos espacios laterales destinados en el proyecto original a Museo de Guerra, y hoy convertidos en un colegio y una iglesia.

Al finalizar las obras, ya en 1950, la Diputación Foral de Navarra se planteó la decoración de la gran cúpula, aprobando por Decreto en sesión de 22 de abril el proyecto de decoración y su presupuesto correspondiente, por valor de 250.000 pesetas. No se especifica en dichas actas si el proyecto aprobado era genérico o uno

académico”(Madrid, 17 de febrero). El resto de las reproducciones aparecidas en la prensa consultada son de los bocetos finales conservados en la actualidad en el Museo de Navarra en Pamplona.

determinado presentado previamente; en cualquier caso y en la misma sesión se adjudicó a “don Ramón Stolz Viciano, de Madrid, la ejecución de los trabajos, con arreglo al proyecto y a las condiciones que en decreto de esta fecha se especifican”.⁸⁷ Stolz, especialista ya reconocido en la técnica del fresco, indudablemente la más apropiada para la decoración de tan gigantesca superficie, venía avalado por sus obras anteriores, y probablemente fueran los arquitectos o personajes vinculados a la Diputación quienes propusieran su nombre. Fuera como fuese, ya había realizado un trabajo previo de más de un año documentándose y preparando los bocetos, la única colección de los cuales se conserva en el Museo de Navarra en Pamplona,⁸⁹ y aceptó oficialmente el encargo en dicha sesión, junto al primer libramiento del pago estipulado, por valor de 84.000 pesetas. Tardaría un tiempo récord de tres meses exactos en concluirlo, entre el 16 de agosto y el 16 de noviembre de 1950, fecha que dejó inscrito sobre su firma.

Stolz se había comprometido en lo que sería su obra más política. Como se desprende de los artículos de la prensa local contemporánea, la elección por parte de los promotores del estilo académico atribuido a Stolz era lógica y adecuada para un monumento que se quería perdurable: el clasicismo frente a las tendencias más modernas, propone un lenguaje *consagrado*, como expresa José María Iraburu: “Dada la extrema versatilidad de las modas estilísticas, es seguro que dentro de muy poco tiempo tales pinturas [las modernas] parecerían anticuadas y absurdas. En cambio las de Stolz, cuyo dibujo se atiene a los cánones consagrados, siempre estarán bien”(“Monumento a los Caídos” 1950, 5). Una vez más se pone de manifiesto, escrito por una de las personalidades de la intelectualidad navarra, las directrices estilísticas elegidas por el régimen: realismo, tradición, lectura fácil para el espectador... unos ideales curiosamente ya descritos y defendidos por Tolstoi, intelectual de signo político anatemizado por el franquismo, en su obra “¿Qué es el arte?”, paradigmática de la concepción teórica del arte en los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX. Los promotores de tan ambiciosa empresa

⁸⁷ En *La Vanguardia*, en un artículo de su corresponsal en Pamplona. Citado por Ángel Llorente en *Arte e Ideología del Franquismo*, p. 289.

⁸⁸ Archivo de la Diputación Foral de Navarra (DFN). Actas de 22 de abril de 1950.

deseaban exaltar en grandioso escenario las glorias y gestas del pueblo navarro desde una doble perspectiva: la guerrera y la religiosa, tamizada por una lectura histórica convenientemente interpretada para redundar en la labor legitimadora asignada a la historiografía coetánea. Para obra tan extraordinaria sólo podía servir la técnica del fresco, y el profesor de San Fernando, curtido en mil andamios anteriores, aparecía como la persona adecuada para interpretar en esta técnica la historia que el momento -y las personalidades navarras- exigían. La decisión sobre la temática, una vez más, no podemos atribuírsela con seguridad a nadie, aunque nos inclinamos por los comentarios entre arquitectos y políticos de la Diputación, que probablemente no olvidaban la línea de catolicidad y amplitud de lo hispánico de los primeros años postbélicos, aun perviviente, mucho más tratándose de un monumento de estas características.

Stolz afronta la obra desde la unidad compositiva y la corporeidad de los personajes. Había proyectado un programa inédito para cuya realización no podía inspirarse en las visiones celestes o mitológicas, etéreas e incorpóreas de los antiguos maestros, un programa concretado en una composición en forma de corona y formada por cuatro grandes unidades temáticas enlazadas entre sí, arraigadas firmemente a través de sus personajes en la tierra, o lo que viene a ser lo mismo, en la base de la cúpula, dejando un gran vacío en la zona central, en la que no se prevén rompimientos celestes o vuelos angelicales. Se trataba de una nueva concepción global alejada de los recursos conocidos en las composiciones fresquistas. Una inscripción en la base de la bóveda reza: “Ya sabéis Señor cuánto hemos trabajado en las batallas, así como mis hermanos y la casa de mi padre por defender nuestra ley y por el Santuario”(I. Mac. XIII-3). La composición bien puede describirse como un gran retablo moderno en cuanto lección ilustrada elaborada sobre una lectura de la historia navarra interpretada a la luz de los recientes acontecimientos históricos, guiando gráficamente a los fieles a través de los aspectos más relevantes para el nuevo régimen. Así, aparecen reflejados los episodios religiosos y militares más gloriosos de la Navarra carlista, tradicionalista, una Navarra aliada forzosa del

⁸⁹ Del Gobierno Foral de Navarra, Dirección General de Cultura, Institución “Príncipe de Viana”. A éstos, ya que son los únicos que conocemos, nos referimos en cualquier mención a los bocetos hecha en lo sucesivo. Muchos están firmados y todos fechados en 1950.

franquismo en tanto en cuanto éste se presenta como adalid contra el comunismo; una Navarra, finalmente, que acepta como propias las doctrinas educativas con las que el nuevo Estado intenta legitimarse.

La obra de Stolz exalta, por una parte, el carlismo, primer aliado de los militares sublevados en el 36: don Alfonso Carlos organizó un cuerpo de requetés de los que más de sesenta mil eran vasco-navarros. Los carlistas practicaban una defensa a ultranza de la legitimidad monárquica, de una monarquía absolutista y teocrática, afianzada en el fundamentalismo católico y la defensa inmovilista de los fueros medievales. Tras el derrocamiento de la II República, la fusión de todos los partidos decretada por Franco en 1939 se tradujo en una profunda división interna del carlismo y su desvirtuamiento, perdurando no obstante para mayor gloria del nuevo régimen como reliquia del tradicionalismo español que desde el Gobierno se adoptó como enseña: el grito carlista “Por Dios, por la Patria y el Rey” fue asimilado y constantemente utilizado por el franquismo. El nuevo Estado quiere justificarse presentándose como un continuador legítimo y natural de los defensores de la Patria, amenazada por los nuevos enemigos, el comunismo internacional, que atentaban contra la unidad sagrada de España. De esta manera, la sublevación militar se transforma en guerra de religión, en cruzada. Y crear un paralelismo con las batallas de religión del pasado, recordando y exaltando a los personajes que representan el sacrificio y la entrega, resultaba un medio eficaz para justificar las razones del levantamiento, la pérdida de tantas vidas y el sacrificio que aún quedaba por hacer; el mensaje se refuerza con la presencia de las escenas evangelizadoras, el ejemplo de un santo que dio la vida por convertir a los paganos, y con escenas que enlazan tiempos pasados –las Navas de Tolosa y las guerras carlistas- con los presentes, la actualidad con la tradición, las procesiones. Stolz retrata a los personajes que mejor ilustran estos propósitos, dignificándolos en ocasiones, resaltando sus cualidades más patrióticas, y conceptos clave en la nueva era: sacrificio, elevación espiritual, ardor guerrero.

Stolz realizó una maqueta en escayola -hoy en paradero desconocido- como hemos podido comprobar en las fotos del Archivo Desfilis, y trabajó en su estudio hasta el momento de empezar a pintar en el muro, para lo cual había enviado

previamente unas instrucciones muy precisas sobre su preparación, un documento cuya copia se conserva en el AVT (véase Anexo IV, “Preparación del muro para la pintura al fresco”) y que constituye una auténtica lección práctica sobre técnicas artísticas. El conjunto se estructura en cuatro grandes grupos: el dedicado a San Francisco Javier, el de las Cruzadas medievales y dos composiciones intermedias incorporando una a la Navarra religiosa y la otra a la Navarra guerrera; en total comprende más de noventa figuras, de alrededor de cuatro metros las de primeros planos, concebidas como personajes de carne y hueso, reales:⁹⁰ con este propósito se había documentado -procedimiento habitual en él, por lo demás- durante dieciocho meses, alquilando armaduras, leyendo sobre la historia de Navarra, sobre el carlismo, las Cruzadas o San Francisco Javier. La composición, como el templo, están dedicados a éste. Efectivamente, el que llamaremos Primer Grupo está dominado por la figura en pie del misionero navarro, la figura de un joven de expresión compasiva y reconcentrada en el gesto de ayuda y entrega; así, tiende la mano a los representantes de los distintos pueblos que recorrió en su labor evangelizadora desde que en 1541 se embarcara hacia la India: indios, javaneses, malayos y japoneses. En unas primeras rayas conservadas en el Museo de Navarra se observa una concepción inicial más horizontal que la definitiva, y anotaciones a mano de los pueblos evangelizados entre las que aparece “Africa”, corregido en los siguientes bocetos. La figura del santo aparece mirando hacia el cielo, aunque en un segundo boceto ya se resuelve la postura definitiva, y se define la mayoría de las figuras. En el boceto definitivo desaparece una exótica palmera a la izquierda, así como varios personajes, en aras sin duda de una mayor claridad compositiva. En el centro del fresco, de espaldas, la figura de la mujer que alza sus brazos hacia el santo simboliza a la China deseosa de recibir las enseñanzas de Javier, muerto cuando se disponía a iniciar su apostolado en el imperio chino. A la izquierda, un enfermo indio es conducido en parihuelas ante el santo. Una intensa y blanca luz en forma de cruz enmarca la figura de Francisco, y en el fondo, a izquierda y derecha, diluyen su figura un elefante y un samurai a caballo, personificaciones del exotismo oriental.

⁹⁰ Leemos en un periódico local que Stolz dibujó a los personajes: “desnudos primero, captando su anatomía, después vestidos con los trajes de época, en varias actitudes, y luego los ha encajado en la escena”(Clavería 1950, 10).

Esta última figura enlaza con la composición intermedia dedicada a la Navarra religiosa: en primer término, los penitentes (llamados cruceros) de Ujué y de Val de Arce, encapuchados y portando grandes cruces, avanzan sobre una roca oscura y amenazadora seguidos sin interrupción por más figuras entunicadas, con cirios. En un boceto a lápiz esta roca cruza en diagonal ascendente la composición. Sobre ella pisan los romeros que parecen transportados sobre la roca con el ímpetu de una ola sobre los cruceros encapuchados, situados debajo. La enorme masa adquiere un protagonismo desmesurado, resultando un efecto dramático que se desestima en el boceto definitivo. En éste -y en el fresco se traslada al milímetro- los penitentes avanzan en primer plano sobre la roca, ahora aplanada a ras de suelo, y los romeros de Montejurra aquí con boinas rojas aparecen algo elevados pero en un segundo plano; ante ellos dos figuras femeninas, arrodilladas, dirigen un gesto de súplica a San Francisco. Entre los dos grupos un sacerdote sobre mula exalta la imagen de San Miguel en Excelsis o de Aralar, enlace visual con las cruces de unos y otros peregrinos. El Museo de Navarra conserva además dos bocetos a lápiz de figuras de los encapuchados. Estas procesiones de hombres con los rostros ocultos y pesadas cruces a cuestas están especialmente arraigadas en los Valles de Arce, Erro y Aezcoa y siguen saliendo todos los años en la semana anterior a la Pascua de Pentecostés.

Hacia la izquierda, el brazo arqueado de un soldado con cota de malla inicia el Segundo Grupo, sobre las gestas históricas de los navarros. El soldado ayuda a transportar el cuerpo sin vida de Teobaldo II, rey muerto en las cruzadas. Este grupo llama la atención del historiador José Cabezudo Astraín, que lo describe del siguiente modo:

Inmediatamente se acuerda uno del Entierro del Conde de Orgaz [...] Pero no es un recuerdo por imitación. Es un paralelo, por sugerencia emocional. El mate de la armadura se apaga aún más en el crepúsculo. El cuerpo muerto tiene una elegancia que pudiéramos decir “medieval”: la elegancia del caudillo que muere por Dios y por su

gloria, entre dos fieles vasallos que lo sostienen como un despojo heroico de la realeza. (1951, 6)

El cadáver del guerrero es acompañado en parca comitiva por su esposa, la reina Isabel, cuya montura es un caballo de estilizado cuello expresivamente curvado. Es la hija de otro rey muerto también en las Cruzadas, San Luis IX de Francia, el cual cierra -en segundo plano- este primer tema del segundo grupo. En un boceto a lápiz y cuadriculado del Museo de Navarra aparece en actitud de cambiar su corona de oro por una de espinas, pero en el definitivo una lanza sustituye a la corona. También desaparece la primera figura de la derecha, el mismo rey abatido por una flecha en el pecho. El centro de la composición representa una escena de la célebre batalla de las Navas de Tolosa, acontecida el 16 de julio de 1212 contra el califa almohade; la figura potentísima de Sancho VII el Fuerte, en caballo cabriolando, domina toda esta escena, irguiendo la maza de picos para romper las cadenas que atan a los esclavos negros del Miramamolín en torno a su tienda, de color verde. La figura del rey a caballo se eleva vertical tras una roca ante la cual un ángel señala la inscripción "Deus lo volt"(Dios lo quiere), lema de las Cruzadas medievales; junto a él un caballero moribundo abraza en elegante actitud la cruz de su espada. En los bocetos preliminares, sobre la roca se yergue la figura de un obispo, abiertos los brazos y mirando al cielo, apareciendo la figura del rey Sancho en un segundo plano, disminuida. Siguiendo hacia la izquierda, unos soldados arrodillados ofrecen las cadenas -que pasarán a formar parte del escudo navarro- a un obispo que, en mística actitud, eleva la cruz al cielo. Es Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo nacido en Navarra, predicador de la Cruzada culminada en esta célebre batalla de las Navas. En el fondo, entre pendones, banderas y velas marineras, se distinguen varias figuras a caballo: son los cruzados Alfonso el Batallador, el Infante Don Ramiro, Teobaldo I y Felipe de Evreux, que también cambian su disposición frente al boceto a lápiz conservado.

Finalmente contemplamos el grupo intermedio dedicado a las gestas guerreras de los navarros: un recorrido desde la guerra contra los franceses hasta los requetés de la Guerra Civil. Por la derecha avanzan figuras dieciochescas, emulando

a los voluntarios del aguerrido Espoz y Mina en lucha de guerrillas contra los franceses. Ante ellas, un voluntario a pie ataviado con el uniforme de los llamados “Guías de Navarra” de Zumalacárregui, de la primera guerra carlista (1833-1840), enarbola una bandera blanca y, avanzando más hacia la izquierda, tres figuras, que representan tres generaciones de guerreros de las siguientes guerras carlistas ante un oficial a caballo que empuña la llamada “Generalísima”, una bandera bordada por la Reina durante la primera con la imagen de la Inmaculada. Como remate, una roca replica la de los cruzados de Ujué de la parte opuesta de la bóveda, cerrando visualmente la composición en torno a la figura de Francisco Javier. Sobre ella y bajo la bandera española y la cruz de un tercio de Requetés, avanzan cuatro figuras representando a tres cuerpos de voluntarios de la última guerra civil: un falangista, un soldado regular y un requeté. En el único boceto de esta escena conservado en el Museo de Navarra, se aprecia un cambio sustancial: en éste aparecen sólo el soldado y delante de él el requeté, y ambos empuñan enormes banderas nacionales. En el definitivo, la figura al borde de la roca es un impulsivo joven requeté con una cruz, y entre éste y el soldado se incluye la figura del falangista. La bandera nacional enarbolada por el soldado es de mayor tamaño, destacando sobre toda la composición el rojo y gualda de la enseña nacional. En esta última escena puede hacerse una lectura comprimida de toda la simbología del “retablo”: la imagen una vez más actuando en favor de la justificación histórica al convertir la guerra civil en otro eslabón de la historia heroica contra los invasores, que si en el XIX eran los franceses, ahora son los enviados del comunismo internacional. Y un refuerzo visual para subrayar la continuidad legitimadora: en la bandera de requetés, como en la de la Generalísima -bordada en el XIX-, el corazón de Jesús.

Los articulistas del momento, muchos de ellos conocedores de las pinturas sobre el andamio, destacan la honradez del artista “que le impedían ampararse en la distancia a la que habían de quedar sus obras respecto al espectador, para no concluir sus figuras hasta el último detalle”(Clavería 1950, 10). Su sentido narrativo se apoya en un conocimiento exhaustivo del material de ejecución, pero también en una habilidad extraordinaria como dibujante y una no menor intuición para visualizar los pasajes históricos, literarios y traducirlos en este gran, enorme conjunto coral sin

abigarramiento y con adecuada magnificencia. Y todo ello trabajando sobre un andamio a veintidós metros del suelo en jornadas agotadoras que llegaban a alcanzar las veinte horas diarias. El autor maneja con soltura su oficio, aun en una obra tan comprometida, eludiendo en parte la polémica al hacer protagonista a la figura de Francisco Javier, un santo indiscutido; ordena la composición a su alrededor, enfatizando esta presencia mediante la disposición lumínica. No quiere anonadar ni extasiar, sino “enseñar”, al estilo del retablo clasicista del XVI español, una época que sirvió de referente artístico y social durante el franquismo. Por eso en composición de tal envergadura no amontona las figuras, no hay masas de formas indistintas. El estilo de Stolz es también patente no sólo en el perfilado y clara delimitación de cada figura, sino en los contraluces. Resuelve la iluminación mediante el establecimiento de un doble foco: uno arranca de la figura de Javier y el otro, frente a él, de Sancho el Fuerte, fundiendo ambas luces en las composiciones intermedias. Es especialmente llamativa en la exótica composición de los orientales de la escena de Francisco Javier, con un brillo excepcional resaltado por un colorido rico y original, si bien la gama dominante en toda la bóveda es la clásica de tierras. La maestría en el tratamiento de las telas es de nuevo evidente, particularmente en los riquísimos paños de los personajes japoneses. La ausencia de rompimientos celestes y la carnalidad de los personajes confiere a toda la composición una austeridad reconfortante en un tema que tan fácilmente se prestaba a la grandilocuencia y el aparato. Es por ello una de las composiciones más modernas de Stolz, que el historiador y crítico José M^a de Iribarren resume así: “El artista ha fundido estos cuatro grupos realizando -y esto es lo original- una composición en forma de corona, de friso circular, cuyas figuras se asientan firmemente en las rocas de sobre la cornisa. Las figuras y caballos de Stolz no vuelan por los aires ni amenazan caer sobre el espectador. Están bárbaramente arraigados con una realidad humana y una fuerza y tensión admirables” (“Monumento a los Caídos” 1950, 5).⁹¹ El gran espacio vacío del casco de la bóveda ayuda a concentrar la atención del espectador en la secuencia narrativa, redundando en una lectura sencilla, sin distracciones. Esto constituye para Iribarren “lo más novedoso y genial de la obra”,

⁹¹ Además se conserva el mismo texto en el AVT, mecanografiado, firmado por José M^a de Iribarren

esta ruptura con “los moldes clásicos en la decoración de bóvedas [...] que lejos de ocultar, muestra y subraya la belleza tectónica de la bóveda en sí, cerrándose sobre sí misma”.(1950, 5) El autor intenta y consigue un difícil equilibrio entre su deseo de evitar en lo posible la polémica y agradar a sus clientes, consiguiendo como resultado final una de las obras pictóricas más grandiosas de la España del siglo XX.

La Rendición de Granada.⁹²

Basilica del Pilar (Zaragoza) (1952)

Fresco mural (500 x 650 cm)

La obra de Stolz en el Pilar primero como restaurador y posteriormente como autor de la bóveda sobre el Coro (*La Música al servicio de la Divinidad*) fue apreciada y celebrada, y le granjeó al maestro muchas amistades en la capital del Ebro. No es pues extraño que continuara recibiendo encargos de Zaragoza. Los siguientes fueron estos dos frescos en los paramentos laterales, de los que ya se habla en 1949: efectivamente, en un periódico local, aparece la noticia el 9 de octubre, en forma de simpática conversación “de cotilleo”: “Ramón Stolz ha recibido el encargo de ejecutarlas [*El milagro de Calanda* y *La rendición de Granada*] por la cantidad global de cien mil pesetas”.⁹³ Al parecer, los dos lienzos de pared sobre los que se iban a ubicar las pinturas estaban ya destinados a ello desde el primer proyecto herreriano, en el siglo XVII, y por lo que explica el pintor aragonés que informa al periodista de este artículo, en la Academia de San Fernando ya se comentaba que, al menos los temas, estaban aprobados, con seguridad el de la Rendición. Además, nombra a los dos benefactores: Felipe Sanz (Beneded, fallecido en mayo de 1952, poco después de concluida la obra) costearía éste de la Rendición,

y sin fecha.

⁹² Reproducido en “Stolz y el templo del Pilar”, artículo de los Hermanos Albareda en *El Pilar*, número de noviembre de 1958 (p. 669); en el capítulo XVII “Las últimas pinturas” de *El Pilar de Zaragoza*, (Zaragoza 1984), reproducción 273; *Amanecer*, jueves 13 de marzo de 1952 (Zaragoza), *El Noticiero*, 13 de marzo de 1952 (Zaragoza); *El heraldo de Aragón*, 13 de marzo de 1952 (Zaragoza); *El Pilar*, 15 de marzo de 1952 (Zaragoza).

⁹³ El recorte de prensa, en el AVT, no conserva el nombre de la publicación. Sabemos que es noticia proveniente de Madrid y que la firma, el 9 de octubre de 1949, “M.” A falta de comprobación, muy probablemente se trate del periódico *Amanecer*, ya que en noticia posterior, de 15 de junio de 1951,

y Manuel de Escoriza el otro, fuera cual fuera el tema. El mismo artículo menciona además que el Cabildo, o la Junta de Obras, “o el organismo eclesiástico que haya intervenido en ello (que esto no lo sé con detalle)” sugirió que en la *Rendición* aparecieran retratados pintor y donante, como en las pinturas clásicas.

La época de los Reyes Católicos es la preferida entre los pintores españoles de historia del siglo XIX, en concreto las protagonizadas por la Reina Isabel, como señala Carlos Reyero; dentro de esta época, la guerra de Granada fue uno de los motivos más repetidos, y en concreto el momento de la rendición, como “estereotipo por excelencia de la unidad española”(Díez 1992, 52), un tema muy adecuado para retomarse durante el régimen franquista. Y con motivo de los fastos conmemorativos del 12 de octubre, el Cabildo vuelve a contar con Stolz para recrear, además, un asunto histórico cuya fecha coincide, el 2 de enero, con el aniversario de la venida de la Virgen en carne mortal a Zaragoza. En junio de 1951 Stolz viaja a la capital del Ebro para presentar los bocetos de los dos frescos, aprobados inmediatamente por el arzobispo, Rigoberto Doménech, el arquitecto director Teodoro Ríos y por el Cabildo y la Junta de Obras del templo, y –como informa Guerra (1951, 3)- expresa su intención de acelerar los trabajos para poder acabar las pinturas para el centenario del nacimiento del rey Fernando, a fines de marzo de 1952. Finalmente, iniciaría los trabajos en el muro dedicado a la rendición el 12 de febrero de 1952, concluyéndolos el 12 de marzo siguiente.

El pintor resume así el tema del lienzo: “el momento en que aparece brillando la cruz en la torre de la Vela de la Alambra y, en plano muy destacado, los Reyes Católicos, con los principales personajes de su cortejo, y el ejército conquistador, postrándose para dar gracias a Dios por la victoria”(Guerra 1951, 3). Ubicado junto a la antigua sala de oración, hoy museo pilarista, y al igual que en el cuadro del mismo título de Francisco Pradilla (1882), Stolz opta por falsear la realidad histórica al incluir entre los personajes asistentes a la reina Isabel, ausente en el momento de la entrega. Encaramados sobre una roca, el rey Fernando tiende el brazo protectoramente sobre los hombros de la reina, y a ambos lados de la pareja real, los infantes don Juan y Doña Juana, también de rodillas. A la izquierda, en otra

el firmante, Adrián Guerra, confirma todos estos detalles especificando que el periódico ya los dio a

roca, se yergue de pie la figura del cardenal Mendoza, y bajo él las de varios monjes blancos encapuchados y uno más, dominico o agustino, de espaldas, abriendo los brazos asombrado ante el portento de la aparición de la cruz. Aparece también a la derecha, arrodillado, como uno de los personajes del séquito real, la efigie del donante, Felipe Sanz, para lo que –según relata Guerra (1951, 30)- ya previamente, durante la visita en junio de 51, Stolz había tomado apuntes, y caballeros entre los que suponemos a Gonzalo de Córdoba, al Conde de Tendilla, el Duque de Medina-Sidonia, el Marqués de Cádiz, o el Gran Maestre de Santiago. Renuncia el autor a presentar en parte destacada de la escena la comitiva musulmana, reducida a unas tristes siluetas al fondo. El protagonismo recae única y exclusivamente en el bando cristiano, poblado de figuras alrededor de la pareja real, todas postradas y muchas de espaldas. De hecho, el momento exacto representado es, después de la entrega de las llaves y la marcha de Boabdil, la aparición de la cruz en una de las torres de la Alhambra: subraya así el carácter religioso, milagroso, del acontecimiento, ante el que se postran realeza, clero y ejército. El momento histórico era propicio para estas manifestaciones, llena la literatura histórica contemporánea como estaba de referencias a la moderna cruzada española contra el comunismo. Por otra parte, la disposición de espaldas de los personajes evita a Stolz el delicado trabajo de reproducir los retratos de los Reyes.

Para preparar el fresco Stolz se documentó concienzudamente, como era su costumbre, reproduciendo verazmente la corona de plata de Isabel, la cruz del cardenal Mendoza, las dalmáticas de los reyes de armas y heraldos; incluso alquiló Stolz no sólo armaduras alemanas que utilizó en su estudio como modelos para su obra, sino también caballos como cuenta Cabezudo Astraín, y contrató varios soldados a los que vistió con las armaduras. El boceto resultante se lo regaló al historiador.⁹⁴ Destaca el cuadro por el detalle de vestimentas y la variedad de posiciones y gestos, en una composición dividida claramente en dos planos de profundidad y dominada por el primero de ellos, la gran masa del séquito cristiano. Éste se dispone en dos partes desiguales: a la izquierda, el cardenal Mendoza y otros

conocer con todo género de datos “que ahora confirman la realidad”.

⁹⁴ Cabezudo Astraín, José: “La famosa cúpula del Monumento a nuestros muertos en la Cruzada”. *Pregón* no. 119 (Pamplona, 1974) s.p.

monjes, en tintas oscuras que no impiden apreciar el dibujo hermoso y proporcionado de los monjes, cuyas túnicas blancas destacan discretamente en esta pequeña porción de superficie. A su derecha, el grupo de los reyes y sus caballeros se inicia antes de llegar al centro del cuadro, ocupando ya toda la superficie hasta el extremo opuesto. Por encima del tumulto, en lo alto de una roca y sólo flanqueados por dos de sus hijos, destacan las siluetas de los reyes, con pesados ropajes en oscuros bermellones sobre el fondo claro de la ciudad de Granada. En escolta real y compositiva también, al pie de la roca, un rey de armas de espaldas y rodillas con dalmática minuciosamente detallada inicia la sucesión de personajes que sirven de “envoltorio” a la familia real, culminada en el bosque de lanzas al fondo derecho. Las figuras de este primerísimo término, el caballero de reluciente armadura de perfil, el venerable guerrero de cabellos blancos, la efigie del donante y el otro caballero de armadura a continuación configuran el grupo más logrado de toda la composición, por el equilibrio compositivo, la calidad del modelado, el discreto juego de luces y sombras y, sin duda, la calidad del dibujo. El segundo plano está definido en el perfil de la ciudad y una pequeña llanura por la cual vemos pasar los mermados restos del séquito de Boabdil, mera anécdota en la composición. Una inscripción recuerda la vertiente religiosa del hecho histórico y su importancia en la recreación presente: “NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS”(No a nosotros, Señor, no a nosotros), en alusión al salmo que concluye “sino a tu nombre da la gloria”.

El milagro de Calanda.⁹⁵

Basilica del Pilar (Zaragoza) (1952)

Fresco mural (500 x 650 cm)

Este medio punto, situado entre las puertas de la Sacristía Mayor y las del tesoro de la Virgen, constituye la pareja del lienzo en el muro opuesto, el de *La rendición de Granada*, y la costea la Corte de Honor de la Reina (la Virgen del Pilar), según consta en la inscripción al pie del paramento: “A LA REINA SU CORTE DE HONOR EN LAS BODAS DE ORO 1902-1952”. No obstante, no

parece que fuera ésta su intención, inicial, ya que en varias de las informaciones primeras aparecidas en la prensa se habla de Manuel de Escoriaza y Fabro, fallecido en el momento de la presentación de los bocetos en junio de 1951, como patrocinador de la obra. Pero ya en julio del mismo año se dice que la familia que costeará el del *Milagro* no quiere dar su nombre (*Las provincias*, 3 de julio), y finalmente, en marzo de 1951, acabado el muro de la *Rendición*, la prensa local (*El Noticiero* de Zaragoza, 13 de marzo, *El Pilar* de 31 de mayo, *El Noticiero*, 25 de mayo) explica que es la Corte de Honor de Señoras, como homenaje a la Virgen en el 50 aniversario de su fundación, quien corre con los gastos.

El fresco recrea el milagro más famoso de la Virgen del Pilar: el joven Miguel Pellicer, del pueblo de Calanda, fue atropellado por su carro y hubo de amputársele una pierna; pero imploró con fe a la Virgen que se la devolviera, y se ungió sin desmayo el muñón con el aceite de la lámpara de la Señora, que la noche del 29 de marzo de 1640 se la restituyó mientras el joven Miguel dormía. Stolz invirtió un año en la preparación del mural, con innumerables dibujos preparatorios y bocetos; el boceto definitivo, junto al de la bóveda de *La Música al servicio de la Divinidad* y el de *La rendición de Granada*, fueron regalados por el pintor al Cabildo y los tres se exponen en la actualidad en el Museo pilarista.⁹⁶ Iniciados los trabajos el 28 de abril de 1952,⁹⁷ algo más de un mes después de concluido el de la *Rendición*, el fresco, sobre la inscripción "CRUS PUERO SECTUM RESTITUIT VIRGO SANCTISIMA"(La Virgen Santísima restituye la pierna cortada a un joven) quiere captar en palabras del autor: "el momento emocionante en que los padres y la hermana de Pellicer entran en el lecho de éste y le ven con las dos piernas en forma de cruz. En alusión al sueño del muchacho, aparecen la imagen del Pilar y dos ángeles, uno de los cuales lleva la lámpara de aceite con que se ungió Miguel

⁹⁵ Reproducido en *El Pilar*, 31 de mayo de 1952 (Zaragoza) y en *El Noticiero*, 25 de mayo de 1952 (Zaragoza).

⁹⁶ Artículo anónimo de *El Pilar*, número 3.559 de 31 de mayo de 1952, p. 344.

⁹⁷ En el mismo artículo anónimo de este número 3.559 de *El Pilar* se afirma que "El pintor Stolz comenzó su trabajo el martes 29 de abril y ha invertido en la pintura del cuadro, que tiene 6,50 de alto por 4,50 de ancho, catorce tareas. En realidad la pintura del cuadro quedó terminada el martes día 13 y la de las leyendas el día 21. Le han secundado en su labor como auxiliares el cantero Joaquín Tobajas, encargado de preparar la tierra de colores, la cal y demás elementos necesarios para la pintura, y el albañil José Lanao"(p. 344). Nosotros sabemos que además acompañó y ayudó a Stolz su

Pellicer el muñón, y el otro ángel expresa simbólicamente la acción de retirar la pata de palo”(Guerra 1951, 3).

La composición se divide en dos planos claramente diferenciados: el superior o celeste, concebido simbólicamente, y el inferior, donde se desarrolla la acción. Acostado a la derecha, delante de un lecho excesivamente grande y lujoso para un labriego, tumbado junto a la muleta y una típica abarca de las utilizadas por los campesinos aragoneses, el joven Miguel descansa plácidamente, ambas piernas bien visibles, sujetando con la mano derecha un escapulario de la Virgen sobre el pecho. A la izquierda, la madre recién entrada en la estancia abre los brazos presa del asombro, sujetando un candil; viste según la época, con cofia blanca, falda de hermosos bermellones, delantal recogido en geométricas y abultados pliegues sobre el vientre, y justillo sobre camisa de mangas largas ajustadas a las muñecas. Tras ella el padre cae sobre una rodilla, descalzo y aturdido ante la prodigiosa visión; por la puerta, cubierta con una cortina a medio descorrer, está entrando un joven en lugar de la hermana pequeña de Pellicer que aparecía en el boceto, ya que después de presentarlo alguien del Cabildo probablemente haría ver al pintor que, según consta en el proceso canónico tramitado para dar comprobación al hecho, fue el joven Bartolomé Ximeno y no la hermana de Pellicer quien en realidad asistió al portento. Esta parte inferior, la parte terrenal de la escena, aparece iluminada mediante contraluces, los creados por la débil luz del candil de la madre y, principalmente, por la luz que penetra por la puerta de la izquierda y que incide directamente sobre las piernas del joven afortunado, resbalando sobre su tronco e iluminando finalmente el rostro y los brazos. Por el contrario, simbólica fuerza del milagro acontecido, la parte superior del cuadro es un estallido de luz dorada en torno a la imagen de la Virgen titular, a la que escoltan tres ángeles mancebos en vuelo. A la derecha uno lleva la pata de palo, los brazos ostentadamente extendidos en actitud oferente. A la izquierda, el más próximo al espectador transporta la lámpara de aceite y aún aparece otro más, tras éste. Las túnicas que viste cortan el espacio en ocre brillantes y sus grandes alas finas y apuntadas subrayan los bellos escorzos de frente y

discípulo de San Fernando Manuel de la Colina (1929-2000), que fue anteriormente discípulo de Vázquez Díaz.

espaldas. Los tres revolotean briosamente en una atmósfera de celajes dorados, y unas luces tintineantes señalan la frontera con el ámbito terrestre.

Los andamios fueron retirados el 24 de mayo, recibiendo los elogios unánimes de la crítica y el público zaragozano, a pesar de que tanto esta pintura como la de la *Rendición* son “muy decimonónicas y más frías que las anteriores”(la bóveda de *La Música al servicio de la Divinidad*), como afirma Eduardo Torre de Arana (1984, 328) en *El Pilar de Zaragoza*, opinión que también compartimos.

Salón del Trono

Gobierno Civil (Santander) (1951)

Fresco mural y techal (dos muros de 9 x 3,50 m partido por las puertas; dos muros de 6 x 3,50 m = 135 m²)

Destruído

Stolz ya había visitado Santander con anterioridad, con motivo de la ejecución en 1948 de una pequeña pintura al óleo por encargo de Joaquín Reguera Sevilla, el Gobernador Civil de entonces, con el tema de la Anunciación y Santa Ana, San Joaquín y los arcángeles Gabriel y Miguel para una pequeña capilla mueble en la habitación de huéspedes de honor del Gobierno Civil (véase RG-13 del epígrafe b. *Obra de caballete*, de este capítulo 5). Muy probablemente la amistad con el Gobernador a través de Enrique Lafuente fuera el origen de éste y el posterior y más importante encargo: ocho paneles murales para decorar al fresco el reformado Salón del Trono -también llamado de Recepciones- del Gobierno Civil. La idea era antigua, según declaraciones de Stolz a la prensa local: el gobernador civil quería que nuestro artista “hiciera algo representativo de las vicisitudes de la ciudad montañesa, sin olvidar otros gratos acontecimientos que constituyen la moderna historia de la capital”(“El señor Lafuente Ferrari” 1951, 12). En la actualidad, debido a una reforma de principios de la década de los ochenta, los muros del Salón de Recepciones están cegados con cal, habiéndose destinado la estancia a oficinas de atención al público. Sólo hemos podido conocerlos a través de reproducciones en blanco y negro facilitadas por personal de la actual Delegación del Gobierno.

Acordados los temas, a petición del Gobernador envió Stolz una carta detallando éstos y el precio, estipulado en 200.000 pesetas, además del plazo de ejecución, que determina para el 18 de julio. El 30 de marzo de 1951 Stolz se desplazó a Santander con Lafuente Ferrari, que por entonces trabajaba en un libro sobre Santillana, para presentar al día siguiente en exposición privada los bocetos de cinco de los ocho murales proyectados para describir la historia de las catástrofes y espíritu de la ciudad.⁹⁸ Para documentarse, había utilizado el libro del *Avance Montañés* y los documentos jurídicos de la catástrofe, del mismo Reguera; además, el tomo sobre la capital montañesa de Amador de los Ríos y monografías sobre los astilleros de Guarnizo. La prensa local recogía la noticia de la presentación, a la que fue invitada por el gobernador, así como el Presidente de Estudios Montañeses, señor Barreda o el director de la biblioteca Menéndez Pelayo, señor Sánchez Reyes, y una representación de la intelectualidad santanderina.

En noviembre se desplazó de nuevo a Santander para iniciar la obra; como ayudantes, además de varios albañiles de la zona, un alumno suyo de San Fernando.⁹⁹ A la manera que los clásicos llamaban “pintura poética”, dice Stolz en su “Idea general de la decoración pictórica al fresco del Salón del Trono del Gobierno Civil de Santander y su presupuesto”(copia conservada en el AVT), y descrito con una prosa grandilocuente muy llamativa en Stolz, expone un programa de pinturas que tratan de evocar “las grandes y duras pruebas a que el gran pueblo montañés ha sido sometido y de las que supo siempre salir victorioso de forma tan ejemplar”. Para ello recurrirá a temas y motivos marineros, y en uno de los paneles de 1,70 se representaría, citando textualmente el documento mencionado: “su *geografía poética* como *La tierra de las grandes maravillas*. En el otro de idénticas dimensiones se simbolizarían sus virtudes de raza: Vigor, tenacidad y resignación”: se refiere probablemente a los paneles que flanquean el gran escudo, frente al muro

⁹⁸ Dos de estos bocetos, el correspondiente a los astilleros de Guarnizo (73 x 35,5 cm) y el de la reconstrucción de la ciudad (64 x 35 cm) se encuentran en la actualidad en el Palacio de Elsedo (Pámenes, Cantabria), junto al resto de la colección de José Luis Santos. Según testimonio del guardés del museo, la viuda del pintor se los donó al Ayuntamiento de Santander. Éste, en una limpieza reciente de los sótanos, se los regaló a Rosario Santos, hija mayor del creador de la colección de Pámenes. Los bocetos se encuentran en la Sala I, junto a obra de Agustín de Riancho, Nuñez de Losada, un bodegón de J. Echevarría, D. de Regoyos, Casimiro Sainz, R. Baroja, M. Salces y V. Zubiurre.

⁹⁹ Identificado como Manuel de la Colina por Ángel de la Hoz, en carta de agosto de 1999.

de entrada. Y continúa: “En los seis paneles restantes ya se aludiría a los azotes que como presididos por el Dolor, la Tragedia y el Terror sufrió Santander a lo largo de su historia”. En el mismo documento aclara que: “El tipo de solución pictórica, dada la composición general, admite como complemento adecuado la inclusión de cartelas con textos que aclaren el simbolismo de las representaciones plásticas y sirvan para perpetuar de manera más clara la intención de las ideas generales de los temas de la decoración mural”. Así, uno de los grupos de bocetos representaba la explosión del Machichaco, las pestes del XVI y la “barbarie roja”, como podemos deducir de las pocas palabras legibles que distinguimos en la correspondiente cartela, inscrita en la gran piedra frontal: “1559 LA PESTE” 189... EXPLOSIÓN...” y “1936-37 LA MUERTE...”, en referencia a la guerra civil y el dominio temporal del ejército republicano. Ubicado en el muro de la derecha desde la entrada al Salón, el fresco definitivo de 5 m mostraba recortado contra el resplandor que siguió a la explosión un grupo de personas en el muelle bajo los restos amenazadores del navío, retirando a los heridos; a la derecha, mujeres y niños alzan los brazos y gesticulan movidos por la sorpresa y el pánico, representando a los afectados por las pestes (véase HM-26, en el epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo 5) que asolaron la ciudad en el siglo XVI, “que hacen temer no queden personas capaces de defenderla si el enemigo ataca”, explica Stolz en su “Idea general”. A la derecha y al fondo, una imagen del Santander antiguo inspirada en un conocido grabado de Braun y a la izquierda, los amenazadores volúmenes del descomunal velero explosionado.

En el muro opuesto, el lateral derecho desde la entrada, también de 5 m, el panel presentaría una imagen simbólica de la reconstrucción de la ciudad, en composición simétrica sobre un fondo simbólicamente luminoso de arquitecturas sólo iniciadas y las ruinas del pasado dispuestas a ambos lados de una escultura central. No hay más figuras humanas, sólo piedras, columnas de fustes partidos, hierros de armazones contemporáneos, restos de un muro y un puente derribados... y en contraposición, armazones de madera preparados para comenzar la construcción de modernos edificios, apuntalamientos, ladrillos nuevos esperando destino, andamios, una hormigonera. En composición perfectamente simétrica y cerrada la figura femenina, sobre un pedestal con inscripción alusiva a la justicia -sólo

podemos descifrar algunas palabras: “escombros”, “reconstrucción”, “gracias al derecho”- y a modo de sacerdotisa griega, eleva los brazos al cielo ofrendando un barco con casco en forma de media luna y propiciando con su gesto el renacer de la ciudad.¹⁰⁰

En el muro de entrada, el panel entre las dos puertas de acceso, en 3,60 m. representaba el incendio acaecido el 15 de febrero de 1941, una catástrofe magnificada por la conjunción de un viento huracanado y la acción destructora del mar que arrasó el casco antiguo de la ciudad. Sobre la descripción de estos murales de los que no presentó boceto en marzo, Stolz se refiere a: “los símbolos de la liberación y de la reacción estoica del pueblo sobre los rescoldos de mil novecientos cuarenta y uno”(“Ocho frescos”1951, 7). La composición es más atrevida, y más moderna, con aires de “sinfonía cósmica”, como la define el articulista anónimo del periódico *Alerta* el 1 de abril del mismo año.

Otro mural, de 1,70 m y en el muro de entrada, a la izquierda del incendio, recordaba la entrada del ejército de Franco en la ciudad, con la fecha grabada en los muros del muelle. De nuevo la imagen de la proa de un barco gigantesco e imponente servía de fondo a las figuras femeninas que gesticulan alborozadas mirando hacia el mar, ofreciendo a sus niños, saludando con pañuelos. A la derecha del incendio, en otro panel de 1,70, una alusión a las cualidades del pueblo montañés, “que parece debiera añadir a su emblema heráldico un Ave Fénix renaciendo de un mar en llamas”,¹⁰¹ como reza la inscripción en la gran piedra en el centro de la composición, alrededor de la cual se desplegaba en procesión un elenco de rudos trabajadores afanados en transportar arena o cemento, cavar con la pala, desescombrar, picar y martillar bajo una descomunal y desproporcionada arquitectura de arcos derruidos y el humo de la destrucción al fondo (véase HM-35 en el epígrafe b., *Obra de caballete* de este capítulo 5).

En el muro que enfrenta la entrada, entre los dos balcones recayentes sobre la calle, con una superficie de 3,60 m, un escudo con el águila imperial vigilaba y presidía el conjunto, recibiendo de frente al visitante. Apoyándose sobre suntuoso

¹⁰⁰ Reproducido en *Alerta*, domingo 2 de diciembre de 1951.

¹⁰¹ “Idea general de la decoración pictórica al fresco del Salón del Trono del Gobierno Civil de Santander y su presupuesto”.

manto que cuelga de un recio tronco por un lado y, por el otro, de los anclajes de un barco, en estos dos elementos simbólicos unía el pintor la tradición agraria y la vocación marina de la ciudad. Era en todo caso una iconografía común en los edificios oficiales. A ambos lados del escudo, en sendos paneles de 1,70 m, “alegorías del Mar y la Tierra montañesa ofreciéndole sus riquezas, su lealtad y su trabajo”:¹⁰² a la derecha una imagen del agro cántabro, con una pareja de bueyes y un fondo paisajístico de árboles norteños -tanto en la clasificación botánica como en la filiación pictórica. Al otro lado, de nuevo la proa de dos grandes barcos antiguos evocando el pasado de la ciudad, con una imagen de los astilleros de Santander en el siglo XVIII: navíos en construcción y sus artífices, ingenieros navales, calafates, carpinteros, etc. Tema histórico y folclórico, en cuyo desarrollo Stolz se sentía como pez en el agua, su composición se iluminaba con los vivos colores de las casacas de los personajes en primer término, como sabemos por los bocetos del Palacio-Museo de Elsedo (véase HM-36, en el epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo 5); la acostumbrada y sistemática labor de documentación salta de nuevo a la vista en una composición en la que el dibujo compartía preeminencia con el color.

Finalmente, y en una superficie de 37,18 m² decoró el techo, cuyas características determinaron el tema de la pintura elegida:

plano, bajo y de proporciones muy alargadas (4,95 x 9,45 m) no admite, por su visión aproximada (4 m a los que hay que descontar la altura del espectador) problemas de representaciones plásticas de perspectiva aérea o geométrica, estaría decorado con una reproducción, en gama clara, del famoso y bello mapa de Juan de la Cosa como recuerdo y evocación del montañés sabio, valeroso y patriota que tan importantísima participación tuvo en la trascendental empresa española.¹⁰³

Al cabo de treinta y tres jornadas, el 4 de diciembre, su trabajo había terminado. Aunque de él no quisiera hablar hasta que, pasado cierto tiempo,

¹⁰² Ibid.

conociera la reacción de los espectadores, de antemano ya advertía: “No he querido nunca que el trabajo quedara ajustado a un realismo absoluto e intransigente. Pretendí buscarle una evocación poética”(“Ocho frescos” 1951, 7). Pretensión sin duda conseguida.

Altar: medio punto

Iglesia de los Misioneros del Corazón de María (Madrid) (1952)

Técnica *a secco* (diámetro de 760 cm = 23 m²)

La iglesia, obra del arquitecto Luis Prieto Bances, fue construida a iniciativa de Regiones Devastadas e inaugurada en marzo de 1952, meses antes de que Stolz, cuyo nombre fue propuesto probablemente por el arquitecto, pintara el medio punto, entre el 25 julio y el 11 de agosto de ese año, con un presupuesto inicial de 50.000 pesetas.¹⁰⁴ El altar, sin retablo, está presidido por una imagen de la Inmaculada, obra de Aniceto Marinas, por entonces Presidente de la Academia de Bellas Artes, y por la pintura en testero plano sobre esta imagen. No se realizó al fresco porque hubiera exigido unos preparativos más largos de lo que los plazos previstos podían admitir. El primer boceto presentado (véase RG-17 en epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo 5) no agradó a los padres, que en una carta manuscrita sin firma ni fecha conservada en el AVT se expresan así: “poca variedad en las figuras; muchos ángeles; pequeña la corona y muy grandes las alas de los ángeles que la sostienen. ¿No podrían aparecer de alguna manera, las tres personas de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen? Así se daba mayor realce a la Coronación y desaparecería la monotonía de los ángeles”.

Una vez iniciado el trabajo, para lo cual se le estuvo apremiando insistentemente entre febrero y mayo (véase correspondencia en el AVT), Stolz trabajó con dos ayudantes y rapidez. La composición definitiva de Stolz representa, sobre un fondo oscuro y neutro, la Coronación de la Virgen, aunque el padre

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ En la correspondencia con el padre Fidel Martínez a fines del verano de 1952 conservadas en el AVT se pone de manifiesto un malentendido en los precios por el que protestan una y otra parte, quedando finalmente acordado en 42.000 pesetas, cantidad que consta como abonada en el diario del convento.

archivero cree que es más exacto hablar de la aparición de la Virgen que baja del cielo coronada; se debe “leer” en relación o como parte del conjunto que forma con la imagen escultórica de Marinas, cuyo velo flota al aire. Así, en el muro, el Padre Eterno, con manto púrpura, luengas barbas y expresión venerable, abre sus poderosos brazos cobijando a la paloma del Espíritu Santo y dos preciosos y rollizos angelotes que llevan ramos de azucenas. Inmediatamente debajo dos ángeles niños en vuelo y adornados con diademas de flores portan la corona de la Virgen. Estas últimas figuras se encierran en un halo circular de destellos luminosos, englobándose a su vez en un círculo más amplio de pequeñas estrellas a modo de luminarias apretadas que cierran todo este grupo central. A la izquierda, el Padre Antonio María Claret, arrodillado y con la corona de santidad, mira hacia la Virgen, abriendo las manos en adoración. La mancha de luz en el pecho, correspondiente al crucifijo, rompe la del fuerte púrpura de las vestimentas. Un ángel mancebo asoma por detrás elevando el Corazón de María en llamas, símbolo del amor divino. A la derecha del grupo central, el Papa Pío XII, de blanco y también arrodillado, abre los brazos en enérgica actitud, mostrando unas grandes manos, como parece ser tenía. De hecho, le comentaron los padres su extrañeza sobre estas manos tan grandes, especialmente la derecha, y la aparente desproporción de la cabeza, pero Stolz argumentó la complejidad física real del Papa, del que había querido además resaltar sus gestos mayestáticos. Otro ángel mancebo sujeta en lo alto el corazón traspasado por una daga. Rodea el conjunto la inscripción indicada por el padre Fidel Martínez, en carta de 10 de enero de 1953: “TIBI CORDI TVO INMACULATO CONCREDIMVS NOS AC CONSECRAMVS” PIVS PP. XII”(Nos entregamos y consagramos a tu corazón Inmaculado. Papa Pío XII). Toda la composición, en función de la imagen escultórica de la parte inferior, es una muestra del oficio compositivo de Stolz: el perfecto semicírculo réplica de la arquitectura que lo alberga, está partido simétricamente por las grandes alas de los ángeles mancebos. El estudio de los paños es como siempre correctísimo, destacando quizá en el conjunto la elegancia y belleza de estos ángeles mancebos y las magníficas manos de todos los personajes.

La obra fue acogida por la comunidad con disparidad de criterios, consignando los padres como error principal el hecho de que la Trinidad no estuviera

completa. Esto se debe a que Stolz consideró que la figura del Hijo quedaba suficientemente representada en el crucifijo que en principio colocó en las manos del Padre Claret y que aparecía en el boceto, pero el rector le pidió que lo suprimiera, “por anacrónico y falta de significado”. En las anotaciones del padre archivero se mencionan las dificultades que encontraron en una labor realizada, “con tesón e incontables molestias ocasionadas por el excesivo calor y por las restricciones de luz eléctrica”, restricciones suplidas en parte con el uso de una batería.¹⁰⁵ Sin duda no fueron sólo ésas las molestias que encontró el pintor, ya que la correspondencia permite imaginar una relación un tanto difícil con los padres, con constantes indicaciones y exigencias disimuladas de las que el pintor probablemente acabaría hastiado. Stolz había empezado a recibir las críticas de sus clientes desde la aprobación del último boceto (catalogado como RG-12 en el epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo 5) y, como hemos visto, se avino a aceptar sus sugerencias y rectificaciones. En la Comunidad se comentó por ejemplo la desnudez de los brazos de los ángeles mancebos, pero el padre archivero anota que “de esas minucias o malicias de las gentes se ríen los artistas”. También los colores fueron objeto de observaciones y corrección, y hubieron de ser rebajados en relación con el boceto; posteriormente, una vez terminada la obra, aún dio Stolz unos retoques para apagar los tonos y adecuarlos aún más al entorno suave de la decoración interior del templo. Incluso el mismo día en que se estaban retirando los andamios hizo subir a uno de sus ayudantes para que variara hacia el morado los hábitos casi rojos del Padre Claret, y rebajar pasando el pulgar por la frente del ángel niño del lado del Evangelio la mancha de luz que a algunos se les antojaba una mancha de pintura blanca. Todas estas ingerencias y suspicacias redundaron sin duda y finalmente en la calidad de la obra, una de las más secas y menos amables de Stolz.

***Gran tríptico del Altar.*¹⁰⁶**

Colegio de la Enseñanza (Zaragoza) (1953)

¹⁰⁵ El Padre Eutiquiano García fue de inestimable ayuda para recabar los datos aportados sobre esta obra, ya que las noticias y anécdotas relatadas a continuación proceden del diario que él escribía para la Comunidad.

Tres frescos murales (200 x 700 cm, c/u)

El colegio de la Enseñanza de Zaragoza se edificó en 1928 según proyecto de Regino Borobio, ampliándose en 1951-52 con una nueva iglesia obra del mismo arquitecto y José Borobio.¹⁰⁷ Éstos conciben una planta rectangular de 20 x 10,5 aproximadamente, prolongada por un ábside semicircular de casi diez metros de fondo por casi ocho de anchura. El fondo de este ábside se adorna con una decoración a modo de retablo pictórico con una imagen de la Inmaculada; en el proyecto arquitectónico entregado no se menciona a Stolz ni se prevén tres huecos de decoración pintada, pero en el *Presupuesto*, en el apartado de “Decoración y mármoles”, se destinan 40.000 pesetas a un apartado de pintura mural. Seguramente fuera la madre superiora de entonces, Margarita Clariano, quien pensara en el pintor, conocido en la capital del Ebro por su actuación en la Basílica del Pilar.¹⁰⁸ Y lo más probable es que lo hiciera por sugerencia del arquitecto, académico de San Luis, ya que ambos se conocieron y frecuentaron durante la actuación de Stolz en el Pilar.¹⁰⁹ En cualquier caso, es éste quien se dirige a Stolz en carta de 22 de abril de 1952 – conservada en el AVT- en los siguientes términos: “En la capilla en construcción en el colegio de la Enseñanza de esta ciudad hay que hacer unas pinturas murales que sirvan de fondo o retablo al altar y, de acuerdo con las religiosas, hemos pensado en la posibilidad de que fuese Ud. quien lleve a cabo este trabajo.” Stolz le contesta enseguida informándole de su próximo viaje a Zaragoza, que aprovechará para tratar el asunto. En carta de 22 de junio, Borobio le informa de que al aragonés Félix Burriel se le había encargado la talla de la Inmaculada, y le pide se pongan ambos de acuerdo para presentar un boceto conjunto del altar. Los bocetos presentados a fines de 1952 –de los que desconocemos su paradero- se imprimen en el programa

¹⁰⁶ Reproducido en *El Pilar*, 2 de mayo de 1953, p. 285; *El Noticiero (Zaragoza)* 14 de mayo de 1953 (p. 13) y en Concha de la Parra et al. *Breve Historia del colegio Compañía de María “La Enseñanza”* (Zaragoza, 1994) 50.

¹⁰⁷ Regino y José Borobio: “Proyecto de Capilla para el colegio de la Enseñanza”. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Delegación de Zaragoza. Archivo, exp. no. 239, 1951.

¹⁰⁸ Según la superiora del Colegio, Madre Santos Tutor, en entrevista en Zaragoza del 3 de abril de 1995.

¹⁰⁹ Según Patricio Borobio, hijo de Regino Borobio, en conversación telefónica de 4 de diciembre de 2000, quien recuerda a Stolz como un hombre amable y muy bonachón. Stolz regaló a Regino Borobio dos bocetos, uno de un ángel del Pilar y otro de apóstoles.

publicado para solemnizar la inauguración de la capilla; prevista en principio para el 14 de mayo, según informa la madre Clariano a Stolz en carta de 19 de marzo de 1953, no se terminaría hasta septiembre, recibiendo Stolz el último pago, por 12.500 pesetas, el 18 de marzo de 1954.

El tríptico se compone de dos escenas laterales pintadas al fresco y la talla de la Inmaculada en el centro. El fondo de la hornacina simulada para la talla es también obra de Stolz, y recuerda mucho al primer boceto presentado para la iglesia del Corazón de María en Madrid, rechazado por los padres claretianos (RG-17): dos bellos ángeles mancebos de enormes alas apuntadas, en graciosa curva ofrendan la corona a la Virgen, y sobre ella la paloma del Espíritu Santo. Otros ángeles querubescos recorren unas cortinas y por debajo de la talla tres ángeles más llevan en volandas una cinta con la inscripción "DOMUS AUREA", reproducida en la base de la hornacina.

La escena del lado del Evangelio recrea el momento de la despedida de la fundadora de la Compañía de María, Juana de Lestonnac (1656–1740) de dos de sus hijos, a punto de embarcarse en aguas del Garona hacia su nueva vida. La santa francesa vivió unos tiempos de convulsión religiosa en los inicios del Calvinismo; madre de siete hijos y viuda, a la edad de 46 años decide abrazar la vida religiosa en el Císter. La experiencia no prospera, pero en el monasterio arraigó su convicción sobre la necesidad de dedicar su vida a Dios y a la educación de las mujeres. Así fundará la congregación de la Hijas de María. Este panel recrea el momento de la despedida, con sus hijos menores y algunos criados, ante el hermoso bajel atracado en el puerto de Burdeos. El alargado formato del soporte obliga a una pronunciada verticalidad que Stolz soluciona con una composición en arco vertical iniciado sobre un destacado bulto en primer plano inferior, a modo de base o soporte visual: una bellísima figura, la de una joven criada arrodillada que llora la marcha de su señora; de presencia rotunda y muy luminosa, el tratamiento de los paños de la falda y el corpiño es magistral, y la delicadeza y elegancia de la pose, ligeramente curvada, con el cuello al descubierto, resulta de una gracia y belleza magníficas. La figura repite el modelo de campesina empleado en el mural del altar de la capilla del Cortijo de San Isidro, realizado cuatro años antes. El resto de las figuras queda empequeñecido ante

esta imagen deslumbrante. La santa, en mística actitud contemplativa y aureolada, soporta con hierática indiferencia la resignada consternación de un gallardo joven que le besa la mano, y la caricia desesperada de la niña que con su brazo elevado y la pequeña cola de su falda forma un arco que remeda y subraya la estructura compositiva; una quinta figura, la de otra criada, asoma por detrás observando la escena. Domina el fondo la proa de una bella embarcación de época y la agitación del ambiente portuario queda apaciguada en la distancia del segundo plano.

El fresco de la epístola, que el autor titula "Apostolado Mariano" representa una procesión de niñas que avanza siguiendo la línea marcada por la composición también en arco desde la parte superior izquierda hacia la parte inferior izquierda. Con esta estructura en arco enfrentado al del panel anterior, Stolz cierra un círculo compositivo en torno a la talla de la Virgen del centro; la talla queda así inscrita en una mandorla virtual, creada por los arcos simétricos en que se ordenan las pinturas laterales. Juana de Lestonnac instauró en la congregación la costumbre de la procesión de la Virgen conmemorando su presentación en el templo para educar a las niñas en el amor a María. Las niñas visten de blanco, con velo y candelas, y portan en andas la imagen de la Virgen Niña. La santa invita a dos niñas de la calle que contemplan la escena a acercarse y participar. El pintor indica así la vocación de apostolado de la fundadora. Al fondo, el perfil de la catedral de Burdeos.

En el panel central, Stolz realiza el fondo sobre el que destaca una imagen en altorrelieve de Félix Burriel. Es la Inmaculada Concepción en su advocación de Domus Aúrea: la imagen aparece sobre el Templo divino y a su alrededor revolotean unos querubines, portando la filacteria alusiva y descorriendo unos cortinajes grana sobre el canónico fondo azul y estrellado. Dos ángeles mancebos en forzada contorsión y etérea galanura coronan a la Virgen. Los paneles resultan adecuados al entorno y destacan por su bello colorido; aunque probablemente no es el más inspirado en el conjunto de su obra, Stolz cumple el encargo con destreza y honradez.

*Bóveda y pechinas.*¹¹⁰

Parroquia de San Miguel Arcángel (Pamplona) (1953-54)

Fresco (11 m diámetro = 200 m²)

San Miguel Arcángel, patrono de Navarra, es el titular de una nueva parroquia inaugurada en marzo de 1954 en Pamplona. Concebida para albergar un enorme retablo renacentista mal acomodado en la catedral, la obra se realiza en estilo escurialense, según proyecto de José M^a Yarnoz, Director General de la Institución Príncipe de Viana durante los años de la posguerra, y se financia con fondos de procedencia diversa recaudados por el empeño y bajo la dirección de su cura párroco, don Paciente Sola. Stolz, que ya había decorado la enorme cúpula del Monumento a los Caídos, fue llamado una vez más para decorar al fresco el interior del templo.¹¹¹ Para ello se prepara durante un año, dibujando y bocetando los temas para la cúpula y los cuatro evangelistas de las pechinas; también pinta la paloma del Espíritu Santo en el pico interior de la linterna.¹¹² La superficie total aproximada – como nos dice Quesada (1954, 5)- es de 200 m² que ejecuta en cuarenta y cinco días, a una altura de 22 metros del suelo, con figuras de hasta tres metros la mayor, entre diciembre de 1953 y enero de 1954, con un presupuesto de 150.000 pesetas

La composición de la cúpula se estructura en tres escenas. La central representa, basándose en la leyenda que narra el épico enfrentamiento en la cumbre del Aralar, la lucha de los ángeles leales contra los rebeldes, y la victoria del arcángel San Miguel sobre el demonio. Es una composición horizontal claramente compartimentada, separando los distintos grupos por rocas verticales. En este paisaje rocoso la figura del arcángel avanza arrogante, lanza y rodela en ristre, sobre Lucifer.

¹¹⁰ Reproducido en Miguel Angel Astiz, “La historia y la actualidad del Ángel de Aralar, en la cúpula de la parroquia de San Miguel”, *El Pensamiento Navarro*, 24 de enero de 1954 (Pamplona); V, “Las pinturas de Stolz en la nueva parroquia de San Miguel”, *Diario de Navarra*, 24 de enero de 1954 (Pamplona); José María Iribarren, “Las pinturas de Ramón Stolz en la cúpula de la parroquia de San Miguel”, *Pregón*, número 38, Navidad de 1953 (Pamplona); Jaime Quesada, “En marzo será inaugurada la iglesia parroquial de San Miguel”, *Arriba España*, 24 de enero de 1954 (Pamplona).

¹¹¹ Probablemente por indicación de José Yarnoz. Su hijo José María nos comenta en conversación telefónica de 4 de abril de 1995 que su padre habría sido quien dictara a Ramón Stolz el tema a desarrollar, tanto en esta parroquia como en la Cúpula del Monumento a los Caídos.

¹¹² Éstos bocetos fueron reproducidos por la prensa local. La versión más popular y seguida en la recreación de las escenas es la decimonónica de F. Navarro Villoslada, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.

La expresión del rostro se pierde en la altura de la cúpula, pero en una mirada próxima se aprecia cómo abre con desmesura los ojos en gesto de justa ira desatada, aunque el movimiento que lo impulsa hacia delante, aún vigoroso y arrojado, tiene mucho de paso de baile. El joven guerrero viste armadura y unas grandes alas de plumas enhiestas contrastan con las redondeces de su fuerte anatomía, su rizosa cabeza y regordetas extremidades, de evocaciones infantiles. En contraste, la figura del demonio aparece mermada y llena de aristas y puntas; con sus alas de murciélago desplegadas, sostenidas por unos poderosos brazos rematados por dedos puntiagudos, cae dibujando un escorzo por la base de la cúpula. Una muy leve aunque tenebrosa bruma parece querer sostener el cuerpo en caída, acentuando el efecto de vértigo. Este grupo protagonista se halla flanqueado por otros dos, bellos escorzos de ángeles envueltos en luces doradas que en vuelo raudo y con flamígeras espadas expulsan a sendos ángeles rebeldes. Es una composición dinámica y de escrupulosas simetrías, hallándose el movimiento especialmente conseguido en el grupo de la izquierda. La luz dorada de la parte superior se apaga y ensombrece en la base de la cúpula, por donde los seres demoníacos se precipitan al vacío. Para estos elige Stolz tonalidades oscuras, y a las alas de murciélago añade largos rabos de toro, respetando así la pintoresca visión popular del asunto. Son en cualquier caso correctos estudios anatómicos, sin ninguna dificultad para el maestro de San Fernando.

La segunda escena nos presenta a San Miguel apareciéndose a Teodosio de Goñi en la cumbre del monte Aralar. La narración de Stolz sigue la leyenda novelada en el siglo XIX por Francisco Navarro Villoslada: el penitente implora de rodillas al arcángel y su fe y mortificación consiguen el milagro de romper las cadenas y que el dragón demoníaco, verde de ira, se precipite en las profundidades del abismo. La figura celestial aparece en esta ocasión sin atuendo guerrero, con túnica de suaves tonalidades y sin lucimientos anatómicos; la rigidez de la pose nos remite a la representación en el asta portada durante las procesiones. San Miguel eleva la cruz hierático, imperturbable, sobre lo alto del peñasco, frente al suplicante Teodosio, cuya figura de rodillas nos recuerda a la de algunos personajes de la serie de la iglesia del Espíritu Santo, aunque aquí la figura es más terrenal y gesticulante, una

interpretación menos sublime; de cerca la imagen gana en belleza y medida, cualidades que se pierden forzosamente cuando se contempla a varios metros de distancia. Además de Teodosio, escolta a San Miguel por la parte izquierda una curiosa figura fantástica, un dragón de grandes fauces amenazadoras, ojos de reptil antediluviano y enroscada cola puntiaguda.

Por último, una escena del pueblo navarro –pastores y aldeanos- en el momento en que un sacerdote bendice los campos acompañado por la imagen de San Miguel. La representación de los tipos populares navarros está bien documentada y responde a los cánones populares: “pastores de zamarra y capusay; campesinas y aldeanas con sus corpiños típicos, sus sayas de bayeta y sus tocas tradicionales, el labrador de boina y chaqueta de paño roncalés y el Alcalde de capote y valona”(Iribarren 1953, s.p.) la mayoría de espaldas al espectador, muestran una entretenida variedad de actitudes frente a la menos conseguida figura del párroco que levanta su diestra bendiciendo campos y ganado, junto al monaguillo que sostiene la imagen tallada y en asta del ángel, réplica de la figura representada en la escena anterior. La suave geografía ondulada, bañada por una luz brillante, unifica esta significativa representación popular en la que cabe además destacar el magnífico estudio de paños y telas, el luminoso color de los atuendos, particularmente el de la joven campesina del primer plano de la izquierda, una figura que nos recuerda otra comentada en el panel de la izquierda del altar recién terminado para las monjas de la Enseñanza en Zaragoza. Como allí, Stolz asume las presuntas expectativas populares ofreciendo una visión bucólica del tradicional momento religioso, incluyendo un rebaño de blancas ovejas que, también ellas, contemplan atentas al sacerdote, o la imagen que enarbola. La figura encapuchada arrodillada tras las ovejas también recuerda a los encapuchados de la vecina cúpula de los Mártires. Stolz incluye también bueyes, y un burro con cascabel, hogaza de pan y paraguas colgando de los arreos. Al fondo, difuminada por una luz brumosa, la procesión del Corpus recorriendo la cumbre del Aralar.

Si en la cúpula de los Caídos Stolz se comprometía en su obra más política, en esta parroquia se embarca en una de sus realizaciones más populares y pintorescas, junto quizá a la de las monjas de la Enseñanza de Zaragoza. José M^a

Iribarren, amigo cercano de Stolz, explica de la siguiente manera el desarrollo iconográfico elegido por el pintor:

En su última realización, Stolz ha sabido vencer serias dificultades. La de ligar escenas bíblicas y legendarias (la lucha de los ángeles y la milagrosa aparición del Arcángel San Miguel a Teodosio de Goñi) con escenas realistas contemporáneas (la bendición de los campos y la adoración del pueblo navarro a la imagen de San Miguel). Y la de someterse en la representación de ángeles y demonios y en la figura del ángel infernal a las clásicas y estereotipadas imágenes con que secularmente viene representándose a unos y otros, rehuyendo caer en novedades interpretativas que pudieran chocar con el sentir del pueblo y con toda una tradición iconográfica. (Iribarren 1953, s.p)

Efectivamente, toda la prensa que da cuenta de la obra refleja de manera más o menos explícita esta característica, siempre para alabar la elección del pintor por considerar que de esta manera consigue un retrato fiel y de fácil lectura para todos. Pero también creemos entrever un encargo muy concreto, una definición muy determinada del tema, que debía comprimir en una escena desplegable toda una leyenda popular, según unos cánones populares, a los que el artista, fiel a su carácter, se adapta sin problemas.

Las figuras de los evangelistas en las pechinas son de corte e inspiración más modernos; sólidas representaciones masculinas en la tradición italiana renacentista, exhiben una poderosa anatomía y duros pliegues en sus túnicas, con expresiones en el rostro humanas, sabias y noblemente abstraídas. Admirablemente dibujados, los cuatro aparecen sentados con la pluma y un libro o tabla en la mano, entregados a su labor intelectual (el boceto de la cabeza de San Marcos se conserva en una colección particular). Sólo los halos de blanca luz rodeando sus majestuosas cabezas perturban ligeramente el recuerdo de lo mejor de los clásicos italianos en estas cuatro realizaciones.

Salón de Recepciones.¹¹³

Ateneo Mercantil (Valencia) (1954)

Cinco frescos murales (345 x 345 cm, c/u = 12 m² x 5)

El Ateneo Mercantil era la institución valenciana de mayor renombre -junto al más modesto Círculo de Bellas Artes- patrocinadora de actividades artísticas. El edificio nuevo, muy cerca del Ayuntamiento, se inició en 1935, sobre el solar ocupado ya en 1908 al fusionarse el Ateneo con el Círculo Mercantil. En 1937 empezó a funcionar como centro del rebautizado “Ateneo Popular”, pero al finalizar la guerra se disolvió por decreto, destinándose el edificio a sede local de la Falange (FET de las JONS). Tras varios años de esforzadas gestiones por parte de antiguos socios, en 1950 se inició la devolución del edificio a la restituida sociedad, que lo recuperó totalmente en 1952. Las obras iniciadas en 1935 se reanudaron y terminaron en 1953. Cuando se requiere a Stolz para decorar el lujoso Salón de Recepciones, ya Manolo Gil había pintado sus muros en 1952, y Fernando Escrivá el Salón de Ciento. El tema para la decoración de los cinco paneles encomendados había de aludir “a la producción económica valenciana, por tratarse de una entidad cuyo nombre de “mercantil” a ello obliga”(Igual Úbeda 1958, 2). Con este objeto se pensó en los gremios, eligiendo los cinco más representativos y adecuados para el ambiente de distinción que quería darse al salón: cerámica, imprenta, seda, abaniquería y orfebrería. En la prosa altisonante del momento, el mismo articulista sigue justificando la elección: “Además, y sobre todo, en esas artes industriales [...] está condensado el espíritu creador, lleno de ingenio, de intuiciones y de genialidades del pueblo valenciano”(Igual Úbeda 1958, 2). En la *Gran Enciclopedia Valenciana*, dirigida por Manuel Lloréns, se reseñan las obras del Ateneo tituladas como sigue: “La imprenta en España en la calle del portal de Valldigna; La producción de sedas en el siglo XVIII valenciano, desde la labradora que acude con su cosecha a los grandes telares; Cerámicas valencianas de diversas épocas y sus

¹¹³ Reproducido en *Jornada*, 30 de abril de 1954 (Valencia), portada; en *Las Provincias*, 16 de marzo de 1954 (Valencia), p. 17; *Levante, Suplemento Valencia*, 5 de diciembre de 1958, p.2; Rafael Gil Salinas, *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia* (Generalitat Valenciana, 1998), láminas XV a XIX; y en Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*, Valencia 1959, láminas XV a XIX.

procesos de fabricación; La artesanía de los orfebres y constructores de abanicos”, y en este orden las comentamos.

El panel dedicado a la imprenta lo describe documentadamente Igual Úbeda:

Un homenaje al primer libro impreso en España con una reconstrucción no por imaginaria falta de interés, de la que debió ser aquella imprenta de Palmart, en la calle del Portal de Valldigna, durante el último tercio del siglo XV, con el operario que maneja el tórculo, el que entinta, el aprendiz –símbolo enternecedor de la siempre prometedora infancia- cargado con una bandeja de material entre la prensa secadora y las pilas de papel. Al fondo el oficial que compone nuevas matrices, y el fundidor de tipos que maneja el crisol ante la mufla. Y los dos humanistas en primer plano, quizá dos catedráticos del “Estudi”, en breve Universidad, admirando las pruebas de aquel invento ante un gran facistol. (1958, 2)

Stolz dibuja a grandes trazos, sin reparar en el detalle, con grandes manchas de color para establecer volúmenes y delimitar ambientes. En las notas manuscritas con unos primeros dibujos a lápiz conservados en el AVT se lee lo siguiente: “Todo el último término, copista, fabricación de papel, pulidor de tipos- muy plano y siluetado. 2º término la prensa semiplano, luz de todo. 1ero muy contrastado y de volumen fuerte. Jugar bien las sombras imaginarias”. Un arco rebajado divide la estancia en dos espacios. Estableciendo un punto de fuga muy alto, la composición se alarga hacia el fondo, en donde se abren dos huecos de luz que iluminan toda la escena, haciendo destacar en el fuerte contraluz las figuras del segundo plano, mientras el tamaño mayor de las del primero se resaltan con una discreta iluminación proveniente de la izquierda. Así, el operario de la tinta –situado a la derecha- queda en un humilde segundo plano semántico, entre la semipenumbra creada por la imponente presencia de los dos humanistas; de gesto adusto, ataviados con túnica y manto verde uno y vivo rojo otro, sostienen un pliego cuya blancura atrae la atención del espectador hacia esta zona de la composición. La tierna figura del muchachito que apenas puede

sostener la pesada carga de papel está tratada con sobria simplicidad de trazo y color, rojo y azul, y el movimiento de su cuerpo andando en primerísimo plano, en paralelo a la anchura del lienzo contribuye al dinamismo impreso por las posturas de todos los operarios, particularmente el fuerte joven que brega con el tórculo. Distribuidas en un dinámico zig-zag, las figuras despliegan su afanosa actividad en una atmósfera de silencio, cual si de un antiguo cenobio se tratara, un espiritual “ora et labora” en el que una suave luz envuelve personajes y objetos, difuminando levemente los contornos y haciendo protagonista al conjunto y el momento histórico que describe.

El panel siguiente está dedicado a la seda y se ambienta en el siglo XVIII, cuando esta industria floreciente contribuía en gran medida a la riqueza de la capital levantina. En una compleja composición Stolz recorre el proceso de producción de la seda:

desde la “llauradora” que acude con su cosecha de seda en bruto, resultado de una cuidadosa cría del gusano, hasta el gran telar que ocupa, con su complicada arquitectura, un gran espacio, y las figuras del segundo término atareadas en su labor, los inefables “velluters”, tan famosos por las delicadas piezas de terciopelo, de raso y de “ceti” o “satín” que salían de sus manos como por el sentencioso hablar, lleno de ocurrencias chispeantes. (Igual Úbeda 1958, 2)

Las figuras se disponen en este panel a lo largo de una diagonal que se abre hacia arriba en abanico por efecto de la luz proveniente, como en el panel anterior, del fondo de la composición. Desde el borde del traje blanco de la dama del primer término hasta la escena de las tejedoras en el extremo superior derecho –interpretada con la gracia de sus cuadros de tema costumbrista-, pasando por unas escaleras sobre arco, el amplísimo espacio representado dedicado a tienda, almacén y telar se ilumina con la luz del sol de un día claro y radiante que señala el ritmo de trabajo de los velluters, en el patio situado en el centro de la parte superior, y penetra por la anchurosa y un tanto lóbrega estancia dibujando los perfiles de los personajes y objetos que la ocupan. Se acumulan los datos y las situaciones, los diferentes

momentos en la producción sedera, pero Stolz maneja con maestría la distribución de los elementos para evitar la confusión: la desnudez de los muros, la limpieza de las formas de los arcos que dividen un tanto artificiosamente la estancia, del complicado telar del plano medio y de la tejedora del plano superior permiten una rápida lectura del proceso, expuesto con clara inteligencia. En primer plano, iluminadas por un foco invisible de luz artificial desde la izquierda, dos mujeres despliegan una pieza de seda ante la dama que con su hija ha acudido al establecimiento. Es una composición resuelta sobre conceptos geométricos, aplicados a la definición volumétrica de sus figuras femeninas, un tanto hieráticas, y ordenadas en una parábola (la labradora a la izquierda tiene una función, más que narrativa, de equilibrio compositivo). Los pinceles del maestro recrean un precioso vestido de brillos de seda blanca, con finos encajes en las mangas de la dama, de perfil delicadísimo y carnes nacaradas que graciosamente recoge la falda y señala con una mano de gráciles dedos la pieza de tela extendida ante ella. Las dos dependientas se visten con mayor modestia, como nos indica el menor brillo de las telas de sus vestidos, interpretados además con tintas más planas y sutiles gradaciones tonales en el de la que aparece arrodillada de espaldas, y en la gran pieza anaranjada que muestran. Stolz maneja con gusto y soltura la interpretación de los trajes de época y sus ricas telas, así como la figura femenina de formas distinguidas, rostros de óvalos perfectos y rasgos refinados.

El tercer panel se dedica a la producción cerámica valenciana, y también se ambienta en el siglo XVIII. Stolz hace protagonista de esta composición a un caballero diletante que contempla con reconcentrado interés:

una desordenada colección de piezas de todo tiempo, desde la ibérica hasta la de Alcora, pasando por la musulmana y la cristiana, verde, azul y dorada de Manises y Paterna. Todo un mundo de creación artística popular está condensado en estos platos, ánforas y jarrones allí amontonados, toda la historia de la cerámica valenciana, que es un capítulo importantísimo de la espiritualidad y de la economía valenciana. [...] en un segundo término una operaria, una mujer del

pueblo, símbolo efectivo del espontáneo, delicado y certero sentido estético de una raza, está decorando unas piezas de cerámica; más allá un obrero moldea a torno el blando barro; y, en fin, un horno en plena función, junto a una higuera “de pala” y un pollino que trae la tierra – todo de sentido alegórico y ambiental-, contemplan el conjunto. (Igual Úbeda 1958, 2)

Desarrollada también en profundidad, Stolz ilumina esta composición con una luz más artificial que en las anteriores: aunque la estancia se abre en el fondo hacia el exterior, el humo que produce el horno del barro a pleno rendimiento oscurece la luz del día que pudiera penetrar la estancia, que se ilumina con intensos dorados, como de llama de velas. El obrero que trabaja en el torno, arriba, recorta su perfil sobre un muro desnudo, cálidamente iluminado, al igual que la artesana que justo debajo de éste pinta una vasija. Una estantería con varias piezas ordenadamente colocadas actúa a modo de cortina entre las dos estancias. En primer plano, la figura de un caballero maduro, en pose un tanto afectada pero esbelto y distinguido, se inclina, impertinente en mano, para apreciar más de cerca las piezas amontonadas y dispuestas en pirámide. Stolz es un virtuoso de la materia, ya en sus óleos revela su facilidad para el bodegón, y estas piezas son buena muestra de ello. Además, representa piezas auténticas, como comprobamos en las notas de su puño y letra en los mencionados apuntes manuscritos del AVT: cerámica de Paterna, de tonos malvas y verdes, los grandes platos de Manises, los jarrones para albahaca, custodias y botijos típicos de la cerámica popular, los “jarrones retorcidos blancos con adornos elegantes” de la Alcora, o los *socarrats*, “preciosos y bárbaros”. En las mismas notas leemos lo que fueron sin duda sus primeras ideas:

Moldeado a mano – Torno de pie. Moldes de platos –Hileras enormes. Muchas estanterías – Toscas – aprovechando todo el terreno. (Hay que buscar siluetas y encargárselas a un tornero de madera para el teatrino). Armar perspectiva teatral, corpórea. La mesita de

pintura con los cacharritos. La silla de cuerda – el torno para las piezas – El cartón para el plato que se tiene en la mano.

Las primeras rayas, a lápiz en un folio conservado en el AVT muestran una composición muy similar a la anterior, con algunas pequeñas variaciones en la artesana pintora, la estantería, el fondo con el horno o la parte superior de la pirámide de cerámicas. También la figura del caballero, con una postura más firme y apuesta, tiene mayor protagonismo en estas rayas, aunque el conjunto es muy similar al definitivo.

El cuarto panel se dedica a la abaniquería, ambientándolo en las postrimerías del siglo XIX, un momento de floreciente actividad en la ciudad de Valencia del sector en el que destacan fabricantes como Prior o Coromina. La escena se estructura en una compleja composición en tres planos (los operarios en la parte superior, el plano medio de las escaleras y el primer plano con las dependientas y comparadoras) resuelta con enorme claridad y eficacia narrativa. Igual Úbeda la describe así con su amena prosa:

Dos compradoras, damiselas de suntuoso miriñaque y pintoresco sombrerillo, muestran con coquetería sus respectivos abanicos, ante el mostrador bien abastecido de ellos, que ofrecen la más rica variedad, con sus países decorados entre delicados encajes y el armazón de maderas finas, calado marfil o tornasolado nácar. Lo más interesante sin embargo, está en el fondo del “panneau”, donde una mujer del pueblo [...] elabora con habilidad prodigiosa los lindísimos abanicos que lucirán las señoritas; y no menos interesante es la “nayeta” que se advierte a lo lejos, donde el pintor de abanicos, que durante muchos años fue en Valencia un oficio privilegiado, realiza su bello y anónimo trabajo. (1958, 2)

Entendemos que el comentario sobre el interés del segundo plano se refiere al narrativo, por el valor como documento histórico del proceso de fabricación de un

arte en desuso, ya que pictóricamente tiene un interés sin duda secundario; en éste no hay ninguna mujer, sino tres momentos de la fabricación descritos por el propio pintor en las notas manuscritas mencionadas como “el tío que da al pedal”, el del medio sería “el que lima las siluetas de los [ilegible]” y finalmente “el pintor de espaldas –quizá vuelva la cabeza”, y la anotación al margen de estas tres: “Todos miran a las chicas”. Situados en una entreplanta de la tienda, tras una baranda que continúa la de la escalera, a la izquierda del fresco, forman el plano de fondo; cada uno de los tres operarios trabaja en su espacio delimitado por pilares rectos y desnudos, e iluminados por tintas de intenso dorado que permiten distinguir con claridad las siluetas de personajes y utensilios. En primer plano las clientas que han acudido a comprar los abanicos son dos modelos de gracia y simpatía, exhibiendo con naturalidad los abanicos a los que se dedica el panel. Configuran el centro de una composición estructurada a lo largo de una línea ondulante que recorre las cabezas de las dos operarias vestidas a la valenciana, con peinados y atuendos típicos y muy utilizados por Stolz en sus lienzos de tema costumbrista; sube después por el cuerpo de la dama de pie hasta el abanico que sostiene en la mano, continúa en su cabeza, graciosamente inclinada hacia su compañera, e inicia el descenso hasta la cabeza de ésta. El abanico que abre ocultando con picardía parte de la cara concentra la atención del espectador en esta zona, el centro geométrico de la superficie pintada. De aquí sube de nuevo hasta la cabeza de la dependienta que con humilde discreción señala otro de los abanicos en venta. La sombra de una escalera por detrás de este último personaje inicia la transición hacia el plano medio, estructurado en una limpia parábola definida en su vertiente derecha por el cuerpo de la dependienta que coge cajas del gran mueble de cajones y en la otra por la escalera que asciende por la izquierda hasta la galería superior en la que trabajan los operarios. Stolz cambia de registro desde la desnuda simplicidad del plano de fondo y medio hasta el cuidado detalle, incluso cierto preciosismo, del primer plano: los abanicos y objetos depositados en el mostrador, la silla tapizada o la descripción minuciosa y detallada de los trajes de las dos damas muestran un gusto por lo mundano que no está reñido con la sobriedad habitual del pintor en sus grandes obras murales. El alegre contraste de colores de bellas tonalidades y la calidad de las telas recuerda la de sus mejores

obras al óleo, interpretando con maestría el suave tacto de terciopelo de la silla, o el brillo de raso y seda en la sobrefalda rosa de la dama sentada.

El último panel es el dedicado a la orfebrería, actividad en auge en el siglo XVIII, en el que de nuevo ambienta Stolz una elocuente escena de compraventa: un imaginario cardenal contempla en el centro de la estancia y ante la mirada de un caballero de peluca empolvada una custodia que le muestra el platero, dueño quizá del taller de orfebrería descrito mediante los utensilios y oficios que intervienen en el proceso:

la fragua en que se hacen las aleaciones de plata y oro, los joyeros que labran el metal y engastan las piedras preciosas, el pesador, delicada misión que ejerce persona de toda responsabilidad ante una balanza encerrada en vitrina de cristal. (Igual Úbeda 1958, 2).

Iluminados de nuevo desde el fondo, los personajes y objetos se ordenan en un embudo compositivo iniciado en la ventana del fondo, a cuyo contraluz distinguimos las figuras de los dos joyeros; avanzando hacia nosotros y a la derecha, un obrero trabaja en el horno de la fragua, sumergido en una dorada penumbra de trémulas vibraciones producidas por los reflejos del fuego. Más próximo al espectador y a la izquierda, la distinguida figura del pesador, con casaca, medias y peluca empolvada trabaja de espaldas ante la gran vitrina. La estancia se abre por este lado en un arco con estanterías sobre las que se alinean frascos, botes y demás objetos propios del oficio. De nuevo a la derecha, ya casi en el grupo del primer plano, un ayudante aviva con el fuelle el fuego de los hornos, mientras contempla, el rostro iluminado por la luz de las llamas, al grupo protagonista. En el centro de la estancia, el orfebre vestido con calzones largos, chaleco y camisa de mangas anchas, con el delantal recogido se inclina hacia delante mostrando al prelado una custodia dorada. Bajo él aparece la firma y fecha del conjunto de frescos: "R. Stolz Viciano, 1954". En la figura del canónigo contrasta el intenso carmesí de su vestidura talar, de pliegues pesados y abundantes que recoge con la enguantada mano, y el cabello blanquísimo, como el del acompañante que tras la mesa espera su reacción. Stolz es un dibujante

excepcional, que no duda en plantar en el centro de este grupo protagonista una mesa de rica talla, con patas torneadas, colocando sobre ella un caliz dorado, también objeto de la transacción que contemplamos. En los folios con las primeras rayas conservados en el AVT se aprecian los cambios sufridos desde la concepción, muy notables en este último panel: esta mesa tiene en el boceto la patas rectas y en aspa; el acompañante es también una dignidad eclesial, la custodia es muy diferente, y el horno tiene una disposición diferente.

La familia conserva cuatro de los cinco bocetos finales para estos paneles (a excepción del de la abaniquería), dibujos de lápices de colores sobre papel de 75 x 75 cm Stolz se documentó concienzudamente como era habitual en él antes de acometer una obra de estas características, aunque lo que pretende no es una reconstrucción erudita, sino ambientarse en una obra realizada a la manera de la “pintura poética”(así denominada para diferenciarlas de la pintura de historia) “un arte no al servicio del saber sino más bien de la añoranza, del aroma que todavía nos guarda el pasado”, como expresa el nostálgico comentario de un anónimo articulista local.¹¹⁴ Sabedor de la intención y deseos de los dirigentes del Ateneo, que buscan perpetuar el recuerdo de las empresas de mayor solera en la ciudad a la vez que una digna decoración para realzar el suntuoso salón del edificio remodelado, cumple a la perfección con estos cinco paneles de atinada coherencia en forma y fondo con el entorno e intereses del encargo.

Por la correspondencia con el vicepresidente del Ateneo, José María Torres Murciano, sabemos que el Presidente Iborra le encomendó a Stolz la pintura de otro panel para el fondo del Salón, y que hablaron del asunto en septiembre de 1954 con el arquitecto Sr. Borso, pero el trabajo de Stolz en el Pilar impidió la ejecución inmediata. La nueva Junta le pide al pintor presupuesto para dicha obra de 5,65 x 5,18 m en carta de 9 de noviembre de 1955, acabando con ésta la correspondencia sobre el asunto, que finalmente no se concretó.

¹¹⁴ “La industria y la Artesanía valenciana en los frescos de Stolz del Ateneo Mercantil”, *Las Provincias*, 16 de marzo de 1954, p. 17.

Bóveda del Rosario.¹¹⁵

Basilica del Pilar (Zaragoza) (1955)

Fresco (450 m²)

Gran cúpula elíptica sobre la Via Sacra de la basílica zaragozana, junto al coro mayor, está dedicada al rezo del Rosario en relación con el culto a la Virgen del Pilar. Ya Montañés había previsto en su plan de pinturas para las bóvedas una dedicada a este tema, y en plena campaña de Pío XII y el Vaticano de propaganda del Rosario, no es de extrañar que las opiniones vertidas en la prensa del momento elogiando la elección del tema muy probablemente expresaran los deseos no sólo del Cabildo sino también del público más próximo a la vida de la Basílica, para los que además: “Se imponía esta motivación artística por la tradición rosariana del Pilar, donde cada día se rezan tres partes del Santo Rosario”(Montano 55, 6). “Regina Sacratissimi Rosarii” entrañó una obra muy ambiciosa, realizada en algo más de cuatro meses, un tiempo récord si tenemos en cuenta la extensión y condiciones de trabajo, de grandes dificultades técnicas, agravadas por el ya achacoso estado físico del maestro que moriría tres años después. Stolz tenía previsto unas jornadas de diez horas diarias, comiendo sobre el mismo andamio ya que era muy trabajoso escalar la enorme altura de la bóveda –una media de 40 metros-, aunque –como relata Guerra (1955b, 2)-.finalmente llegaría a prolongarlas hasta las dieciséis horas.

El encargo del Cabildo, ya definido el tema en cuatro aspectos determinados -el Rosario de la Aurora, el de los Devotos, el de Infantes y el General del 13 de octubre, llamado también luminoso o “de cristal”- es de 1953, cuando Stolz estaba realizando la cúpula de San Miguel en Pamplona, y aunque en Zaragoza esperaban que empezaran las obras de inmediato, éstas no se iniciarían hasta dos años después. Por una parte, como siempre, el elevado coste de la obra supuso una ardua búsqueda de benefactores. La mayor parte del presupuesto, entre 130.000 y 150.000 pesetas, correría finalmente a cargo de un rico hacendado mexicano oriundo de España, Adolfo Canales, en recuerdo de su esposa, fallecida en 1947 durante una

¹¹⁵ Reproducido en *El Noticiero*, 12 de octubre de 1955 (Zaragoza), p. 14; en *El Pilar*, 14 de mayo de 1955 (Zaragoza), p. 373; y en *Amanecer*, 18 de septiembre de 1955 (Zaragoza), p. 9.

peregrinación al Pilar y enterrada en la Basílica.¹¹⁶ Por otra parte, el trabajo era de enorme envergadura, y la documentación y los cientos de dibujos y bocetos preparatorios le llevarían al pintor muchos meses.

Los hermanos Joaquín y Miguel Ángel Albareda detallan los 450 metros de superficie a pintar: 17,22 m de eje mayor por 12 m de eje menor, y perímetro de 46,25 m: “La curva meridiana del alzado mide 9,45 metros, lo que le da una altura en proyección vertical de 7,35 metros”(Albareda 1955b, 5). Algunas de las figuras miden más de cuatro metros. Dificultad añadida, el encargo para pintar también pechinas, arcos de enlace y cupulín, y la gran altura a la que había de desarrollarse el trabajo -entre los 32 metros de las pechinas y los 50 del cupulín- requerían la construcción de un andamiaje complicado, que supuso un encarecimiento de los costes, ya que únicamente en su construcción se emplearon más de dos meses (se empezó a levantar el 20 de diciembre de 1954):

Toda esta obra de preparación se hace bajo la dirección del arquitecto don Teodoro Ríos, secundado por el aparejador señor Tobajas, estando los trabajos encomendados a la empresa Agromán: en poco más de dos meses se han llevado a cabo felizmente, si se tiene en cuenta que para llegar a la plataforma base de la cúpula que está a 32 metros del pavimento se han empleado unos 2300 tablones [...] el andamiaje tiene una solidez tal que no se nota estando en él la menor oscilación ni vibración; tiene además cuatro pasarelas radiales hasta las cornisas del templo que servirán de base para montar el andamiaje que precisará Stolz para decorar los triángulos esferoides resultantes de la intersección de los arcos torales con el tambor-base de la cúpula(Albareda 1955b, 5).

¹¹⁶ Además, también contribuyeron las donaciones de las Congregaciones Marianas Femeninas, con motivo del Congreso Nacional celebrado en Zaragoza en 1953, y las de los señores Gayán y Gasca. Son datos extraídos de la prensa local (Montano 1955, 6), (Mencheta 1955, 7), etc., y un desglose en el artículo “Cosas del Pilar. Quién paga la pintura”(1955), ya que no conocemos cartas, informes ni otra documentación de la obra. Durante la búsqueda de esta documentación el acceso al Archivo de la Basílica estaba muy restringido y fueron los archiveros del Cabildo quienes la realizaron, informándonos de que salvo los recibos, no se encontró ninguna otra documentación al respecto.

Como explica un artículo anónimo en la revista *El Pilar*, tiene tal andamio además una misión protectora: “servir a los obreros que han de realizar el tendido de un enlucido de mortero [...]. Ha de proteger al pintor. Además, ha de realizar funciones de protección del coro, vía sacra y aledaños del centro de la Basílica” (“Cosas del Pilar” 1955, 131). Sobre este andamiaje los obreros empezaron a tender el enlucido el 26 de febrero de 1955, encargándose bajo la dirección del mencionado arquitecto Ríos, conservador del templo, de trazar y marcar los metros para fijar las plantillas que se habían de remitir a Stolz, “para que éste forme parcialmente los desarrollos de las secciones a pintar y traslade a ellas, ampliando a tamaño natural, los perfiles del cuadro. Suman las plantillas alrededor de 200” (J.A.O. 1955, 148). El pintor se trasladó a Zaragoza en mayo, trabajando sin descanso durante cuatro meses y medio hasta terminar definitivamente la obra el sábado 17 de septiembre de 1955.¹¹⁷

Stolz realizaba en ocasiones bocetos corpóreos, como ya hicieran los maestros del pasado (Miguel Ángel o Carracci). Una maqueta realizada por el autor antes de la ejecución a escala 1:10 fue expuesta en la Sala de oración de la Basílica desde que Stolz iniciara los trabajos de pintura,¹¹⁸ y otra en escayola conservada por Vicente Torres nos ha facilitado el estudio de esta magna obra, ya que la altura, el enorme deterioro –a pesar de que durante la construcción del andamiaje, según la prensa local, también se cubrió la parte externa de la bóveda con pintura aislante-¹¹⁹ y peor iluminación de la cúpula impiden su correcta visualización. Esta maqueta presenta notables variaciones con el fresco definitivo: Santo Domingo aparece en genuflexión completa, besando el Rosario, y bajo él no están los niños cantores sino los niños de Fátima. En la cara opuesta de la bóveda aparece un calvario, y sólo dos ángeles frente a los cinco del fresco. Por fortuna, también contamos con la memoria presentada por Stolz, cuya copia se conserva en el AVT. La obra está definida en función de un dibujo preciso de todas y cada una de las figuras, siendo cada una de ellas un personaje de vida y personalidad propia: Stolz, a diferencia de Sert, huye de la sensación de masa. Ordena la composición con la claridad que le es habitual,

¹¹⁷ Según un artículo sin firma en *Amanecer*, del domingo 18 de septiembre de 1955, con ilustración.

¹¹⁸ En la revista *El Pilar*, número 3.700 de 19 de febrero de 1955, p. 131, se dice que la maqueta que presentaría en breve el Sr. Stolz “ha de quedar propiedad de la Junta de Obras del Santo Templo Metropolitano”. Esta maqueta es la que reproduce abundantemente la prensa del momento.

¹¹⁹ Hermanos Albareda, en *El Noticiero* de 19 de febrero de 1955.

organizándola en grupos definidos y armónicamente enlazados mediante la combinación de escalas y gradaciones lumínicas. La luz sirve a Stolz para subrayar las jerarquías apuntadas con el dibujo y las escalas, pero también para orquestar una compleja escena adecuando los grados dramáticos de cada uno de los grupos temáticos. Guiándonos por la memoria mecanografiada del pintor, que citamos textualmente, descubrimos las conexiones entre estos grupos y los recursos del artista para interrelacionarlos armónicamente:

Preside la parte central y alta de la bóveda (mirando al altar mayor) la figura luminosa de Nuestra Señora con el Divino Niño en brazos, aureolada de luz y rodeada de estrellas (símbolo de los quince misterios) entregando al fundador de la orden de Predicadores [Santo Domingo de Guzmán] el Santo Rosario, que él recibe de rodillas y con el escapulario de su hábito entre sus manos. Arrodillada, también, a los pies de la Santísima Virgen, ofrendándole azucenas, está Santa Catalina de Siena tras de ella: Santa Rosa de Lima, que ofrece una corona de rosas, y en actitud de oración Santa Catalina de Ricci y Santa Inés de Monte Poliviano. Todas de la orden de Santo Domingo. Dada la claridad del simbolismo y acción de la escena, tan tradicional y repetidamente representada, se ha prescindido de añadir a la figura de Santo Domingo, para identificarla, el libro, el ramo de azucenas y el perro con antorcha encendida en la boca.

Sigue a Santo Domingo de Guzmán, en segundo término, San Vicente Ferrer en actitud de enérgica predicación y mostrando el Santo Rosario en la diestra. En primer término del grupo de la Santísima Virgen y los Santos, envueltas en su luz cuatro figuras representan, en actitud de deslumbrado arrobamiento y devoción, a la Bernardette y a los tres Videntes de Fátima.

La Virgen, la figura más cercana a la clave de la bóveda, se destaca además por las tonalidades blancas y brillantes del hábito, la corona de estrellas y una aureola de

mayores dimensiones, sobre fondos azulados. La flanquean dos figuras de igual tamaño que inician la transición a los grupos de personajes en la base. A la izquierda, la figura de Santo Domingo barbado y tonsurado recibiendo el Rosario compone una figura alargada, tendida hacia la Virgen en actitud de entrega y arrobamiento. Las líneas oblicuas del hábito y la capa arrancan de una pequeña muchedumbre a sus pies: el apretado grupo de infantes cantores, once pequeñas cabezas uniformes y brillantes, con esclavina blanca sobre hábito de vivos rojos, y la figura de San Vicente, muy disminuida jerárquicamente. A la derecha, bajo Catalina de Siena, las referencias a las apariciones de la Virgen en Lourdes y en Fátima, pidiendo a los niños que fomentaran el rezo del Rosario. Resultan estas cuatro figuras, de espaldas e interpretadas en fuertes contraluces, un tanto gesticulantes, al igual que la figura de la monja Catalina de Siena sobre ellas, ya de frente. Las demás figuras a la derecha de la Virgen aparecen algo más diluidas. Los tonos blancos brillantes y una masa rocosa en la base de la bóveda las separa de la gran escena a la derecha, descrita en la memoria:

A la derecha del espectador y muy en primer término, sobre unas rocas un grupo de soldados españoles –de la segunda mitad del siglo XVI- se arrodillan en acción de gracias a la Santísima Virgen por su particular protección en el gran triunfo de la cristiandad, el 7 de octubre de 1571, en Lepanto. En lo alto del grupo Don Juan de Austria enarbola la bandera de la Santa Alianza y más en primer término Don Álvaro de Bazán reza arrodillado. Al fondo y por un mar embravecido se ve, en escorzo, la gran galera capitana. Evoca esta escena el motivo por el que San Pío V instituyó la fiesta de Nuestra Señora de la Victoria el 7 de octubre y luego Gregorio XIII ordenó que fuese, al mismo tiempo, la solemnidad del Santísimo Rosario.

Un conjunto de enorme fuerza expresiva y potencia dibujística, con hermosos y definidos perfiles de caballeros armados, decididos y poderosos que sin embargo se arrodillan humildes, llenos de respeto y recogimiento, agradeciendo el triunfo del

ejército cristiano en Lepanto debido al rezo del Rosario. Dos pequeñas figuras al fondo, tras Don Juan de Austria, manotean en cierto desentono hacia la Virgen; los demás soldados, envueltos en suaves luces de tonalidades más oscuras que las del grupo central, se escalonan en pirámide densa y compacta de evocadoras resonancias: son los guerreros místicos, los soldados sacerdotes que batallan, como en las antiguas cruzadas, en defensa de la fe. En este sentido, tan propio del momento, se expresa un articulista zaragozano describiendo la obra como: “el pregón, en colores, de Stolz, que anuncia la cruzada pontificia a favor de esa devoción, no sólo en el templo, sino también en el hogar”(Checa 1955, 5). Esta zona de la bóveda está hoy muy deteriorada, con desprendimientos de pintura de gran tamaño que se extienden a la siguiente parte comentada:

Por el centro e izquierda del espectador —ocupando más de una cuarta parte del perímetro de la base de la bóveda— se evocan de la manera más clara y popular, de acuerdo con el espíritu del Rosario, los distintos rezos colectivos del mismo; los himnos de alabanza que diariamente llevan las almas a Dios por conducto de la Virgen Santísima. Se han evocado muy particularmente los rezos del Rosario particularmente ligados al Santo Templo del Pilar y a Zaragoza. Por esto se evoca el primer Rosario que, ahora hace exactamente dos siglos, comenzó a salir por las calles de Zaragoza y estaba formado por un pequeño grupo de niños de la parroquia de la Seo que llevaban, sujeto a una caña, un pequeño estandarte hecho con un trozo de la alfombra de felpa de la Santa Capilla al que habían sujetado una estampa de la Virgen del Rosario.

A los pies de la Virgen un grupo de infantes cantores dedica un recuerdo a su famoso Rosario.

También se evoca el Rosario público de devotos que salió por primera vez en 1756 iniciado por la devoción y celo de Doña Mariana Velilla —representada en la figura femenina que inicia la comitiva de fieles— y el matrimonio Solanas. Al evocar estos primeros rosarios se

ha hecho con personajes de la época, con sus cirios y hachas y siguiendo el antiguo orden, o sea, que iniciaban la procesión los niños seguidos de los devotos, el ejército, la nobleza y al final los señores Canónigos. En esta evocación de las antiguas procesiones se ha incluido la figura de un clásico peregrino con su tradicional hábito, veneras y báculo, por estimar que en todas las manifestaciones religiosas de la vida zaragozana han estado y estarán siempre presentes estos devotos visitantes.

Así pues se condensan en esta escena de gran tamaño los cuatro Rosarios tradicionales: el de la Aurora, el de los devotos, el de los Infantes y el General del 13 de octubre, llamado también "luminoso" o "de cristal". Bajo el grupo de los niños cantores, en fuerte contraluz, Stolz nos presenta una procesión en perfecto alineamiento de seis niños, dibujados de tres cuartos y apoyando la mano en el hombro del anterior; el primer niño porta el estandarte descrito, muy cerca ya de la figura de Bernardette, cerrando el coro de alabanza virginal por la base del conjunto de figuras. Les siguen dos figuras femeninas de mayor tamaño que la de la Virgen con un cirio en la mano y la cabeza cubierta, y una más tras ellas. Muy oscurecidas, distinguimos unas tintas predominantemente rojizas en este grupo. Inmediatamente detrás, la imponente figura de un peregrino de gran envergadura, un hombre de capa oscura con tea encendida y cabeza gacha, inicia la gran procesión. Es la representación del pueblo llano, al que siguen otras seis primeras figuras, muy claramente definidas, representando a los demás estamentos: se distingue en quinto lugar la del peregrino de Santiago que Stolz menciona en su memoria, con su hábito tradicional, veneras y báculo. También a un personaje dieciochesco, la nobleza, y los hábitos sacerdotales del clero al fondo. Desafortunadamente, como hemos mencionado, la escena está en otra de las zonas más deterioradas de la bóveda; incluso así, no obstante, logra transmitir una sensación de recogimiento contenido, un efecto exento de dramatismo pero no de emoción en estos hombres recios y serios, concentrados en el rezo, definidos mediante un dibujo sobrio y preciso. En rápida disminución de tamaño estas seis primeras figuras inician la larga procesión

luminaria, una serpenteante línea de luz que de espaldas al altar mayor se prolonga hacia el infinito, recorriendo primero una porción de la base de la bóveda y girando después hacia el centro y el fondo, para enlazar con la escena simbólica frente a la Virgen:

La procesión continúa como un camino de luz que recuerda el fantástico rosario de faroles [el mencionado “luminoso” o “de cristal”]. Estos caminos de luz van a parar, como las encrespadas olas del mar de las luchas religiosas de Lepanto, a la gran escena, que ocupa el lado opuesto de la bóveda, dedicada a simbolizar la purificación y salvación de almas en gracia de Dios. En esta parte de la composición blancos ángeles descienden para llevarse las almas purificadas. Las manos crispadas y ansiosas de los que esperan los rodean. En lo alto un ángel aureolado de luz guía y conduce a la bienaventuranza. Lleva en la mano un Rosario como símbolo del “apoyo y defensa de nuestra esperada salvación”, como ha dicho nuestro Santo Padre Pío XII.

Stolz retoma el modelo de ángel mancebo característico de sus obras religiosas; son figuras de elegantísima anatomía envueltas en pliegues agitados por el movimiento de un vuelo raudo, con grandes alas apuntadas y en encrespados escorzos. Dominada por los ocre y los dorados, esta zona de la bóveda aparece más vacía y dinámica que las anteriores. Sobre un fondo neutro, el ángel más elevado parece ejecutar un desenfrenado paso de baile, con el rosario en la mano, mostrando a las almas que salen del purgatorio la eficacia de esta oración para la salvación; bajo él otros tres ayudan a transportar las almas del purgatorio: una figura femenina ya ha iniciado el vuelo, otros muchos, surgiendo desde la base de la bóveda, tienden ansiosos los brazos hacia los divinos emisarios

Terminados los 450 m² de la magnífica bóveda el 21 de agosto –como nos asegura Mencheta (1955b, 7)- Stolz empieza la primera semana de septiembre a pintar las pechinas, concluyendo definitivamente la obra el 17 de septiembre. A

diferencia de González Velázquez, que pintó al Espíritu Santo en la cúpula gemela de la Santa Capilla, Stolz propuso al Cabildo que en el cupulín que corona la linterna se representara, rodeado por una guirnalda, el escudo del Cabildo: la columna que representa al Pilar y un corderillo, es decir, el Pilar y la Seo, unidos en uno solo en la actualidad para regir las dos catedrales. Y finalmente, en las pechinas y arcos de enlace, alegorías de los misterios del Rosario, que en la memoria mencionada se describen así:

Por cuatro ángeles va simbolizada en la decoración de las pechinas la Vida, Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, por ser el eje de los misterios del Rosario, y la Oración por ser como las almas cristianas ofrecen el Rosario. El arcángel San Gabriel el divino nuncio de la gloria de la Santísima Virgen, simboliza la Vida y los misterios gozosos. Un ángel dolorido que lleva, en alto, el cáliz de la amargura, simboliza la Pasión y los misterios dolorosos. Un ángel que enérgicamente levanta la losa de la Tumba del Señor para mostrarnos que allí, tras su gloriosa resurrección sólo quedó un eterno manantial de luz y esperanza simboliza la Resurrección y los misterios gloriosos. Un ángel que eleva y presenta al cielo un corazón inflamado simboliza la Oración.

En el arco que une la Resurrección y la Oración dos ángeles presentan un incensario entre humo, emblema de las buenas obras que se elevan hacia Dios, envuelve la inscripción "Ora Pro Nobis" En el arco que une Vida y Pasión dos ángeles ofrendan la guirnalda de rosas, símbolo de las bellas flores del espíritu, que es el Rosario. Coronando la composición está la inscripción "Regina Sacratissimi Rosarii".

*Altar Mayor.*¹²⁰

Iglesia de las Esclavas del Sagrado Corazón (San Sebastián) (1957)

¹²⁰ Reproducido en *Anuario de Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús* (Roma, 1957) 372.

Fresco mural (rectangular) (9,5 x 15 m = 142 m²)

Restaurado en 1994, es el fresco más manierista de Stolz. La iglesia, obra del arquitecto Pedro Bidagor para las Esclavas del Sagrado Corazón, se levanta de nueva planta en 1956 y para su decoración el mismo arquitecto propone varios nombres a las religiosas. En una carta sin fecha, conservada en el AVT, del arquitecto Emilio Larrodera a Stolz, de la que se deduce se conocieron en Zaragoza a través de Teodoro Ríos, aquél le informa de la construcción de la iglesia donostiarra y de las intenciones del arquitecto Bidagor: “quiere hacer un fresco de unas dimensiones aproximadas de 7,00 x 12,00. Me preguntaba hace unos días nombres de pintores especializados en estas cuestiones, y le he dado su nombre, pensando que a lo mejor tenía Ud. un rato para ello”. En diciembre de 1956 las religiosas acusan recibo del anteboceto:¹²¹ al parecer, Bidagor les sugirió a su vez el nombre de Stolz y ellas, después de una visita a la Capilla del CSIC en Madrid se decidieron por él.¹²² Los bocetos conservados –entre ellos un óleo en el convento (véase RG-30 en el epígrafe b. *Obra de Caballete*), y un carboncillo en la colección de la familia Torres- nos muestran un diseño preconcebido que Stolz ejecutó sin cambios ni vacilaciones, completándolo en tan sólo veinticinco días, entre los meses de mayo y junio. Las mismas religiosas le piden que aparezca la madre Rafaela María Porras Ayllón, San José –por la devoción especial de que es objeto por parte de la congregación- y una exaltación del Sacramento.¹²³

El resto de la composición lo terminarían de decidir entre el arquitecto Bidagor y el pintor. Su intención es la de sintetizar todos los atributos y virtudes de la Virgen María en una sola imagen y así concibe la solución:

situando a María bajo formas que aluden a uno que pudiéramos llamar nuevo título, suma de advocaciones de la Madre de Dios: Asunción de la Purísima Reina de los Cielos. Es decir, en un solo

¹²¹ Carta de Alicia Castellet de 10 de diciembre, conservada en el AVT.

¹²² Información aportada por la madre Pilar Basterretxea, Superiora del convento en la fecha de ejecución de las pinturas, en conversación telefónica del 14 de diciembre de 2000.

¹²³ Según la Madre Superiora del Convento, María Jesús Zulueta, en conversación telefónica del 11 de diciembre de 2000.

instante de la representación plástica, se reúnen los tres momentos más gloriosos de su constante glorificación: la subida en carne mortal hacia el Padre que la creó, la manifestación de su inmaculada pureza y, por último, la coronación que dos espíritus celestes, como de plata, van a efectuar presididos por la Paloma Santa que, en lo alto, sirve de eje y directriz a toda la escena.¹²⁴ (“Nueva iglesia” 1957, 372)

La figura central, una Virgen andrógina, inmaterial, parece perdida en la contemplación mística interior; elegante, distante, absorta en la contemplación mística, eleva su rostro a lo alto, rodeado de las doce estrellas de la visión apocalíptica de San Juan. El gesto de entrega lo subrayan sus brazos elevados con las manos extendidas, abiertas, dispuestas a aceptar y a suplicar. La estilizada figura de blanco aparece arropada en su manto, que dos ángeles mancebos en tonalidades tierra, de enormes y puntiagudas alas abren para mostrarnos a María, a la vez que subrayan con su gesto el carácter central y protagonista de la figura. Los atributos y emblemas de la pureza de María están ampliamente representados: en el símbolo de la media luna de la Inmaculada Concepción, en un ángel, de grises nacarados, más etéreo si cabe, que avanza caminando por el vacío por el lado derecho con la azucena que refiere a la pureza, virtud que le permite pisar al pecado simbolizado en la serpiente a sus pies. Hay más ángeles, nueve en total, dos de ellos en la parte superior, en brillante blanco inmaterial, que descenden en vuelo portando la corona del Reino de los Cielos. Otros dos, a los pies de la Virgen, llevan coronas de flores “que son como la súplica angélica de esa coronación” dice Stolz en las notas mecanografiadas mencionadas. Destaca el de la parte izquierda por la violencia de sus aristas, una composición de ritmo duro y enérgico marcado por las alas, el vuelo del manto y la rodilla.

En cambio, a la derecha, su compañero emerge, tímido, por detrás de la Madre Rafaela María Porras Ayllón (1850-1925), fundadora de las Esclavas del Sagrado Corazón. El primer boceto presentaba a una Santa Rafaela en ritmo casi de

¹²⁴ Transcripción de unas notas mecanografiadas conservadas en el AVT y publicadas en la revista de la Orden de las Esclavas que describen la intención y la pintura representada. Aun sin fecha ni firma, es de suponer que Stolz las enviaría junto al anteboceto al que hemos hecho referencia.

baile, a tono con los ángeles de la composición. Pareciéndole a la Madre General de la Congregación un riesgo excesivo, se le requirió al pintor una imagen más convencional de la Santa, que en el mural definitivo recuerda las composiciones barrocas de los santos en éxtasis.¹²⁵ Stolz nos explica este tramo de la composición:

Ángeles adolescentes sostienen a la Bta. Rafaela María del Sagrado Corazón y uno de ellos le toma su mano izquierda, acaso temblorosa de emoción, al extenderse en el aire.¹²⁶ La Bta. Rafaela mira a su Señora, en éxtasis de amor; y la mano que, sobre el pecho, casi crispada estremecida, cubre la enseña del Sagrado Corazón que, sobre el suyo humano, la defendía e inspiraba. (“Nueva Iglesia” 1957, 373)

Un ángel de rojo, el color del amor, desciende en veloz vuelo hacia el Sagrario portando unas espigas alusivas al sacramento de la Eucaristía. Los pámpanos y uvas correspondientes los sostiene, en el lado contrario al sagrario, otro ángel vestido de azul, como el manto de la Purísima. Detrás de éste se yergue San José, arrodillado y contemplando arrobado la imagen celeste. Finalmente, bajo el sagrario, a lo lejos, se levanta la Domus Áurea, “la Ciudad de Dios que los hombres quisieran edificar para entregársela a la Reina de los Cielos, para que ella se la diera, de nuevo purificada, a la Trinidad Santa”(“Nueva Iglesia” 1957, 374).

Stolz consigue un movimiento ascendente cabalmente acertado mediante una composición en espiral que arranca del ángel que porta los pámpanos y las uvas, y asciende a un ritmo frenético hacia la última figura, la paloma que remata el conjunto. Un cromatismo en el que combina sabiamente los grises nacarados, azules y tierra matiza un ambiente misterioso, etéreo y armónico. Utiliza una gradación simbólica del color, desde los tonos tierra de la parte inferior, el azul de la parte central y el blanco de la superior. El fondo dominante, de azul intenso, casi eléctrico, llena el ambiente de cierta inmaterialidad misteriosa muy adecuada para el fin de la iglesia de las religiosas que lo encargaron: la vigilia junto al Sacramento.

¹²⁵ Véase Nota 123.

Salón de los Fueros.¹²⁷

Ayuntamiento de Valencia (1958)

Serie de frescos murales (74 m²)

El Ayuntamiento valenciano alberga en su primera planta y en cinco salas un archivo histórico con documentos cuya antigüedad se remonta a 1239, fecha en que Jaime I creó la figura del Curia o Justicia, primer magistrado municipal. La personalidad jurídica y política que con ello concedía a Valencia está resumida en los fueros, una especie de código de derechos y deberes de los ciudadanos, así como de las obligaciones entre estos y los monarcas. Alfonso II el Benigno (IV de Aragón), ordenó junto a las Cortes Generales su recopilación en 1329. El *Llibre dels Furs de la Ciutat i Regne de Valencia* recoge los fueros antiguos de Jaime I y los nuevos de Alfonso y es de gran importancia no sólo por su autenticidad sino, como especifica Almela y Vives, por recoger unas leyes vigentes durante más de cuatrocientos años, hasta su derogación a principios del siglo XVIII. Durante mucho tiempo este infolio de 124 hojas se conservó guardado celosamente, hasta que el consistorio valenciano a iniciativa del concejal delegado de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos, José Grima, decidió reformar la Sala III del archivo para albergar y exhibir en ella permanentemente el código, y así otorgarle un lugar definitivo y digno de su valor artístico, social y político. Éste es el origen del encargo a Ramón Stolz, a instancias de José Grima, y en el que sin duda desempeñaría un papel importante el íntimo amigo de Stolz Arturo Piera, como el mismo Almela (1959, 48) refiere. Piera incluso firma por orden del pintor la carta que éste envía el 26 de noviembre de 1956 a la Comisión de Cultura y al entonces Alcalde de Valencia, Marqués del Turia, exponiendo su plan para los 73,65 metros cuadrados de superficie total a decorar:

¹²⁶ Fue beatificada por Pío XII en 1952 y canonizada por Pablo VI en 1977.

¹²⁷ *Història de l'Art Valencià*, de Vicente Aguilera Cerni, Tomo VI, p. 162; Furió, Antoni, et al., *Historia de Valencia*, (Editorial Prensa Valenciana/Universidad de Valencia, 1999) 104; Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (Valencia, 1959) 47-79; *Valencia Atracción*, número 299 (diciembre 1959), p. 2 y 3; *Levante. Suplemento Valencia*, 5 de diciembre de 1958, p.2.

Se proyecta una gran escena, en el muro de mayores dimensiones (el recayente al pasillo) alusivo a la intervención que en los Fueros tuvo Francisco Vinatea. En las demás paredes, que son de poca latitud, la superficie de las mismas estará convenientemente subdividida y se plasmarán ricas figuras con el carácter adecuado de ocho reyes de la Corona de Valencia que con el que figurará en el panel de Vinatea, que será Alfonso II de Valencia y IV de Aragón, habrá una representación de nueve reyes, abarcando desde Jaime I a Alfonso el Magnánimo, suprimiendo a Fernando I, ya de la dinastía no aragonesa y que tan solo reinó cuatro años sin relieve alguno durante los mismos.¹²⁸

Había habido un cambio de impresiones previo con el artista, y ya se le había proporcionado incluso “documentación en que basar la temática de la obra”, como explican el pintor en la carta citada y el mismo Grima, en la propuesta formal que dirige a la Comisión de Cultura de 1 de diciembre de 1956:¹²⁹

Para decorarla, se ha pensado en pinturas murales que desarrollen temas y figuras relacionadas con los Fueros de Valencia. En esta clase de pintura se ha especializado, con gran prestigio en toda España, el artista valenciano don Ramón Stolz. Por ello, esta delegación de Monumentos ha cambiado impresiones con dicho artista y le ha facilitado documentación en que basar la temática de la obra.¹³⁰

¹²⁸ Carta conservada en el Ayuntamiento de Valencia, Archivo y Monumentos, 1956, expediente número 54. En la carta establece también un presupuesto de 140.000 pesetas.

¹²⁹ “Moción del Concejal-Delegado de Archivo y Monumentos, proponiendo se encargue al artista don Ramón Stolz la decoración pictórico-mural de la Sala de los Fueros de este Archivo Municipal”, en el mismo expediente 54.

¹³⁰ En el AVT se conservan unas notas mecanografiadas con el título “Algunos temas que pueden servir para la decoración mural de la Sala de los Fueros en el Archivo Municipal de Valencia”, que incluyen la promulgación de las “Costumbres” en el reinado de Jaime I, el compromiso de Pedro el Grande a jurar los fueros en 1283 y las últimas cortes de Valencia según versiones de J. Martínez Aloy en su *Geografía General del Reino de Valencia*, y de Teodoro Llorente en *Valencia*, la negativa de Felipe IV a cumplir los fueros en 1624, la protesta de Vinatea por un contrafuero, y la abolición de los fueros por Felipe V.

Siguiendo los trámites ordinarios la memoria fue remitida a la Comisión Permanente, que aprobó el proyecto por unanimidad el 31 de diciembre de 1956.¹³¹ Almela (1959, 49) asegura que fue Stolz quien estableció los motivos ornamentales; algo que corrobora el hecho de que, aparte de las premisas generales mencionadas por Grima, “temas y figuras relacionadas con los Fueros” el mismo pintor, tras explicar su programa en la carta de 26 de noviembre, añadiera: “Alguno de los reyes podría ser sustituido por otros personajes: ‘Caps de Furs’ o legisladores famosos”. Conocemos la modestia y carácter enemigo de la polémica de Stolz, por lo que consideramos muy improbable que si hubiera recibido indicaciones más precisas de las mencionadas hubiera intentado cambiarlas. En la misma carta se pone de manifiesto una vez más el entendimiento “a la antigua usanza” de Stolz -también en el modo de expresarse-, que piensa no sólo en su obra, sino en el resto de la decoración de la Sala: “para que tenga la adecuada riqueza con carácter y ambiente evocador, tendrá que llevar mucha y rica ornamentación pintada e incluso plumeados de oro”. No le importa en absoluto unir a su trabajo el epíteto de “decorativo”: su sentido de la estética tradicional, armónica y equilibrada, hace que prime sobre la vanidad y reconocimiento del artista tan en boga a lo largo del siglo XX, expresado en actitudes impositivas y en la valoración de la inspiración libre y sin trabas, el rechazo de la polémica por principio y el esfuerzo por la consecución de un trabajo adecuado al encargo y digno en su ejecución. Esto mismo hace que siempre se informe escrupulosamente de la historia de los hechos a representar, y sea prudente a la hora de manifestarse “políticamente”, consultando y no imponiendo, tratando quizá de mantenerse al margen de las cuestiones o etiquetados políticos, como se pone de manifiesto una vez más en su carta de 26 de noviembre:

De este modo, habrá una cierta unidad de época, que acaba con los comienzos del XV, y quedarán representados, con leyendas explicativas los reyes de la gran época de los Fueros. Cabe la duda, de tipo político, de si se incluye o no a Fernando el Católico. Los demás, a partir de este monarca, entiende el artista deben suprimirse, pues su

¹³¹ Propuesta incluida en el punto 12 de la Orden del Día de la Comisión Permanente.

inclusión le quitaría unidad al Salón a causa de su indumentaria y porque, por ejemplo, Felipe V suprimió los Fueros.

Es decir, el criterio es puramente estético, aunque mencione -como secundario- el significado político de la derogación de los Fueros. Nótese además, abundando en la modestia de su carácter, cómo evita emplear la primera persona del singular, refiriéndose a sí mismo a través de un respetuoso "entiende el artista".

Almela y Vives, académico de San Fernando, ofrece cumplida información sobre los trabajos realizados, recogidos además en el expediente mencionado. Así, sabemos que los trabajos preparatorios en la sala fueron dirigidos por el arquitecto municipal Carlos Soler (en el AVT se conservan varias cartas del arquitecto consultándole a Stolz medidas y otras cuestiones técnicas para preparar el muro), la decoración del artesonado se debe a Francisco Baró y la talla, reproduciendo en estilo que imita al mudéjar los escudos de los caballeros aragoneses y catalanes que ayudaron a Jaime I en la conquista de Valencia, a José Sanmartín. Stolz recibe también una carta apremiante de Grima del 24 de septiembre de 1957, solicitándole de una vez los bocetos que espera "desde hace un año"(AVT). El artista acababa de terminar entonces el fresco del altar de las esclavas del Sagrado Corazón en Ondarréta, y aun tardaría algún tiempo en iniciar esta última obra. Los bocetos presentados, hoy en la colección de la familia Torres, son tan acabados que en la prensa del momento se confunden en ocasiones con la obra definitiva. En septiembre del año siguiente Stolz empieza a pintar en el Ayuntamiento valenciano, concluyendo la obra dos meses más tarde con jornadas normalmente superiores a las ocho horas, incluso más largas:

Lo exigía muchas veces el procedimiento; pero, en otras ocasiones lo determinaba el tesón del artista, en lucha contra una dificultad hasta vencerla. Así pudo ocurrir que, habiendo empuñado los pinceles el sábado día 15 de noviembre, alrededor de las once de la mañana, los esgrimió -si vale la expresión- toda aquella tarde y toda aquella

noche, hasta las siete y media de la siguiente mañana dominical...
¡Una jornada de más de veinte horas! (Almela 1959, 59)

Almela recuerda la rutina diaria: primero llegaba su ayudante Colina con el estuquista Casanova, de Burjassot para preparar el muro y a media mañana llegaba Stolz: “generalmente con alguna revista italiana en la mano: *Epoca*, *Tempo*, *L’Europeo*, *Oggi* y -¿por qué no?- *La Domenica del Corriere*. Y después de haberse cambiado la ropa comenzaba a pintar, “sin prisa y sin pausa. Porque no se puede llamar pausa a las breves interrupciones para comer frugalmente o para esperar que se produjera determinado efecto en lo recién pintado”(Almela 1959, 58). Estos paréntesis eran aprovechados por muchos estudiosos, estudiantes y artistas consagrados, como recuerda el mismo Almela, para aprender de cerca la técnica del fresco, que Stolz se complacía en desvelar sin ocultar recetas ni fomentar el misterio “con la claridad propia de un auténtico maestro: que eso era [...], no por la categoría alcanzada, sino también por su gracia para enseñar”(Almela 1959, 59)

Los paneles definitivos ocupan una superficie total de 73,65 metros cuadrados; a derecha e izquierda de la entrada, dos muros de 20,40 metros cuadrados cada uno iban a representar a los reyes “valencianos”: Jaime I el Conquistador y su dinastía iniciada con Pedro I el Grande, Alfonso I, Jaime II, Pedro II el Ceremonioso, Juan I y Martín el Humano. A ellos se les suma Alfonso III el Magnánimo: “dignísimo representante de la dinastía castellana, el hijo del que sucedió al último Berenguer [...], el Rey Humanista, estimado por Llorente y otros historiadores como el último rey valenciano auténticamente amante de nuestro reino y respetuoso con sus fueros”(carta de 26 de noviembre). Todos los reyes se representan en orden cronológico, bajo dosel gótico y en tamaño natural, con una intención expresa en la misma carta:

aislados, de frente al espectador, como estatuas polícromadas, y a una altura respecto a éste que realce su majestad, se han abocetado con la intención de que, además de que con sus nombres y presencia se evoquen doscientos veinte años de nuestra intensa historia –tan

vinculada a los fueros- [se] constituyan en torno al códice a la manera de majestuosa y solemne guardia.

Son representaciones de enorme poder sugestivo, con rostros de extraña expresión y una interpretación que nos recuerda los retratos al fresco de Andrea del Castagno para Villa della Legnaia, donde el Condotiero Pippo Spano, la Sibila de Cumas y Petrarca aparecen encuadrados en un marco del que sobresalen ligeramente. La figura de Jaime I el Conquistador se trata al modo tradicional, respetando el tipo creado a fines del siglo XIX ya que Stolz es de la opinión de que “cuando de un popular y venerado personaje histórico se ha creado un tipo que la mayoría acepta, no se debe, por un vanidoso afán de singularizarse, interpretarlo sistemáticamente de una manera opuesta”.¹³² En cambio, renuncia al típico casco del *Drach alat* con que en estas representaciones populares aparece, ya que resultaría un grave anacronismo (tal figura no aparece en la heráldica aragonesa hasta un siglo más tarde). Stolz presenta al legendario personaje como un cruzado que apoya su gran mano izquierda sobre el escudo cuatribarrado y con la derecha alarga la mano hacia el espectador, entregando el “rull dels furs”. La figura se asienta firmemente sobre el pedestal hexagonal de piedra sobre la que se simula una talla dorada en letra gótica con el nombre del monarca. Una sombra se proyecta sobre el fondo derecho, remedando la que produciría si se tratara de una estatua de bulto la luz que realmente penetra por los balcones, a la izquierda. La túnica, corta, cae en pequeños y uniformes pliegues simétricos, subrayando la verticalidad de una anatomía robusta y elegante. La expresión de los ojos, que miran sin ver, destaca en un rostro de rasgos varoniles dibujados a base de líneas rectas, enmarcado por el capuchón de malla y una magnífica corona, “alta, robusta, ajustada al puntiagudo casco y ensanchando la crestería de su borde tal como aparecen en algunas de las más famosas estatuas de sus contemporáneos”,¹³³ último símbolo de una interpretación del personaje varonil

¹³² En el mismo expediente 54 se incluye la “Descripción de la decoración pictórica de Ramón Stolz Viciano en la Sala de los Fueros en el Archivo Municipal de Valencia”, mecanografiada y firmada por Ramón Stolz Viciano, acompañada por unas notas adicionales de los textos en latín y su traducción firmadas por S. Pallarés y fechadas el 25 de agosto de 1958. Este texto, una copia del cual se conserva en el AVT, está también reproducido íntegramente en el libro de Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (Valencia, 1959) 49-56.

¹³³ Ibid.

y majestuosa, perfectamente adecuada al objetivo propuesto. A continuación parece el hijo y sucesor de don Jaime, Pedro I de Valencia y III de Aragón llamado “El Grande” por convertir al país en una potencia naval, como resultado de sus proezas militares en Túnez y Tremecén, o contra los franceses en Sicilia, y también por la fama de sus renombrados capitanes como Roger de Lauria, o los célebres almogávares. Este rey también legendario, cantado por Dante y por Boccaccio, representa junto a su padre:

la fuerza, la grandeza y la pasión, los elementos que exige todo canto heroico en honor de los antepasados; fue fuerte, rudo, impulsivo, violento, y se le representa en el boceto sujetando enérgicamente la espada y plantando firmemente su férrea figura sobre el suelo, con las piernas abiertas, en actitud retadora. No hay que olvidar que fue el protagonista del famoso desafío personal al rey de Francia

nos recuerda el mismo Stolz en la memoria mencionada (véase Nota 133). De la misma altura que su padre aparece con media armadura en hombros y brazos, sujetando el mismo escudo y, con las dos manos, una gran espada asida con férrea naturalidad. La corona, baja, también sobre capuchón de malla, enmarca un rostro joven de boca grande, nariz ancha y expresión áspera. El fiero ceño fruncido manifiesta un carácter impulsivo, volcado en la acción. En la hornacina siguiente aparece la figura de su heredero y sucesor, Alfonso I el Franco, también llamado El liberal, rey muerto prematuramente, a los veintisiete años, después de un corto reinado de seis, suficiente para ganarse el sobrenombre y la fama de animosidad que ya ostentaba su padre. Stolz lo representa en actitud más reposada, descansando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda y apoyando la palma de la mano sobre la empuñadura de su espada. El atuendo es más elaborado que el de sus predecesores, con un chaleco sobre el que aparece bordado en horizontal una cenefa con el motivo del escudo valenciano. Stolz justifica en su memoria la elección de los elementos de la indumentaria: “Para aludir en algunos de estos reyes a su predilección por los atuendos orientales, lleva este malogrado rey piezas de una armadura arábigo-persa

de la época”, una exquisita pieza repujada que le cubre sólo brazos y manos, dejando la cabeza descubierta con una corta melena ondulada bajo una corona a modo de diadema. Los rasgos del rostro revelan un carácter más reflexivo que el de su predecesor, un hábito dialogante en los labios relajados o el fino arco de las cejas. El manto de rojo intenso, como la funda de la espada, le cae elegante por detrás de los hombros, perfilando una recia figura de galanura cortesana que una luz dorada ilumina de frente. A continuación, el último monarca representado en este muro es Jaime II el Justo, hijo de Pedro el Grande y hermano de Alfonso. Un primer vistazo a la figura nos permite adivinar un carácter muy diferente al de sus predecesores: “sagaz y conciliador [...] abandonó las gloriosas empresas exteriores y atendió, con su típica astucia, en el gobierno de su reino, a las pretensiones forales”, nos dice en la memoria Stolz, que le imagina como “más hombre de pensamiento que de acción, hombre de componendas más que de enérgicas decisiones”. Y bajo estas premisas acomete su descripción, ayudándose de la talla de su sepulcro en el monasterio catalán de Santas Creus. Contrastando con el fornido cuello, su cabeza es menuda, y en ella destacan los ojos abiertos y redondos y la blandura de su rostro envejecido, que la iluminación lateral acentúa proyectando además una enorme sombra sobre el muro interior de la hornacina. Ningún detalle de su vestimenta recuerda el atuendo militar: una túnica sencilla, larga y de escote cuadrado no llega a cubrir unas calzas apuntadas. El pálido tono rosado se anima con el verde intenso y brillante del manto, que cruza por delante del cuerpo recogándose sobre el brazo izquierdo, y en sus manos no sujeta ninguna espada, sino la brida de su capa y un rollo escrito con leyes o acuerdos. Pose y atuendo recuerdan los de un senador romano.

A continuación, la escena del jurado Vinatea reclamando el cumplimiento de los fueros al rey Alfonso el Benigno,¹³⁴ escena para la que Stolz reserva 19,10

¹³⁴ En la memoria mencionada en la Nota 133, Stolz describe la versión del hecho histórico por la que se guió: “Alfonso II de Valencia (IV de Aragón), llamado “el Benigno”, influido por su segunda mujer, Leonor de Castilla, protegió con exceso, en contra de los derechos de don Pedro –hijo del primer matrimonio y heredero de la corona-, al infante don Fernando, habido con doña Leonor. Fernando recibió el marquesado de Tortosa y villas tan importantes como Játiva, Alcira, Murviedro y Castellón. Valencia no pudo consentir tan injusta mutilación de su territorio. Con motivo de hallarse el rey en Valencia, una comisión de magistrados de la Ciudad decidió hacer constar su protesta por tan enorme desafuero. Francisco Vinatea, Jurat en Cap, después de confesar, comulgar y hacer testamento, al frente de los magistrados, pidió enérgicamente la derogación del contrafuero, y añadió ante el asombro de la reina y los cortesanos: ‘Mes certific-vos, Senyor, que si nós morim, no escaparà

metros cuadrados en el muro de entrada y opuesto a la fachada de la calle, el mayor de los espacios de la sala, “dado el carácter, y la excepcional importancia y trascendencia del enérgico gesto de Vinatea defendiendo los fueros de su patria”.¹³⁵ Stolz reconstruye la escena con la soltura y el brío narrativo que caracteriza sus composiciones, distribuyendo a los personajes sobre una línea quebrada que avanza en profundidad y hacia arriba, e iluminándolos con un doble foco de luz, desde la izquierda y desde el centro superior. Los reyes aparecen sentados en un trono con dosel y cortinas rojas situado en un amplio salón de arcos fajones, en ligero esviaje hacia la izquierda; rodeados por las autoridades civiles y eclesiásticas de su séquito, expresan con sus gestos de manos y rostro la conversación tantas veces reproducida, la sorpresa y enfado de la reina, que sujeta el brazo del rey y lo mira con reproche, y la benevolente imagen del soberano, explicándole también con las manos, cual pantocrátor medieval, por qué no había lugar para el castigo que ella reclamaba: “Reina, reina, el nostre poble és franc, e no es axí subjugat com és lo poble de Castella; car ells tenen a nós per Senyor, e nós a ells per bons vassalls i companys”.

Todos y cada uno de los veintiún personajes representados constituyen un modelo expresivo: la doncella tras la reina la observa sin girar la cabeza esperando lo peor, y el caballero a su derecha mira espantado a Vinatea, mientras alarga involuntario el brazo hacia los reyes, como queriendo detener la descarga de ira que supone inminente; por el contrario, el caballero situado junto al rey se muestra presto a desenvainar la espada. En actitud expectante el grupo de la derecha contempla al osado *Jurat* frente a ellos, respaldado por la delegación ciudadana. Ésta la componen varios personajes, de los que cinco son perfectamente visibles; vistiendo túnica roja y una cadena la cuello símbolo de su autoridad, en ellos se hace palpable una vez más la admiración de Stolz por el renacimiento italiano. Los cinco rostros están

algun daquets que son ací, que no muiren tots a tall de espasa, sino vós, Senyor, e la Reina, e l'infant don Fernando'. Ante el arrojó de Vinatea, el rey dijo a la ambiciosa Leonor: '¡Ah! Reina, acó voliets vós oír?' Y ella, airada, contestó: 'Señor, no consentiría el rey de Castilla, hermano nuestro, que él no los degollase a todos'. Pero la respuesta de Alfonso fue definitiva: 'Reina, reina, el nostre poble és franc, e no es axí subjugat com és lo poble de Castella; car ells tenen a nós per Senyor, e nós a ells per bons vassalls i companys'. Las donaciones fueron revocadas y Valencia y su reino vivieron en paz gracias al valor cívico de Vinatea.

¹³⁵ Véase Nota 133.

interpretados individualmente, como retratos, manifestando todos ellos en sus diversas e individualizadas expresiones faciales serena dignidad y determinación. Vinatxa aparece solo y erguido ante los reyes, distinguido en el centro de la escena; con una mano sostiene el *rull dels furs* y con la otra los señala, subrayando el motivo central de la disputa que origina el tema de la composición. Ante él y en primer término un anciano avanza impulsivamente, temeroso de las represalias, pero una figura encapuchada de blanco le detiene: el rostro de frente expresa indignado reproche, y la mano crispada sujeta con fuerza la del anciano. Es una figura interpretada esquemáticamente, con economía de líneas y de color, en beneficio de una expresividad narrativa de recuerdos expresionistas. La medieval isocefalia de la delegación ciudadana se recorta frente al muro del fondo por el que sube una escalera que desemboca en una sala con más personajes. Aún desde la distancia, asomados bajo un triple arco por el que penetra la luz de uno de los focos, es perceptible en su actitud el temor y la expectación ante el excepcional acontecimiento. La gama de ocre dominante está animada con los rojos y anaranjados de muchas de las túnicas y por tres manchas de color intenso que actúan dividiendo el espacio, evitando la monotonía: el azul del dosel de los reyes, prolongado en la cerámica de los peldaños alternos, el verde oscuro del manto de la figura de primer plano a la izquierda y el llamativo verde de la túnica del personaje de espaldas a la derecha, el mismo del manto de Jaime el Justo y sobre cuya “garbosa audacia” llama Almela (1959, 61) la atención. La firma del pintor está bajo esta figura: “R. Stolz Viciano. 1958”.

El muro de la izquierda, lindando con la sala de Serrano Morales, continúa la descendencia de Jaime el Conquistador con la figura de Pedro II el Ceremonioso (IV de Aragón), un “hombre de tremenda fortaleza de ánimo aunque de cuerpo débil y raquíptico. Era sietemesino [...] déspota providencial que con una gran rectitud y extraordinaria severidad en la administración de su justicia consiguió consolidar el poderío exterior y la organización administrativa en el reino de Valencia”.¹³⁶ Guiándose por las historias de España de Menéndez Pelayo y de Zurita, e inspirándose para la representación física del rey en la escultura del maestro Aloy en

¹³⁶ Ibid.

la catedral de Gerona, Stolz dibuja un cuerpo raquítico, el menos agraciado sin duda de toda la dinastía representada. Un rostro alargado con expresión de enojo permanente, hombros rectos y escuálidos, como los brazos y las manos, con las que sujeta decidido el puñal que le dio el sobrenombre (Pere el del punyalet, “con el que se dice que rasgó los privilegios de la Unión”). Las piernas abiertas en resuelta actitud contrastan de modo un tanto cómico con la raquítica anatomía del monarca, exagerada hasta el extremo de dañar la estética uniforme de la sala. De muy diferente apostura es la figura de su hijo y sucesor, Juan I el Cazador, al que “se le representa en atildado traje de corte, de fines del XIV, con la ceñida y festoneada aljuba de españolas mangas de saco, el cinturón en las caderas, y calzas y mangas de colores distintos. Con gesto indiferente empuña el venablo de caza y pende de sus hombros el cuerno de montero”.¹³⁷ Es efectivamente ésta la imagen que nos transmite, un hombre joven dedicado a los placeres del cuerpo cuyo rostro muestra una actitud y expresión indiferente, abandonada. La belleza de las proporciones de su anatomía se resalta con la riqueza de colorido del atuendo, resuelto en rojos y verdes, y la capa que le cae en pliegues simétricos y uniformes por detrás de los hombros enmarca con elegancia el perfil del personaje, una de cuyas calzas sobresale del pedestal de piedra sobre el que se graba su nombre. En la siguiente hornacina aparece Martín el Humano, hermano y heredero de Juan. Es una estatua de enorme envergadura y dignidad, tanto en la apostura y proporciones anatómicas como en la noble expresión de su rostro, en el que Stolz quiso reflejar la desdicha de un rey bondadoso y devoto, de un gobernante justo y pacífico que hubo de asistir al final de su propia estirpe. Por eso quizá el pintor opta por acentuar el carácter estatuario de la saga, presentándolo: “como una figura de oro patinado. Lleva sencilla media armadura. Sobre el peto brilla la cruz que pende de su collar. La espada lleva las armas de su escudo, o sea,

¹³⁷ Ibid. En la memoria Stolz relata así las circunstancias del reinado de este monarca: “Delicado de salud e inclinado a los placeres cortesanos y a la vida fastuosa. Cansado quizás al subir al trono, se abandonó y su reinado fue un paréntesis de ocho años en el desarrollo de la pública administración. Su negligencia provocó serios desórdenes en nuestro Reino: matanzas de judíos, alborotos contra los moriscos y los famosos bandos de Valencia que la convirtieron en campo de batalla entre los Centelles y los Soler. A pesar de ello Juan I, el amador de gentilezas, confiado a su esposa Violante y a la famosa favorita de la reina, doña Carroza Vilaragut, convirtió su amable corte en una interminable fiesta de brillantes representaciones, danzas, justas y cacerías, hasta que en una de éstas, en el bosque de Foxá, tuvo fin entre las garras de una loba”.

las dos Sicilias y las barras de Aragón”¹³⁸. El último rey representado es Alfonso III el Magnánimo, “el que en 1443 entraba triunfante en Nápoles con verdadera pompa de emperador romano [...] precisamente por su constante presencia en Italia el reino de Aragón significó tanto en la política, la cultura y el comercio de su tiempo [...] el rey que tradujo a su lengua materna las Epístolas de Séneca, a pesar de su carácter auténtico de príncipe renacentista, siguió siendo profundamente español, y su corte, su famosísima corte, es el ámbito primero de nuestro Renacimiento”. Una gran espada sujeta con las dos manos imprime marcada verticalidad a esta figura representada en completo arnés a la que llega, multiplicado, la luz de brillos dorados de su antecesor. Sólo el manto rojo interrumpe los reflejos de diversos matices refulgentes, que alcanzan incluso a la pequeña cabeza de expresión voluntariosa coronada de laurel, “como parece corresponder al Rey humanista y guerrero del que conservamos en nuestra catedral las cadenas del puerto de Marsella como trofeo de una de sus victorias”. En su memoria menciona Stolz los retratos contemporáneos existentes del rey, entre los cuales (dibujo de Pisanello, relieves del arco de triunfo de Nápoles y en la Biblioteca Nacional) había unas fotografías de un cuadro que perteneció al Ayuntamiento valenciano, y en los que sin duda se inspiró para imaginar su complexión.

En el paramento frente a la entrada, el recayente a la calle y entre los dos balcones Stolz recrea la figura del capitán o *Ballester del Centenar de la Ploma*, el cuerpo que tenía bajo su custodia la *Senyera* valenciana. Stolz describe la figura mejor que nadie:

Aquella valencianísima y famosísima cofradía y compañía guerrera tenía, como es de todos sabido, como arma común de su servicio, la ballesta, y su más honrosa misión consistía en portar y custodiar, en toda circunstancia, la *Senyera* y, suspendida de cordones

¹³⁸ Ibid. “Nunca pudo sospechar que había de sobrevivir a hijos y nietos. Viudo, abrumado de pesar, enfermo, viendo que con él se extinguía la prole primogénita del Conquistador, acosado de deudos ambiciosos que aceleraban su muerte con pócimas absurdas y concertaban su inútil boda con Margarita de Prades para tener descendencia, aporta un conmovedor dramatismo al final del reinado del último Berenguer. El noble y piadoso don Martín ni siquiera fue enterrado en Poblet, como era su deseo”.

-para que jamás se humillase-, hacerla pasar por encima de puertas y murallas.

Está representada la famosa compañía de los *Ballesters de la Ploma* por un jinete –un Justicia del siglo XV-, rica y ostentosamente ataviado con completa armadura, blanca pluma y sobrevesta, también blanca, con la cruz de su Santo Patrón [San Jorge]. El jinete enarbola la gloriosa insignia valenciana con empaque, dignidad y hasta desenfadado orgullo. La gualdrapa del caballo lleva en su ornamentación las barras de la Ciudad combinadas con la cruz de San Jorge. [...] Corona el asta de la *Senyera* el yelmo con la cimera del *Drac-alat*, por ser la figura del XV, ya que el *Rat-penat* actual es dos siglos posterior.¹³⁹

El grupo ecuestre está magníficamente interpretado, no sólo en la adecuada representación histórica del atuendo sino por la atrevida composición, un imponente contrapicado sobre fondo neutro cuya potencia y majestad vigorizan el simbolismo de la enseña valenciana. El brioso corcel avanza al trote, girando airoosamente la testuz hacia la derecha, encontrándose con la de su jinete, del que sólo alcanzamos a ver la parte superior del rostro. La expresión es seria, concentrada y orgullosa, como pretendía el pintor. Monta con gallardía, sujetando el asta de la senyera con la derecha y la empuñadura de su espada con la izquierda. En la base, con letras góticas, “IN TE DOMINE SPERAVI NON CONFUNDAR”, (En ti, oh Yavé confío, no sea yo nunca confundido) (Ps 30,2).

Tanto los frescos de esta Sala de los Fueros como los del Ateneo Mercantil: “evidencian las posibilidades decorativas del mural y su amplia destinación social, posibilidades que, desgraciadamente, no se han explotado todo lo que hubiera sido de desear”(Catalá Gorgues 1978, 217), no tanto por la falta de demanda sino por la ausencia de pintores con la preparación técnica y la vocación de Stolz. Una vocación decorativa que se trasluce en la concepción global de su obra. Ya desde los primeros momentos de este encargo (véase carta de 26 de noviembre) concibe un espacio

¹³⁹ Ibid.

integrado en el que todos los muros y techo armonicen a tono con el empaque que quiere darse a la Sala. Incluye en este espacio cartelas y textos explicativos, como el texto en el friso en torno a la sala con la leyenda en latín de un fragmento de un privilegio del *Aureum opus*, otorgado por Jaime I en Játiva en 1239 para la constitución del municipio foral,¹⁴⁰ y otros elementos alusivos al tema, como el escudo del centenar de la Ploma y el de San Jorge, patrón de la institución, en las sobrepuestas de los balcones del muro del Centenar, o sobre la puerta de entrada desde el pasillo, en el muro de Vinatea, una reproducción –adornada con ornamentación de la época- del escudo del XIV que estuviera en la antigua puerta de la Shareá, frente al puente que unía el palacio real y la ciudad. Stolz no ha sido valorado por la crítica artística contemporánea, como pone de manifiesto la ausencia de literatura sobre su obra y, en los casos muy puntuales en los que se menciona, la percepción negativa de sus cualidades. Así Manuel Muñoz destaca un cierta influencia de Vázquez Díaz, “paralelamente al hieratismo y a la afectación dramática de los personajes”(Muñoz 1994, 43). Por el contrario, su contemporáneo Almela destaca dos aspectos que valora positivamente: “la perfecta adecuación de la decoración a la estancia decorada, y la concordancia de la misma decoración con [...] el código de los Fueros”(1959, 60). Además, el mismo autor destaca la originalidad de la estancia, y el valor de la representación psicológica de los personajes. Es una valoración acorde con los gustos del momento, en los que prima esta concepción integrada de las artes dictadas por la arquitectura y que el mismo Stolz aceptaba de buen grado. Sin embargo, con la visión diferente de una época distinta, nosotros encontramos en esta sala unos valores que trascienden lo meramente decorativo, también sus evidentes cualidades narrativas, unos valores disimulados quizá un tanto en estas cualidades pero presentes en el esforzado estudio psicológico de los personajes, en la audacia compositiva de los cuatro espacios, particularmente en el del Ballester y su enorme potencia plástica, en la belleza de la armónica gama de

¹⁴⁰ Tabla 1: ET CURIA CIVITATIS IN PERSONA SUA PROPRIA IN DICTIS DOMIBUS STA.

Tabla 2: TICIS SEDEAT, SERVIAT, AUDITA, TERMINET, LITIGET ET

Tabla 3: DEFINIAT OMNES CAUSAS CRIMINALES ET CIVILES ET QUERIMONIAS

Tabla 4: VERTENDAS IN CIVITATE ET TOTO TERMINO CIVITATIS. 1239

La traducción firmada por S. Pallarés es: “Y reúnanse la Curia de la Ciudad en persona propia, en sus cosas estables, sirva, oiga, termine, litigue y define todas las causas criminales y civiles y los agravios que se den en la ciudad y en todo su término”(Véase Nota 133)

color y en la sensibilidad transmitida por la concordancia entre el buen oficio del pintor y dibujante y la inefable condición del artista.

Casa de la Moneda

Inconcluso

Tres techos al fresco

Stolz recibió el encargo para decorar tres despachos de la Casa de la Moneda en Madrid poco antes de su muerte. En el AVT se conservan varios recibos y facturas que hacen alusión a una obra ya iniciada: lienzos comprados, trabajos de obreros y accesorios, y “trabajos y dirección de don Ramón Stolz” por un total de 65.831,65 pesetas. Se conserva también una memoria mecanografiada en la que se describen los tres murales, para el despacho de trabajo, la Sala de Juntas del Consejo y para el despacho oficial de respeto. De este último se conserva un boceto al óleo (HM-38 en epígrafe b. *Obra de caballete* de este capítulo 5). Transcribimos la memoria de los otros dos murales por el interés que revisten para la comprensión del método de trabajo e interpretación de los encargos.

DESPACHO DE TRABAJO: La composición trazada para este trabajo procura cargarse de un contenido que se revela por un simbolismo sencillo, fácil de comprender merced a los asuntos de carácter primitivo que se tratan.

En el centro el Genio vuela con sus alas de águila extendidas, señalando a lo lato y con la antorcha del fuego de los dioses con que Prometeo regaló a los hombres y dio origen a la Industria [tema tratado en el techo de Vicepresidencia del INI, en 1944].

En su torno se desarrollan diversas escenas de la que la primera es un taller de impresión, con prensa de papel primitiva, un tórculo y un grabador atento a su tarea [un tema ya desarrollado para uno de los paneles del Ateneo Mercantil de Valencia]. En el ángulo siguiente Mercurio, con el caduceo y la bolsa de su tesoro surca el

aire; debajo una nave fenicia recuerda los viajes para traerle estaño de Inglaterra, y en el fondo sobre alta loma discurre una caravana de comerciantes.

Unos cíclopes en tensión rompen con sus palancas unas peñas para ser con tal acción recuerdo de la que bien pudo ser la primera máquina al servicio del hombre. La entraña de un volcán humeante se nos muestra con los forjadores de Vulcano mientras en el exterior opuesto a los cíclopes, más en lejanía, trepan unos hombres cargados de materiales sobre sus espaldas.

Por último la Historia transcribe en un pergamino el texto de una inscripción hecha sobre prismática pieza monolítica [similar a los paneles del Gobierno Civil de Santander]. A los pies de la Historia hay diseminadas algunas monedas, pues la Numismática fue y será una de las más fecundas fuentes de la Historia. Detrás del pétreo monumento conmemorativo una figura alada de anciano lleva en su mano un reloj de arena, para ser alusión del tiempo, la entraña íntima de la Historia.

Con estos símbolos se evocan las funciones de actividad que la Dirección de la Casa de la Moneda debe llevar a cabo y también cómo desde tal puesto deberá tener siempre presente el origen que tantas y tantas cuestiones y tareas como en su alrededor giran.

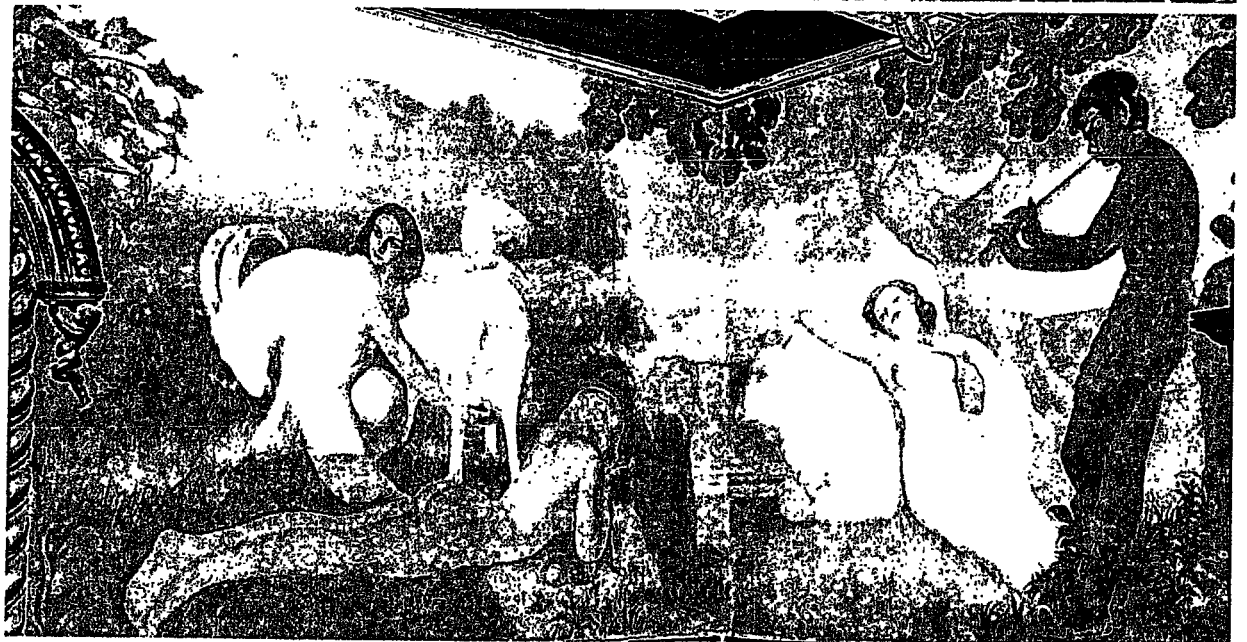
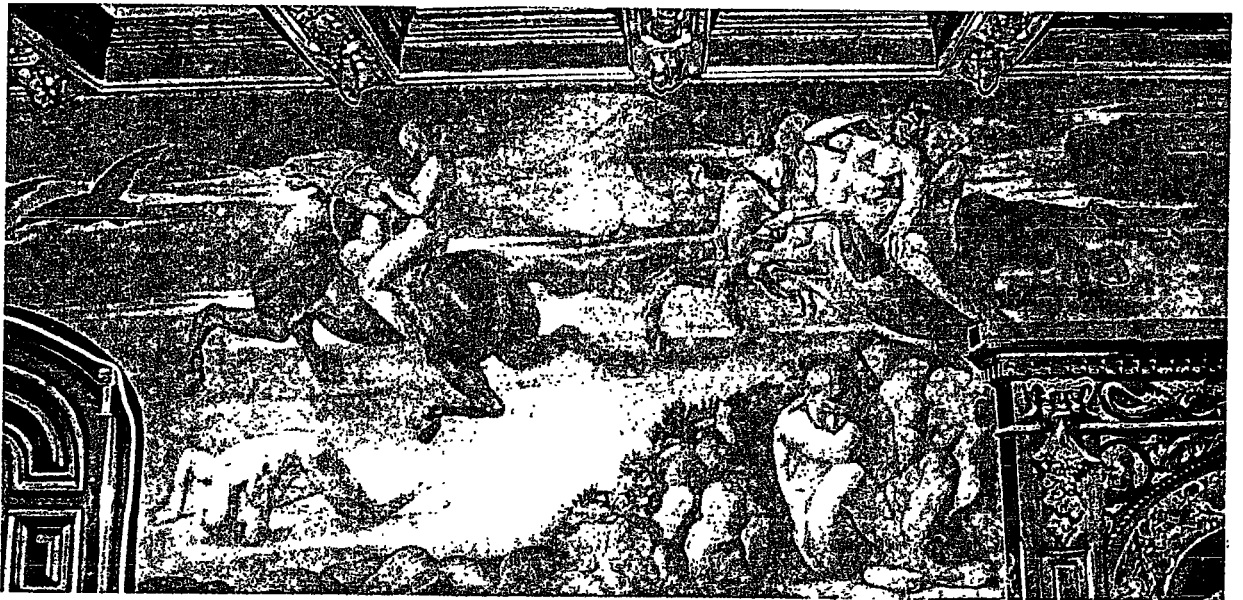
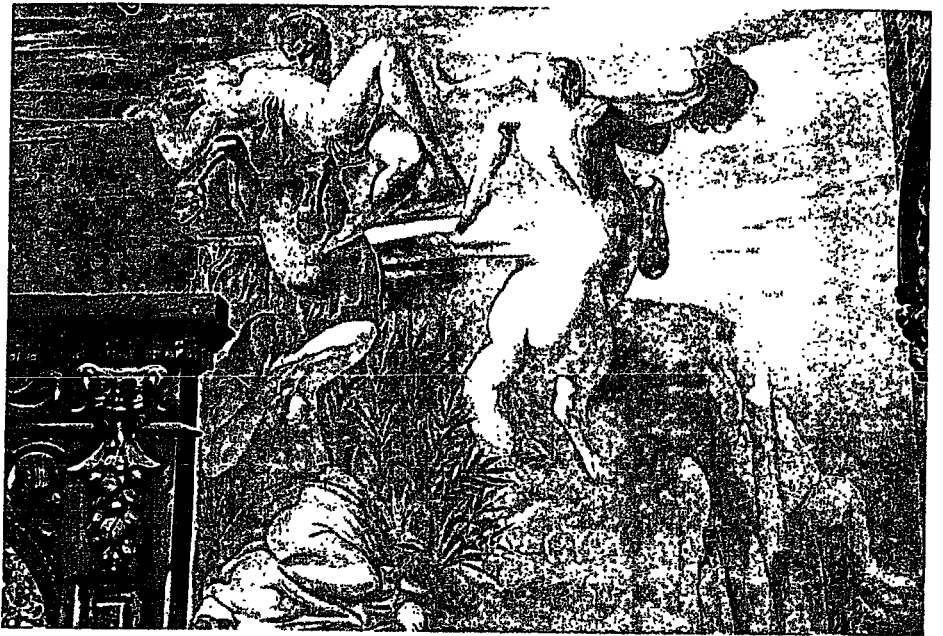
SALA DE JUNTAS DEL CONSEJO: Se recoge un desfile gráfico de todas las actividades que han de atender las personas del Consejo.

Dadas las proporciones de este gran salón la composición se carga en los ángulos ya que ellos pueden ser vistos desde mayor distancia, procurando resolver el problema de perspectiva mediante cierta elasticidad de los puntos de concurso; pues debe tenerse en cuenta que, dada la magnitud del techo en sí y la altura del salón, resultará siempre imposible una visión de conjunto. A pesar de esta movilidad de los puntos de concurso la unidad se ha impuesto y con

ella algún sentido de ilación narrativa para dar continuidad al desarrollo de las escenas. En éstas se ve el proceso de elaboración de los papeles propios de la Casa de la Moneda, partiendo de las Bellas Artes, es decir, desde el diseño original hasta llegar al Banco de España, tras el paso de las tareas de grabación y fotograbado, estampación, tirada por rotativa y revisión de los documentos sobre un bloque donde se contemplan pliegos de pagos al Estado, timbres, sellos de correos, etc.

En el margen opuesto, de igual manera, se presencia un proceso de acuñación de la moneda desde su principio –la extracción minera de metales- desenvolviéndose asuntos que abarcan la fundición, laminación, corte, perforado, torculado, acuñación, etc. Para terminar en el transporte y su vigilancia.

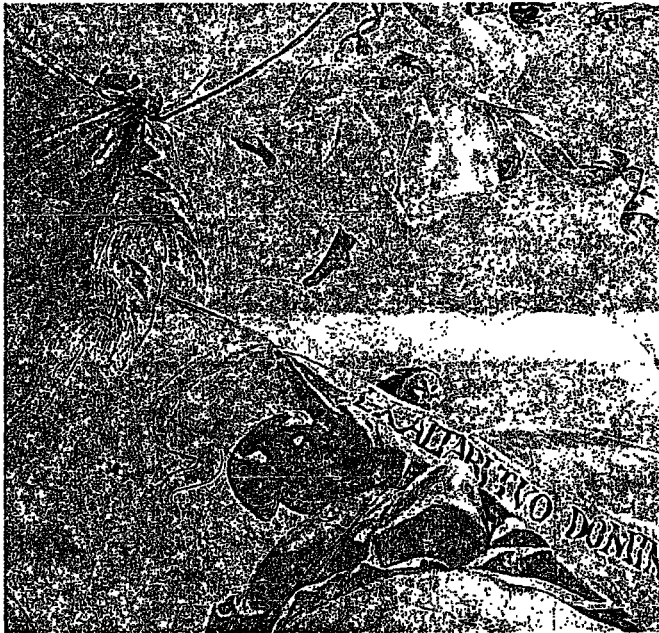
Los cuatro ángulos, que como se ha dicho gozarán de más amplios puntos de vista, servirán para destacar las fuentes de poder del hombre moderno: las torres de distribución eléctrica simbolizarán la energía que se enlaza con la Belleza representada por el ático de estatua del Museo del Prado. Un imaginario Banco de España hará alusión a la riqueza y ésta quedará unida con la visión de una mina en plena actividad, alegoría de la acción y del trabajo.



Palau de Santàngel (Valencia). Óleos adheridos al muro



Bóveda de la Capilla de la Comunión, al fresco. Basílica de los Desamparados (Valencia)



Bóveda de la capilla de la Comunión. Detalle



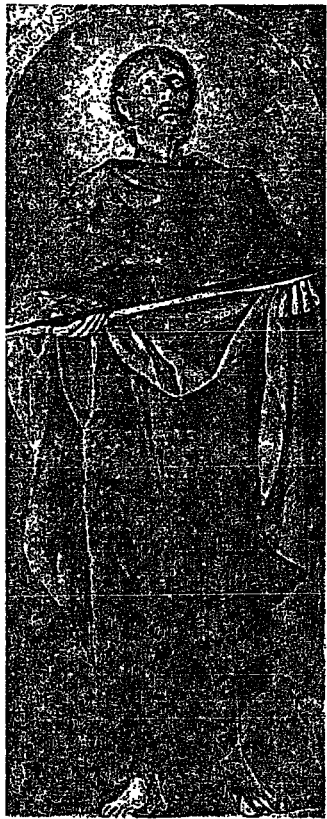
Santos valencianos. Óleo adherido al muro. Capilla de la Comunión. Basílica de los Desamparados (Valencia)



San Andrés. Óleo. Capilla de la Comunión



San Pablo. Óleo. Capilla de la Comunión



San Tadeo. Óleo. Capilla de la Comunión



Santo Tomás. Óleo. Capilla de la Comunión



Detalle de la bóveda *La música al servicio de la Divinidad* (Basilica del Pilar): Rey David



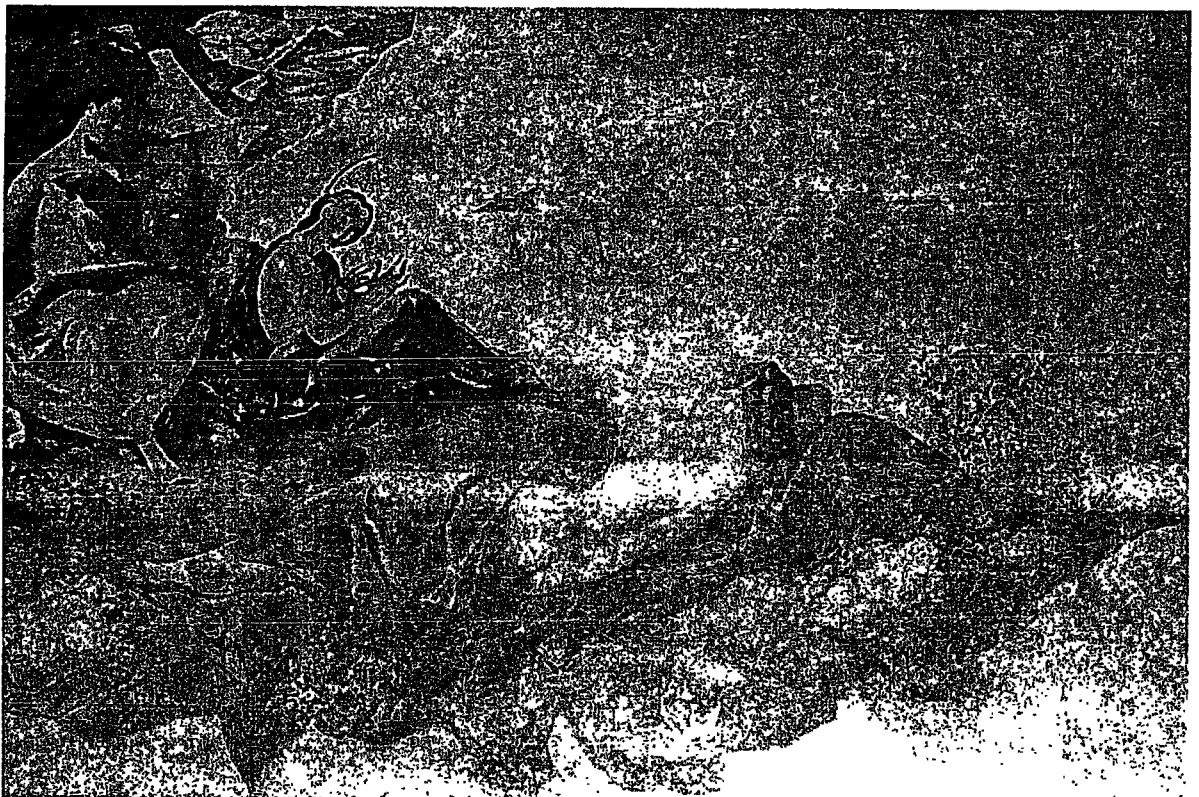
Vista general de la bóveda de *La música al servicio de la Divinidad* (Basilica del Pilar)



Panel E-1 al fresco. Cine Avenida (Madrid)



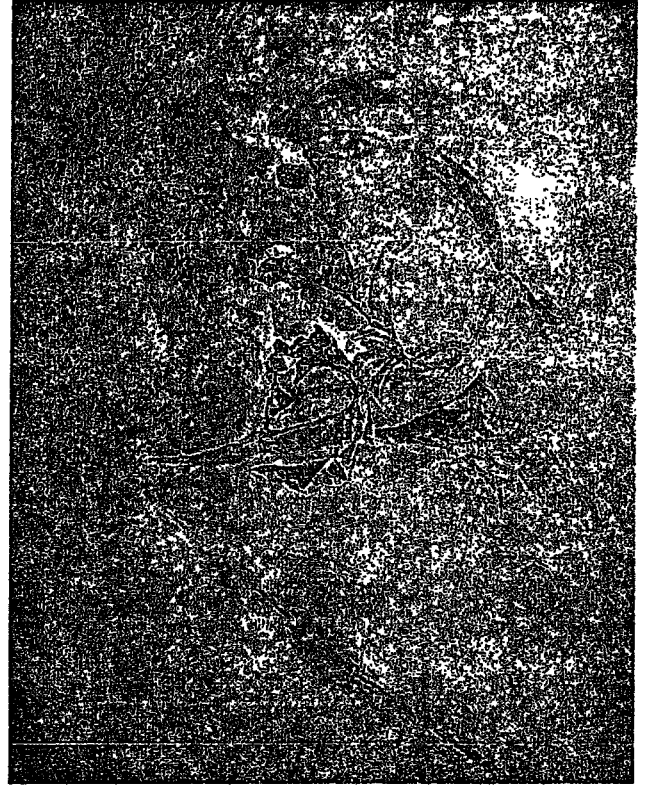
Detalle del panel E-2 al fresco del Cine Avenida (Madrid)



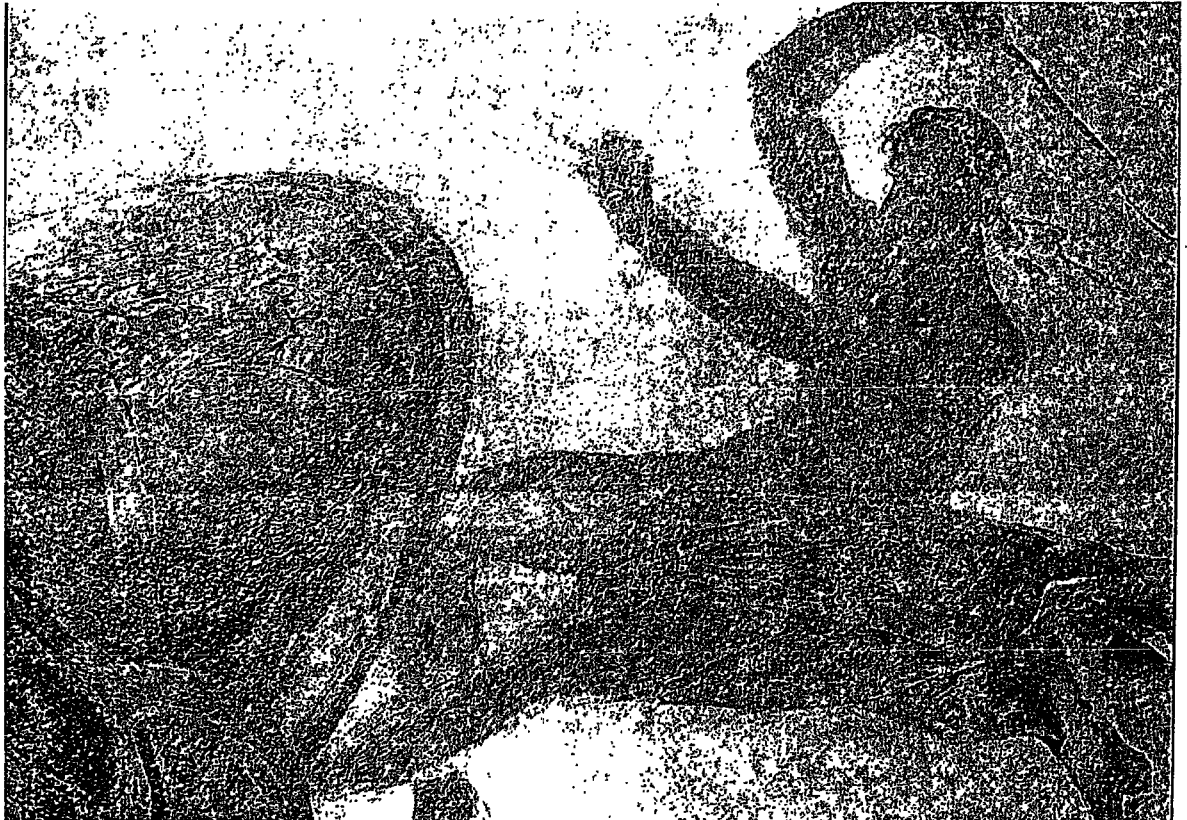
Sala de fiestas *Pasapoga* (Madrid). Mural al fresco



Cine Gran Vía. *Árbol*. Fresco techal en Sala 2



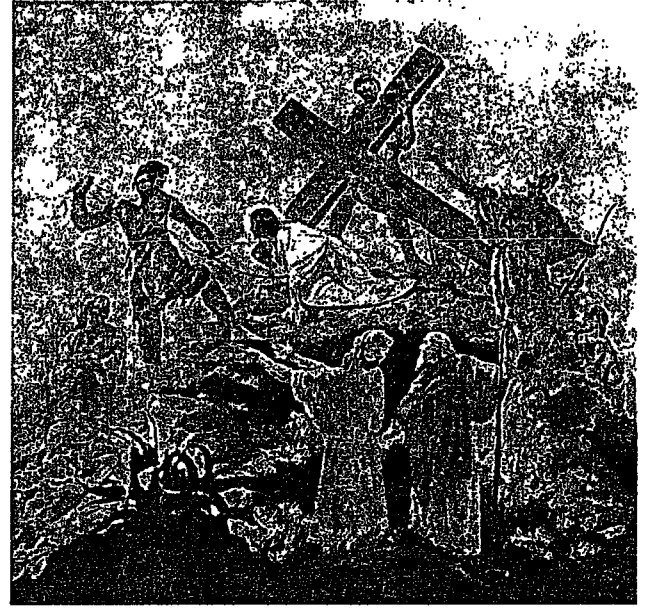
Cine Gran Vía. Detalle del fresco techal en la entrada



Cine Gran Vía. Detalle del fresco techal de la entrada



Estación V. Via Crucis al fresco.
Colegio de las Madres Irlandesas (Madrid)



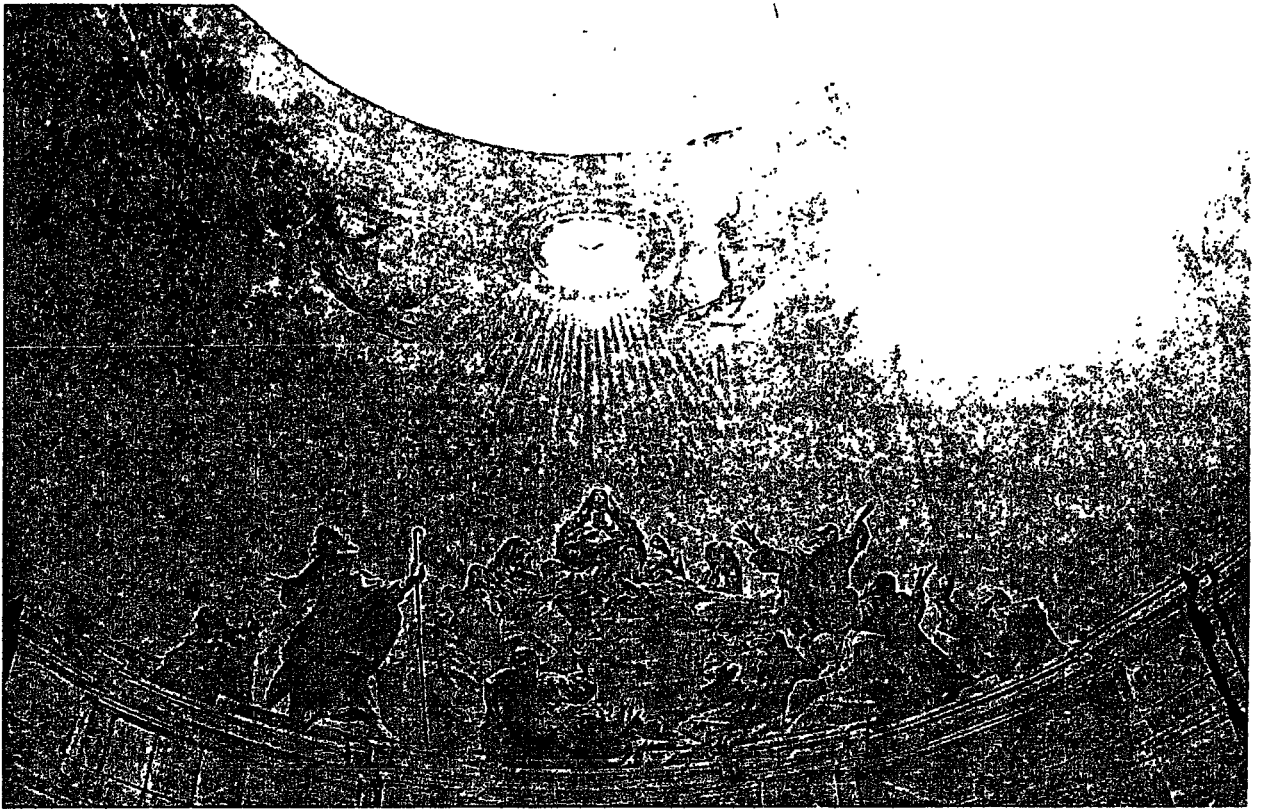
Estación IX. Via Crucis al fresco.
Colegio de las Madres Irlandesas (Madrid)



Estación XI. Via Crucis al fresco.
Colegio de las Madres Irlandesas (Madrid)



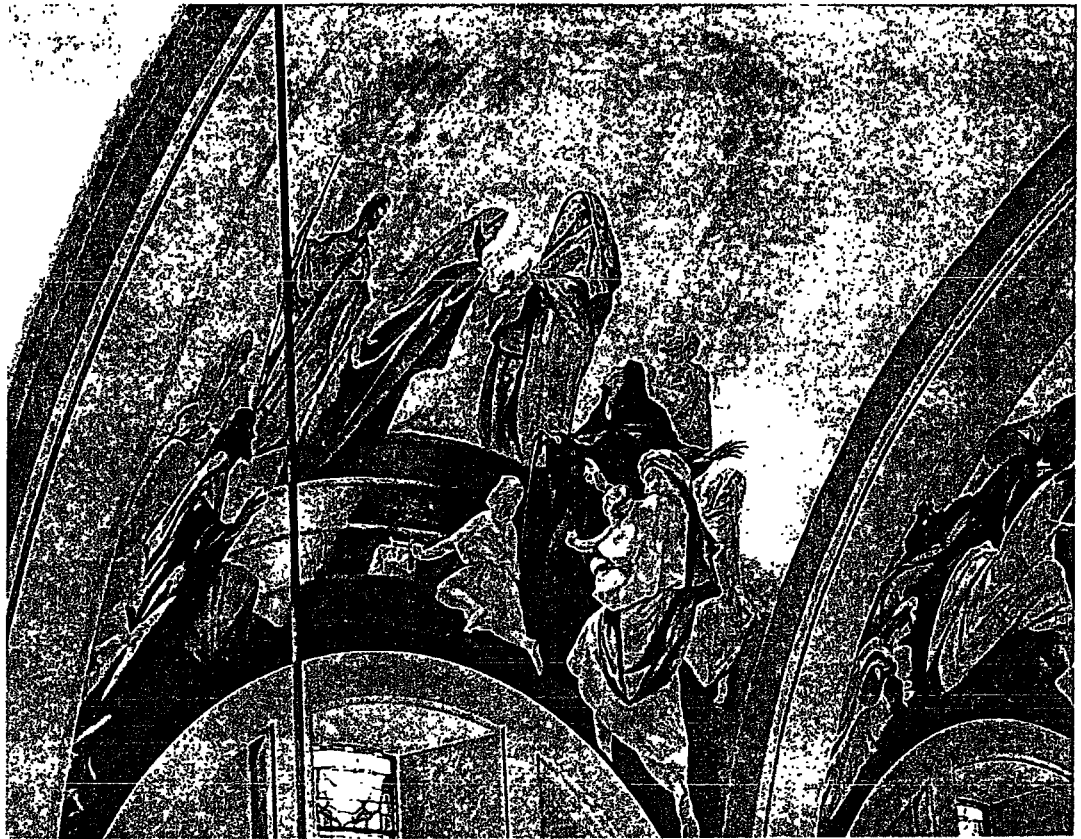
Altar de San José de Calasanz. Óleo.
Colegio de los Escolapios (Valencia)



Pentecostés. Fresco en el altar de la Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. (Madrid)



El buen samaritano. Fresco en la nave de la Iglesia del Espíritu Santo (Madrid)



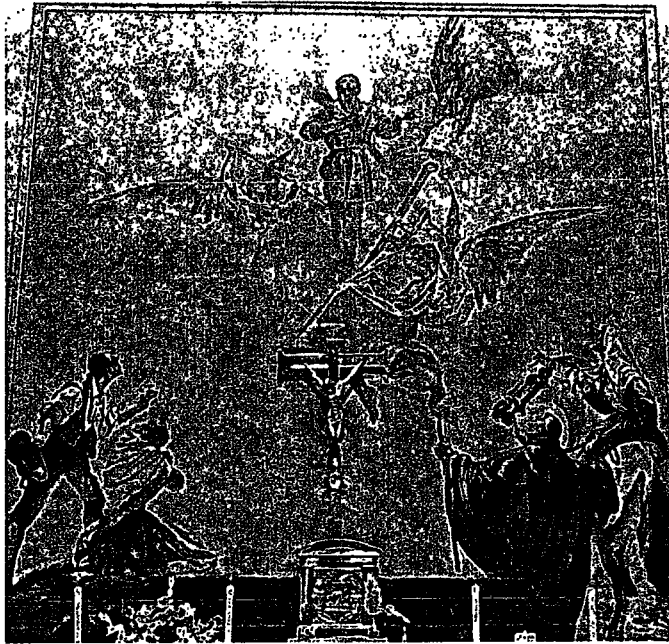
La presentación en el Templo. Fresco de la Nave. Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C.



El sermón en el desierto. Fresco del coro de la iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C.



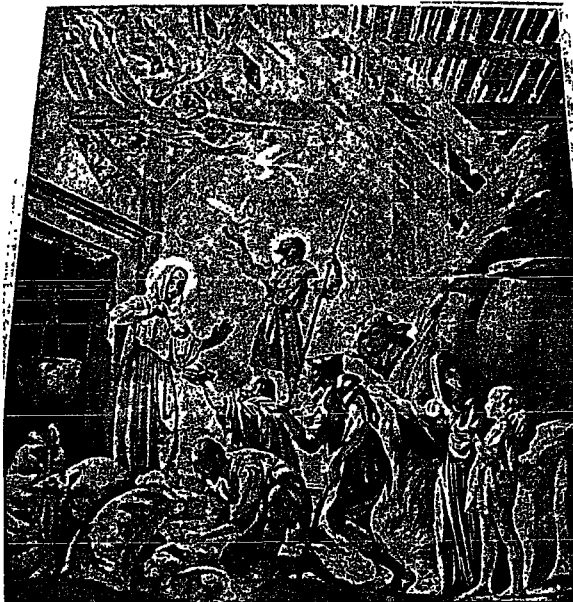
Altar al fresco de la iglesia de la Esclavas del Sagrado Corazón (Ondarreta, San Sebastián)



Apotheosis de San Isidro. Altar al fresco en la capilla del Cortijo de San Isidro (Aranjuez)



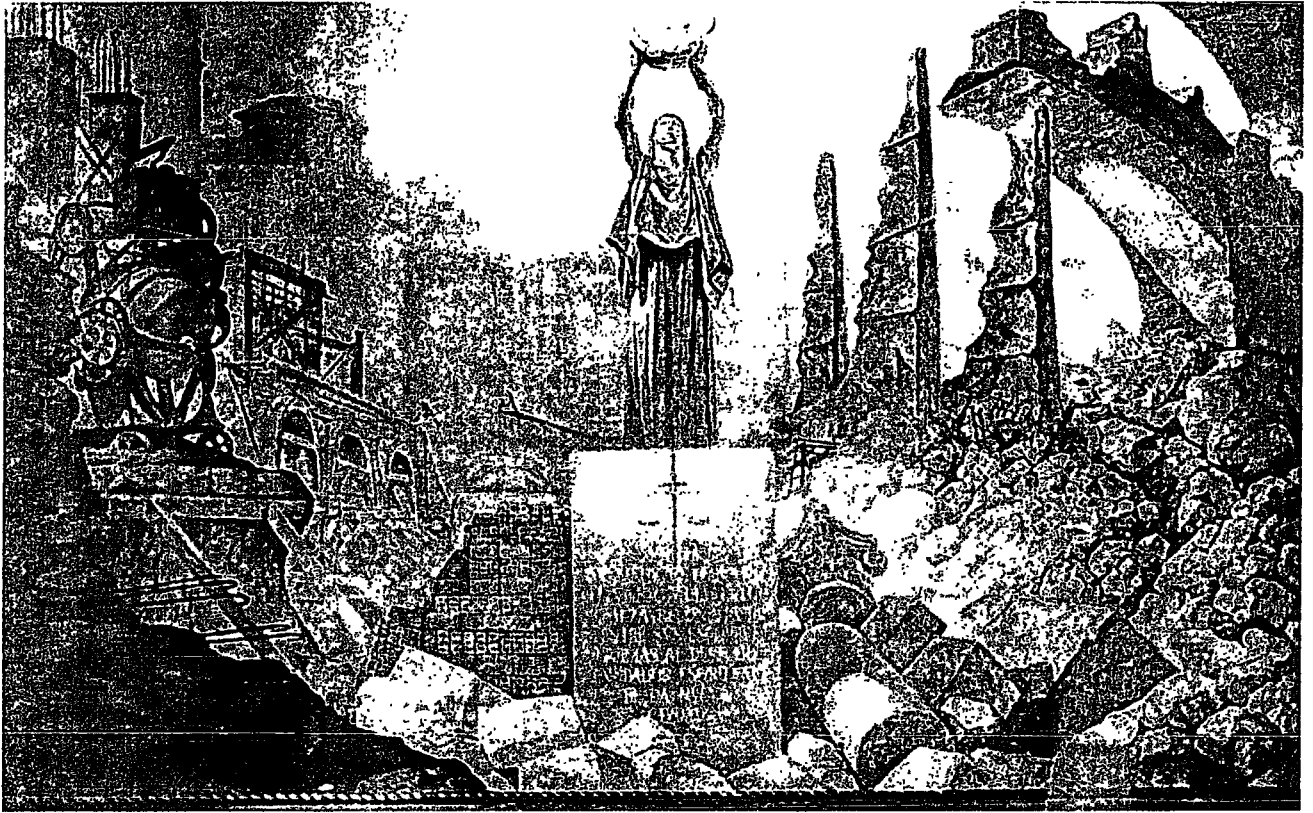
Detalle de la *Apotheosis de San Isidro.* Altar al fresco en la capilla del Cortijo de San Isidro



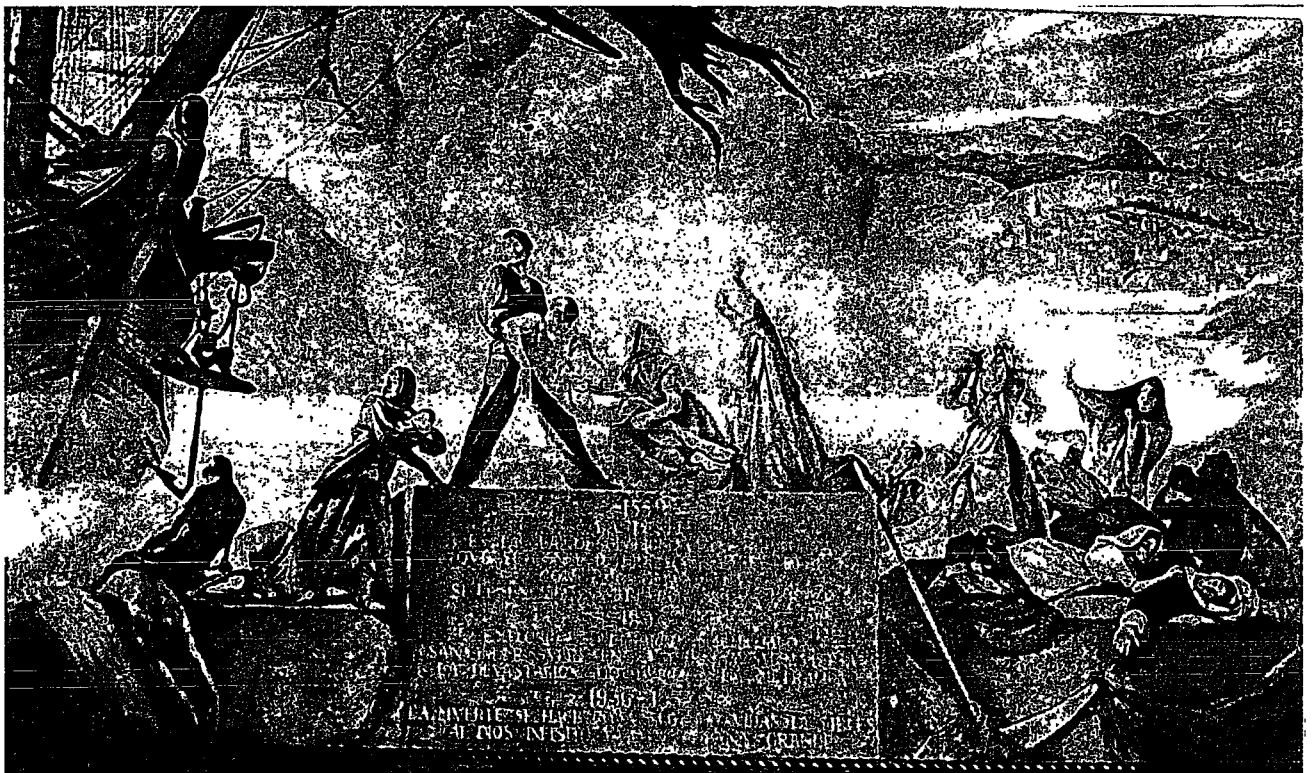
Santa María de la Cabeza reparte el pan de los pobres. Mural lateral al fresco en la capilla del Cortijo de San Isidro (Aranjuez)



Detalle de *Milagros de San Isidro.* Mural lateral al fresco en la capilla del Cortijo de San Isidro (Aranjuez)



La reconstrucción de Santander. Fresco desaparecido. Gobierno Civil (Santander)



La peste de 1559. Fresco desaparecido. Gobierno Civil (Santander)



San Francisco Javier. Detalle de la cúpula al fresco del Monumento a los Caídos (Pamplona)



Gestas medievales. Detalle de la cúpula al fresco del Monumento a los Caídos (Pamplona)



La Navarra religiosa. Detalle de la cúpula al fresco del Monumento a los Caídos (Pamplona)



La Navarra guerrera. Detalle de la cúpula al fresco del Monumento a los Caídos (Pamplona)



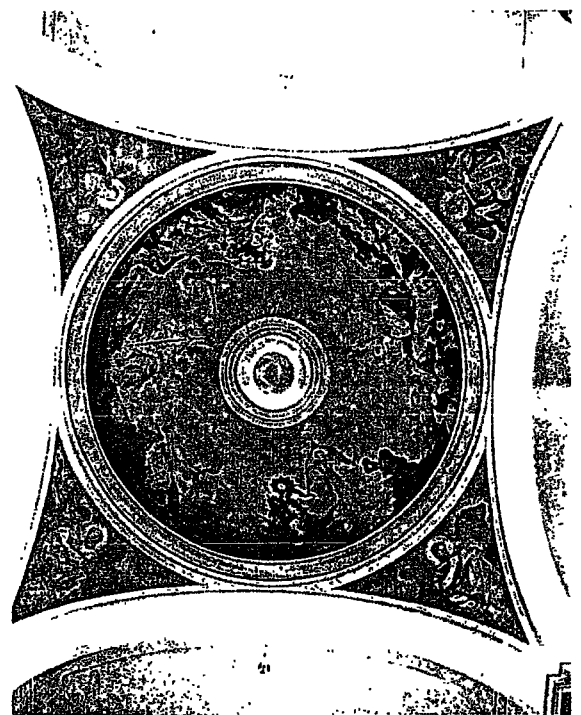
Vista general. Cúpula del Monumento a los Caídos (Pamplona)



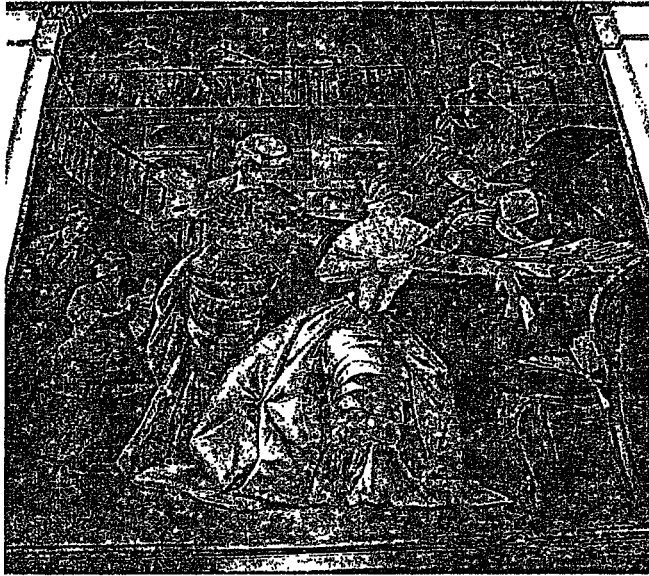
Detalle del panel izquierdo del altar de la iglesia del colegio de la Enseñanza (Zaragoza)



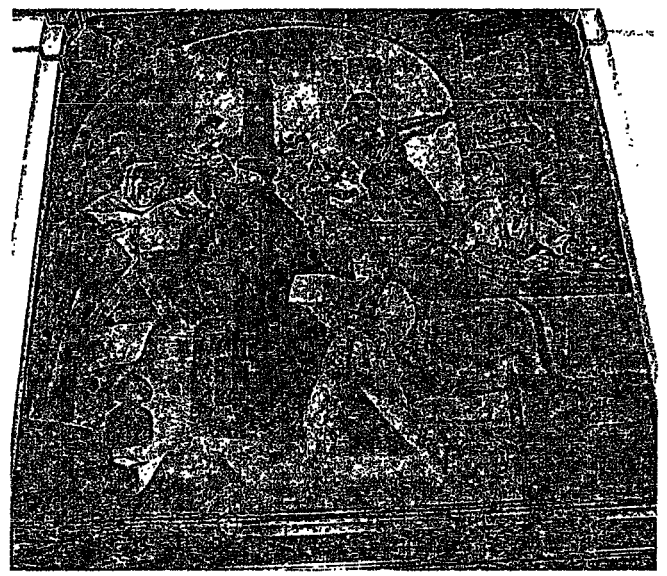
Tríptico al fresco en el altar del colegio de la Enseñanza (Zaragoza)



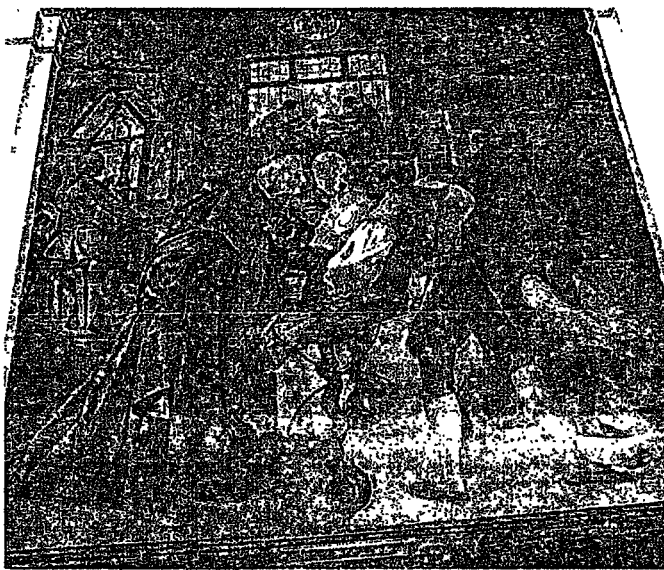
Vista general. Cúpula y pechinas de la iglesia de San Miguel Arcángel (Pamplona)



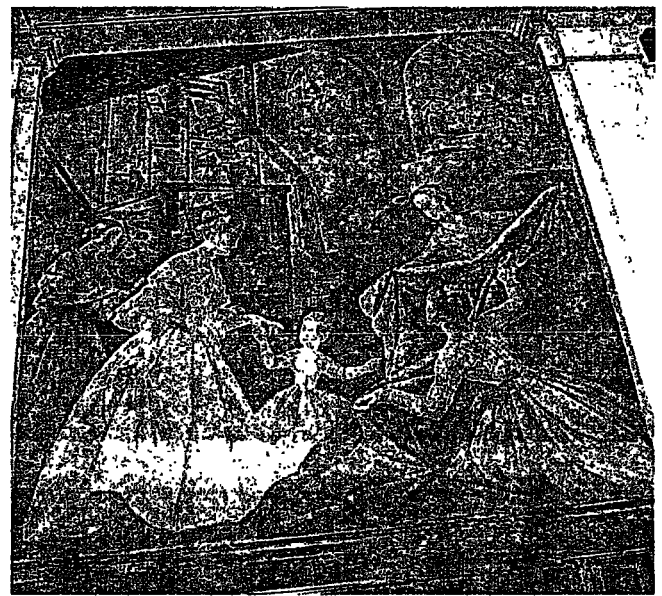
El abanico. Panel al fresco del Salón de Recepciones del Ateneo Mercantil (Valencia)



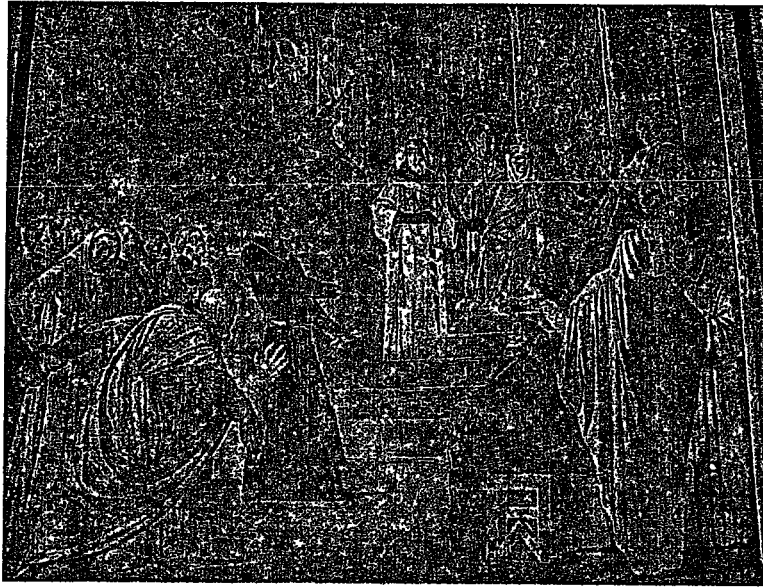
La imprenta. Panel al fresco del Salón de Recepciones del Ateneo Mercantil (Valencia)



La orfebrería. Panel al fresco del Salón de Recepciones del Ateneo Mercantil (Valencia)



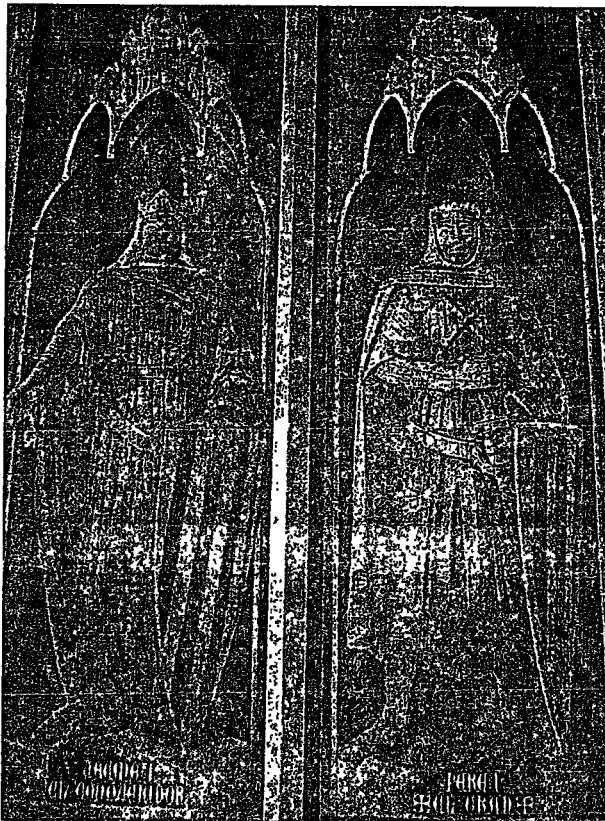
La seda. Panel al fresco del Salón de Recepciones del Ateneo Mercantil (Valencia)



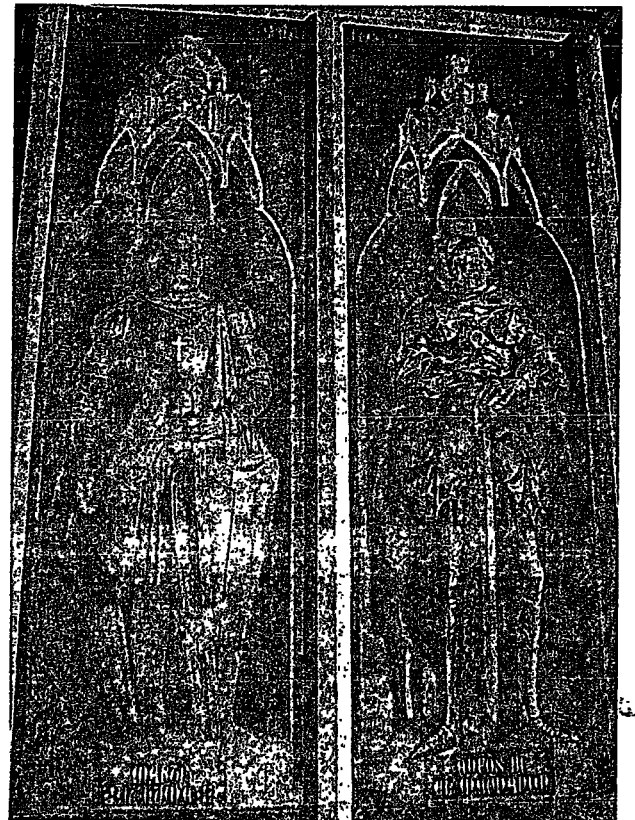
Vinatea. Fresco mural en el Salón de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia



El Ballester de la Ploma. Fresco mural en el Salón de los Fueros



Jaume I y Pere I. Fresco mural en el Salón de los Fueros



Martí el Humà y Alfons III. Fresco mural en el Salón de los Fueros

V.2. OBRA DE CABALLETE

Ramón Stolz Viciano se conoce por sus grandes obras murales. Especialista en la técnica del fresco, pintó no obstante, a lo largo de su vida innumerables obras en todos los formatos y con todas las técnicas, y la obra de caballete, óleos en su inmensa mayoría, que hemos ido descubriendo a lo largo de la elaboración de este trabajo parece inacabable, y su catalogación no está ni mucho menos concluida. Stolz dibujaba con soltura y rapidez ya desde niño, y en su juventud siguió ejercitándose con multitud de encargos, una vez inmerso de lleno en el mundo de la pintura como vocación y medio de vida; esta facilidad innata para pintar y dibujar se desarrolló y perfeccionó con el ejercicio implícito a sus grandes obras murales, realizadas a partir de 1940 sin descanso. El enorme trabajo preparatorio que estos ciclos suponían le curtieron en el oficio de pintor, y los encargos de obras de caballete eran cada vez más evidentemente ejecutados con la facilidad sólo propia de quien afronta su trabajo con amorosa entrega y profundo conocimiento de sus secretos. El joven Ramón se había educado en la euforia artística de los años veinte, en Valencia primero, y a partir de 1923 en Madrid, en un momento de calma social y económica bajo la "dictadura democrática" de Primo de Rivera, hasta el desmoronamiento y el advenimiento de la II República en 1931, después de la crisis terrible de 1929 y del inicio de los desarrollos de los regímenes totalitarios en Europa. En la capital del Turia se había mantenido la tradición sorollista, y las manifestaciones artísticas de mayor eco venían patrocinadas por el pujante Ateneo Mercantil y el Círculo de Bellas Artes. Por otra parte, en toda la península el art déco tiene aun gran predicamento. Son los años de los automóviles y el deporte, de Tamara de Lampicka, de Isadora Duncan y el charleston, de Tórtola Valencia, de las mujeres sofisticadas que se visten y peinan a la última, que fuman y se exhiben con coquetería. Son estos años los que Stolz vive como estudiante en las Academias de San Carlos y San Fernando, y los primeros como profesional, cuando se aplica en la factura de cuadros de género en la tradición del déco valenciano: temas cotidianos, protagonizados por jóvenes sonrientes o nostálgicas, con atuendos regionales o trajes

largos y elegantes, en gamas claras y brillantes; y paneles decorativos de tema costumbrista, con valencianas en el huerto o en interiores, de viva expresividad y fuerte colorido. Igualmente en esta tradición firma durante estos años Stolz gran número de retratos, también de graves personajes y adustas señoras en la tradición más aparatosa de Manuel Benedito. Afincado definitivamente en Madrid, nunca perdería los vínculos no sólo artísticos sino afectivos con su ciudad natal, que visitaba con asiduidad y desde donde recibió constantes y numerosos encargos. Otro género abundante en la obra del pintor es el del desnudo, óleos de desnudos femeninos de enorme sensualidad y belleza. Stolz, como su padre, se revela además buen conocedor y más que correcto ejecutor de la técnica del bodegón, firmando muchos de ellos como temas principales de lienzos o bien como decoraciones que acompañan al tema principal. Son estos los géneros que seguirá cultivando en la pintura de caballete hasta el final de sus días, aunque observamos un cambio de actitud a partir de mediados de los años treinta.

La guerra civil supuso también en Ramón Solz un cambio drástico no tanto en su vida, que habría de seguir ganándose duramente, como en su arte: la pícaro y despreocupada alegría de sus personajes, sobre todo sus mujeres y sus coloristas valencianas, incluso las encopetadas damas que retrataba por encargo, se apaga y reconduce hacia una expresión más contenida, una concentración en la elegancia y sensualidad de cierta frialdad y en ocasiones de nostalgia. Las obras realizadas a partir de 1940 muestran una técnica también más depurada, y un dominio absoluto del dibujo y la composición. Después de la guerra el nuevo gobierno promovió una cultura artística temerosa de las vanguardias peligrosas, fomentando sin proponérselo el academicismo y un uso propagandístico del arte. Así, en 1939, el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional organizó en Valencia una exposición de obras de arte dañadas en la guerra con el llamativo título "Martirio del arte y huellas de la barbarie roja". Más tarde, en diciembre, se inauguró la "Exposición de Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo 1839-1939", organizada por la Delegación Provincial de Bellas Artes de FET y de las JONS. Los artistas y el tipo de obras expuestas no reflejan ningún cambio notable con lo que se había venido haciendo en los años anteriores, predominando los pintores

academicistas o los de prestigio indiscutible. Triunfan en estos años los nombres de Manuel Bedito, maestro y amigo de nuestro Ramón, o Salvador Tuset, Enrique Furió, Ricardo Verde, etc. Junto a Pinazo, Sorolla o Cecilio Pla, además de Zuloaga, Mir o Vázquez Díaz; también están presentes en dicha exposición Genaro Lahuerta o Pedro de Valencia, nuevos valores que empiezan ahora como Casimiro García o Francisco Lozano, intentando romper con la tradición e iniciar un movimiento moderno. Esta exposición se continúa en otra con el mismo título en Madrid al año siguiente, en la que ya participa Lozano, y nuestro Stolz, además de Pedro de Valencia, Genaro Lahuerta, José Segrelles o Ricardo Verde, defendidos posteriormente y muy revalorizados últimamente como "innovadores" y "modernos" en esos años de penuria y autoritarismo. También es a partir de entonces cuando Stolz dedica más tiempo a sus grandes murales, aunque nunca abandonó la ejecución de obra de caballete, prodigándose menos en los temas del desnudo o las fantasías e incrementándose los temas mitológicos o históricos.

En cualquier caso y cualquiera que sea el tema del lienzo, destaca Ramón Stolz finalmente por la elegante distinción de sus figuras, especialmente sus mujeres, en continua progresión desde las primeras obras, el virtuosismo de su dibujo, manifiesto desde el principio, las complejas composiciones y la facilidad de su pincelada. En las notas sobre las cúpulas del Pilar conservadas en el archivo familiar conservado por Vicente Torres Tena (en adelante AVT), sobrino y heredero de Stolz, éste se muestra entusiasmado con los frescos de Goya, escribiendo sobre un ángel del Coreto que considera un *tipo* de mujer: "Este tipo, que llevaba en el alma, surgió puro, tosco y delicioso, en un momento en que se olvidó del color, de todo, para registrar [...] una mujer, como él la soñaba, que mirase como a él le gustaba que mirasen las mujeres y fuese tan niña y tan mujer a un tiempo, como a él le gustaban que fuesen las mujeres"(45-46).¹ Se muestra arrebatado y ardiente hablando de la mujer, de un tipo que él también quiso crear, de unos gustos que sin duda quiso reflejar en sus rostros femeninos: ojos grandes y sonrisas muy blancas, rostros francos, de expresiones alegres, pícaras y juguetonas en ocasiones, de reposada melancolía en otras, y siempre hermosos, muy hermosos. Stolz manifiesta una innata

¹ Sobre esta referencia y su paginación, véase Nota 2 del epígrafe a. *Obra Mural* de este capítulo 5.

facilidad para plasmar un ideal femenino de extrema delicadeza: colores suaves, rostros ovalados de rasgos pequeños y proporcionados, gracia en la curvatura de los largos cuellos, en los ademanes de las manos y la posición de los pies, y habilidad para estructurar la composición armónicamente; el resultado es siempre distinguido, fruto de una especial sensibilidad que le impide cualquier estridencia, y de la soltura en el manejo de los instrumentos, materiales y recursos propios de su oficio

A continuación presentamos una relación de obras, que no de las obras, de caballete del artista, por cuanto una relación exhaustiva no nos ha sido posible hasta el momento de finalizar este estudio. Tenemos conocimiento de muchos de estos cuadros tan solo a través de fotografías en blanco y negro realizadas o encargadas por el propio pintor y conservadas por la familia, siéndonos el paradero de los lienzos hasta la fecha desconocido. En cualquier caso y a pesar de no poder presentar una catalogación completa de estas obras, hemos decidido dejar constancia de ellas tanto para ofrecer una visión lo más completa posible de la ingente obra de Stolz Viciano como para facilitar una posible posterior localización. En el apartado de propiedad y ubicación aparecen reseñadas como "Paradero desconocido".

V.2.A. RETRATOS Y UNA FIGURA

En 1927, cuando sólo contaba 24 años, el diario *La Nación* dedica al joven Stolz una página con dos grandes reproducciones de retratos, un género que cultivó con asiduidad en estos primeros años de su vida profesional. En esas fechas ya empieza a dar muestras de su prolífica dedicación a la pintura, siendo muy numerosos los lienzos firmados. Hemos logrado encontrar muchas de sus obras, pero tenemos la certeza de que son muchas más aún las que quedan por dar a conocer. Entre los personajes que sabemos Stolz retrató y que en la actualidad están en paradero desconocido podemos mencionar a Vera Wratislavo, Sr. José Valero de

Palma, Señora de Martínez, Señora de Sanchiz Tarazona, Sra. Mercedes Martínez, María Sanfeliu, Vda. de Bravo,² o el de la Sra. de López Chavarri.

Autorretrato R-27

Colección familia Torres (Castellón) (1916)

Óleo sobre lienzo (13 x 18 cm)

Firmado y fechado A.I.D.: "Stolz Viciano. 1916"

Pequeño lienzo en el que un jovencísimo Ramón, un niño de trece años, ya evidencia unas dotes y una vocación ante las que su padre –que intentó en un principio alejarle del mundo de la pintura- habría de claudicar. Mucho antes de que iniciara sus estudios en la Academia de San Carlos practicaba en el taller paterno, donde además asistía a las charlas con Sorolla y Pinazo, con Mongrell o con el guitarrista Tárrega, contertulios habituales de su padre, Stolz Seguí, imbuyéndose de conocimientos y sobre todo, de deseos de dedicarse al mundo de la pintura. En un ejercicio de aprendizaje, se inicia en el difícil arte del retrato con un tema que por entonces conoce: a sí mismo y su entorno. Y realiza este cuadrito, con pincelada larga sobre un notable dibujo para representarse como un adolescente de buen porte, de cabellos rojizos como el padre, rostro alargado y frente despejada sobre un recio cuello bien perfilado.

El jovencísimo Stolz utiliza el modelo de retrato de busto, que deja entrever el inicio de una camisa blanca de doble abotonadura, quizá una bata de pintor; el fondo es totalmente neutro, para no distraerlo del estudio psicológico, de la concentración sobre sí mismo, sobre su mundo interior que debe reflejar la mirada. Es éste un recurso que permite economizar el esfuerzo al concentrarlo en el rostro del retratado. Despojado de accesorios, sobre este fondo absolutamente vacío, el pintor no presta atención más que a la expresión, no se deja distraer con objetos o paisajes. Se escruta atentamente el propio rostro, se esfuerza en transmitir un mundo,

² Abuela de la esposa de Alfonso Cuní, retratada por Stolz durante una de sus estancias en Zaragoza, era la esposa del arquitecto Bravo, con quien el pintor trabó buen amistad. Hoy en día se encuentra en paradero desconocido, y no es ninguno de los retratos de damas que hemos catalogado en "paradero desconocido", como nos asegura el Sr. Cuní después de haberlos examinado. En una carta conservada en el AVT y fechada en marzo de 1940 se habla de este retrato.

el suyo, a través sólo de la mirada. Los ojos nos contemplan de soslayo, con cierta desconfianza pero también con decisión, tenaces, y en la joven boca la seriedad de los labios carnosos parecen querer ocultar la contrariedad ante la negativa paterna sobre sus deseos de dedicarse a dibujar y pintar. Es ante todo un testimonio de lo que deseaba, un anteproyecto de sus posteriores logros, un avance de su insobornable tenacidad y callada constancia.

Ramón Stolz Seguí R-28

Paradero desconocido (1917)

Óleo

Firmado y fechado A.S.D.: “Ramón Stolz Viciano 1917”

Retrato del padre de nuestro Ramón, en el que aparece también de busto y sobre fondo neutro, con corbata y chaqueta. El joven pintor dibuja y pinta estos rasgos intentando conocer a través de las posibilidades de su pintura al progenitor que no le deja dedicarse a la pintura. El rostro tiene un parecido innegable con el del *Autorretrato*; es de rasgos hermosos, con cabellos claros y poblada barba y bigote. La frente, ancha y despejada, enmarca unos ojos de mirada profunda, y una larga nariz refleja un carácter serio y decidido. El cabello, peinado con raya al lado y ligeramente revuelto, confiere cierta sensación de informalidad y cotidianeidad, propia de un personaje sin pompa, cercano y accesible. Es, como su propio autorretrato, un estudio íntimo, un ejercicio esforzado por extraer y transmitir la esencia de su ascendencia. A pesar de desconocer el lienzo, la fotografía que lo reproduce se encuentra en una carpeta del AVT junto a otras muchas, con la inscripción en la portada “Fotografías de cuadros anteriores a 1939”, por lo que entendemos que se trata de óleos.

Retrato de Antonio Ordovás

R-24

Colección particular (Denia) (1921)

Óleo sobre lienzo (74 x 110 cm)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO. XI 1921”

Retrato del joven capitán de artillería Antonio Ordovás, amigo íntimo de Ramón Stolz, que quiso obsequiarle con este retrato como regalo de su inminente boda con María Valero de Palma, el 30 de diciembre de 1921. Hijo del Gobernador Militar de Segovia y perteneciente a una familia de larga tradición militar, él mismo ingresó en el cuerpo militar en 1905, obteniendo pronto el grado de Capitán, como confirman las tres estrellas de seis puntas en la manga de su guerrera. Luce henchido de orgullo uniforme de gran gala para la ocasión, con sable y bombeta. En la hebilla de su cinturón, dos bocas de cañón y granadas en torre bajo la corona real. La inocencia de la mirada, la gracia del hoyuelo en la barbilla y la claridad del rostro, contrastan con el porte serio y erguido del militar, probablemente oficial abanderado para portar el estandarte. Una abultada nariz resulta llamativa en el joven, pero una fotografía que conserva el primogénito del Capitán, realizada mientras éste posaba, atestigua la fidelidad de los rasgos.³ El escudo en el ángulo superior izquierdo es el de la familia Ordovás, con tres torres en el ángulo superior izquierdo, un jabalí sobre el derecho y una espuela en el ángulo inferior derecho. Los libros sobre la mesa de fondo refieren a la condición de estudiante o de hombre de estudios. La inclusión de objetos, paisajes o naturalezas muertas en los retratos es un recurso clásico, utilizado en la retratística flamenca e italiana desde fines del siglo XV y que Stolz recogerá y utilizará constantemente. En ocasiones, como ésta, sirve la exhibición gratuita y simbólica –los libros no son necesarios para justificar el retrato– para dignificar al modelo, emparejando a su condición de militar la de hombre de letras.

La composición es sencilla: un plano medio largo, el personaje de perfil de tres cuartos hacia la derecha, sobre un fondo neutro sólo animado por el escudo familiar y una mesa con algún objeto alusivo a la actividad del personaje. Este esquema lo repetirá Stolz varias veces en retratos masculinos realizados en esta década de 1920. El dibujo es minucioso, perfilando con precisión las condecoraciones y detalles del atuendo militar, así como las finas manos y rasgos del rostro; y sobrio el colorido, en tonos oscuros, a excepción del vivo del cuello y

³ Agradecemos a don Antonio Ordovás y Valero de Palma su amabilidad durante la visita a su residencia el 3 de abril de 2001. Todos los datos sobre los retratos de los hermanos Valero de Palma proceden de esta misma fuente.

bocamangas de un rojo intenso rara vez empleado posteriormente por el autor. Hay cierta ingenuidad no sólo en la expresión del personaje, sino en toda la ejecución, que proclama la juventud del autor en la claridad compositiva sin artificios ni brillante maestría, pero sí con un oficio encomiable, aprendido desde niño.

Este retrato gustó tanto a la familia de su prometida que la madre de ella encargó al joven Ramón los retratos de todos sus hijos: María, Amparo, José, Álvaro y Carmen Valero de Palma, reseñados a continuación a excepción del de José, cuyo paradero nos es hasta la fecha desconocido.

Busto de joven (tondo) R-12

Paradero desconocido (1922)

Óleo

Firmado y fechado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO. 1926"

Con dedicatoria: ilegible

Bella joven de largo cuello acentuado por el escote en pico de su vestido, ejecutado con pincelada larga y deshecha, y de intensa iluminación de fondo. Llama la atención la franca sonrisa de la boca y los hermosos ojos sombreados. También destaca la gracia con la que cuelgan los largos pendientes, asomando bajo un abundante y negro cabello rizado en media melena que deja al descubierto un cuello largo y delicado. Hay intimidad entre el pintor y su retratada, una cierta complicidad que resulta en una naturalidad y gracia de atractivo innegable.

Mantilla R-36

Paradero desconocido (1922)

Acuarela quizá

Firmado y fechado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO. XXII"

Retrato de una joven con mantilla española oscura, de medio cuerpo corto; sentada hacia la izquierda, gira la cabeza y la mirada hacia el lado contrario. Un bello rostro casi infantil iluminado por unos hermosos ojos se distingue nítidamente

entre las caídas desde la peineta de negros encajes dibujados con técnica más suelta y pictórica. El brazo rollizo, desnudo, emerge de la parte inferior con la muñeca, que se adorna con una sencilla pulsera, acusadamente doblada sobre un abanico desplegado, solamente entrevisto en el ángulo inferior izquierdo. Un bellissimo apunte femenino que muestra las dotes como dibujante de un joven Stolz y su gracia y facilidad para retratar a personajes femeninos.

Álvaro Valero de Palma R-42

Colección particular (Valencia) (1923-24)

Óleo sobre lienzo (98 x 133 cm)

Otro de los hermanos Valero de Palma, cuarto de los hijos y menor de los dos varones, que murió soltero a los veinticinco años; en esta obra aparece retratado con el escudo de la familia de fondo, ataviado como *gentleman* del momento. Stolz parece experimentar con una técnica hasta entonces inédita en él, una técnica sorprendente por cuanto los volúmenes son planos y geométricos y juega con abruptas yuxtaposiciones cromáticas. Es en efecto una obra única en el conjunto de nuestro pintor, elaborada en un espíritu vanguardista desconocido en él hasta el momento, al menos por las obras que hemos conseguido catalogar. Es aún más sorprendente si tenemos en cuenta que el resto de los retratos encargados al mismo tiempo (todos los hermanos Valero de Palma) son obras conservadoras, en un estilo clásico costumbrista o todo lo más con recuerdos modernistas, sin ahondar en ninguna otra influencia vanguardista.

No solamente nos sorprende la concepción espacial, con escasa profundidad, sino el contraste de color y el tratamiento expresionista del rostro del retratado, elaborado a partir de volumetrías planas, de pómulos y mejillas angulosas, descarnadas, y unas grandes y tenebrosas cuencas orbitales de profundas sombras negras. La capa, sobre unos hombros de perfiles rectos, cae en imperceptibles pliegues geométricos sobre un impasible cuerpo que parece de acero. Da la impresión de que Stolz utiliza la figura del retratado como soporte para una especulación, un experimento plástico. Es un ejercicio comprensible en un joven

pintor en plena formación, a la búsqueda quizá de alguna nueva experiencia con la que –a tenor de la obra posterior que conocemos- no llegó a comprometerse. Veremos unos estudios volumétricos de cierto lejano parentesco en alguna obra de tema costumbrista (véase *Labradoras Desfilis*, G-2) y, en una línea decididamente más tradicionalmente realista, posteriormente en los techos del Salón de Juntas del INI o, aún más alejados de este ejercicio, en la Cúpula de los Mártires de Pamplona.

*A servir a Valencia.*⁴ R-34

Paradero desconocido (1923)

Óleo sobre lienzo (60 x 80 cm aprox.⁵)

Retrato de un personaje de la tierra, aparece en 1923 en portada de *La Esfera*; es una obra de juventud en la línea del regionalismo en boga, ejecutado con evidente facilidad y pericia. La niña retratada es probablemente un personaje anónimo característico del agro valenciano. En medio plano y sentada hacia la derecha, sobre una silla de respaldo de madera apenas entrevisto, gira ligeramente la cabeza hacia el espectador. Posa sin soltura ante el pintor, los brazos cruzados a la altura de las muñecas y bajo el pecho, en una familiar postura de humilde cotidianeidad. Un amplio pañuelo sobre un manto cruzado está anudado por las puntas, con tanta holgura que le oculta el cuello. El pañuelo es rojo y blanco, y el manto tiene un estampado de amarillos y naranjas sobre fondo negro. Esta poco convencional mezcla de colores, así como el atuendo y la forma de anudarse el pañuelo ayudan a ubicar al personaje, carente de la elegancia y sofisticación de los largos y delicados cuellos de cisne de las señoritas de posición retratadas en estos mismos años. El dibujo de la boca trasluce inocencia, en contraste con la expresión de su mirada, sabia y profunda. Los oscuros reflejos de los ojos están acentuados por la negrura del cabello, recogido sin gracia pero pulcramente peinado con raya al lado y diluido en el fondo.

⁴ Reproducido en una página a todo color en *La Esfera*, núm. 504, 1 de septiembre de 1923.

⁵ Este lienzo aparece en una foto de estudio del joven Stolz con su padre. Hemos hecho un cálculo aproximado de las medidas por comparación.

Resultan conmovedores los contrastes entre los elementos de este cuadro, entre el fascinante colorido de brillante luminosidad del pañuelo y manto y el fondo tenebroso, entre la tersura de la piel casi infantil y la pose de matrona de los antebrazos cruzados, entre los labios carnosos y tiernos y la sabia, adusta y doliente mirada de esta niña. Es una de las obras de más claro contenido social en Stolz, y por ello también una excepción. También resulta excepcional la factura un tanto deshecha, la pincelada de grandes manchas, el tratamiento y el protagonismo otorgados al color y la luz como definidores de volúmenes, minimizando el papel del dibujo.

José Segrelles presentó en la exposición regional valenciana de 1934 una “Cabeza de gitana” muy similar a ésta (véase catálogo *II Exposición Regional de Bellas Artes. Catálogo oficial*. Valencia, 1934)

Serpentina.⁶ R-35

Paradero desconocido (1923)

Óleo sobre lienzo (60 x 100 cm aprox.⁷)

Fechado y firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO. 1923”

De factura y lenguaje luministas, de pincelada muy deshecha y con influencias aun del círculo paterno (Anselmo Miguel Nieto, muy cercano a Stolz, había firmado en 1916 un retrato de Tórtola Valencia con mantilla y caracolillos asomando por la frente), Stolz retrata a una joven de traje regional de gala muy a la moda en el peinado y tocado, tradicional pero colocado a media frente. La obra aparece reproducida a todo color en la portada del número de septiembre de 1923 de *La Esfera*, una revista de gran tirada en todo el ámbito nacional, a través de la cual penetra en España el modernismo primero y el Art Déco después. La relación de Stolz con esta publicación no parece casual, ya que en muchas de sus obras de estos años hay atisbos de estos movimientos. En este caso en particular en el uso de la mantilla, colocada a media frente, una manera muy moderna y muy extendida en la

⁶ Javier Pérez Rojas, *Art Deco en España*, p. 265. Reproducido en *La Esfera*, núm. 504, 1 de septiembre de 1923.

⁷ Véase Nota 5.

España de estos primeros años postbélicos “de ponerse un aderezo tradicional [que] logra despojarlo del tono convencional; la maja y la manola tienen así un aspecto más frívolo, un mayor aspecto de mujer fatal, un aire más provocativo e inquietante”(Pérez Rojas 1990, 262). La influencia del art déco en la obra de Stolz de estos años se pone también de manifiesto en los fondos elegidos para sus retratos. Especialmente evidente es en este lienzo la filiación de las grandes flores, interpretadas como manchas cromáticas diluidas sobre un fondo azul. En la figura principal, la plástica también se define en manchas de color y toques de luz, los dos elementos que determinan volúmenes y contornos, y que también caracterizan los materiales del abanico (otro elemento de uso muy extendido en la pintura y decoración del momento), del manto y del peinado que asoma bajo la diadema.

Obra de juventud con apuntes decorativistas, como el fondo o el encuadre en medio plano largo, revela las dotes compositivas y el temprano conocimiento del oficio, aun con una comprensible falta de madurez y estilo propios pero con encanto y gracia indudables.

Joven sentada en el jardín R-14

Paradero desconocido (1923-24)

Óleo (60 x 110 cm aprox.⁸)

Retrato de una adolescente con indumentaria típica del agro valenciano, sentada bajo una frondosa parra. La joven, con mantón cruzado y falda larga en tonos claros, posa una límpida y tímida mirada sobre el espectador, las manos recatadamente juntas sobre el regazo. Stolz realiza este lienzo en la misma línea que los dos reproducidos en *La Esfera* y anteriormente comentados, con la misma pincelada suelta y deshecha, de trazos largos. La iluminación es brillante, sobre tonos muy claros, y la composición, en formato rectangular alargado, sencilla: la joven aparece ligeramente encorvada, como aplastada por simulado techo vegetal, una vegetación que la rodea y crea efecto de profundidad. El rostro, enmarcado por los negros cabellos, es el eje visual del lienzo. Stolz parece dotado especialmente

⁸ Ibid.

para captar rostros risueños con una justa medida de humildad y recato. Así es el de esta jovencita, que posa tímidamente, humilde, entre la exhuberancia vegetal y lumínica del pintor.

Retrato de Pilar Domingo.⁹ R-13

Colección particular (Valencia) (1923)

Óleo sobre lienzo (90 x 116 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

En la tradición del retrato elegante de Manuel Bedito, aunque con mayor sencillez y menor aparato, la retratada aparece sentada de tres cuartos, mirando al espectador, vistiendo con sencillez y elegancia de azul pálido y un echarpe de encaje muy transparente cubriéndole apenas el hombro y costado izquierdos, un detalle de coquetería y cierto atrevimiento en la era de la modernidad, en los felices años veinte. La joven veinteañera, prometida de Pepe Hernández Millán, amigo de la infancia de Ramón Stolz, se adorna con collar de perlas, fina pulsera de oro y gran anillo, el de prometida, en el anular de su mano derecha. El pintor quiere llamar la atención discretamente sobre el detalle resaltando esa mano sobre el fondo negro del diván y el encaje, mostrando el meñique ligeramente separado para individualizar la joya.

Stolz retrata al personaje con afecto, estilizando muy ligeramente la figura de la prometida de su amigo, y reflejando la timidez del carácter en una mirada directa y franca pero exenta de altivez. El rostro ovalado, enmarcado por un peinado partido al medio y moñetes bajos, no intenta embellecer al personaje, consiguiendo una extraña expresividad aun manteniendo el gesto impasible, los labios relajados y serios. Una suave luz se refleja en la frente y el escote, vivificada con el toque carmesí de los labios y un ligero arbolamiento de las mejillas y, en la línea de tierra a la derecha, unos toques de azul eléctrico. La postura erguida, como corresponde a una señorita de su posición social, se acentúa y contrasta en el desmayado brazo derecho sobre el

⁹ Reproducido en *La Nación* (1927). Exposición de la Federación Industrial y Mercantil Valenciana (1933-34) y exposición "El retrato elegante", Museo Municipal de Madrid, Diciembre 2000-Enero 2001.

regazo, con la palma de la mano hacia arriba, en actitud serena y receptiva. El lienzo, en excelente estado de conservación, es una muestra del oficio del joven pintor y su estilo aún influenciado en los años veinte.

Campesina R-32

Paradero desconocido (1924)

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO. 1924"

En la línea del retrato *A servir a Valencia* (R-34), se nos muestra una joven campesina, una gitana quizá, de medio cuerpo en perfil, mirando hacia el espectador. Sobre un fondo absolutamente neutro de tonos blanquecinos, contrasta el cabello moreno, crespo y recogido descuidadamente en la nuca, y el mantón sobre los hombros y el pañuelo al cuello nos presentan a una trabajadora, un retrato inmerso en la pintura de género, alejado de la elegancia y en ocasiones sofisticación de las damas de alcurnia o clases acomodadas para las que tantas veces trabajó Stolz. El rostro oval, juvenil, bien dibujado, tiene unos rasgos de cierta ordinariez, sin maquillaje ni pintura, y sin embargo la profunda y oscura mirada resulta conmovedora. La joven es, definitivamente, bella y sobre todo delicada. El artista imprime elegancia también a esta humilde trabajadora, una elegancia conseguida no sólo con los adornos de su vestimenta, mantilla fina y rematada con encajes de bolillos, sino con efectos más propios de la inspiración del artista: la gracia de los cabellos que le caen por la sien, la inclinación del cuello, acentuada sutilmente con la sombra de la mejilla izquierda, o el hermoso perfilado de la boca y la nariz.

En la tradición del regionalismo en boga a principios de siglo, no hay crítica, pero sí veracidad, sin ocultar una realidad que aparece ante el espectador con pocos elementos narrativos: Stolz ha aislado al personaje de cualquier entorno, concentrando su mirada de artista en la de esta joven trabajadora, una mirada directa, sin coquetería, madura, resignada. Una de las pocas muestras de pintura social en nuestro pintor, resuelto a la manera de un bello y expresivo retrato.

José Segrelles presentó en la exposición regional valenciana de 1934 una “Cabeza de gitana” muy similar a ésta (véase *II Exposición Regional de Bellas Artes. Catálogo oficial*. Valencia, 1934)

Francisco Carreres Vallo, bibliófilo.¹⁰ R-25

Biblioteca Valenciana- San Miguel de los Reyes (en depósito) (1924)

Óleo sobre lienzo (100 x 80 cm)

Firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO. 1924”

El retratado es en esta ocasión un hombre de letras, erudito bibliófilo y editor, que Stolz nos muestra ante la gran biblioteca que sirve de fondo, repleta de gruesos tomos antiguos. El personaje destacó por su afición a los libros, siguiendo la tradición valenciana inaugurada por el duque de Calabria y continuada por celebridades como Gregorio Mayáns o Serrano Morales. Según las fuentes consultadas (véase Nota 7), la biblioteca de don Francisco no era muy voluminosa pero sí muy selecta, destacando sobre todo su fondo sobre historia de Valencia, fiestas locales y literatura antigua regional. Su amor por los libros le hizo ejercer de ocasional editor de algunas obras raras, como *Los amantes*, de Rey de Artieda, de la que sólo se conservaba un ejemplar en la Biblioteca Nacional, por ejemplo.

Don Francisco, director del Centro de Cultura Valenciana –posteriormente Real Academia de Cultura Valenciana- desde su fundación en 1915 hasta agosto de 1936 se nos presenta en tres cuartos, sentado ante una mesa, como sorprendido en mitad de su trabajo; de edad madura, la enorme frente despejada es signo de inteligencia, y sus ojos de mirada penetrante parecen cansados bajo las pronunciadas cejas, pero la expresión es de ironía, no de hastío, y el rictus de la boca que apunta una leve sonrisa burlona confiere, junto a la gran nariz, un matiz de amabilidad y pulcritud enfatizado por el atuendo, impecable, además de por la elegante pose de las manos sobre la rodilla y el libro.¹¹ En la mesa reposan libros amontonados, un libro

¹⁰ Reproducido en *La Semana Gráfica*, 19 de enero de 1929, s.p. (Aparece en la foto de estudio junto a los lienzos de María y Amparo Valero de Palma).

¹¹ José Luis Almunia en su artículo sobre Francisco Carreres Vallo, nos dice de él: “que ríe, ríe siempre a través de su boca con la burlona máscara de nuestro teatro clásico valenciano”(*La Semana Gráfica*, no. 123: 19 de enero de 1929. s.p.).

abierto, oúo más que sujeta en sus manos y una magnífica escribanía de cristal con tapas metálicas, de impresionante cualidad pictórica. El pañuelo blanco en el bolsillo de la chaqueta ilumina la composición desde su centro, añadiendo un toque adicional de elegancia. El formato apaisado contribuye a esta sensación de culto señorío. Es en estos retratos en los que Stolz se muestra más próximo a Anselmo Miguel Nieto y Manuel Benedito, aunque nuestro maestro no gusta de sofisticaciones y sí de una mayor discreción. Sus retratados adquieren siempre el toque de elegancia tan característico de los maestros mencionados, pero dentro de la contención; además, Stolz se aproxima a su modelo sin distanciamiento, incluso con ternura.

Stolz recoge una tradición inaugurada en la Europa medieval consistente en rodear al retratado de *accesorios significativos*, según expresión de Pierre y Galienne Francastel.¹² Entre los objetos y el retratado existe, por la voluntad del pintor, una relación ideológica, ya que esos objetos no están gratuitamente en el cuadro: la función de estos objetos es la de indicar los gustos o alguna cualidad espiritual del personaje en cuestión; en este caso, la de humanista, amante de los libros y la cultura. Por otra parte, la disposición de éste, no en el centro sino en la mitad izquierda del lienzo, permite una organización diferente del espacio. Los objetos de su entorno privado aparecen junto a él, la figura que los posee no se coloca ante ellos, creándose así un efecto de mayor intimidad, una *cohesión suplementaria* —en expresión de los mismos autores.¹³

Stolz, joven realizador de este lienzo, acaba aquí la pincelada con precisión en el contorno de los objetos: manos y traje, libros, escribanía, están tratados con la maestría de un oficio inspirado en los clásicos. Particularmente la escribanía tiene excelentes calidades pictóricas, con los brillos del metal nítidamente diferenciados del brillo del cristal. Los libros, la interpretación de las hojas antiguas de pergamino, de los lomos de piel o del cartón manchado de las solapas conforman un discreto pero fundamental papel secundario en la caracterización del personaje y fundamental también en la composición, al acotar un terreno íntimo, personal, entre la mesa de trabajo y la estantería. Fuera de este terreno, no es el espectador el que se inmiscuye en el ámbito privado del erudito, sino que éste, dueño del lugar, de la circunstancia,

¹² P. y G. Francastel, *El retrato* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978).

parecía *dejarse* contemplar. Don Francisco se nos presenta ligeramente vuelto hacia nosotros; en serena actitud señorial y expresión de cierta burla zumbona en el rostro, una mano sigue sujetando un libro, momentáneamente cerrado; la otra se apoya con firme determinación sobre su rodilla: está esperando, probablemente, a que dejemos de importunarle para reanudar su tarea, para volver a abrir el apreciado libro. Este venerable personaje parece decirnos, en definitiva, que tenemos permiso para *atisbar* su mundo, pero no para penetrar en él.

Retrato del Dr. Sanchis Bergón R-21

Asociación Valenciana de la Caridad (1923-25)

Óleo sobre lienzo (64 x 74 cm)

Firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO"

El Dr. Sanchis Bergón fue uno de los más activos miembros fundadores en 1906, presidente hasta 1920 y posterior presidente vitalicio de la Asociación Valenciana de la Caridad. El personaje retratado, un auténtico filántropo, era un activo colaborador del Círculo de Bellas Artes y organizador de los Juegos Florales, por lo que deducimos que fue a través de Stolz Seguí que nuestro Stolz conociera y recibiera el encargo de retratar a este ilustre ciudadano. El Dr. Sanchis Bergón, psiquiatra de profesión, hombre de vasta cultura y honda preocupación social, dedicó su vida a la medicina y a la función pública y social. Además de alcalde de Valencia entre 1906 y 1907, ostentó innumerables cargos a lo largo de su vida profesional: médico del ayuntamiento valenciano, subdirector del Manicomio Provincial, presidente del Colegio Oficial de Médicos, Director del Hospital de Santa Ana, fundador y Presidente de la Federación Nacional de Colegios Oficiales de Médicos, Presidente del Círculo Valenciano (actual Ateneo Mercantil), Vicepresidente de la Sociedad Valenciana de Agricultura, académico de número de la Real Academia de Medicina, y escritor de numerosas obras médicas y artículos de divulgación científica en revistas y periódicos; incansable luchador social, fue también el fundador del asilo de San Eugenio y posteriormente de la Asociación Valenciana de

¹³ Ibid. 169.

la Caridad sin poseer medios económicos,¹⁴ por lo que dedicó mucho tiempo y esfuerzos a conseguir fondos para su fundación y posterior mantenimiento.

Stolz realizó este retrato poco antes del fallecimiento de tan ilustre valenciano el 31 de diciembre de 1926. Es el retratado un venerable personaje de calva reluciente, soberbios bigote y barba. El fondo oscuro y neutro potencia la luminosidad de un foco de luz directo sobre el personaje, que luce en el cuello la medalla de Alfonso XII y en el pecho la Gran Cruz de la Beneficencia. Poseía además la Cruz Blanca del mérito militar. El rostro refleja un carácter determinado, enérgico y fatigado, con una mirada dulce y penetrante, sabia y lejana bajo el ceño de unas cejas en acusado descenso hacia la recta de la imponente nariz, que cobija junto al bigote al uso en los que vivieron la Restauración una boca de labios rectos y decididos pero amables y suaves también, rematados en una blanca barba, puntiaguda y cuidada. El lienzo cumple la función para la que se concibió: representar con dignidad y empaque a un venerable y popular fundador.

Retrato de don Emilio López Sancho R-22
Asociación Valenciana de la Caridad (1923-25)
Óleo sobre lienzo (64 x 74 cm)

Don Emilio López Sancho fue el tercer presidente de la Asociación entre 1924 y 1926, sucediendo en el cargo a Carlos Dupuy de Lome. Médico como el fundador, Dr. Sanchis Bergón, el retrato nos muestra a un hombre de mirada resignada, quizá ante la continuada visión de tanta pobreza como acogía la fundación que dirigió entre 1924 y 1926. Stolz elige la perspectiva frontal y el fondo negro para este retrato de medio cuerpo. Vestido de frac para la ocasión, el escaso pelo canoso remata una frente despejada sobre una mirada cansada, y un bigote oscuro y poblado que no oculta el carnoso labio inferior, cuyo rictus indica cierto asombro y timidez.

¹⁴ Su nieto el Dr. Lanuza Sanchis nos cuenta como anécdota en conversación telefónica del 20 de octubre de 2000 que nunca aceptaba el cargo remunerado de Secretario, sino el puramente honorífico de Presidente. Murió dejando deudas en las tiendas de comestibles, aunque un tío pudiente se encargaría de solventarlas. Da cuenta de su carácter romántico e idealista el hecho de que se decidiera a fundar el asilo de San Eugenio (así bautizado en honor de su prometida Eugenia Banús) tras encontrar, en una de las visitas durante una epidemia de cólera en Valencia, a un niño amamantándose de su madre muerta.

El marcado mentón, la oreja –particularmente el lóbulo- y las mejillas tienen una extraordinaria calidad de modelado, acreditando la habilidad del joven pintor para resolver con brillantez los aspectos técnicos, y para concentrarse en los estudios psicológicos de sus personajes. Volveremos a reconocer estas características en el retrato de don Luis Viguer, comentado más adelante.

***Federico Corbí y Orellana* R-23**

Colección particular (Valencia) (1924)

Óleo sobre lienzo (110 x 183 cm)

Firmado y fechado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1924”

Retrata Stolz en esta ocasión a Federico Corbí y Orellana, militar del cuerpo de caballería y caballero de la Orden de Montesa; de origen valenciano (fue fundada por el rey Jaime II) la pertenencia a esta Orden, disuelta con la II República y rehabilitada en 1975, era en el momento de realizarse el retrato y aún es en la actualidad una distinción puramente honorífica. El personaje aparece de cuerpo entero luciendo el hábito de ceremonia, según se documenta en varias enciclopedias españolas, utilizado en las celebraciones de carácter religioso. Consiste el hábito en manto capitular, con escapulario y la gran cruz de Montesa, cruz llana de gules (rojo) flordelisada de sable (negro), bordada sobre el hombro izquierdo del personaje. El cordón es de dos vueltas con nudos y grandes borlones. Lleva en la mano derecha, en la que también vemos el anillo matrimonial, el birrete octogonal con borlón y vivos rojos, manifestándose así su condición de caballero profeso de la orden (los caballeros novatos llevan el borlón y los vivos en blanco).¹⁵

El Sr. Corbí era de figura alargada, con cabeza, pies y manos menudos como el cuerpo. Stolz, pese a su juventud –en el momento de firmar este lienzo contaba 20 años- muestra una vez más unas dotes extraordinarias para el retrato de corte realista. Los brillantes zapatos de charol negro resaltan bajo el blanquísimo hábito y en el ángulo superior izquierdo, el escudo de la familia Corbí. Una gran frente

¹⁵ Agradecemos a don Carlos Díaz de Tejada, del Real Consejo de las Órdenes Militares su amable y precisa colaboración para identificar y describir los elementos de los hábitos de la Orden, en conversación telefónica del 18 de junio de 2001.

despejada, por la calvicie pronunciada, oreja y nariz grande y abultada, cejas pobladas y arqueadas, y unos labios carnosos, firmes en su inmutable silencio, nos acercan a un personaje muy real, al que no se le ha disimulado ni añadido nada.

El tipo de obra responde a la fórmula del retrato de corte u ostentación del estilo internacional del siglo XVII y ampliamente desarrollada en la corte madrileña en los tiempos de Velázquez en cuanto a la ubicación de la gran figura de pie, desplazada ligeramente del centro simétrico de la tela. El traje de corte o la armadura está en el retrato de Corbí sustituido por el traje de ceremonia de Montesa. En éste existe efectivamente esta ruptura de equilibrio entre la gran figura del primer plano y el fondo, un encuadre ajustado a la talla del personaje, casi de tamaño natural, y fondo neutro para resaltar la figura, protagonista absoluta del lienzo. Una mesa sirve para añadir al conjunto unos elementos accesorios: un pergamino enrollado y un tintero, apenas distinguible entre las sombras de la parte izquierda no sirven sino para ennoblecer intelectualmente al personaje, que aunque descendiente del erudito Orellana, no era escritor. La mirada, fija y alta, la pose erguida y con cierto envaramiento, la seriedad tremenda del rostro en su conjunto reflejan un carácter altivo, el de un personaje que Stolz retrata con distanciamiento.

Federico Corbí y Orellana (busto) R-22

Paradero desconocido (s.f., hacia 1924)

Óleo sobre lienzo

El mismo personaje del cuadro anterior, en busto, con la misma expresión y porte. Retratado esta vez según la fórmula del busto, buscando una representación realista sin afares psicológicos, sólo la insignia del hombro denota su pertenencia al cuerpo de caballería: dos lanzas con banderines de España y corona real sobre ellos. Se retiró muy pronto de la carrera militar, con el grado de comandante.¹⁶

María (de los Dolores) Valero de Palma (Sra. de Ordovás)

R-1

Colección particular (Denia) (1925)

Óleo sobre lienzo (100 x 174 cm)

Firmado y fechado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO. 1925"

La señora María Morand i Miquel, Marquesa de Valero de Palma, tuvo cinco hijos, y el retrato de su yerno Antonio Ordovás fue tan de su agrado que encargó a Stolz el de todos sus hijos. En esta ocasión la esposa del capitán, primogénita de los marqueses, aparece retratada cuando se encontraba encinta de su segunda hija. Utilizando la clásica variante del retrato de pie, la joven pisa sobre una alfombra rojo oscuro. Ataviada de fiesta, en tejido de traje de valenciana de lujosos brillos y calzada a juego, una mantilla de encaje negro que sujeta con una mano le cae coquetamente sobre el hombro derecho. De la mano casi cuelga un abanico a medio abrir, y varias joyas le adornan, contribuyendo a subrayar la elegancia y alto rango social de la retratada: una diadema de oro y brillantes, pendientes colgantes de esmeraldas, una cruz con lazo al cuello y varias pulseras, entre las que está la de pedida, según información de su primogénito.¹⁷ En el brazo derecho, semioculto, destacan los brillos de un ancho brazalete. El pintor sitúa a la joven María en el salón rojo de la casa materna, frente a una chimenea sobre la que aparece, sólo en parte, el escudo de Valero de Palma tallado en madera. A la izquierda, un aparador con objetos de adorno y un gran damasco del mismo color de la alfombra que Stolz colocó para ocultar un mueble existente en la estancia. Crea con esta intrusión un juego de luces y sombras coloreadas que confieren cierta profundidad al espacio, un espacio cohesionado, que ayuda a subrayar la intimidad del entorno de la retratada. El pintor renuncia al fondo neutro en un retrato eminentemente decorativo, situando a su protagonista en un ambiente íntimo y familiar y al mismo tiempo de aristocrática austeridad, interpretado mediante una plástica fundada en los claroscuros.

La obra se inspira en los retratos cortesanos dieciochescos con un recuerdo de Goya no sólo en el atuendo de la joven Valero de Palma y en su pose, de cierta languidez, sino en la distancia aristocrática que establece el pintor con la retratada,

¹⁶ Su sobrina nieta, Isabel Corbí, nos cuenta en conversación del 4 de junio de 2001 que se retiró de la carrera militar muy joven, y no tenía otra ocupación.

¹⁷ Véase Nota 3.

que contempla al espectador desde el ensimismamiento. No obstante, el rostro refleja una expresión cándida, casi aún infantil, seria y concentrada. A pesar de cierto envaramiento del conjunto, esta expresión pone de manifiesto el conocimiento y el afecto del joven pintor hacia su personaje, al servicio del cual pone todo el oficio adquirido hasta la fecha: Stolz tiene en el momento de firmar este lienzo 23 años, y con él demuestra estar en posesión de una técnica muy depurada. Una pincelada suelta y pastosa queda contenida en el perfilado preciso de los contornos, acordes con la maestría en el dibujo que desde temprana edad le caracteriza. El estudio volumétrico es quizá el único punto débil en esta obra: la caída de la mantilla sobre la falda del traje no está plenamente conseguida, observándose a nuestro juicio una cierta planitud no deseada. Por el contrario, el tratamiento de las telas es extraordinario, consiguiendo unas calidades y unos brillos que acreditan una maestría confirmada en tanto en sus lienzos como en sus frescos posteriores.

Amparo Valero de Palma R-41

Colección particular (Denia-Valencia) (1925)

Óleo sobre lienzo (85 x 120 cm)

Firmado y fechado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO. 1925"

La segunda de los hijos de Álvaro Valero de Palma y María Morand, casada con Fernando Ibáñez, aparece con una mantilla de encaje negro –la misma que luce su hermana mayor, al igual que los pendientes de esmeraldas. Es un retrato de calidad y elegancia, también de menor empaque que el de su hermana mayor, y por ello más cálido. La composición se aleja del modelo de retrato de ostentación adoptado en el lienzo anterior, eligiendo para esta ocasión Stolz una pose más informal: sentada de medio lado, hacia la izquierda, con el rostro vuelto hacia el espectador, luce un sencillo y elegante peinado que enmarca en ondas el óvalo del rostro, y traje de color gris perla, con tres botones. El bello rostro de la retratada se define mediante rasgos suaves y equilibrados, y una expresión de cierta timidez asoma a sus grandes ojos oscuros. Sus manos, de largos dedos característicos en el pintor, reposan relajadas sobre el regazo. Un collar de perlas de doble vuelta sobre

un esbelto cuello, dos pulseras en el antebrazo izquierdo y aún otra en el derecho, junto con el anillo de casada, compietan las joyas que la adornan.

El artista idealiza la figura del personaje: piel nacarada, figura estilizada, mirada serena y ajena a las tribulaciones. Stolz no afronta el encargo desde la misma perspectiva que adoptó para su autorretrato o el de su padre, no quiere escrutar el interior del personaje; mantiene un sutil equilibrio entre el deseo de agradar al cliente y el de crear una obra de arte individualizada, una obra de grata contemplación independientemente de su parecido con el personaje. Si bien “retrata” a la señorita Valero de Palma reflejando sus rasgos, también consigue además trascender esa mera traslación de rasgos y caracteres físicos, incluso el intento de retrato psicológico; el resultado es un *modelo* femenino, un prototipo que repetirá en varias ocasiones: rostro de óvalo perfecto, expresión serena, ojos almendrados de mirada tierna y cierto punto de tristeza, sombras tenues en la comisura de los labios y mentón, dulcificando y embelleciendo una boca de rasgos delicados, manos de dedos finos y largos, cuellos esbeltos modelados con medida voluptuosidad.

En formato ovalado, es una composición surgida de un innato sentido artístico. La combinación equilibrada entre la difusa presencia de los elementos del fondo y su equilibrio con la factura resuelta de la joven determinan la elegante amabilidad de los lienzos de Stolz. El fondo elegido, a mitad de camino entre los neutros y los circunstanciales o anecdóticos, remite al modernismo de principios de siglo: unos extraños y exóticos pájaros azules de grandes ojos redondos revolotean, etéreos, sin atmósfera, sobre un tenue fondo también azul pálido. En la esquina inferior derecha, un estampado de flores surge de la nada, mientras que a la izquierda se adivina un pequeño velador circular de brillante carmesí sobre el que reposa un gran jarrón con amarantos, una de las flores preferidas por el pintor para sus retratos y bodegones en estos primeros años. Todo ello envuelve a la joven en una atmósfera de cierto misterio sin melancolía, de un adecuado glamour a tono con el encargo.

Carlos Corbí y Orellana R-43

Colección particular (Valencia) (1926)

Óleo sobre lienzo (110 x 183 cm)

Firmado y fechado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1926”

Con la inscripción en el ángulo inferior izquierdo: “Frey D. Carlos Corbí y Orellana, Doctor en Derecho y Filosofía y Letras. Caballero profeso del hábito de Montesa”, se nos identifica a este personaje maduro, que contaba en el momento de retratarse 57 años. Caballero desde mayo de 1903, el personaje probablemente encontró de su agrado el retrato que Stolz hizo a su hermano Federico. Él prefiere no obstante retratarse con el uniforme lucido en las galas sociales o civiles de la Orden. Consta éste de casaca de cuello cerrado y doble botonadura, con la cruz de la orden (flordelisada desde 1913) en cada botón y ancha banda verde de bordes rojos cruzándole el pecho sobre la gran cruz bordada de Montesa. También aparece la cruz en las charreteras y en los galones de la bocamanga, así como en el cinturón, apenas entrevisto, y en el galón dorado del pantalón, rojo. El caballero sujeta los guantes del uniforme sobre la empuñadura del sable, y el casco, rematado con penacho emplumado y de nuevo con la cruz en el frente, descansa sobre una mesa a su derecha.¹⁸

En esta ocasión Stolz ilumina con mayor alegría el lienzo y, aunque el personaje se nos presenta igual que su hermano de pie y sobre un fondo neutro, el atuendo permite mayores alegrías lumínicas que las impuestas por el austero blanco del hábito religioso; además incluye más objetos: a su izquierda Stolz coloca parte de un sillón de patas labradas y en la mesa a su derecha los accesorios son más significativos que en el caso anterior, apareciendo más destacados: además del casco, sobre esta mesa auxiliar reposan unos libros, en referencia a la profesión como escritor del personaje, sobrino nieto del erudito Orellana, que llegó a prologar la edición de la obra más conocida de éste, sobre urbanismo valenciano. En el ángulo superior izquierdo, el escudo de la familia.

Es innegable el parentesco con su hermano Federico: la cabeza redondeada, la alopecia, los marcados orbitales, las grandes orejas... El personaje resulta serio e imponente. Sin embargo, Stolz ha ganado en soltura y el retrato, quizá menos impresionante en el estudio psicológico que el anterior, es en cambio más elegante.

¹⁸ Véase Nota 15.

***Retrato de Luis Viquer.*¹⁹ R-44**

Colección particular (Valencia) (s.f., hacia 1926)

Óleo sobre lienzo (44 x 53 cm)

Firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO"

La dedicatoria, "para D. Luis muy afectuosamente", nos identifica al personaje, fundador hacia 1880 de un conocido establecimiento de materiales para Bellas Artes en Valencia. El trato dispensado en estas palabras nos permite imaginar una relación próxima y cordial y en la juventud de Stolz, que quizá quisiera dejar un recuerdo agradecido a "don Luis", su proveedor de material pictórico antes de marchar definitivamente a Madrid, en 1926. Una simple corbata, sobre camisa blanca y chaqueta también oscura apenas se adivina sobre el fondo también oscuro: con más ahínco que en otras ocasiones, el pintor quiere eliminar cualquier distracción visual para concentrarse en el retrato psicológico del personaje, despojado de cualquier atributo que no sea el de su expresión. La iluminación, desde un foco que apunta directamente al rostro del Sr. Viquer, destaca las carnaciones de un esmerado modelado de oquedades y arrugas, para definir las formas óseas de una noble complexión. La nariz fina y recta, la gran boca, unos ojos cansados pero de mirada penetrante, con profundas ojeras y marcado entrecejo revelan un carácter recto, el de un hombre de tesón que ha vivido muchos años de trabajo. El minucioso modelado de la oreja revela además el cariño con el que Stolz retrata este personaje.

Sin renunciar a la fiel representación de los rasgos físicos, el artista consigue destacar la humanidad del personaje por encima de cualquier otra consideración, logrando con éste lienzo, en excelente estado de conservación, uno de sus retratos más íntimos y conmovedores.

***Joven con cesto de limones* R-10**

Colección particular (Valencia) (1926)

Óleo sobre lienzo (46 x 55 cm)

¹⁹ Exposición de la Federación Industrial y Mercantil Valenciana (hacia 1934).

Fecha y firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO. 1926"

Realizado probablemente entre viaje y viaje por Europa y en el estudio que sus tíos, los Viciano, le tenían reservado en Benicásim, donde les visitaba con frecuencia, este retrato tiene toda la luz del Mediterráneo, y una alegría en el rostro de la retratada acorde con la juventud que respira toda la obra. La poderosa presencia de la modelo, de medio cuerpo, se contrarresta en la cesta sobre la que se apoya, compartiendo protagonismo con su luminosa sonrisa. Los limones, una muestra de las naturalezas muertas que Stolz incluía con gracia y acierto en muchos de sus lienzos, hacen referencia al cultivo de los cítricos, dominante en la zona de Benicásim y en su Valencia natal, y la pincelada pastosa y deshecha recuerda la escuela paterna, muy presente en la obra de todos estos primeros años, con claros e inevitables influjos del sorollismo.

En una concepción del color que se nos antoja manierista, Stolz se concentra en el contraste de una gama de colores pastel claro: naranjas, rosas y amarillos. La iluminación es intensa, crepuscular, aureolando el cabello de la joven, de oscuros y foscillos cabellos, formando un dorado nimbo que despide destellos anaranjados por todo el contorno de la figura concretados en densas manchas de pintura. El rosa pálido del chal abunda en la alegría cromática del lienzo, intensificado en el amarillo de los limones. Al fondo, el perfil difuminado de algún pueblo del mediterráneo valenciano.

Ciertas torpezas en el dibujo, como el trazo excesivo en las mejillas contraídas por la sonrisa y la pose amanerada de la mano sobre el cesto, contrasta con la nitidez y maestría de una delineación precisa y la elegancia de las manos de todos sus personajes en obras posteriores. Es no obstante en conjunto un lienzo no sólo correcto sino muy alegre, protagonizado por el color, la luz y una gran sonrisa.

Joven de la granada (tondo) R-11

Paradero desconocido (1927)

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1927"

Muy similar al anterior, la joven retratada nos muestra una granada abierta en su mano derecha y lleva, apoyándola en la cintura, una bandeja con frutas. Stolz sitúa a su personaje en un huerto, y la viste con ropa de campo: un amplio manto cruzado sobre el pecho y sujeto con la falda, y un pañuelo sobre él anudado al cuello, en tonos oscuros. El medio plano largo, plano americano en términos cinematográficos, nos hace imaginar al pintor como fotógrafo, encuadrando el objeto a una distancia repetidamente utilizada en sus retratos. Y la joven nos sonríe candorosa, intimidada quizá por las instrucciones del pintor, que le conmina a levantar el fruto. Quizá también de ahí la pose cohibida, con la cabeza hundida y la mirada recelosa. El formato del lienzo, circular, retoma la fórmula de la ruptura de equilibrio entre primer plano y fondo al desplazar el centro temático –la joven– hacia la izquierda, para no entorpecer una visión completa de la bandeja de frutas. De esta manera, los objetos secundarios o accesorios transforman su relación jerárquica con respecto al tema principal, organizándose no ya detrás de éste, sino en el espacio libre de la tela; la bandeja de frutas adquiere un protagonismo suplementario sólo por el hecho de su ubicación, destacada además por unos intensos brillos. Esta distribución dota también y de igual modo al segundo plano, la abundante masa vegetal del fondo en este caso, de una importancia adicional.

Técnicamente parece encuadrarse en la línea del luminismo sorollista, con toques de luz sobresalientes esparcidos por toda la superficie del lienzo: en el rostro, el manto, la bandeja metálica, los granos de la granada abierta y las hojas de los árboles del fondo. La pincelada es también pastosa y deshecha, larga en el traje y las frutas, ágil y suelta en el segundo plano. Los volúmenes están definidos por esta pincelada, suponemos apoyada por el juego lumínico y por el color que desconocemos. Sí observamos en cambio claramente un protagonismo disminuido del dibujo, que no impide que la figura de la joven, ataviada de oscuro, se destaque con nitidez sobre el fondo vegetal y su rostro destaque como encendido por la luz que ilumina la escena desde la derecha. Una original concepción la de este lienzo que retrata, en definitiva, a un personaje de la tierra con la vivacidad y alegría características de Stolz en sus cuadros de género.

*El Otoño.*²⁰ R-39

Colección particular (Madrid) (1927)

Óleo y témpera sobre lienzo (75 x 110,5 cm)

El lienzo, de fantástica composición en formato capilla, representa en un segundo plano y en la parte superior, a una sensual joven, morena y sonriente, de parecido tremendo a la esposa del pintor que sostiene y contempla una copa de vino.²¹ En primer plano, un florero de cristal con amarantos y dos copas de diseño diferente con vino. Junto a ellas, apoyado sobre la misma mesa circular, una copia del libro de Valle Inclán "Sonata de Otoño", dando título al cuadro. Muestra soberbia de pintura elegante y frívola, de original composición en dos planos bien diferenciados: la naturaleza muerta, un magnífico estudio de flores, amarantos de bellísimo colorido, con las copas y el libro y, en la parte superior, como en otra dimensión, la figura en escorzo de un medio plano femenino, sentada informal, provocativamente, con los hombros desnudos, la cabeza –a ras del límite de la tela– inclinada hacia la copa de vino que sostiene en su mano izquierda. Presentada en la exposición de la patronal valenciana de principios de los años 30, en la prensa local se comenta la desproporción entre las partes superior e inferior. Disentimos de él considerando su apreciación fundamentada en los cánones académicos, en los que la adecuación debe ser característica tanto del tema y de la composición y la factura como de la interrelación entre los tres elementos.

Es sin embargo una característica de la evolución en pintura de la era contemporánea la ruptura de equilibrios, la alteración de proporciones o la dislocación de los planos. Stolz nunca llegaría tan lejos, pero sí gusta de experimentar no sólo con el material de la pintura, sino con técnicas y, sobre todo, soluciones compositivas. En este lienzo el pintor yuxtapone verticalmente dos

²⁰ Exposición de la Federación Industrial y Mercantil Valenciana (hacia 1934). Sobre este lienzo escribió Stolz el informe técnico elevado a la Junta de Defensa y Protección del Tesoro Artístico de Madrid (Véase Anexo III). Existe una copia encargada por Vicente Torres padre, primo de Ramón Stolz, para regalar a su amigo Ezequiel Dávalos. Este lienzo (73 x 108 cm), en muy buenas condiciones, se encuentra hoy en la sede de la Fundación Dávalos, en Castellón.

²¹ De hecho, Rosa Cuesta, viuda del pintor, lo conservó hasta los últimos meses de su vida, cuando hubo de venderlo por necesidad, según nos confirma el actual propietario del lienzo.

mundos y dos cuadros, unidos temáticamente por las copas de vino: la que sostiene la figura femenina y las dos sobre la mesa. La ruptura de la homogeneidad entre ambas partes es consciente y deliberada. En una superposición de planos irreal, contrapone a una composición de factura tradicional y colores llamativos y brillantes dominados por los carmesíes la aparición de la joven de posición imposible y pálidas carnaciones nacaradas y rosadas, envuelta en tejidos que son de luz blanca y difusa, sin límites precisos. Esta imprecisión es el elemento de enlace visual con el bodegón en la línea de tierra, ya que la sombra blanca del traje, convertida en bruma ingravida, se prolonga hasta convertirse en el fondo sobre el que destacan las flores y el vino. Es pues un experimento compositivo que dio como resultado un lienzo de calidad y cualidad decorativas innegables.

Los amarantos R-40

Paradero desconocido (hacia 1927)

Óleo sobre lienzo (75 x 110,5 cm, aprox.)

Lienzo parejo al anterior, con similar estructura compositiva y *joie de vivre*, que sin embargo y desafortunadamente sólo conocemos a través de una reproducción en blanco y negro conservada en el AVT.²² El jarrón contiene, además de amarantos, gladiolos, y el autor sustituye en esta ocasión las copas de cristal por una naturaleza muerta de frutas (granadas, manzanas, plátanos, uvas y pámpanos), sosteniendo la figura del segundo plano una de ellas en la mano. La composición es original pero en esta ocasión no existe una ruptura tan acusada como en el lienzo anteriormente comentado. La joven aparece realmente sentada, de medio lado, sobre un bulto impreciso pero físicamente definido, detrás del jarrón. Y la mujer se nos antoja *auténtica*, con brazos y piernas, y una sonrisa igual de abierta pero quizá más franca, menos enigmática. Es pues un segundo plano más real que el de la obra anterior. El pintor nos la muestra más cercana también en la vestimenta, de la que incluso distinguimos claramente un zapato, sin talón, un calzado chic con fino tacón en

²² La gran mayoría de las fotografías de este archivo son de excelente calidad, realizadas por casas profesionales (sello en el reverso). Muchas de las obras catalogadas y de paradero desconocido nos

consonancia con una atrevida vestimenta sencilla y sensual a la vez: una túnica o quizá una toalla enrollada, que le deja el único hombro visible al descubierto. Stolz plantea sin embargo también una contraposición de dos planos enlazados visualmente de nuevo por la masa de luz blanca creada por el asiento de la joven. Esta masa lumínica sirve de fondo al bodegón, fantásticamente definido en un juego espectacular de contrastes lumínicos producidos por un foco de luz proveniente de la parte superior derecha del lienzo. Por el contrario, la figura humana, aunque claramente percibida, está fuera del campo iluminado por este foco, por lo que sus contornos se diluyen sobre un fondo de sombras oscuras que crean la ilusión de un espacio ilimitado. Así pues, la composición se define tanto en superficie como en profundidad, en una penetración hacia un fondo indefinido desde el primer plano de la granada abierta.

En el plano de superficie, Stolz organiza los elementos del lienzo en una jerarquía determinada por el grupo de objetos iluminados, dispuestos en forma de media luna que arranca del primer plano inferior derecho y termina, pasando por gladiolos y amarantos, y por la fruta que sostiene la mano de la joven, en esta blanca sonrisa. La pincelada es densa, pastosa, sin obstaculizar ello el perfilado preciso en algunos objetos, como los gladiolos, que destacan con nitidez. El juego de luces y sombras contribuye a enfatizar una sensación frívola, jovial, placentera y despreocupada: la explosión lumínica del centro de flores, una masa táctil, densa, de tacto mullido, tiene ecos de reflejos en los brillos de la granada abierta y las manzanas, y en la blanca dentadura del personaje femenino. Es una hermosísima obra, en la tradición del déco peninsular, con una sofisticación contenida y cierta cotidianeidad que la aproxima al espectador para que disfrute y se extasíe ante una belleza cercana y sensual.

Joven del hombro desnudo (Vera Wratislavo?) R-4

Paradero desconocido (s.f., hacia. 1925)

Acuarela

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

atrevernos a clasificarlas como óleos porque la calidad de la reproducción permite apreciar los

Estudio de busto de una bellísima joven de largo cabello y sensual vestimenta que deja al descubierto su hombro izquierdo. La joven, casi de espaldas, se gira hacia el espectador con mirada doliente, propia de las producidas por las amarguras del corazón. La boca denota una cierta torpeza que nos hace creer en la ejecución muy temprana de esta pintura, probablemente a principios de los años veinte.

Joven del turbante R-5

Paradero desconocido (1925-30)

Óleo sobre lienzo

Todo en este retrato de medio cuerpo sobre fondo neutro, que conocemos una vez más tan solo por una reproducción en blanco y negro, nos habla de los años veinte: la joven luce un exótico y sofisticado turbante prendido por debajo de la barbilla. Su maquillaje, con cejas finas y marcadas, al igual que el párpado inferior, resaltan unos bellos ojos de color pálido y brillante, a los que acompaña una pequeña boca probablemente pintada con carmín. Un mechón de pelo en el borde de la mejilla confirma la filiación a la moda del charlestón de los años veinte, al tiempo que ayuda a perfilar el bello óvalo del rostro rematado por una sensual barbilla. Cubre el final del profundo escote en pico una mano de largos dedos adornados con un gran anillo en el índice, que parece señalar o acariciar levemente la gran flor, una orquídea quizá, que adorna su pecho.

La joven tiene la mirada perdida y quejosa; junto al gesto de la mano, hacia el corazón, quizá recordando con el tacto de la flor, nos invita a especular con la suposición de un acercamiento al lienzo por parte del pintor de romántica melancolía, desde la perspectiva del simbolismo... Stolz lo ejecuta con pincelada suelta, aguada, muy luminosa en las carnaciones: el tejido del turbante refleja un potente foco de luz que resbala por el rostro y escote, desviándose finalmente por el brazo desnudo, que emerge desde el ángulo inferior izquierdo. El traje y resto del lienzo están sumidos en la penumbra. El conocimiento del color en esta obra nos

grumos de pintura, la trama del lienzo o el trazo de la pincelada.

permitiría abundar en estas consideraciones. Es sin embargo y evidentemente, a pesar de las limitaciones impuestas por su conocimiento tan sólo a partir de la reproducción en blanco y negro, una obra de alto valor decorativo tanto por la belleza de la modelo como por la distinción de la moda que representa.

Niní Montián R-7

Paradero desconocido (1925-30)

Óleo sobre lienzo (ovalado)

Retrato de joven a la moda de los años veinte, identificado por los herederos del pintor como Niní Montián. En formato ovalado, la composición de suaves y amplias curvas está subrayada por el amplio escote en barco, que repite la curva del marco por su línea de tierra, y el perfil de la corta pero abundante y voluminosa melena morena. Iluminado desde la izquierda, sobre un fondo neutro en tonos claros, el espectador se enfrenta a una mujer de mirada enigmática, muy cinematográfica, con grandes ojos oscuros y almendrados profundamente sombreados y una curva perfecta entre la línea de la nariz y las cejas. La minúscula boca maquillada en dos picos y de brillante carmín es el preámbulo a un pequeño mentón prominente que marca un óvalo ligeramente aperado, y muy sensual. De nuevo, el conocimiento de esta obra tan sólo a través de una reproducción fotográfica en blanco y negro nos impide una valoración más extensa. Con todo, lo consideramos un magnífico retrato lleno de gracia y carácter.

Joven rostro sonriente R-8

Paradero desconocido (hacia 1925)

Acuarela

Joven sonriente peinada a lo *garçon*, con grandes aros como pendientes. La mirada coqueta y risueña, de ojos claros, no contradice la abierta sonrisa, franca y coqueta a la vez.

Entre flores R-33

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo

El lienzo nos presenta a una joven cuyo traje de blancura deslumbrante es sencillo, de corte campesino, con pañuelo sobre el pecho, pero unos largos pendientes trabajados, un zapato fino y escotado que asoma bajo el borde del vestido y unas mangas de las llamadas farol y rematadas a la altura del codo con largos encajes nos dicen que la retratada está en el campo, pero no es una campesina. El rostro, enmarcado por una abundante cabellera morena recogida con sencillez y partida al lado, es dulce y vivo a la vez, iluminado por la mirada de unos grandes ojos oscuros y una sonrisa muy característica en los retratos más informales de nuestro pintor. El dominio del dibujo y la composición de un Stolz cada vez más seguro de sí mismo se ponen de nuevo de manifiesto en este lienzo. La joven aparece sentada en el suelo, entre setos de flores, captada en un espontáneo movimiento de brazos y tronco, como sorprendida por una cámara fotográfica: las rodillas se abren, inestables, los brazos se levantan o separan del cuerpo, sorprendidos, rematados por unas gráciles manos que revolotean en el centro de la composición. La cabeza, girada y ligeramente vencida sobre el hombro izquierdo, ha arrastrado en su movimiento al cuerpo en un leve y gracioso escorzo. La composición, arrancando desde el zapato en el ángulo inferior izquierdo, es un hábil ejercicio de líneas en equilibrio, un juego de verticales, oblicuas y horizontales definidas finalmente en la dominante diagonal marcada por el cuerpo de la retratada, desde el pie que asoma bajo la falda, subiendo por la pierna y continuada en la mano izquierda, hombro derecho y cabeza. Es en definitiva una hermosa obra característica del costumbrismo mediterráneo más frívolo y alegre de los años veinte, que nos atrevemos a fechar sin embargo por la soltura y perfección de la ejecución –la que permite su conocimiento nada más que a partir de una reproducción en blanco y negro– a principios de la década de los 30.

Gitana R-45

Colección particular (Valladolid) (1931)

Óleo sobre lienzo (45 x 58 cm)

Firmado y fechado A.S.I.: "R. STOLZ VICIANO XXXI"

Como en otras ocasiones, Stolz ejecuta en este lienzo una obra de inspiración déco y cinematográfica: el busto de una joven morena con gran caracolillo sobre la frente y lunar en la mejilla, envuelta en un chal que le cubre cabeza y hombros, bien podría ser el de una diva del séptimo arte. Hay una obvia y descarada falta de adecuación entre el atuendo y el porte y la expresión de la modelo, que se nos antoja disfrazada. El fondo neutro sirve por una parte para amortiguar la explosión de color de los carmesíes del manto, el chal de flecos y los labios de esta gitana aristócrata, pero al mismo tiempo para concentrar la atención, toda la atención, en el rostro del personaje retratado. No podemos evitar el recuerdo de un lienzo anterior, *El piropo* (G-1), realizado siete años antes, y a su joven protagonista. Hay efectivamente una influencia cinematográfica en este lienzo, en la conjunción del elemento humilde y popular –el chal y el recogido del cabello, en ondas sobre la frente y las mejillas- y la expresión de un rostro que nunca podríamos calificar con los mismos adjetivos. Son estos además contrastes típicos en la producción del art déco, bajo cuyos influjos realizó Stolz no pocos de sus lienzos. Por otra parte, como recuerda Javier Pérez Rojas en su libro dedicado al art déco en España, “la presencia de majas, toreros y flamencas en el arte de este momento [...] no responden en su conjunto a motivaciones o impulsos exclusivamente regionalistas o patrioterros, sino que forman parte de una moda bastante extendida que sobrepasa nuestras fronteras (1990, 259). La tez blanca, tersa y satinada se adorna de unos labios perfilados y unos ojos negros bajo unas largas y cuidadas cejas, enmarcando unas profundas cuencas orbitales. La notable distancia entre los párpados y las cejas, y las marcadas ojeras, sugieren alguna pena. Con estos ojos oscuros, acuosos, Stolz consigue una extraña y terrible mirada. Ciertamente, como apuntábamos, podría ser el rostro de una actriz, también por su pose lejana, glamourosa y de cierta aunque contenida afectación teatral.

José María Carrau R-49

Paradero desconocido (1932)

Óleo sobre lienzo

El pintor se desplazó a Valencia para entregar al Ayuntamiento el cuadro de Mariano Benlliure y este retrato, con el que se inaugurará la galería de decanos del Colegio de Abogados de Valencia. Aunque desconocemos el lienzo, en un artículo de la prensa local se habla de éste como “exquisito trabajo” y se comenta en los siguientes términos: “Este lienzo es una obra perfecta, de maravilloso parecido y de una técnica magistral. El colorido, fresco y jugoso, revela el dominio que sobre él ejerce el pintor. El retratado ha sido transportado a la tela con toda su naturalidad, y en conjunto la sensación que experimenta el que admira la obra no puede ser más real”(Aragó 1932, 3). Ramón Stolz es conocido y recordado con cariño como hijo del artista de las flores, como se conocía a su padre en la ciudad del Turia, y este articulista habla en términos más que elogiosos de la valía como artista del joven Stolz que: “heredó de su padre la excelente visión lumínica y serena de unos ojos que saben ver el natural y saben también plasmarlo con esa maestría propia de los mejores pintores contemporáneos”(1932, 3).

María del Carmen Giménez, Sra. de Noguera R-6

Colección particular (Valencia) (hacia 1932)

Óleo sobre lienzo (90 x 115 cm)

Firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO”

Retrato de dama de sociedad sentada en diván de estampado de flores sobre fondo de cortinajes. Apoya el brazo derecho sobre un emplumado cojín, mostrándonos su alianza en el anular, en una típica pose de los retratos elegantes de Stolz: el meñique se separa ligeramente del anular, aislando así visualmente la joya para dotarle de mayor protagonismo. Dos finas pulseras de oro y perlas adornan este brazo, y un ancho brazalete el contrario, semioculto por un amplio chal de tul transparente, sobre un vestido de brillos de seda. Sirven también de complemento al

sencillo vestido escotado y sin mangas un collar de perlas de tres vueltas y unos pendientes a juego. El rostro amable pero poco agraciado queda enmarcado por un amplio tupé caído y la típica melena corta ondulada de los años anteriores a la guerra.

En esta composición el fondo neutro está ligeramente matizado con amplias sombras definidoras del espacio, un espacio que sugiere una gran amplitud y cierta frialdad. A esta sensación contribuye también el colorido apagado, estudiado sobre blancos y grises azulados, destacando única y muy discretamente la mancha morada del cojín sobre el que apoya el brazo derecho a juego con el estampado, muy desvaído, del diván sobre el que se sienta. Mediante el encuadre elegido, Stolz sitúa a la modelo a cierta distancia física del espectador, haciéndola integrarse con sencilla naturalidad en el ambiente sin estridencias que la acoge: las cortinas, el discreto diván y hasta el mismo rostro parecen jugar papeles de importancia jerárquica similar, destacando por encima de ellos los brillos de los tejidos, en particular la luminosidad transparente del tul. La posición social destacada de la retratada no deja lugar a dudas pero, al mismo tiempo, el pintor renuncia no sólo a la ampulosidad – característica por lo demás extraña en él- sino también a la ostentación, resaltando en esta ocasión el personaje en su naturalidad para aunar discreción y posición social.

Pepita Martínez R-9

Paradero desconocido (s.f., hacia 1928)

Óleo sobre lienzo

La fotografía en blanco y negro por la que conocemos esta obra retrata a una joven identificada por los herederos del pintor como Pepita Martínez. En retrato de cuerpo entero de formato en “capilla”, aparece sentada sobre cojines y con vestido de corte charlestón, de talle caído y suelto. Las únicas joyas son un sencillo brazalete en el antebrazo izquierdo, la alianza en el anular derecho y unos largos pendientes que asoman bajo la corta melena morena, ondulada y partida al medio. Es un retrato que huye de la sofisticación sin renunciar a una indudable elegancia sin estridencias y con un toque chic y coqueto manifiesto en el tirante caído sobre el hombro

izquierdo. La pose, de cierta languidez muy al uso, nos habla de una señorita de clase acomodada, que sigue las tendencias de la moda pero no desea hacer ostentación.

La composición parece querer hacer hincapié en la feminidad del tema y, a la curva del cuerpo de la retratada, se suma la curva en “s” de las sombras proyectadas sobre el fondo. Estas sombras están originadas por el foco de luz proveniente de lo que parece una puerta abierta a la izquierda del lienzo. Crea de esta manera el autor una franja lumínica que atraviesa literalmente el cuerpo de la joven, dejando en penumbra la parte derecha e inferior. Las sombras proyectadas “chocan” contra una pared invisible, pero manifiesta por el perfil de la línea divisoria entre la zona iluminada y el resto. Así pues estamos en una habitación, de límites imprecisos pero espacios ciertos, definidos con sencilla maestría tan sólo por esta disposición de los contrastes lumínicos. Es una composición fundamentada en la línea, una línea que define volúmenes y espacios, presente en el dibujo preciso, la suavidad del contraste, en el deslizamiento ondulado de los contornos. Aunque Stolz nunca olvidará por completo los cánones sorollistas, ni renegará de las influencias paternas, la composición de esta obra, la ejecución a partir del protagonismo de la línea, se aleja de estas manifiestas influencias tan presentes en su obra de los años veinte, definiendo una forma de hacer en la obra de caballete de Stolz de los años treinta y cuarenta caracterizada por una impronta más personal e individualizada.

Retrato de Mariano Benlliure.²³ R-26

Museo municipal - Ayuntamiento de Valencia (1932.²⁴)

Óleo sobre lienzo (100 x 120 cm)

El catálogo del ayuntamiento nos dice que este lienzo, donado por el autor a la Asociación de la Prensa, fue adquirido en 1994 por el Ayuntamiento valenciano. Sin embargo, el lienzo fue realizado por el pintor tras la resolución a su favor del

²³ Reproducido en el Vol. VI, p. 161 de la *Història de l'Art Valencià*, de V. Aguilera Cerni; en el Tomo IX, p. 117 de la *Gran Enciclopedia Valenciana*, dirigida por Manuel Lloréns; en *La Semana Gráfica*, febrero de 1932; y en el *Boletín de Información Municipal*, no. 26, segundo trimestre de 1960.

²⁴ En la *Gran Enciclopedia Valenciana* de M. Lloréns (1991) se data la obra erróneamente en 1943.

pleito mantenido contra el Ayuntamiento a propósito del concurso de 1927 para la decoración de los techos del Gran Salón. (Véase G-15, *Boceto para un techo del Ayuntamiento de Valencia*). El caso generó una encendida polémica en la prensa local, que recordó en varios artículos y con todo lujo de detalles los pormenores del concurso y la fraudulenta adjudicación a Salvador Tuset, por mor del talante dictatorial del anterior alcalde, el Marqués de Sotelo. La prensa no deja claro si las 35.000 pts con que debían indemnizarse a los damnificados (Stolz y Verde) les fueron abonadas por el Consistorio y después el pintor donó esta obra, o si bien se le encargó esta obra como compensación. Un artículo dice lo siguiente: “Se obliga a éste [el Ayuntamiento de Valencia] a indemnizar a dichos artistas, quienes deseando patentizar que la defensa de su derecho no implicaba desafecto alguno a la ciudad nativa, ofrecen graciosamente a la corporación sendas pinturas que le han sido entregadas al Alcalde”(“El malhumor de un crítico” 1932, 11). No obstante, otra nota de prensa nos hace inclinarnos por la suposición de que el cuadro fue un encargo remunerado, no una donación: “Para dar solución amistosa al pleito entablado por el artista señor Stolz contra el Ayuntamiento de la Dictadura por las pinturas del salón de fiestas del Ayuntamiento se entablaron por el actual Concejo y el alcalde señor Alfaro unas gestiones que han dado resultado favorabilísimo, porque el señor Stolz se ha puesto a disposición de la Alcaldía y en su virtud hace por encargo de la misma un retrato de nuestro ilustre paisano el gran escultor Mariano Benlliure.” Sea como fuere, el cuadro se pinta, posando el mismo Benlliure para ello a petición del Alcalde, y se entrega en febrero de 1932. La repercusión del caso ha hecho de éste el lienzo más reproducido. Unos articulistas no lo consideran en condiciones de colgar en las paredes del Consistorio, considerándolo más que un retrato una caricatura de Benlliure, y otros por el contrario una obra digna del Consistorio.

El lienzo presenta al escultor Mariano Benlliure, contertulio y amigo del padre de Stolz Viciano, en plena faena, captando un carácter afable y de cierta bohemia, con atuendo de trabajo de carácter típico. Un Benlliure de blancos cabellos y gran mostacho sonrío al espectador con ojos semicerrados, entre maliciosos y nostálgicos. Las arrugas del rostro dan cuenta de su experiencia vital, sus grandes

manos de la profesión y su arte; posando de forma natural, con soltura, sin desprenderse de los instrumentos de trabajo, inicia un breve descanso: efectivamente, en segundo plano aparece la obra sobre la que está trabajando. Casi en blanco y negro, este segundo plano nos muestra un busto a medio acabar de Sorolla, un rostro más grande que el de Benlliure, más triste también, que a modo de divinidad protectora preside la escena, el estudio del escultor y -quizá sea éste la intención del mensaje de Stolz- su obra. Como ya se ha comentado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, Sorolla dominó la escena artística valenciana durante toda la transición de siglos, hasta bien entrado el veinte, siendo pocos los que escaparon durante este período a su poderoso influjo. Los años veinte traerían nuevas formas e influencias, y aunque el sorollismo perviviera aun, del busto y sus tonos pálidos, casi fantasmales, emana un aire nostálgico, del tiempo ya pasado. Un lienzo pende a la derecha presto para cubrir la efigie, y quizá también lo que ella representa. Y Benlliure es de ello a la vez cronista y protagonista.

La composición nos muestra a un Stolz seguro de su capacidad y del efecto que busca. El rostro iluminado de Benlliure marca el centro del lienzo, difuminándose a partir de él todas las luces: en blanco hacia el fondo, en oscuro hacia el primer plano. Los volúmenes, desdibujados los contornos, a diferencia de otras obras contemporáneas de Stolz, están delimitados por las gradaciones lumínicas. Una marcada línea diagonal, ascendente desde el arranque de la piedra del busto a la izquierda hasta el lienzo colgante a la derecha, definen física y metafóricamente un espacio, el protagonizado por el busto de Sorolla en el ángulo superior izquierdo, que parece a punto de cerrarse.

José Serrano Suñer

R-19

Paradero desconocido (1936)

Óleo sobre lienzo (90 x 80 cm)

Fechado y firmado A.S.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Stolz dedica este lienzo "A la memoria de José Serrano Suñer, mártir de España. Madrid, octubre de 1936". El retratado era el hermano mayor del jerarca del

régimen de Franco, Ramón Serrano Suñer, que encargó estos retratos a través de una tercera persona cuya identidad desconocemos y una vez acabada la guerra. La inscripción alude a la muerte del personaje, fusilado por los republicanos en Aravaca a principios de la guerra civil. El personaje refleja el carácter paternal y afable que su hermano menor recuerda.²⁵ De profesión ingeniero de caminos, junto a su hermana mayor se hizo cargo de los restantes seis hermanos Serrano Suñer a la muerte de la madre. Ramón Serrano quiso homenajearle con este retrato y, aunque no recuerda que fuera su elección directa y personal, sí pudo haber influido en que el encargo recayera en nuestro pintor el hecho de que el padre, de profesión también ingeniero, construyese el puerto de Castellón, residiendo la familia en la capital de la Plana durante toda la infancia y adolescencia de Serrano Suñer. Nacido éste en 1901, no es difícil que se conocieran o, cuando menos, que el vínculo con la ciudad portuaria hablase por sí solo a favor de Stolz. Por lo demás, éste ya se había hecho un nombre en ciertos círculos de entendidos tras sus trabajos sobre todo en la basílica del Pilar de Zaragoza.

El lienzo, hoy en paradero desconocido, presenta al personaje sentado de tres cuartos, con traje oscuro de calle, las manos reposando sobre una mesa. Todo el énfasis está en el estudio del rostro del retratado, un rostro que refleja una personalidad abierta, de facciones grandes y robustas, frente amplia y una mirada clara y serena, con cierto punto de aflicción. Un amplio capote sobre los hombros cubre al personaje, destacado sobre un fondo vestido por lo que creemos apreciar como pesados cortinajes de amplios vuelos y pliegues duros y geométricos, tenebrosos, dotando a la composición de un aire dramático; en tonos oscuros, realza el rostro del retratado, adecuándolo a la fúnebre y emocionada ocasión que propició el encargo. Stolz, que utilizó una fotografía para ejecutar este lienzo, consigue no sólo un parecido asombroso, sino una profundidad y captación psicológica acorde con la mejor tradición barroca española.

²⁵ Entrevista con Ramón Serrano Suñer, asistido por su secretaria, en su residencia madrileña el 4 de enero de 2001.

Fernando Serrano Suñer

R-18

Colección particular (Madrid) (1936)

Óleo sobre lienzo (90 x 80 cm)

Firmado y fechado A.S.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Stolz dedica este lienzo "A la memoria de Fernando Serrano Suñer, que recibió martirio por España. Madrid, octubre de 1936". El hermano menor de Ramón Serrano Suñer fue apresado y fusilado como el anterior en Aravaca, a principios de 1936. El joven retratado, a la edad aproximada de veinticinco años, mira de frente y con seriedad al espectador. Vestido de traje oscuro, con pañuelo ligeramente desarreglado en el bolsillo de la chaqueta, el rostro juvenil, de elegante perfil, presenta un parecido lejano con su hermano Ramón. Unos labios finos y unas cejas rectas y pobladas sugieren energía de carácter, atenuada por los grandes ojos abiertos, sorprendidos quizá por la cortedad de su vida. De profesión ayudante de caminos, quizá sean las hojas que hace ademán de abrir con su mano izquierda un informe profesional.²⁶

Stolz presenta un paralelismo directo con el tema del martirio situando de fondo un cuadro o tapiz con el tema de uno de los pasos del Via Crucis, el de Jesús camino del Calvario, único toque de color en la tela. El retratado no se sitúa en el centro, sino ligeramente desplazado hacia la izquierda, para evidenciar este fondo de intenciones metafóricas. Es además el único toque, muy leve, de color en un cuadro prácticamente en blanco y negro. El libro que hojea abunda en el carácter alegórico del lienzo, como símbolo del libro de una vida también a medio pasar. La pincelada es larga y precisa, contenida en la línea de los contornos. Destaca en la parte inferior el gesto de las manos, una sobre la mesa, otra en ademán de pasar la hoja del libro, dibujadas con nitidez y distinguiéndose con precisión incluso las uñas.

La presencia del retratado se hace rotunda en un medio plano con punto de vista ligeramente bajo: así, el joven Fernando nos contempla desde un punto de vista elevado, posición de privilegio ganada por el sacrificio explícito en la alegoría. Por lo demás, la composición en aspa, en un formato ligeramente apaisado, es

²⁶ Datos aportados por el señor Serrano Suñer. Véase Nota 25.

correctísima y estudiada para subrayar sutilmente esta interpretación de la muerte del joven como un martirio, a manos del ejército republicano como venganza por su parentesco con el jerarca del bando enemigo: una línea oblicua imaginaria atraviesa su rostro pasando por el canto de la hoja de papel blanca que sostiene con su mano izquierda, y termina en el ángulo inferior derecho, en una mancha blanca de otra de las páginas del libro abierto. La línea diagonal del tema principal, así delimitada, encuentra un contrapunto en el tema del fondo: con la cruz del Calvario, en línea oblicua de sentido contrario, forma un aspa compositiva que abunda aun más en esta metáfora del martirio.

Retrato de dama oval R-2

Paradero desconocido (s.f., hacia 1935)

Óleo sobre lienzo (100 x 120 cm, aprox.)

De nuevo el retrato conocido tan sólo por su reproducción en blanco y negro de una dama elegante de mediana edad, vestida de negro, con escote en barco y manga larga de encaje semitransparente. La pose de la retratada, captada en tres cuartos, recuerda los retratos cortesanos del siglo XIX. Es destacable la turgencia del rostro, ennoblecido y realista, ya maduro pero de piel suave y cuidada. El efecto está plenamente conseguido por la facilidad de Stolz para modelar las carnaciones. La retratada afronta la mirada del espectador con aplomo, también con cierta tristeza, aunque el rictus de la boca apunta un carácter realista y voluntarioso. Se adorna con collar de perlas de doble vuelta y apoya el brazo izquierdo levemente sobre algún objeto que no distinguimos en la reproducción, y permanece invisible sobre el oscuro fondo del lienzo, de formato oval.

Retrato de dama sentada R-3

Paradero desconocido (s.f., hacia 1935)

Óleo sobre lienzo (80 x 100 cm aprox.)

En esta ocasión la dama, de edad avanzada, se sienta de tres cuartos hacia su derecha en un sillón con brazos de madera labrada y asiento tachonado. A pesar de contar de nuevo sólo con la fotografía en blanco y negro, las tonalidades aparentemente más claras que en el lienzo anterior nos permiten distinguir más detalles. Sobre fondo neutro, su vestido de escote cuadrado tiene mangas de tul bordado. La blanquísima complexión del rostro, escote y ambas manos destaca con fuerza sobre la oscuridad del fondo. El cuello se adorna con un collar de perlas de doble vuelta que enmarca el ovalo facial junto con el tupé caído del peinado. Las manos son cuidadas, de gesto natural; su disposición, en paralelo, descansando sobre los reposabrazos del sillón, equilibra la composición del lienzo, desviando la atención del rostro. Son unas manos de dibujo y proporción perfectos, el elemento más destacable junto al rostro de una composición armónica y equilibrada.

Marquesa R-15

Colección familia Torres (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (114 x 112 cm)

La retratada es una marquesa sin identificar que, una vez concluido el lienzo, lo rechazó. Probablemente no se encontraría favorecida. Efectivamente, a pesar del lujoso atuendo, un traje de noche de un precioso azul eléctrico con brillos de raso y escote en barco dejando los hombros al descubierto, el rostro no resulta agraciado: pómulos sin relieve, unos ojos saltones, una frente excesivamente ancha y una nariz demasiado larga no convierten a la retratada en ningún modelo de belleza. El rostro está muy destacado sobre un amplio escote de rosadas carnaciones, que destaca con fuerza sobre el fondo.

Sentada de lado, se gira hacia el espectador apoyando su brazo derecho sobre el respaldo bajo del sillón, en el que también se entrevé un cojín. Este brazo se adorna con una pulsera de oro y un anillo en el anular, que deja caer con estudiado desmayo. El brazo derecho reposa con naturalidad sobre el regazo, mostrando una pulsera similar a la anterior; un camafeo de marfil y piedras preciosas en el escote es el único adorno en la parte superior, ya que no se le distinguen pendientes. El

modelado es más plano que en otras obras, estructurando los volúmenes a partir de planos amplios y formas geométricas, contenidas en una línea precisa. En este sentido se aleja un tanto de la corriente más academicista, resultando además en definitiva un retrato de calidad pero sin la gracia y simpatía de otras obras de Stolz.

Marquesa. Estudio de cabeza. R-48

Colección familia Torres (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (44 x 44 cm)

Estudio de la cabeza para el lienzo anterior, en el que el rostro es exactamente el mismo, por lo que comprobamos que el pintor tenía una percepción muy clara y no tenía ninguna duda sobre la definición de los rasgos de la retratada. Sin embargo aquí aparece con un vestido negro con escote de palabra de honor, elegantísimo, dejando al descubierto unos hombros nacarados de finísima piel y sutil sensualidad.

El lienzo, después de una limpieza, está extraordinariamente bien conservado.

Joven de la boa blanca R-16

Paradero desconocido (1922)

Óleo sobre lienzo

Magnífico lienzo rebosante de la alegría de vivir característica de los años veinte. En la fotografía del AVT aparece escrito por detrás “Enero 1922”. La joven, vestida de calle con traje sastre oscuro, blusa blanca, guantes desenfundados y sujetos en la mano derecha, sombrero encasquetado a la moda de estos años y llamativa boa blanca, se encuentra en un local público, asistiendo a algún acto social. El sentido narrativo de Stolz está aquí de manifiesto por la sagacidad con la que ayuda a comprender una situación personal y –nos atrevemos a decir- también social: sentada de tres cuartos, la joven retratada inclina coquetamente la cabeza hacia adelante, y una abierta sonrisa ilumina toda la composición. Una vez más, la

figura humana no es el eje simétrico de la composición; ligeramente descentrada, el espectador puede contemplar el lugar en el que se encuentra y, así, Stolz nos sitúa al personaje socialmente. El lugar, el palco de un teatro quizá, comparte pues protagonismo con el personaje que lo habita. A la izquierda se distingue una baranda que termina en un pilar blanquecino, y un libro apoyado sobre ella.

La curva de la boa se abre al caer sobre el respaldo del amplio sillón, desplazando el interés del observador hacia este lado derecho del lienzo. La joven se muestra segura de sí misma, y satisfecha. Por su atuendo, no está asistiendo a una representación teatral o musical: en estos lugares no sólo se ofrecían obras dramáticas, sino también actos políticos, o conferencias y ella es capaz no sólo de asistir por sí sola a un acto probablemente cultural, sino también de disfrutarlo: son años de efervescencia social después de la Primera Guerra Mundial en los que la clase acomodada española no tenía las restricciones de comportamiento impuestas en España después de la guerra civil, años en los que la mujer empezaba a disfrutar de mayor libertad e independencia. Su pose es elegante, coqueta y absolutamente natural, como si sólo existiese este lado despreocupado, divertido y confortable de la vida. En definitiva, una obra muy actual de Stolz, un documento histórico y una obra de arte por la alegría y naturalidad del *savoir vivre* que transmite.

Retrato de adolescente

R-17

Paradero desconocido (hacia 1930)

Óleo sobre lienzo

La defectuosa reproducción de esta imagen en blanco y negro, único documento gráfico una vez más con el que hemos de enfrentarnos a la valoración de otra obra de caballete de Stolz, nos muestra a una adolescente de medio cuerpo, en escorzo avanzando con su hombro desnudo hacia el primer plano. El ligero vestido de tirantes de sencilla línea y el peinado remiten a fines de la década de los años veinte. La joven, de grandes ojos oscuros, aparece ensimismada en sus pensamientos, con la cabeza inclinada sobre el hombro girado. De nuevo Stolz descentra la composición, pero la intención es distinta a la del lienzo anterior. Por un

puro placer estético, en un juego de luz y color que sólo podemos adivinar, el pintor “arrincona” a la joven desplazándola hacia la derecha, y dejando un fondo vacío y luminoso, una gran mancha de color en la mitad izquierda del lienzo. Nos imaginamos un lienzo de visión placentera, en el que se aúnan la ternura de la infancia apenas abandonada y la voluptuosidad de una sexualidad emergente.

Salvador Carreres Zacarés, cronista de la Ciudad.²⁷ R-38

Biblioteca Valenciana – San Miguel de los Reyes (en depósito) (1943)

Óleo sobre lienzo (105 x 120 cm)

A.I.I.: “A D. Salvador Carreres con el afecto de R. STOLZ VICIANO. XLIII”

El cronista Carreres, personaje muy conocido en la ciudad, académico de la Real Academia de Cultura Valenciana y autor del *Libro de fiestas de Valencia* era amigo personal de Ramón Stolz, que aprovechó la estancia en Valencia durante la decoración de la Capilla de la Comunión de la Basílica de la Virgen de los Desamparados para realizar esta nueva obra.

A Salvador, hijo de don Francisco Carreres (a quien Stolz ya había retratado casi dos décadas atrás) lo representa con el empaque propio de la época, en la que Zuloaga había retratado al general Franco en un formato similar: el protagonista, sentado de frente y en ademán de escribir sobre unas cuartillas, en alusión a su oficio de escritor, destaca su silueta con nítidos contornos al recortarse ésta sobre un cielo despejado, con unos lejanos árboles en segundo plano. Vestido de paisano, con traje en tonos verdosos y corbata, un gran capote marrón sobre los hombros engrandece la figura del personaje, consiguiendo que resulte llamativa y de presencia imponente. El rostro alargado es el de una persona de edad madura; con acusada alopecia, el escaso cabello canoso y un esbozo de tímida sonrisa le confieren un aspecto de afabilidad y cercanía que resta solemnidad al momento.

Es patente el dominio de la composición y el dibujo. Una gran curva determinada por el mantón cubre y aísla, física y simbólicamente, al personaje situado en un entorno abierto y natural, de recuerdos velazqueños. La maestría de

²⁷ Reproducido en *Las Provincias*, 11 de enero de 1944.

Stolz se manifiesta en la economía de medios para conferir al retratado empaque y poderío sin estridencias; esto lo consigue mediante la utilización de dos recursos: la contraposición entre la levedad de la parte superior, el cielo grisáceo de tonos uniformes, y la densidad de la masa corporal en la inferior y, en segundo lugar, mediante la utilización de un punto de vista ligeramente bajo, que obliga al espectador a mirar al personaje de abajo hacia arriba. La iluminación contribuye también al propósito del lienzo: un fuerte foco incide directamente sobre la cabeza del personaje, centro absoluto de esta composición, reflejando eficazmente la misma luz el conjunto de las manos, semiocultas, que sujetan pluma y papel. El resto de la composición queda envuelto en la luz tamizada del entorno natural. El resultado es, en definitiva, un retrato sobrio de indudable maestría y elegancia.

Gabriel Luis Noguera.²⁸ R-37

Colección particular (Valencia) (1943)

Óleo sobre lienzo (94 x 97 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Realizado igualmente en Valencia cuando Stolz ejecutaba la decoración de la Capilla de la Comunión de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, por encargo de los padres de este joven a su temprana muerte, con poco más de 16 años. El joven, que guarda un parecido notable con José Antonio Primo de Rivera, protagoniza un retrato de concepción arrogante, ostentosa, propio del momento en entornos influyentes. Posa, como el retrato del cronista Carreres, en un espacio abierto, recortando su silueta sobre un cielo despejado y luminoso, en un medio plano largo, de pie, con la mano izquierda en el cinto. Con atuendo de cazador, viste camisa de tonos ocres y un amplio capote con ribete de piel de pelo largo le cubre la espalda y los hombros, cayendo sobre el derecho. Un sombrero con pluma completa el atuendo, sujeto con su mano derecha.

Stolz, nombrado catedrático de procedimientos artísticos en San Fernando este mismo año, demuestra la experiencia de la edad en la armonía y serenidad que

²⁸ Reproducido en *Las Provincias*, 11 de enero de 1944.

se desprende de la contemplación de esta obra. Ejecutado con una técnica fluida, una línea diagonal divide en dos al lienzo, dejando la parte izquierda superior sin más elemento y color que el del azul grisáceo del cielo abierto. El indeterminado espacio del fondo de luz grisácea está solamente sugerido por la iluminación, en una interpretación del paisaje de ecos velazqueños, acorde con las preferencias de los vencedores en los momentos exultantes tras la contienda civil; a esta nota triunfal añade el artista un toque personal de cierta nostalgia. La armonía compositiva está conseguida mediante la equilibrada yuxtaposición de este espacio con la masa oscura de la mitad inferior derecha. Utiliza una paleta en tonos tierra y mates, en casi imperceptibles gradaciones, tanto para el fondo como para la vestimenta. El rostro en cambio rompe con el resto de los elementos de la composición, resplandeciente al incidir sobre él la luz proveniente de la parte derecha. A su izquierda, como contrapunto lumínico, se yergue la oscura y premonitoria sombra de un frondoso árbol. El adolescente, de frente despejada y rasgos hermosos delicadamente caracterizados, mira con seguridad y aplomo de soslayo, hacia su izquierda, y una expresión seria, reconcentrada, parece anticipar el terrible destino de su temprana muerte.

Cabeza femenina – Boceto para “Vacaciones” R-44

Colección familia Torres (1936)

Óleo sobre lienzo (26,5 x 36,5 cm)

Firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO”

Boceto de la figura de pie a la izquierda del lienzo *Vacaciones* (D-11), presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, es el estudio de un rostro de óvalo perfecto, enmarcado por la línea del cabello negro, liso, sin modelar, de líneas esquemáticas y volumetría de acusada planitud. Muestra de una vertiente poco cultivada por Ramón Stolz, de vocación más innovadora, en la línea de un realismo que gusta de la representación del cuerpo humano desde una concepción geométrica voluminosa, de superficies tersas, con recuerdos simbolistas en el intento

de captar lo esencial de la forma, a la que despoja de cualquier detalle, y también en el aire, soñador y distante, de placidez sobrenatural.

Cabeza dormida R-43

Colección familia Torres (s.f., hacia 1935)

Óleo sobre lienzo (50 x 36 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Rostro femenino ejecutado en la línea del lienzo *Vacaciones* (D-11), de modelado voluminoso, formas rotundas y poderosas, y un cierto aire de lejanía. La joven apoya su cabeza de lado sobre una mullida almohada, y sólo vemos el arranque de su escote, un fornido cuello y de nuevo, un óvalo perfecto como rostro, enmarcado por el oscuro cabello.

El estudio del pintor R-31

Comité Económico y Social de la Comunidad Valenciana (Castellón) (en depósito) (s.f., hacia 1934)

Óleo sobre lienzo (195 x 157 cm)

De acusado contenido narrativo, en este lienzo el autor se autorretrata en su estudio, de espaldas al espectador, enfrascado en su tarea; la actitud no es meditabunda o nostálgica: han pasado los tiempos en los que el artista reclamaba su derecho a ser considerado un intelectual esforzándose por minimizar los aspectos artesanos de su actividad. No, el pintor aparece activo, en plena faena física, rodeado de los materiales de su oficio, en el taller de trabajo frente al lienzo de tema costumbrista que en esos momentos le ocupa. En primer plano, a la derecha, un aprendiz o ayudante mezcla colores en las cántaras de arcilla: Stolz repetía constantemente la necesidad de que los pintores conocieran su oficio, y para ello el primer paso consistía en conocer los materiales con los que se trabajaba, experimentar con ellos. Él mismo elaboraba colores, barnices o reactivos, cuando podía hacerlo, y animaba a sus

discípulos a seguir su ejemplo. Otro personaje del lienzo, con capa oscura y ojeando unos papeles, es Miguel Capella,²⁹ Secretario General de la Cámara de Industria de Madrid, hombre de letras y amigo personal del pintor, que aprovecharía alguna de las visitas a su estudio madrileño para retratarlo.³⁰ Y aún aparece otro joven, un estudiante de Stolz probablemente, que atiende a las explicaciones de Capella.

En la mesa descansan, en desorden, manuscritos antiguos: una referencia a sus fuentes de estudio y consulta, al igual que el barco del fondo, referencia al mundo oceánico y objeto real de decoración en este su estudio vivienda. Además, telas, estatuillas, un globo terráqueo, una guitarra, modelos de madera, potes y otros enseres configuran el mobiliario del estudio del pintor. Sabemos por sus familiares y amigos que Stolz gustaba de coleccionar objetos, libros sobre todo, que iba amontonando a la espera de tiempo para dedicar a su lectura. También compraba o, cuando no podía permitírselo, alquilaba diversos objetos para documentar sus lienzos.³¹ Muñoz Degraín, José Benlliure o Francisco Domingo eran grandes coleccionistas y Stolz, en la mejor tradición de sus antecesores, nos presenta un estudio formado con estas características: un lugar de encuentro, de tertulia y trabajo y, a la vez, un “almacén”:

donde se distribuyen o apilan un sinfín de objetos, que luego son trasladados al cuadro para que les transfiera su alma; el espíritu del tiempo y de la historia del que son depositarios; no como testigos mudos, sino como formas evocadoras. De ahí también la importancia del estudio como tema: el estudio como exposición permanente de los objetos más preciados del artista

²⁹ Personaje identificado por Vicente Torres. Capella ingresó en la Cámara de Industria en 1918, ejerció como vicesecretario durante la república y a partir de 1942 por fallecimiento del secretario general ocupó la secretaría hasta su jubilación en 1959. Agradecemos esta información a María José Méndez Cachot, bibliotecaria de la Cámara de Industria de Madrid, enviada por correo electrónico el 17 de octubre de 2000.

³⁰ Vicente Torres identifica el estudio como el primero de Stolz en Madrid, situado en la calle Sacramento y destruido durante la guerra. Puesto que Stolz empezó a ejercer como profesor en San Fernando en 1933, este cuadro debe fecharse entre este año y 1937, año de la destrucción del estudio.

³¹ Datos aportados por Vicente Torres.

como conocedor y descubridor de rarezas perdidas y olvidadas. Extraño es el pintor que nos (sic.) muestre su estudio como sugestivo lugar impregnado por el aura de la historia a través del objeto. (Pérez Rojas 2000, 15)

La fuerte iluminación proviene de una puerta abierta al fondo izquierdo, un clásico recurso de iluminación empleado por Stolz en varias obras de caballete, las de tema costumbrista particularmente. La puerta abierta es también un foco de fuga en una composición piramidal de gran profundidad definida por la disposición de los personajes y la mesa en primer plano, repleta de variopintos objetos de utilidad para el pintor, desde libros y modelos de arcilla hasta telas y una guitarra. El pintor trabaja en un cuadro de gran formato con dos campesinas interpretadas mediante una técnica ocasionalmente utilizada por Stolz de volúmenes rotundos y geométricos, colores planos y destacado perfilado. Son características observadas en algunos, pocos, de sus lienzos: el retrato de Álvaro Valero de Palma (R-42) ya comentado, el gran panel *Pescadoras* (G-8) o las *Labradoras Desfilis* (G-2).

El punto de vista ligeramente por encima de la escena que el espectador contempla hace que éste penetre en la vida cotidiana del grupo como un visitante inopinado que apareciera por la puerta sin llamar, sin interrumpir al pintor y sus amigos. Es una aproximación al momento narrado que Stolz utiliza con frecuencia: la “instantánea fotográfica” de un momento elegido al azar, sin preparar a los personajes, que lejos de posar, son captados inadvertidamente en un momento de su vida cotidiana, resultando una escena llena de vida y naturalidad.

Asunción Lambea, Sra. de Carreres de Calatayud.³² R-46

Colección particular (Valencia) (1949)

Óleo sobre lienzo (75 x 60 cm)

³² Reproducido en el suplemento *Valencia* (número 200) del periódico *Levante* del viernes 5 de diciembre de 1958 (p. 1).

Firmado y fecciado A.I.I.: "Para Asunción Lambea de Carreres. STOLZ. Madrid 6-1-1949".

Retrato de la esposa de Francisco Carreres de Calatayud, con cuya familia existían lazos de amistad iniciados por Stolz Seguí. Stolz Viciano ya había realizado para los Carreres dos retratos: en su juventud, el de Francisco Carreres Vallo (R-25) y, también en la década de los cuarenta, el del hijo de éste y padre de Carreres de Calatayud, Salvador Carreres Zacarés (R-38). En un retrato muy en la línea de la de sus maestros y mentores Anselmo Miguel Nieto y Manuel Benedito, la dama aparece sentada de medio lado, con traje negro largo, de noche, adornado el escote con un ramillete de flores azules. Pocas pero espléndidas joyas adornan a la modelo: pendientes de oro y gran pulsera brazalete, también de oro. El paisaje de fondo, umbroso y difuminado, con emanaciones de inefable tristeza, nos transporta al Renacimiento florentino: un amplio prado de misteriosas sombras recorrido por un serpenteante riachuelo. En primer plano, tras la dama sentada, un árbol de fornido tronco contrarresta con su rotunda corporeidad la etérea atmósfera de esta misteriosa y húmeda naturaleza.

El artista realiza un estudio psicológico de gran calidad y lo combina con este estudio de la naturaleza, ciertamente decorativo y de reminiscencias clásicas. Es decir, aunque el protagonismo del lienzo recae indudablemente sobre el estudio de la personalidad de la modelo, Stolz no renuncia a dotar al paisaje de una entidad propia, de un carácter que supera la simple anécdota. Para este fondo utiliza una paleta de tonos oscuros, también para la hierba del primer plano, y negro definitivo en el traje. Como en los retratos de corte de Antonio Moro o Sánchez Coello para la familia de Carlos V, sobre estos tonos oscuros destaca con fuerza la blanca luminosidad de riguroso perfil del rostro. Quiere con ello atraer la atención sobre el tema central, destacar la personalidad de la retratada, una persona de indudable fortaleza de ánimo y dotes de mando, reflejado en un exacto y limpio perfil del rostro. La expresión, seria y atenta, no es en absoluto el de otras damas retratadas por Stolz, de aires melancólicos, o juguetones, o resignados. Rojo carmesí para los labios, nariz de recta línea y amplia frente, adornada con un discreto y favorecedor

peinado clásico, son elementos que ayudan a caracterizar a una mujer con voluntad propia, que afirma su presencia con calculada discreción. Con este propósito Stolz estudia la disposición de todos los elementos de la obra en función de un armónico equilibrio; no sólo el color o la umbrosa iluminación, sino también la elección de un soporte de medidas reducidas, o la adopción de una perspectiva ligeramente baja, para encuadrar un plano entero, ligeramente por encima de la línea de la base. Rompe con el plano medio largo y la disposición de tres cuartos o de frente, utilizada hasta entonces exclusivamente en otros lienzos de este género –al menos en los que conocemos–, consiguiendo, en definitiva, uno de sus mejores retratos.

Perfil con redecilla R-47

Paradero desconocido (hacia 1940)

Óleo sobre lienzo

La calidad de la reproducción fotográfica nos permite una vez más aventurarnos a clasificar como óleo esta obra en paradero desconocido. Una mujer hermosa y fornida, de rubios cabellos recogidos en una redecilla de tela, a la usanza del siglo XVII, nos muestra un rotundo perfil de rasgos personalísimos, con una rectísima nariz, bajo una frente despejada, una barbilla redonda subrayando unos labios jóvenes y serios, y un poderoso cuello sobre unos hombros rectos y nítidamente perfilados. La calidad del modelado de la piel es extraordinaria, con una tersura y blancura de evocadora sensualidad. Un generoso escote nos la ubica en un ámbito cotidiano, con el cordón de la bata flojamente atado, dejando al descubierto el pecho que ya no se ve. Remata la liviana vestidura un vivo o cinta, y en la manga derecha se adivina el inicio de unos estampados o bordados del tejido. La calidad del dibujo, la sensualidad de la modelo, la facilidad de ejecución nos permiten fechar esta obra al menos después de la guerra civil, encontrando ciertos paralelismos con el *Desnudo en el estudio* (D-12) presentado como uno de los ejercicios a la cátedra de San Fernando en 1943.

V.2.B. DESNUDOS

Stolz es un profesional prolífico y muy diverso y tratar de hacer un catálogo exhaustivo de su obra es una tarea que excede las posibilidades de los autores. No obstante, a través de las fotografías conservadas hoy por sus herederos y las reproducciones en la prensa contemporánea, sabemos que en sus óleos proliferan bellísimos desnudos femeninos, de suaves ondulaciones veladamente provocativas, fuertemente deudores del Art-Déco, con reminiscencias románticas en ocasiones, y referencias muy directas a Ingres (a saber, *La source*, actualmente en el Museo de Orsay). Son figuras de ensueño, de carnes tersas y blancas, de poses lánguidas y naturales aun dentro de lo en ocasiones forzado de sus gestos y posturas, que nos atrevemos a fechar, en su gran mayoría, entre los años veinte y treinta, antes de la Guerra Civil, ya que en la posguerra no era el del desnudo un tema demasiado aplaudido, salvo raras ocasiones inscritas en el marco académico (veremos en este sentido el ejercicio realizado para la cátedra de “Procedimientos artísticos”, ya en 1943, que hemos titulado *Desnudo en el estudio*, D-12).

Jóvenes con frutas D-6

Paradero desconocido (s.f., hacia 1927)

Óleo

Lienzo en la línea de *El otoño* (R-39) y *Los amarantos* (R-40), representa dos jóvenes tras el primer plano de un exuberante bodegón de frutas y flores. Las jóvenes se deleitan en un ambiente sensual y hedonista, entre blancas sábanas, vino y frutas. A la derecha, una de ellas desnuda se despereza, despreocupada y sonriente, mostrándonos un espléndido cuerpo de pechos turgentes y formas apretadas enmarcando el simpático rostro en el brazo que estira por detrás de la cabeza; Stolz juega con el concepto de sensualidad, conjugando en muchas ocasiones la voluptuosidad del desnudo con arrebatadoras expresiones de picardía e ímpetu casi infantiles. La atrayente y blanca sonrisa, iluminada por el brillo de unos expresivos ojos, enlaza con la de su compañera, a la izquierda, ésta cubierta con vaporoso

vestido de generoso escote; recostada sobre los mullidos almohadones, sujeta indolente una copa de cristal con vino, igual que la que ha caído ante las frutas, ésta vacía. Unas cuantas pinceladas bastan para describir una poderosa y sensual cadera, semioculta por las flores en un jarrón ya del bodegón del primer plano.

Sobre un frutero de cristal de pie alto aparecen uvas y ciruelas, una sandía abierta en dos mitades, un plato grande con peras, manzanas y más uvas, y otros más pequeños con otras muestras de la huerta. Los brillos resbalan por el cristal de los recipientes, por las superficies pulidas de las frutas y, atenuados, por la nacarada piel de las jóvenes, retomando su fuerza en los destellos de labios y ojos. Stolz concibe una composición estructurada dinámicamente en función del paso de la luz entre los cuerpos, y matizada por el contraste entre la masa oscura de los frutos del primer plano y las telas sobre las que se apoya, que enlazan con el segundo plano en luces blancas y diluidas, tan sólo precisadas en unos pocos y magistrales trazos que se dirían al azar: la cintura y los codos de la joven desnuda, el perfil del rostro de la compañera, la copa que ésta sujeta o los pliegues de las sábanas y almohadones.

Es una obra impregnada de la alegría de los felices años veinte, en la que la mujer ejerce un protagonismo total y desinhibido, y en la que la sensualidad se presenta y concibe como un juego sin perversiones ni suspicacias. No es solamente una composición de grata belleza y pictórico equilibrio, sino que la naturalidad y la alegría que de ella emanan, presente igualmente en la mayoría -si no en todas- las obras del pintor en estos años y también en muchas realizadas antes del estallido de la Guerra Civil, reflejan una forma de vida fatídicamente perdida unos años después y jamás recuperada.

*Desnudo con vela.*³³ D-20

Colección familia Torres (hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (26 x 16 cm)

Stolz nos propone una escena casi de *voyeurismo*: descorre las cortinas de un gabinete privado para que contemplemos uno de sus hermosos desnudos. Una mujer

³³ Vicente Torres encargó en 2001 una limpieza del lienzo, tras la cual apareció la figura del gato.

aparece dormida en su lecho, con la ropa de cama revuelta; boca arriba, con los brazos sobre la almohada y las piernas dobladas a medio cubrir con la sábana, el pintor describe un cuerpo femenino joven, de piel tersa, vientre liso y hermoso rostro enmarcado por una negra cabellera ondulada. El pecho redondeado y firme, incitador, acentúa la perturbadora presencia del pubis apenas entrevisto al borde de la sábana. Un gato blanco, aovillado junto al cuerpo desnudo, acentúa la sensualidad del momento. Es en este lado derecho donde Stolz coloca una mesita de noche sobre la que descansan un vaso con agua, una taza de porcelana y una palmatoria de cobre o latón dorado, a la luz de cuya vela podemos contemplar la escena.

Stolz exhibe su magistral dominio del pincel en una gama de efectos conseguidos con el uso en esta ocasión de una técnica casi puntillista, llenando la superficie de minúsculos toques de pincel, brillos fugaces a modo de tenues destellos de luz, apenas perceptibles excepto en las manchas rosadas de las orejas y hocico del gato, las uñas pintadas de la modelo, el carmín de los labios, la sombra oscura de los pezones, o los reflejos del agua en el vaso. Los brillos de la sábana que resbala sobre las piernas, resueltos por el contrario en largas y vibrantes pinceladas, parecen propios del raso, y los objetos de la mesita parecen descansar sobre un tejido de encaje o puntilla. El cortinaje que el pintor teatralmente descorre es rojo, creando un foco natural de atención hacia el tronco del bello cuerpo desnudo. La masa oscura del cabello queda contrarrestada por el blanco deslumbrante del pábilo encendido de la vela, equilibrando de esta manera una composición centrada en el liso vientre de la modelo. Una sensualidad más misteriosa o quizá sofisticada que en obras anteriores, pero aún fresca y natural, nos permite aventurarnos a fechar esta obra en los inicios de la década de los treinta.

Desnudo dormido en el campo D-15

Paradero desconocido (s.f., hacia 1940)

Óleo sobre lienzo

Esta obra es una traslación de uno de los paneles realizados para el comercio de Federico Tamarit, reproducido en el libro de Almela y Vives, y titulado *El sueño*

de la adolescencia (HM-16). Por la semejanza de las obras y sobre todo por el modelo femenino que emplea nos atrevemos a fechar la obra a partir de mediados de los años cuarenta, cuando desde Valencia le llovían los encargos de este estilo, y Arturo Piera le apremiaba en su correspondencia para que satisficiera estas interminables demandas (Véase Nota 50). Stolz ha variado ligeramente el personaje, con una cabellera de nórdicos brillos rubios, y ha densificado el follaje sobre el que descansa, pero básicamente es el mismo modelo. La joven, en postura favorita del pintor, descansa boca arriba ligeramente vencida hacia su costado izquierdo, con las piernas cruzadas desde las rodillas a medio cubrir por un oscuro y ligero paño, y los brazos levantados, uno rodeándole la cabeza y el otro a la altura del rostro. Unas telas de blanco deslumbrante le sirven de lecho, y junto a ella, un ancho sombrero de paja y unas frutas esparcidas por el suelo. Una vez más Stolz utiliza una composición en diagonal, una curva repetida y sinuosa que asciende desde el pie desnudo hacia la derecha, ensanchándose en las caderas, relajando el ritmo en la hondonada del vientre, elevándose de nuevo en el breve pecho y definitivamente en la curva del brazo.

Ejecutado con una pincelada suelta, aunque sin renunciar al protagonismo de la línea, el follaje está definido en variedad de hojas y ramitas, hierbas, piedras y hasta una pitera, interpretado con toques sueltos y densos, al igual que la tela que le sirve de lecho a la joven. El pintor utiliza la iluminación para destacar las líneas del cuerpo sobre el resto de la superficie. La luz incide directamente sobre el vientre de la modelo, con reflejos en la rodilla que queda al descubierto, las frutas, el sombrero y la sien de la hermosa joven, destacando con este último brillo y de esta manera un plácido rostro digno de admirar. La verdura es oscura, creando un fuerte contraste atenuado por la transición de la tela blanca, también utilizada en *Desnudo en el mar* (D-1) como eficaz recurso para potenciar el protagonismo del vientre y las curvas perfiladas por el hermosísimo desnudo.

Desnudo con ciervo D-16
Paradero desconocido (hacia 1930)
Óleo

El lienzo se nos antoja pareja del anterior, con la misma modelo retratada de espaldas. Sin embargo, la calidad de la reproducción nos permite distinguir ciertas diferencias cualitativas entre ambas obras. En ésta, los brillos que salpican la composición anterior están concentrados en la rubia cabellera y en una de las dos sábanas que le sirven de lecho. La joven descansa tumbada sobre un terreno irregular, que eleva su cuerpo desde la cintura. La ausencia de un foco de luz único o directo permite un modelado extremadamente suave, uniforme, y la línea de los perfiles queda disimulada en unas sutiles transiciones entre las distintas partes de la anatomía y las telas sobre las que se apoya. La espalda se modela en ligeras y casi imperceptibles gradaciones tonales, al igual que las que definen los pliegues de las piernas o las plantas de los pies. En la misma línea, la vegetación no está tan definida como en la obra anterior, diluyéndose en una mancha de diversos tonos oscuros (desafortunadamente no podemos precisar más debido a que el análisis lo hacemos, como indica la cabecera, sobre una reproducción en blanco y negro).

La sábana oscura en la base del lienzo se eleva ligeramente a la altura de las nalgas, en un recurso del pintor para romper la posible monotonía, y excitando también con este pequeño ardid la curiosidad y el placer del espectador. En marcada diagonal, el cuerpo desnudo y aureolado por los brillos de la blanca sábana de cualidades de seda ocupa prácticamente toda la superficie del lienzo, dejando un escaso lugar anecdótico a esa indefinida vegetación del campo en el que se encuentra. Anecdótico también, la testuz de grandes orejas de un cervatillo asoma en la penumbra del fondo de la composición, contemplando curioso más bien al espectador que a la belleza que duerme ante él. Es una obra, en definitiva, amable, apacible y de amenísima contemplación.

Desnudo en escorzo D-13

Paradero desconocido (hacia 1930)

Óleo

En un escorzo agitado y violento, Stolz nos presenta el agitado cuerpo de una hermosa modelo, que nos recuerda a las decoraciones realizadas para el valenciano Palau de Santàngel. Por ello nos aventuramos a fecharla hacia 1930, como producto de un encargo posterior a la actuación de Stolz en el Palau, debido quizá al capricho de alguien que conociera dichas decoraciones.

Es una obra de cierta agresividad, en primer lugar por el modo de ejecutarla. El modelado, de valores escultóricos, interpreta un cuerpo de tersura comparable a la del mármol pulido, obteniendo a través del claroscuro una volumetría densa, táctil, contenida en las líneas de un dibujo seguro y contundente. La composición también es agresiva: en un violento escorzo, las piernas de la modelo en primer plano desafían en su cercanía al espectador, en una inverosímil postura de difícil equilibrio al borde de un lecho cubierto de telas oscuras, dobladas o más bien retorcidas en pliegues duros y geométricos. Las piernas, una cruzada en alto sobre la otra, retraída a su vez bajo el lecho, describen poderosas anatomías; el fuerte contraste lumínico permite una definición exacerbada de los volúmenes, resueltos finalmente en carnaciones de cualidad casi sobrehumana: brillos y tersura marmórea de la piel, proporciones engrandecidas.

El cuerpo huye hacia el fondo, en tensión de estiramiento que permite distinguir los huesos del tronco, las articulaciones de codos y axilas, la línea del esternón... los brazos, separados del cuerpo y doblados hacia arriba, se acercan a la cabeza vuelta, evitando al espectador, que sólo puede contemplar parte del rostro, también en escorzo desde la barbilla. La luz incide directamente sobre el pecho, equilibrando de este modo el impacto visual de las poderosas piernas en primer plano. Una rubia cabellera ondulada se extiende sobre el lecho, único toque frágil, diríamos humano de esta figura-estatua, de este deslumbrante ejercicio de dominio del dibujo y el claroscuro. A pesar de conocer esta obra una vez más sólo a través de la fotografía en blanco y negro del AVT, intuimos que el color no supone sino un aditamento en absoluto fundamental a la hora de valorar o intentar el análisis plástico de esta escultórica, rotunda y apabullante interpretación del desnudo femenino.

Desnudo con los ojos tapados (boceto) D-2

Colección familia Torres (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (28 x 25 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Desnudo femenino tumbado boca arriba, parece que Stolz recrea en esta ocasión el momento del despertar, de desprezarse del sueño, ya que la joven modelo se frota con las manos el rostro y encoge ambas piernas en actitud familiar. La cotidianeidad del gesto no resta sensualidad al momento, más bien al contrario: la joven es captada en la intimidad, ajena a su papel protagonista. Una suave luz tamizada ilumina la escena, en un interior lleno de mullidos almohadones. La iluminación directa sobre el cuerpo femenino crea un fuerte contraste con el fondo, en sombras, contribuyendo así a la recreación de un ambiente íntimo y privado. La pincelada es larga y fina, ordenada en una dirección uniforme, sugiriendo un efecto de movimiento, un leve temblor de recuerdo puntillista. En cualquier caso, y a pesar de ser una obra firmada, la factura excesivamente suelta, los rasgos indefinidos del rostro no son propios de Stolz, lo que nos permite suponer que se trata de un boceto para una obra de mayor envergadura.

Desnudo sentado D-3

Colección familia Torres (s.f., hacia 1935)

Óleo sobre lienzo (45,5 x 52,5 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

La joven posa sentada de perfil, con el torso girado hacia el frente, la mano derecha sobre el pecho y la izquierda sobre una rodilla, flexionada. La sombra producida por la iluminación que parece provenir del ángulo superior izquierdo deja el brazo izquierdo casi oculto, resaltando en cambio el hombro, un volumen redondeado como el rostro, los pechos, el vientre y el muslo visible, perfilados con un dibujo preciso de nítidos contornos y resaltado por la clara luz que reflejan las sábanas blancas de un lecho imaginario que le cubren no más arriba de las rodillas.

Stolz ejercita un modelado volumétrico y concluyente, de siluetas redondeadas, al gusto de la moda de los años treinta. Es una anatomía exenta de accidentes o detalles en el modelado, muy similar a las modelos de *Vacaciones* (D-11). Así el rostro, óvalo perfecto bajo la mancha plana del negro cabello, mira desde la lejanía de sus pensamientos al espectador. Por el contrario y a diferencia del modelo femenino presentado en aquella obra, en esta ocasión ciertos detalles hacen que la interpretación de la mujer nos recuerde a las de Julio Romero: morena, distante y misteriosa, es sin embargo una mujer más cercana que las del lienzo mencionado, más terrenal, con ojos que miran y ven. La barbilla ligera y premeditadamente hundida en el pecho le obliga a abrir más los ojos, que miran provocadores, incitando al espectador masculino también con el esbozo de su sonrisa adornada en brillante carmesí. Stolz ejecuta aparentemente esta obra con la facilidad y rapidez de un boceto, consiguiendo no obstante calidades de obra autónoma.

Joven peinándose D-5

Paradero desconocido (s.f., 1930-35)

Óleo

Obra muy de su tiempo de una joven de formas llenas, contemporáneas, con preciso perfilado de la anatomía, retratada en ademán distendido: sentada con las piernas cruzadas al borde de un lago, en el campo, la joven se esfuerza por desenredar su rubio cabello. Una excusa para realizar un estudio del cuerpo femenino en una postura diferente y exento de la sensualidad de otros desnudos. Éste desprende una naturalidad sorprendentemente asexuada: la modelo es hermosa y "carnal", tiene unas formas proporcionadas, pero resulta en conjunto un estudio frío y distante de la anatomía femenina, lejos de la sensual picardía de otras obras del género. Stolz parece aquí preocupado por el juego de luces y sombras, que a pesar de todo no consideramos plenamente conseguido: aparentemente, la luz proviene del ángulo inferior derecho, por el fuerte reflejo lumínico de la rodilla derecha y la nítida claridad del vientre y pecho de la figura, pero las sombras no corresponden adecuadamente a esa dirección de la luz. La composición, concebida en función de

estos contrastes, opone franjas de masas claras y oscuras: la sábana sobre la que se sienta y las piernas, sombreadas; el torso iluminado de la joven y el oscuro suelo/fondo vegetal; el agua clara, con reflejos de luces, y la masa boscosa del fondo.

El rostro, más que correctamente modelado, es el elemento más destacado del conjunto por el personal y pormenorizado estudio de los rasgos. La nariz respingona, los ojos acuosos con la mirada desviada, bajo unas finas y amplísimas cejas, unos labios nítidamente perfilados y entreabiertos, o la frente ancha y despejada son elementos estudiados individualmente, al igual que los bucles del cabello, la curva del mentón o el dorso de la mano. Un trabajo virtuoso pero lejos de la sensualidad, de la *joie de vivre* o de la cercanía y complicidad con la modelo que Stolz exhibe en muchos de sus retratos y en la mayoría de sus desnudos o cuadros de género.

Nacimiento de Venus D-10

Paradero desconocido (1934)

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1934"

Sería extraño que un pintor amante de la representación del cuerpo femenino hubiera podido sustraerse a la tentación de recrear el nacimiento de la diosa de la belleza. La interpretación que Stolz ofrece de la iconografía tradicional que narra el origen marino de Venus está alejada de los cánones clásicos: una figura agitada, de poderosa anatomía, muy diferente de las diosas gráciles y tímidas del Renacimiento, no emerge flotando del mar, sino que sale, por su propio pie, con zancada segura y decidida desde una concha gigante envuelta en olas, una concha que es a la vez una ola y también una cola del traje imaginario de la diosa. La diosa es una diva que se exhibe, sensual y desinhibida, de anchas caderas y fornidos brazos y piernas, y manos y pies pequeños y regordetes. Eleva sus brazos en agitado arco inestable, abierto, mostrándonos sin pudor el pecho, el vientre redondeado y un discreto y esquemático pubis. El modelado de las anchas volumetrías es plano, acorde con esta forma que el autor ejercita durante los años treinta, antes de la Guerra Civil: planitud y limpieza de líneas. No obstante, no hay mayor parecido con obras posteriores

como *Vacaciones* (D-11), ya que un elemento absolutamente ausente en este lienzo es el misterio, como también el romanticismo o el misticismo, destacando por encima de todo una carnalidad y un erotismo a la mano, inmediatos.

Podríamos pensar incluso en un boceto cinematográfico. Stolz ha eliminado cualquier elemento anecdótico, limitando la parca decoración escénica a la agitación de la turbulenta oía. Inscrita en formato capilla, la silueta se recorta sobre un fondo artificial de nubes y olas, iluminado también artificialmente, como posando en un escenario teatral, de precederas bambalinas.

*Vacaciones.*³⁴ D-11

Museo de Bellas Artes de Castellón (en depósito) (1936)

Óleo sobre lienzo (266 x 198 cm)

Ramón Stolz presentó este lienzo a concurso en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, no juzgándose por el estallido de la guerra. Fue la primera y última vez que Stolz se presentara a una Nacional, a la que acudió con reticencias por su falta de disposición para presentarse a concursos, pero muy preparado: así lo demuestran los múltiples bocetos realizados antes del lienzo definitivo. La obra es un bellissimo estudio de cuatro semidesnudos femeninos descansando entre robustos troncos de frondoso ramaje junto a la ribera de un lago. La figura del centro geométrico, en segundo plano, acrecienta la profundidad compositiva, aunque el protagonismo recae en las tres jóvenes del primer plano. La figura de la izquierda descansa lánguida en vertical. Enmarcada por el tronco bifurcado del árbol que le sirve de apoyo, la luz de atardecer proveniente del fondo le confiere un aura sobrenatural. Apenas cubierta por un paño blanco, sostiene una rama quizá de olivo en su mano, en arco sobre la cabeza mientras contempla a su compañera dormida. No menos sensual, ésta dobla un brazo sobre sí mismo y el otro sobre la cabeza, vencida por el sueño sobre el hombro izquierdo. Los ángulos de las piernas, cruzadas en moderna e insólita actitud, crean una réplica a los ángulos formados por los codos. Más a la derecha, una figura sentada de espaldas nos ofrece la placentera

visión de la curva de su espalda, rematada en unas sinuosas caderas que unos paños blancos dejan al descubierto. Los troncos de los árboles remedan el movimiento ondulante de los cuerpos femeninos creando un ritmo global dinámico, de líneas entrelazadas y armónicas.

A pesar de los ocres dominantes en el conjunto, es el azul del fondo, cielo y agua, subrayado por la mancha central del bañador de la figura tumbada en el centro el color que sin duda produce una sensación más duradera en el espectador. El ambiente bucólico y sensual, la atmósfera sin aire, el silencio que emana de este escenario natural sugieren una inspiración en Giorgione, y una influencia más inmediata de Puvis de Chavannes, cuya obra muy probablemente admiró Stolz durante su estancia en París (véase por ejemplo, *Jóvenes al borde del mar*, panel decorativo de 1879 hoy en el Museo de Orsay). Efectivamente, hemos mencionado ya al comentar un boceto de esta obra cómo el simbolismo está presente en este lienzo, tanto en la concepción del cuerpo humano como en la iluminación e interpretación de la atmósfera. Por otra parte, el tratamiento volumétrico de las figuras nos remite a tiempos mucho más cercanos, contemporáneos de Stolz como el déco de Tamara de Lempicka. Los personajes, de volumetrías redondas y tersas, se definen en una anatomía esquemática y magistralmente delineada, y sugieren una levedad aparentemente contradictoria con la masa corporal, definitivamente colosal y rotunda. El aire ausente de las expresiones, corporales y faciales, inmersas en una luz difuminada, subraya la atmósfera sobrenatural del conjunto. El pintor pone un contrapunto a la etérea levedad de la composición situando en su base una mancha carmesí, la de unos paños esparcidos sobre el suelo al descuido, pero premeditadamente: es un “ancla”, un elemento de amarre visual en la escurridiza escena. Unos frutos dorados y un libro abierto abundan en la interpretación simbolista del lienzo.

Sutil y seguro, el pincel de Stolz consigue una composición personalísima y de extraordinaria sensualidad, en la que destaca junto a esta cualidad la del misticismo simbólico y romántico de la escena. Logra en definitiva la imagen magistral e imborrable de una obra excepcional.

³⁴ Reproducido en el artículo “Contemporary Spanish Painting” de Javier Colmena para *The Studio*

La toilette

D-7

Colección familia Torres (s.f., 1934-36)

Óleo sobre tabla (38,5 x 56 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Entre los desnudos conocidos de Stolz, es éste uno de los más amables y llamativos, por su combinación de sensualidad y *joie de vivre*, de cotidianeidad e inefable lejanía. Las dos jovencitas se divierten en privado, una vertiendo agua desde la regadera sobre otra, su compañera, que permanece en cuclillas sobre una gran palangana, cubriéndose la cabeza con los brazos. Parecen encontrarse en una habitación de baño, o en una zona abierta de la casa, por la intensidad de la iluminación, que crea una sombra del arco de la arquitectura y de la joven de pie. El cuerpo húmedo de la que se agacha refleja el agua en intensos brillos blancos sobre las rodillas, el vientre, el hombro y también sobre el negro cabello. Igualmente, una intensa luz blanca nos dice que el personaje con la regadera pisa sobre suelo mojado. El uso de estas manchas blancas en la iluminación nos recuerda a Sorolla.

La interpretación final de la escena, sin embargo, refleja una moda más contemporánea de Stolz. No sólo el atuendo de la bañista de pie, con esos pantalones de cintura baja y bolsillos, en un azul intenso, sino el dibujo de líneas precisas sin menoscabo de un modelado pictórico de los volúmenes corporales, unos volúmenes discretos, de redondeces muy femeninas y, a la vez, transmisores de un simpático desparpajo desinhibido en los gestos. Es un modelado de calidades táctiles, tersas, describiendo un cuerpo atlético, en consonancia con los modelos femeninos en boga en los años treinta. El tratamiento del cabello, formando un perfecto ovalo del rostro en sombras, nos recuerda a los personajes de varios de los óleos comentados fechados a mediados de los años treinta. Es característico también de nuestro pintor el carmesí evidente de los labios y el arrebol de las mejillas. La joven que nos oculta el rostro es otro bellissimo estudio armónicamente concebido y ejecutado; definido en semicírculos –las dos rodillas, las nalgas, los hombros, cabeza y codos, el pecho- la

(octubre de 1936, p. 178); y en *La Libertad* (14 de julio de 1936).

vista del espectador resbala sobre una superficie tersa en la que la ausencia de líneas rectas crea un efecto global cerrado, circular.

El color desempeña un papel sobresaliente en esta obra de pequeño formato. Blanco, azul y rojo son los tres tonos cuya sabia distribución y combinación de gradaciones contribuye a afianzar el equilibrio de una composición en triángulo isósceles descrito entre la base que forma la palangana y pies, y el vértice que compone la mano que sujeta la regadera. El suelo de tonos rojizos amplía y afianza visualmente la base del triángulo y el rojo vivísimo de la regadera, sostenida en alto, cierra la línea compositiva. El blanco luminoso y azulado de las paredes apenas oscurecido por unas livianas sombras y repetido en la amplia palangana crea un choque cromático con el azul de los breves pantalones y el rojo de la regadera, un choque atemperado por la suave claridad de las carnaciones, uniformemente iluminadas con toques de blanco.

Encuadra Stolz la escena en un arco fingido, remedado por la sombra creada en la pared y roto en la línea de tierra, en la que el suelo invade los límites impuestos por este arco fingido, sobrepasando la línea. Creemos adivinar en esta transgresión más un arrepentimiento que una audacia compositiva, puesto que se distingue claramente en el lado inferior izquierdo una línea de fuga, correspondiente a la unión del suelo y la pared de la estancia, disimulada por la mancha de ocre rojizo. Y tampoco se ocultan los tramos finales de las líneas verticales del arco simulado tras esta mancha de color. En cualquier caso, una anécdota que no resta ningún valor al resultado final: un estallido de luz y tierna sensualidad.

Desnudo sentado. Boceto D-14

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Stolz presenta a una mujer sentada sobre el suelo, cubiertas sólo las piernas con una tela, con un brazo apoyado masculinamente sobre la masa que le sirve de respaldo y el otro sobre las rodillas, mientras contempla atenta algo en el fondo del cuadro. La pincelada excesivamente suelta, los trazos inacabados del follaje, las

sombras no más que apuntadas, la ausencia de matices en unas luces y sombras abruptas y la indefinición del fondo nos permiten asegurar que se trata de un boceto para una obra por el momento desconocida. La obra presenta a una mujer “moderna”, que se sienta cómodamente, sin importarle la conveniencia de su postura. Sin embargo, ésta nos recuerda a las figuras clásicas concebidas para la desaparecida Villa Romana de Madrid, a los flautistas y comensales del banquete romano. Unas formas anatómicas un tanto desvaídas, más delgadas que en otras ocasiones, menos mórbidas, creemos se deben más a este carácter contemporáneo del lienzo que a su condición de boceto.

Desnudo D-8

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Conocemos tan sólo esta pintura a través de una muy deficiente reproducción en blanco y negro, circunstancia que no nos permite un comentario poco más que descriptivo. Es la imagen representada una figura sensual que sentada sobre sus rodillas se despreza en sinuosa curva, dominada por la de las caderas y el arco de los brazos sobre la cabeza. La indefinición del rostro, borroso, permite suponer que se trate, como en el caso de *Desnudo sentado* (D-14), de un estudio preliminar para una obra mayor.

El vestidor D-9

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo sobre lienzo

Firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Escena de interior en la que el pintor manifiesta el placer de recrear el cuerpo femenino, esta vez en un modelo de formas rellenas, mórbidas, más cercana al gusto decimonónico que al de los frívolos y anoréxicos años veinte, o a las rotundas volumetrías de calidades metálicas a la moda en los años treinta. La joven se

desnuda en su habitación (un zapato ha quedado descuidadamente boca abajo sobre la alfombra) de espaldas a nosotros, exhibiendo su indiscutiblemente femenina anatomía mientras se esfuerza, en un paso casi de baile, por sacarse la camisa por encima de la cabeza. El gesto permite el lucimiento de unas fecundas caderas y unas piernas delicadamente dibujadas, formas ambas cuya sinuosa espectacularidad resta protagonismo al resto de la figura.

No obstante, la curva del tronco y la graciosa inclinación de la cabeza, con el cabello partido a la altura de la nuca en dos resuelve con natural continuidad la concreción de una composición de ondulante verticalidad. Brillantemente iluminado, el fondo de caídas de visillos, espesa alfombra en la que desaparecen hundidos los pies y lecho de lencería de tonos claros envuelven en muelle acomodo a esta anónima venus de alcoba.

*La joven y el fauno.*³⁵ D-4

Paradero desconocido (s.f., hacia 1940)

Óleo sobre papel (41 x 28 cm)

Bellísima escena ambientada en un bosque mítico poblado por extraordinarios personajes. Además de su cualidad narrativa y anecdótica, la obra es un recital de valores dibujísticos, compositivos y lumínicos: una joven duerme apaciblemente en el bosque cuando un travieso fauno aparece con intenciones de interrumpir su plácido sueño. El cuerpo desnudo traza la línea maestra compositiva, una ligera diagonal sinuosa que tiende a la curva formada finalmente en el encuentro entre los brazos del fauno y la joven. Por ellos pasa la curva ya definida y continúa, retrocediendo, a través de la espalda y el gran recipiente, un cántaro quizá, que derrama uvas y pámpanos a los pies de la serena figura dormida. El fondo se llena con una vegetación frondosa, un césped mullido, denso, y la sombra del grueso tronco de un árbol inclinado, contrarrestando con su poderosa aunque discreta presencia el peso compositivo de las dos figuras humanas.

³⁵ Anotaciones a mano de Rosa Cuesta en el reverso de la fotografía en blanco y negro proveniente del AVT.

La luz proviene del lado izquierdo, cual si penetrara por el único hueco posible en el improvisado refugio elegido por la joven para su descanso, una cueva natural de follaje violada por el pícaro fauno que se inclina sobre ella con un racimo en las manos, presto a exprimir las uvas sobre la boca dormida. La oscuridad de su piel contrasta con la blancura de la de la figura femenina. Stolz “abre” el follaje tras la cabeza del fauno, para crear un foco de luz secundario y así, recortada sobre este fondo claro, poder distinguir –y admirar- los detalles de su anatomía. Ataviado con pieles, semi-desnudo, el rostro infantil y la sonrisa traviesa son elementos cuidados pero anecdóticos, meras comparsas del verdadero protagonista que es el cuerpo de la joven. Efectivamente, la iluminación está concebida para resaltar el elemento principal, hermoso cuerpo yacente sobre una sábana blanca que cubre una pierna y parte del torso de la joven. La interpretación del tejido se resuelve en blandos y precisos pliegues sobre el césped, el torso y la pierna derecha, un ejercicio que no por característico de la maestría y el oficio del pintor pasa en esta ocasión desapercibido: la tela “pesa” y se pega sobre el cuerpo de la joven, sobre las hierbas del piso, reproduciendo fielmente anatomía y ondulaciones. La luz se desliza suave, armónicamente sobre la tersa piel, creando sutiles contraluces y quiméricos brillos.

El desnudo de la joven dormida, en una pose característica de Stolz, con la cabeza vencida a un lado, los brazos rodeando la cabeza y ambas piernas leve, laxamente flexionadas, es sin duda extraordinario: no sólo las proporciones perfectas de la exquisita figura, o la belleza de su apacible rostro, la boca levemente entreabierta, sino las calidades del modelado, la suave luz resbalando por la piel tersa, la delicadeza del pie y las manos, abandonadas en mitad del sueño, son de una magnífica, exultante belleza. El dibujo nítido y exacto, el dominio de la composición, de las luces y sombras, y una pincelada apretada y precisa son otros elementos manejados con maestría en favor de este logro inefable que, a pesar de su reducido tamaño y humilde soporte, no dudamos en calificar como una de las mejores obras de Stolz.

Desnudo en el mar. Boceto D-1a

Colección familia Torres (1941)

Óleo sobre lienzo (65 x 38 cm)

Desnudo en el mar D-1

Paradero desconocido (1941)

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado A.I.D: "R. STOLZ VICIANO. 1941"

Stolz presenta un sensual desnudo, el de una mujer dormida al borde de una orilla rocosa. Tumbada indolentemente boca arriba sobre telas estampadas, los brazos por encima de la cabeza, las resbaladizas curvas de su mórbida figura contrastan frente a las aristas de las inquietantes rocas que sirven de fondo al apacible sueño. La composición otorga un protagonismo total y absoluto al cuerpo femenino, extendido en tendida diagonal en forma de lanza o triángulo desde la punta del pie y abriéndose, en bellísimas y exactas proporciones, hacia las caderas y el pecho, alcanzando la mayor anchura en la parte de la cabeza, rodeada flojamente por los brazos. A pesar de conocer la obra definitiva a través de la correspondiente fotografía en blanco y negro del AVT, el boceto anterior (D-1a) nos permite una análisis tentativo. Por este boceto apreciamos también un fuerte contraste entre los colores claros y brillantes de la piel y las telas sobre las que reposa, iluminados cálidamente por una dorada luz irreal, y los apagados negros y grises que el autor aplica al mar de fondo.

En la obra definitiva Stolz corrige alguno de los elementos: la parte de la manta que sobresale en el boceto tras el costado derecho de la figura desaparece, en aras de una mayor nitidez en el perfil del cuerpo. También esconde una mayor porción de la pierna izquierda bajo la contraria, agudizando el acabado en punta de la masa corporal. Las calidades del modelado son una vez más extraordinarias, describiendo unas características carnes turgentes, en todo su juvenil esplendor, y magistrales detalles que no restan ni belleza ni sensualidad –más bien al contrario– en las oquedades formadas por la ligera flaccidez de la carne en las caderas, en la protuberancia del músculo del gemelo o las sombras de la mano y pie. La luz incide directamente sobre el vientre y el pecho, haciendo protagonista del momento a los

atributos sexuales de la mujer, una mujer que no es madre, ni imagen de la fecundidad, sino una encarnación de belleza sensual, de la belleza *per se*, una concreción del placer voluptuosamente desentendido.

Desnudo con rosas (Pasapoga).³⁶ D-17

Paradero desconocido (s.f., hacia 1942)

Óleo (100 x 60 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

En la misma línea que los desnudos numerados en este catálogo como D-15 (*Desnudo dormido en el campo*) y sobre todo D-16 (*Desnudo con ciervo*), una joven y escultural figura femenina descansa tumbada de espaldas sobre un lecho vegetal. La figura es idéntica a una de las del *panneau* del Pasapoga (véase epígrafe a. *Obra Mural* de este capítulo 5), por lo que suponemos que algún cliente conocedor de éste le encargaría a Stolz la ejecución de un lienzo para su disfrute privado. Una vez más el pintor elige una composición en diagonal, protagonizada por el cuerpo femenino, que arrancando desde el ángulo inferior izquierdo asciende hacia la derecha en suaves curvas y ondulaciones, interrumpidas por la oscuridad de la tela que la cubre parcialmente, continúa hasta la cabeza, se interrumpe de nuevo en una porción de follaje y concluye en un capitel suelto, un vestigio arquitectónico tan del agrado de Stolz o quizá sólo de su clientela. Estas interrupciones, que esconden las piernas, y la disposición de los brazos, ocultos a la vista, están destinadas a subrayar el protagonismo casi exclusivo de una parte del cuerpo: la espalda. A la derecha en la línea de tierra un grupo de rosas ilumina, con el esperado contrapunto en la parte superior izquierda, donde el follaje se abre a un camino que se pierde en el fondo y permite la visión de una porción de cielo.

Es una obra cálida y fría al mismo tiempo: a una composición cuidadosamente estudiada —como es habitual en Stolz— se le añade y opone una concepción poética de tintes nostálgicos y emanaciones clásicas. A los pliegues duros y angulosos de una tela oscura se le enfrentan las suaves curvas de un blanco y

³⁶ Medidas anotadas a lápiz en la parte posterior de la fotografía.

delicado cuerpo; a la frialdad de la piedra tallada del capitel y todas sus connotaciones contesta el romanticismo de las rosas abiertas sobre el suelo; finalmente, al dibujo preciso de la silueta corporal, las oquedades mollosas en las nalgas, los pliegues carnosos en la cintura, la oscura sombra de la suciedad en la planta de los pies. Y todo resuelto con la precisión de una pincelada contenida y un juego de luces y sombras discreto y eficaz para resaltar, cómo no, la blancura de la anatomía femenina, compendiada en esta ocasión en una soberbia espalda recorrida por una espina dorsal enfáticamente trazada, eficazmente individualizada.

Desnudo en el estudio D-12

Colección particular. Familia Torres (1943)

Óleo sobre lienzo (126 x 170 cm)

Fecha A.S.D: "1943"

Ejercicio presentado para la oposición a la cátedra de San Fernando, representa una joven rubia sentada de espaldas, sobre un lecho cubierto de lienzos y sábanas. Para las telas, casi tan protagonistas del lienzo como la joven modelo, elige bellos tonos azules y blanquecinos, así como para los fondos. La calidad pictórica de las telas es sobresaliente, dispuestas en caídas de pliegues geométricos cuyo virtuosismo permite "distinguir" incluso las texturas buscadas, una trama de hilo en las blancas y brillos y aguas sedosas para las azules. Estructuradas éstas en varios planos, divididos geoméricamente en líneas verticales, horizontales y diagonales, crean un efecto de ordenado desorden, el de un estudio con modelos de escayola (el busto a la izquierda), un taller de trabajo convertido para el espectador en simulada cámara privada. El autor está ahí, aunque no lo veamos, el punto de vista que nos ofrece es el suyo; así lo atestiguan la paleta y los pinceles, los suyos, que aparecen en primer plano, en la base del lienzo. Pero no parece que estén en el suelo: ¿quizá los sujeta aún en la mano?

La obra está ejecutada con evidente facilidad y, sin embargo, todos los elementos de la composición están estudiados minuciosamente. Stolz la divide en dos: las telas y el cuerpo femenino del primer plano, cercano al espectador, y el

vacío temático del fondo. Al igual que no busca “recrear” un espacio íntimo o doméstico, tampoco quiere crear un efecto de profundidad, y de ahí la abrupta separación delimitada por el cuerpo de la modelo: si tras ella –en primer plano para el espectador- las telas abundantes y desordenadas caen y se arrugan en varios planos, ante ella no hay sino un fondo vacío y neutro, un espacio creado mediante una gradación tonal delimitada por un simulacro de cortinaje en el ángulo superior izquierdo y una línea oblicua de sombra. La intersección de estas dos sombras forma un pico, un triángulo parejo al establecido por la disposición del cuerpo femenino, delimitado por el pie, la mano derecha y la cabeza. Con estos dos triángulos Stolz consigue una composición dinámica, un movimiento de alternativas subidas y bajadas que de alguna manera nos parecen recrear el movimiento del oleaje marino. Los azules y blancos de las telas favorecen la analogía.

El estudio del desnudo no desmerece el acierto compositivo, mostrando el próximo catedrático de la primera Escuela de Bellas Artes del país su dominio del dibujo al servicio esta vez de una belleza anónima, sin rostro, de anatomía redondeada y carnes tersas, canónicas en un lienzo académico, del que queremos destacar finalmente, como detalles de singular importancia, el dibujo de la planta del pie, frente al espectador, y la exquisita mano sobre la rodilla y muslo cubiertos por un lienzo blanco. Esta obra le valió, en definitiva, el primer puesto en las oposiciones nacionales a cátedra, la asignada a “procedimientos artísticos”, un puesto que, elegido el de la escuela madrileña, desempeñó con absoluta entrega y dedicación durante quince años, hasta el fin de sus días.

V.2.C. PINTURA DE GÉNERO

Es en esta categoría donde Stolz se nos muestra más valenciano, tanto por el talante artístico como por la concepción de cada una de sus obras de este género. La literatura artística caracteriza la pintura de la escuela valenciana de principios de siglo por la superficialidad y el dominio absoluto de la técnica y el color. Las obras de los pintores de esta escuela destacan además por la ausencia de dramatismo y de

penetración psicológica, gustando de mostrar el lado más plácido y amable de la vida, con figuras envueltas en luz, color, alegría y vitalidad. Así es Stolz cuando se aplica en la ejecución de estos temas. Caracteriza su estilo “costumbrista”, sin abandonar nunca el protagonismo del dibujo, una pincelada más suelta de lo que en él es habitual, con un trazo menos delineado, centelleos lumínicos en la vegetación, las carnaciones y, sobre todo en las vestimentas, conseguidos mediante pinceladas fluidas y desprendidas, y la presentación de unos personajes de contagiosa alegría y vivacidad, o en ocasiones con dejes nostálgicos de tintes neorrománticos. Gusta de retratar jóvenes damiselas de porte aristocrático, y hasta sus valencianas tienen una llamativa elegancia natural, lejos siempre de la rusticidad de muchos lienzos al uso en el regionalismo de las dos primeras décadas del siglo; el repetido uso del blanco, un blanco deslumbrante en las blusas y mangas de largos encajes, contribuye definitivamente a realzar este porte aristocrático de sus huertanas y personajes de la tierra. Buen conocedor de su cultura originaria, se preocupa también por retratar fielmente el atuendo, y así vemos cómo sus valencianas, representadas mayoritariamente como personajes decimonónicos, lucen guardapiés (faldas), delantales, justillos y jubones bien documentados, con el modelo de camisa preferido por Stolz de amplio escote y mangas anchas y huecas, rematadas en el codo con grandes encajes de puntillas; y, siempre, pañuelo al cuello —en valenciano, “mocador de pit”- una prenda de recato imprescindible en la mujer hasta bien entrado el siglo XX. En la cabeza, peinados típicos a tres bandas y moños de rodete, mantellinas de media luna, o dengues, peinetas, agujas, pendientes de formas variadas (gallegas, polcas, de a tres, de barquillo, de lámpara...) Los hombres también aparecen, sin bien escasamente representados, con pantalones o calzones, fajas, pañuelos anudados de diversas formas a la cabeza (“fumeral”, “de cúa”, etc), sombreros de copetino o barretinas, mantas morellanas o alforjas, todos ellos elementos populares bien informados, como hemos podido comprobar.³⁷

En la representación de sus modelos contrasta en muchas ocasiones el realismo y detalle de los rostros con la soltura de la pincelada empleada para el resto de las superficies. Para sus valencianas, damiselas y jóvenes utilizó con frecuencia el

³⁷ En el libro de Victoria Licerías Farreres, *Indumentaria valenciana. Siglos XVIII y XIX* (Valencia,

rostro de su propia mujer, Rosa Cuesta, con expresiones siempre vivaces, alegres y pícaras. Son ambas particularidades coincidentes con la obra de otro valenciano escasamente estudiado, Luis Dubón. La luz y el color son intensos y de indudable fuste decorativo, en la línea de interpretación lumínica propia de los pintores valencianos, aunque sin sufrir la aparentemente irresistible influencia de Sorolla de forma definitiva, ni siquiera palpable.

En todos los óleos de Stolz, también en los de tema costumbrista, abundan los motivos florales, los bodegones y los fondos de ruinas. Comparte esta característica con los artistas valencianos de su generación y la inmediatamente anterior, como Mongrell o Pinazo. Es el gusto por el objeto que menciona Pérez Rojas como común denominador en las generaciones citadas, y que utilizan para subrayar el carácter poético y romántico en unas ocasiones, sofisticado y frívolo en otras.³⁸ Alterna además estos motivos con temas fantásticos, oceánicos, o de paisajes irreales, románticos. Desafortunadamente muchas de estas obras se encuentran en paradero desconocido, pero la existencia de abundante documentación gráfica en el AVT nos ha permitido la catalogación siguiente.

Zuecos G-27

Colección familia Torres (s.f., hacia 1922)

Acuarela sobre papel (22 x 30 cm)

Firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO"

Obrita probablemente muy temprana, de carácter costumbrista y en la línea de Manuel Benedito, retrata una figura folclórica tradicional. Sobre fondo neutro, la joven posa erguida, en actitud decidida, con la cabeza ligeramente girada y un brazo en jarras, mientras con el otro sostiene la larga vara que seguramente le ayuda en sus labores de pastoreo. Típico atuendo del norte español, luce una amplia falda de tejido burdo, con una cinta rematando como adorno el bajo, un pañuelo estampado cruzado sobre el pecho y otro de tonos anaranjados cubriéndole el cabello. Es un

1991), con abundantes ilustraciones a todo color.

³⁸ Javier Pérez Rojas (ed.). *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana 1868-1940* (Museo de Belas Artes da Coruña, 2001), 39.

ejercicio académico, ejecutado con soltura, pero en absoluto representativo del quehacer de Stolz.

*El piropo.*³⁹ G-1

Colección particular (Valencia) (1924).⁴⁰

Óleo sobre lienzo (63 x 80 cm)

A.I.D.: “Para D. Facundo Gil Perotín muy afectuosamente R. STOLZ VICIANO”

En esta obra, adquirida por el decano del Colegio Notarial de Valencia en 1924, Stolz retrata una pareja castiza, al estilo de las de Manuel Benedito. El joven pintor, aun estudiante, acusa las influencias de su entorno más próximo: el taller paterno, el regionalismo valenciano y el déco de influencias extranjeras, porque no sólo en España -como recuerda Javier Pérez Rojas en *Art Deco en España-* “la música, la pintura, la escultura y muy especialmente la ilustración gráfica de los años veinte gustan de la temática andaluza o española en general, pero presentada con una estilización extrema” (1999, 261). Sobre un fondo de casas luminosamente encaladas, con algún tejado rojo y chimeneas, la pareja se retrata en plano medio largo y su anchura sobrepasa los límites laterales del lienzo; así, con esta proximidad de las figuras el pintor involucra al espectador haciéndole partícipe del encuentro narrado, del descaro del requiebro. Un mechón le cae sobre la frente al joven quien, con castizo atuendo de pañuelo anudado al cuello y chaqueta ajustada, aborda a la joven haciéndole detener su marcha. Inclinandose sobre ella, eleva la mano con ademán flamenco, acompañando con este gesto el del cuerpo y rostro, captado en plena verbalización del piropo. Los tonos oscuros y uniformes del cabello y del atuendo hacen que éstos funcionen en la composición como sombra y marco de la figura femenina, a la vez que sirve para subrayar el gesto del rostro y de la mano. Una mano que nos resulta excesivamente grande, al igual quizá que los hombros y el brazo.

³⁹ Reproducido en el tomo XI, p. 94, de la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* dirigida por Manuel Mas (1973).

⁴⁰ Fechado por Eduardo Gil Perotín, actual propietario del cuadro, que recuerda haber oído a sus padres que este cuadro “.nació con él”(conversación mantenida en Valencia el 12 de junio de 2001).

La joven mira desinteresada hacia otro lado, como esperando con indiferencia a que el joven acabe para reanudar la marcha. Los brazos en jarras caracterizan a un personaje genuinamente popular, ataviada con mantilla tradicional de color rojo y largos flecos y pañuelo a la cabeza. Se recoge el negro cabello con horquillas del mismo tono carmesí. Es una hermosa joven morena, de estilizada figura, ojos oscuros y pobladas cejas, iluminado el rostro por el saludable arrebol de las mejillas y grana de los labios. Sería pero no huraña, el tipo se encuadra –como el resto de la composición- más en el ámbito sureño y andaluz que en el valenciano o madrileño; también a ella un fosco mechón le cae sobre la frente. Es la figura que capitaliza la atención del lienzo, no sólo por el vivo colorido del mantón y la belleza de la modelo sino, sobre todo, por su elegancia. Una elegancia sencilla y aristocrática, que no emana del atuendo o los colores, ni de una pose predeterminada, sino de las proporciones de la estilizada figura y el dibujo del perfil, resultante en una postura erguida sin envaramiento, de exquisita naturalidad. La expresión, un tanto ajena al momento y circunstancias representados, se concentra en unos ojos sombreados, con cierto deje melancólico y hasta misterioso, una nariz recta y fina y unos labios carnosos, grandes, en el justo punto de circumspecta sensualidad. Todo ello contribuye a la consecución de esta elegancia característica en maestros como Anselmo Miguel Nieto o Manuel Bedito, que el joven Stolz tan bien asimila y demuestra en su obra temprana. Su obra posterior evidencia la evolución de un sello personal ya manifiesto en estas primeras obras.

Labradora sentada G-26

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Óleo sobre lienzo (65 x 44 cm)

En esta obra de pequeño formato apaisado Stolz se nos muestra como en raras ocasiones en la línea del costumbrismo valenciano de fines del XIX y principios del XX, al retratar una paisana que es una auténtica labradora, sin dejes dramáticos ni afanes de denuncia social. A medio camino entre la pintura de género y la de paisaje, la mujer se sienta a la izquierda del lienzo, sin la gracia y el porte

elegante, aristocrático en tantas ocasiones, de sus bellas muchachas huertanas, también sin sus joyas ni aderezos, ataviada en cambio con un burdo pañuelo rojo al cuello y pesada falda y chaqueta en tonos azules.⁴¹ La joven trabajadora parece realizar un alto en su camino, apoyada en el tronco de un árbol inserto en un paisaje que resulta ajeno al familiar de la huerta valenciana, con arbustos y árboles de finos troncos enmarañados que ocultan el azul del cielo. La luz, sin embargo, proviene claramente del fondo izquierdo de esta sencilla composición, creando un contraluz de eminentes valores expresivos para destacar la actitud de la joven, retratada insistiendo en la naturalidad, la humildad del tipo descrito y una alegría sin estridencias, manifiesta en la pose algo desgarbada, en la inclinación de la cabeza y la franca y tímida sonrisa. Stolz capta con acierto la claridad que se filtra entre los troncos y las hojas, creando un sutil juego de luces y sombras en las que dominan estas últimas en el primer plano, y en el fondo la claridad; mediante este sencillo recurso crea un efecto de profundidad en esviaje que contrarresta el contraluz en el que se nos muestra la labradora, equilibrando así los elementos de la composición. Con una pincelada más larga y densa que en la mayoría de las ocasiones, el pintor nos ofrece una obra en la que hace dominar la pintura sobre el dibujo, una pintura interpretada en manchas de color y juegos lumínicos resueltos en contraluces que le acerca, mucho más que en el resto de su obra, a la pintura costumbrista valenciana de entre siglos.

Despedida G-19

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Acuarela y perfilado a lápiz / Papel (31 x 22 cm)

En los años veinte, durante su época de estudiante en las Academias de San Carlos y San Fernando, Stolz cultiva con profusión tanto el retrato como el cuadro de género, en la tradición de lo que con reservas podemos llamar *dèco valenciano*: temas cotidianos, protagonizados por jóvenes sonrientes o melancólicas, con atuendos regionales o trajes largos y elegantes, en paisajes mediterráneos y

⁴¹ J. Pérez Rojas lo denominaría "un tipo inserto en un paisaje", en *Tipos y paisajes* (Valencia:

ejecutados en gamas claras y brillantes. A esta tradición y esta época pertenece esta obra, en una línea muy diferente a la anterior.

De formato reducido, Stolz presenta una escena de ambiente neorromántico situada en el Mediterráneo, como constata la palmera entrevista en el ángulo superior izquierdo. Una joven peinada a la moda de fines de los años veinte, con vestido largo de organza quizá, despide lánguida y coqueta al velero que se aleja en el segundo plano. Sujeta levemente un pañuelo entre sus dedos, elegantemente curvados, al estilo de los retratos *à la mode* de los años veinte. Amigo de los pintores Manuel Benedito y Anselmo Miguel Nieto, la influencia de estos maestros de moda entre los círculos elegantes y aristocráticos de la época se aprecia en el aire sofisticado de la joven. La joven se muestra ausente y con un punto de altivez en el claro perfil contrastado frente al mar; la expresión de su rostro sereno, su pose erguida, no ofrece signos de abatimiento, marcando una aristocrática distancia que deja el sentimiento de melancolía tan sólo en una primera impresión del espectador, al que no se le permite entrar en la emoción, íntima, de la despedida.

A la seriedad y solemnidad de sus grandes composiciones murales, realizadas por encargo, contrapone Stolz sus pequeños cuadros de caballete o estas acuarelas; son divertimentos, ejercicios libres que ejecuta con facilidad evidente. El que pronto sería profesor de *Procedimientos artísticos* en la Academia de San Fernando ya evidencia su maestría compositiva en esta pequeña acuarela de fines de los años veinte. Una línea diagonal imaginaria cruza el cuadro desde la palmera, pasando por el oscuro cabello de la joven, resbalando por su falda de organza y terminando en el negro peñasco bajo el barco. La mitad izquierda se llena con la masa de la palmera, la estatua, el bodegón y la joven, dejando la mancha difuminada y minúscula del barco sola, lejos, en la parte derecha. Es un recurso efectista para subrayar el tono sentimental y nostálgico de la añoranza, al que ayuda también una paleta de tonos pastel para el atardecer, sólo animados con los brillos de la fruta fresca sobre la mesa del primer plano. Las ondas del vestido se hacen eco de las que imaginamos en el mar próximo, una mancha tenue bajo el cielo neutro.

La sencillez de peinado y la ausencia de joyas en su atuendo contrasta con el largo vestido, el bodegón dispuesto en primer plano, ángulo inferior izquierdo, y ante todo con la estatua sobre alto pedestal con dos angelotes pebando a la izquierda de la joven dama. Enmarcados ambos por la palmera, a modo de arcada, contribuye este contraste a acentuar el ambiente romántico de la escena, un romanticismo de sofisticación atenuada, matizada por unas formas naturales. La adoración por la máquina, la velocidad y la ciudad de los años veinte y el primer art déco internacional han dejado paso a esta otra sofisticación, de formas más naturales y ambientes sosegados.

***La terraza* G-18**

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Óleo sobre lienzo

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

En obra muy similar a la anterior, en el medio de una terraza circular sobre el mar y resguardada por una palmera, se presentan dos personajes ante un gran bodegón más desarrollado que en la acuarela anteriormente comentada. De estructura parabólica, sobre la base de una gran mesa con mantel blanco se disponen frutas y viandas diversas: melón, un limón partido en dos, una piña, granadas, naranjas... y también una fuente con un gran centollo, langostas, otra con ostras, y copas de cristal con vino y cubiertos; por la derecha un racimo de plátanos y a la izquierda un frutero de pie alto con uvas inician la ascensión compositiva hacia un gran vaso con helechos, que configura el vértice de la parábola. La juventud de Stolz explica ligeras torpezas compositivas y de ejecución que irán desapareciendo en obras posteriores.

La escasa profundidad de la escena está atenuada por las rocas que emergen, anecdóticas, a la izquierda de la terraza, y en parte también por el tronco de la gran palmera, pero la obra, de carácter eminentemente descriptivo, está pensada para centrar toda la atención en la narración del momento protagonizado por las jóvenes. Es un encuentro amable y simpático, concebido y descrito sin más aspiración que la

de proporcionar un motivo de placer a la vista y quizá también al espíritu, alejado por la contemplación de esta escena de cualquier tribulación social, o existencial. Un dibujo ya notable domina esta composición, conteniendo con precisión todos los perfiles en formas compactas, independientes y definidas, unidas imperceptiblemente por las miradas y las líneas arquitectónicas y reunidas por una composición en parábolas escalonadas. Una luz uniforme ilumina la escena, compuesta efectivamente por un juego de parábolas superpuestas: la del bodegón en la base; por encima de ella, la formada por las dos figuras humanas, rematadas en la jaula y, aún por encima, la palmera y la arquitectura del arco de la terraza, “recogiendo” todas las demás figuras de la escena.

Los personajes femeninos son sin duda los protagonistas; particularmente la figura de pie, a la izquierda, a pesar de no constituir el centro geométrico, sí se afianza sin duda como centro temático y en sí lleva el peso compositivo de la obra. La otra figura se sienta en el muro de la terraza, en desenfadada postura con una pierna sobre el pretil y ambas manos, de largos y finos dedos exquisitamente modelados, sobre la rodilla. La pierna contraria se adivina claramente bajo los pliegues del refinado traje largo de talle ajustado, mangas cortas de farol y escote en pico. Se apoya sobre la columna del arco de la terraza, contemplando a su compañera; el rostro ovalado lo reconocemos con ligeras variantes en muchas de las obras de Stolz, enmarcado por una negra mata de cabello suelto ondulado e iluminado por una blanquísima sonrisa que provoca la aparición de unos simpáticos y también característicos hoyuelos en las mejillas. La causa de esta sonrisa es la actitud de su amiga, que coqueta se aplica ante la jaula con un pequeño pájaro. El cabello negro, ligeramente revuelto, remata el perfil de una cabeza hermosa y distinguida, que se estira flexionando el cuello hacia atrás, entornando los ojos y dibujando un tierno mohín con los labios, en encantadora y familiar actitud. Con la cabeza levanta también los brazos, gráciles y ligeros, rematados en unas manos que revolotean junto a la jaula del pequeño pájaro al que miman y alimentan. El vuelo del chal transparente que desde los hombros se extiende elevado por el aire desde la espalda de la joven, subraya esta cualidad de levedad y gracilidad, en la que parece

ejercitarse el joven pintor hasta llegar a convertir estas sensaciones en uno de sus mayores y más característicos logros.

Recogiendo naranjas G-3

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Acuarela (14 x 12 cm)

Acuarela de pequeño formato en la que el pintor representa tres delicadas figuras de jóvenes vestidas en tonos blanquecinos faenando en medio de un exuberante huerto. Las dos figuras de la derecha, sentadas, contemplan la llegada de su compañera, por la izquierda, con un cesto lleno de naranjas sobre la cabeza. Stolz prefiere vestir a sus valencianas de largo, hasta los pies, a la moda implantada a lo largo del XIX, con atuendos siempre elegantes sobre estilizadas figuras corporales. Quizá por la técnica de la acuarela, pero también por los azules y el tipo de iluminación, esta obrita nos recuerda a la de *Ensoñación* (E-8): las naranjas que aun penden de los árboles son tintineantes luminarias, y entre la masa de árboles se abre un claro por el que penetra la luz más intensa de la escena. No sería improbable que fuera éste el boceto para una obra de mayor tamaño.

Tres valencianas en interior G-4

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Pastel (25 x 17,5 cm)

Tres jóvenes preparan en este pastel una decoración interior. Realizado con gracia y soltura, las tres estilizadas figuras posan en ademanes cotidianos y naturales mientras transportan flores y preparan guirnaldas. El pintor compone las figuras como si se tratara de una obra teatral, colocando a guisa de telón dos cortinas recogidas, naranjas, en los extremos superiores del lienzo. Las posturas corporales confieren un dinamismo extraordinario al pequeño cuadro, con líneas de fuga en los cuerpos ligeramente inclinados de las dos jóvenes de pie y en el gracioso desequilibrio de la figura sentada.

Ataviadas opulentamente, con faldas hasta los pies de lo que parece seda, en naranja, azul y blanco, las tres lucen ricas camisas de anchas mangas rematadas en encaje de puntillas y “mocador de pit”, exhibiendo unos típicos peinados valencianos una a tres bandas, con topes laterales sobre las orejas, y las otras dos con moño bajo formado por largas trenzas. Todas se adornan con agujas, lazos o peinetas. Es una obrita de pequeño formato pero enorme vistosidad, tanto por el colorido como por la animada composición y la intensa y alegre iluminación.

Ante la mesa de frutas y flores G-6

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

En formato ovalado y horizontal, una joven con atuendo campesino, pañuelo anudado al cuello y delantal, mira sonriente al espectador mientras sostiene una cesta con frutas y lo que nos parece un gallo, ya que la muy defectuosa reproducción de la obra de la que disponemos, en blanco y negro, no nos permite ninguna precisión. La joven permanece de pie ante una mesa con un gran frutero repleto, un gran racimo de plátanos, hermosas flores cortadas y, en el extremo derecho, una jarra y una típica manta valenciana. Stolz desplaza el centro de atención aparente del cuadro, la joven campesina, hacia la izquierda, planteando una organización espacial diferente a la centralizada, más común, que emplea en varias ocasiones en sus retratos (e.g., *Joven de la granada*, R-11) y volverá a emplear en cuadros de género y de tema mitológico. Todos los elementos accesorios, el magnífico bodegón que desafortunadamente tan sólo adivinamos (manta, jarrón, gran cuenco con frutas) y el paisaje de fondo se integran visualmente en el universo de la retratada en condiciones podríamos decir de igualdad: no se colocan “detrás”, subordinados al papel protagonista de la joven, sino a su lado, junto a ella, en íntima e igualitaria proximidad.

Como mencionábamos, la mala calidad de la reproducción en blanco y negro, único testimonio de esta obra en nuestro poder, no nos permite un comentario más extenso de una obra que intuimos extremadamente grata a la vista.

Tres jóvenes G-7

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo

Sensual y simpática obra en la que Stolz retrata a tres amigas de paseo. Las tres, cogidas del brazo, se detienen en su marcha, alejándose del espectador hacia el fondo derecho. Mientras la primera permanece de espaldas, indicando algo a sus compañeras con el gesto de su brazo, ligeramente levantado, y la mano con la palma hacia abajo, las otras dos, más alejadas, se giran hacia nosotros mostrando expresiones de recatada curiosidad. Una valla corta en diagonal la esquina inferior izquierda del lienzo; desde esta línea oblicua, a la altura de las caderas, hace Stolz avanzar a sus señoritas, cuya disposición remeda un simbólico ramillete: las caderas de las tres se sobrepone, apretadas, cual tallos en un jarrón, pero desde la cintura las tres cimbrean sus talles, desplegándose, abriendo el compacto grupo rematado, a modo de corolas, por las tres inocentes y hermosas cabezas.

Una vez más destaca la obra por el dibujo preciso y exacto, por la correctísima interpretación de unas proporciones esbeltas, y el natural acompañamiento de unos peinados –partidos al lado, de amplio vuelo sobre las orejas y cortado o recogido a ras de la nuca- y trajes a la moda del momento, anterior a la guerra civil, de corte muy ligeramente entallado, escotes amplios y mangas apenas cubriendo el hombro. La figura de blanco y espaldas, aun sin rostro, acapara con su magnética presencia gran parte del protagonismo de la escena; la sensualidad de su anatomía se insinúa discreta pero eficazmente a través de los pliegues formados en la espalda y la falda por la ligerísima tela de su vestido veraniego. El esbelto cuello, modelado con tenues gradaciones lumínicas del sol estival, se prolonga en la amplitud del escote redondeado y en el largo y delicado brazo, rematado por una etérea mano de gesto aristocrático –el meñique ligeramente elevado y doblado por encima de los otros dedos. Unos refinados pendientes largos rematados en borla subrayan la longitud y elegancia del cuello.

Las dos compañeras se vuelven hacia nosotros, permitiéndonos apreciar unos rasgos regulares pero distintivos, por lo que creemos que retratan a dos personajes reales: una, con rostro ovalado y boca de proporciones medianas, con lo que nos parece carmín (una vez más no disponemos sino de la reproducción fotográfica en blanco y negro) y ojos almendrados perfilados con kohl, al igual que su compañera, de rostro más alargado, rematado en una larga y afilada barbilla bajo labios diminutos. Consideramos esta obra una de las más originales de Stolz, un retrato múltiple quizá ejecutado bajo unos presupuestos liberados del corsé de clasicismo y costumbrismo al que en mayor o menor medida se ciñe, sin duda con la soltura y maestría que definen un sello propio, en la mayoría de sus obras.

Cosiendo (la madre y la mujer del artista) G-5

Colección familia Torres (s.f., hacia 1935)

Óleo sobre lienzo (64 x 45 cm)

Stolz retrata a su madre Teresa Viciano, con la que vivió hasta su muerte en 1956 y de la que no nos consta que realizara ningún otro retrato, y a su joven esposa, Rosa Cuesta, durante una velada cotidiana, a la luz de un quinqué mientras cosen grandes piezas blancas.⁴² El fuerte claroscuro de la obra está originado por la luz de esta lámpara en el interior, un interior de paredes encaladas del que sólo podemos distinguir el tramo de la derecha, con la alegre figura de la esposa en contraste con las sombras de la parte izquierda; en esta zona emergen, formas casi fantasmales, el rostro y manos de la circunspecta madre vestida toda ella de lóbregos tonos oscuros.

Es una obra extraña en cuanto a su concepción fundamentada en los contrastes; en primer lugar en cuanto a su concepción lumínica, ya que Stolz no practica habitualmente el claroscuro en las obras de género (al menos, no en ninguna de las catalogadas en este trabajo, aunque sí en algunos retratos o en desnudos), una técnica ajena probablemente a su concepción vitalista de la vida, sobre todo antes de la Guerra Civil y cuando se trata de representar escenas cotidianas. El pintor hace uso además de un contraste temático, presentándonos a una joven risueña, hermosa y

⁴² Personajes identificados por Vicente Torres.

llena de vida, al contraluz de la lámpara, junto a una figura en las sombras de caracteres muy diferentes: seriedad, expresión adusta, diríamos incluso huraña, fisonomía ligeramente deformada y rasgos acusados: las ojeras, la doble barbilla, las mejillas, configuran un rostro que mira desde las cuencas que parecen vacías de sus ojos, casi ocultos por la oscuridad; las manos son dos muñones, dos manchas deformes sobre lo que no nos queda más remedio que suponer el regazo. Stolz modela ambos rostros con trazos enérgicos resaltados con fuertes contraluces que graban contornos, huecos y protuberancias con exagerada precisión, consiguiendo de esta manera transmitir un efecto insólitamente desasosegador.

Es una obra doblemente extraña en tanto en cuanto es la única en la que aparece nada menos que su madre, representada mediante una técnica y unos rasgos propios de los caricaturistas, cercano a los pesimistas existencialismos. A pesar de las deformaciones y los fuertes contrastes, es una obra bien ejecutada, en la que las quizá aparentes torpezas se deben a una voluntad determinada, y no a una falta de capacidad que, por la fecha, ya estaba sobradamente demostrada. En definitiva, una obra atípica en el conjunto de la producción artística de Stolz, y, según creemos, ajena a su sensibilidad artística. Quizá precisamente en ello resida su innegable valor.

Pescadoras – Boceto G-8a

Colección familia Torres (entre 1931 y 1936)

Acuarela sobre papel (56 x 27,5 cm)

Pescadoras G-8

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (entre 1931 y 1936)

Óleo sobre lienzo (160 x 81 cm)

Firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO”

Lienzo apaisado resuelto compositivamente como varios de los paneles realizados para el palacio de los Muñoz en Barcelona sobre la *Odisea*: el grupo protagonista se concentra en la mitad derecha del panel; un tronco de palmera

inclinado equilibra el peso visual de este volumen en la parte izquierda. Al fondo, el paisaje abierto de una amplia y vacía bahía de suave luz difuminada, en la que la línea del horizonte marca sutilmente la casi imperceptible frontera entre el cielo y las aguas marinas en las que se refleja, y un barco de doble vela que transporta la carga que una pareja de pescadoras acuden a recoger, con grandes cestas planas sobre las cabezas. Todas ellas visten trajes típicos de faena, con guardapiés o faldas lisas sin adornos, descalzas –como vemos en la única figura que deja ver los pies-, con camisas de manga corta o recogidas sobre el codo, aparentemente sin justillos (chaletcos) ni jubones (chaquetas), al que sustituyen unos pañuelos de pecho cruzados y recogidos en la cintura. Otro pañuelo más para la cabeza, unas lo llevan echado sobre los hombros y anudados al cuello y otras colocado en su sitio, anudado bajo el mentón. El pelo lo lucen recogido sencillamente, en moños hechos con grandes trenzas, y no se les distingue ningún accesorio ornamental.

Como ya hemos comprobado, no es la primera vez que Stolz nos sorprende con composiciones de corte más “moderno”, más alejadas del costumbrismo clásico y de las técnicas pictóricas que le son propias: dibujo esquemático, gradaciones lumínicas y tonales contrastadas, cánones corporales clásicos, modelado plástico de las carnaciones, atmósferas enrarecidas; en cuanto a la interpretación de sus personajes, la alegría de sus rostros, con amplias sonrisas y gestos despreocupados, la elegancia de sus campesinas, siempre con sedas y joyas, son características ausentes en este lienzo, tanto como en las *Labradoras* de la colección valenciana que comentamos a continuación. En esta obra Stolz nos presenta un modelo de mujer de expresión ausente, en cierto modo maquinal. A esta cualidad de autómatas de los personajes se une el modelado geométrico de los duros pliegues de los amplios y pesados ropajes, los fortísimos contrastes de luz y sombra creados por ellos, o en los negros cabellos diseñados con precisión milimétrica y acentuados por brillos metálicos, como se aprecia particularmente en el boceto al carboncillo del Museo de Bellas Artes valenciano. El exquisito dibujo configura un grupo de personajes de extraña vida interior, a medio camino entre el hombre y la máquina, en el que cada uno ejecuta un movimiento preciso: hasta en el descanso, las dos pescadoras sentadas posan ensimismadas pero erguidas, firmes y dispuestas. Observamos cierta

cualidad hierática, aunque sin perder la delicadeza y la gracia características de nuestro maestro. No sólo la figura que se aleja, de espaldas, llevando una cesta sobre la cabeza, sino en las tres figuras principales: una apoya la cesta en la cintura, otra el peso del cuerpo sentado sobre un brazo poderoso y bien torneado. Son modelos sensuales y femeninos, incluso el del tercer personaje, que se sienta entreabriendo las piernas en gesto varonil exento de coquetería, durante un receso en la jornada laboral que el pintor describe.

En el boceto conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (G-8b) el grupo de la derecha presenta una disposición más abigarrada, aunque las figuras son ya las mismas que aparecen en la obra definitiva; el fondo es diferente, muy poblado por troncos de palmeras. En el boceto a la acuarela (G-8a) la composición es idéntica a la definitiva, aunque no aparecen ni el barco ni los personajes de su entorno.

Labradoras G-2

Colección particular (Valencia) (s.f., hacia 1936)

Óleo sobre lienzo (100 x 95 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Muy deteriorado, el lienzo está realizado bien como uno de los estudios previos para el lienzo *Pescadoras* (G-8), luego cambiado el entorno, o bien como obra diferente, resultado de algún encargo de alguien que hubiera visto la obra anterior y quisiera algo parecido. Nos inclinamos por esta hipótesis ya que la obra parece acabada, el paisaje ocupa mucho menos espacio y su entorno, trasladado del mar a una huerta, se ha llenado con más figuras. Son todas ellas similares a las del lienzo mencionado, figuras de cierto esquematismo, de volumetrías llenas, en colores planos, pero en cambio presentan un mayor contraste cromático y colorido más vivo. La obra nos recuerda al retrato de Álvaro Valero de Palma (R-42), con unas maneras más sutilmente definidas en la línea de las de Pedro de Valencia, y obras posteriores de Manolo Gil: dibujo sólido, esquematismo en la interpretación de cuerpos y rostros, escasa profundidad de campo en las figuras del primer plano,

contradicho con la figura que se aleja por la izquierda y el paisaje de fondo. Configuran un conjunto de notable plasticidad y acertado cromatismo.

Las figuras se amalgaman en el centro de la composición, desbordando la masa de cuerpos hasta los límites del lienzo. Queda éste así lleno, apretado, densamente poblado, y enmarcado entre los troncos casi imperceptibles pero fundamentales en una composición más a tono con las nuevas tendencias que la mayoría de las obras de Stolz, que en esta ocasión dispone las figuras en la ladera de una colina, en orden ascendente, con cierto primitivismo compositivo recordando la disposición jerárquica medieval. En la base, sobre una hierba de un verde intenso y oscuro, aparece una jarra con dos asas de tonalidades similares y una cesta o recipiente con limones, de amarillo electrizante. El pintor crea con esta mancha amarilla un foco de luz que compensa la densidad de la composición en los planos altos, a lo largo de la línea ascendente en diagonal de izquierda a derecha de cabezas, iniciada y acabada con las cestas planas que transportan dos labradoras, y reforzada con una segunda diagonal paralela desde los limones, pasando por otra cesta cubierta con pañuelo y las cabezas de las dos figuras sentadas a la derecha del lienzo.

La iluminación del lienzo es clara y difusa, creando un ambiente de una sutil levedad misteriosa, dotando a las figuras de cierta cualidad fantasmal, en la línea del lienzo *Vacaciones* (D-11). Son labradoras pero sus expresiones serias y reconcentradas, sus poses de cierto hieratismo, les confieren un hálito especial: son seres diferentes, aun en su cotidianeidad, faenando en sus humildes menesteres, parecen respirar un aire distinto al del mortal común. La línea del horizonte está partida en dos, unas montañas de perfiles lisos envueltas en la bruma y un cielo blanquecino contribuyen a afianzar la atmósfera “sobrenatural” de un lienzo excepcional por sus valores plásticos pero, sobre todo, por el espíritu alejado del ambiente festivo, despreocupado, cercano y tan terrenal de la mayoría de la obra costumbrista de nuestro pintor

Labradoras (Recogiendo naranjas) –Boceto G-9a

Colección familia Torres (s.f., 1931-36)

Acuarela sobre papel cuadriculado (36 x 19 cm)

Labradoras (Recogiendo naranjas) G-9

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (s.f., 1931-36)

Óleo sobre lienzo (160 x 81 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

En este lienzo de formato apaisado realizado para Valeriano Jiménez de la Iglesia, constructor del reformado Teatro Principal, Stolz nos presenta una escena característicamente valenciana, como sucederá en muchas de las obras reseñadas en este epígrafe. En un paisaje de suaves ondulaciones, en las estribaciones de un campo de naranjas, tres parejas de huertanos cargan y transportan cestas mientras ríen y charlan en afanosa actividad. Es primavera y la luz deslumbrante crea fuertes contrastes en las zonas de sombra. Stolz describe con cuidado una indumentaria típicamente valenciana: ellas llevan ligeros pañuelos, los característicos "mocadores de pit", cruzados sobre el pecho. La labradora en primer término luce un elaborado peinado a tres bandas, con rodetes sobre las orejas y vistosa peineta triangular en el centro. Se le distinguen claramente unos típicos pendientes valencianos, los llamados "de barquillo", el tipo más representado en la pintura valenciana;⁴³ a su compañera, a la izquierda, así como a la labradora del fondo, se les distinguen unas mangas anchas, adornadas con encajes, que permiten pensar en un justillo oculto bajo el pañuelo. Ellos llevan blusa sin cuello, faja sobre pantalón, pañuelo a la cabeza anudado al estilo "fumeral" o barretina los más alejados (no se distingue bien) y el del primer plano probablemente "a cúa"(anudado en la nuca); los dos más alejados llevan además una típica manta morellana, en franjas de vivos colores.

El pintor dispone a sus personajes como si de la representación de una zarzuela se tratara: ríen y charlan con movimientos de danza, una danza popular, de entretenimiento. La pareja del fondo avanza con un movimiento coordinado, en posturas corporales paralelas, erguidos y risueños; a la izquierda, un personaje un tanto grotesco clava su mirada en el pecho de la joven que divertida cimbrea la

⁴³ Según Victoria Licerias Farreres (1991), que los describe como compuestos por un candado y una pieza central de la que cuelgan tres pinjantes que son, en esta variedad, tres tiras de perlas o "filoretas".

cintura al levantar con gracia un cesto sobre su cabeza. Ya en primer plano, la tercera pareja protagoniza la composición, ella de frente con el torso acusadamente girado sobre sí mismo, exhibe un largo y sensual brazo con el que sujeta un gran cesto sobre el regazo, sintiendo tras ella la presencia del fornido mozo que carga, apuesto y varonil, una cesta de naranjas sobre el hombro. Es una interpretación de la vida en el campo muy próxima a la corriente del preciosismo costumbrista fortuniano, que concibe el mundo rural en palabras de Pérez Rojas como una “Arcadia feliz de gentes sencillas y vitales que derrochan alegría y aceptan su destino con naturalidad”(Pérez Rojas 2000, 17).

El boceto que conocemos es un apunte para realizar la obra definitiva: es idéntico hasta en los contrastes lumínicos. Realizado sobre papel cuadriculado, se concibe como plantilla para trasladar la composición a un gran formato. Stolz concibe una composición en horizontal de gran profundidad, resaltando el protagonismo de esta última pareja al cobijarla bajo la copa de un extraño árbol que densifica la parte derecha del lienzo. Equilibra esta densidad con una tupida masa de nubes blancas en el extremo opuesto de la obra. Las sonrisas de las jóvenes destacan como focos de luz. Capta la escena con una perspectiva cinematográfica: la joven protagonista del primer plano, sobre cuyo rostro y cabello incide directamente la luz del amanecer, posa exhibiendo una blanca sonrisa; el encuadre elegido por el pintor recorta su figura a la altura de su cadera, como la del galán a su derecha, semioculto entre la cesta que carga y las que se apilan en el suelo ante él. Las otras parejas tampoco se dejan ver de cuerpo entero, cortadas bien por la perspectiva de las ondulaciones del terreno o por un matorral.

Hay ciertas tímidas concesiones hacia un estilo pictórico cultivado en varias ocasiones por nuestro pintor, de tratamiento esquemático de la anatomía, con fuertes contrastes y planitud en el modelado: así creemos apreciarlo en las cestas de la derecha, o el pañuelo de la joven del primer plano. Los brazos del joven, que las mangas remangadas nos permiten apreciar con detalle, son morenos, musculosos. Pero el músculo está sugerido con sombras que resultan en volúmenes de tersura característica, volúmenes de lisuras imposibles. El color es mate y contenido, destacando la luminosidad y claridad de una atmósfera limpia y seca. En otras obras

de valencianos Stolz prefiere dar un protagonismo absoluto a la mujer, y en general utiliza una paleta de brillos más tradicionalmente valencianos que la empleada en esta obra. Una obra, en definitiva, de alta cualidad decorativa por la armónica composición, la alegría de los personajes y el contrastado y ameno colorido.

Las coquetas G-14

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (100 x 115 cm aprox.)

Óleo sobre lienzo, según se aprecia por el bastidor que aparece en la foto en blanco y negro por la que conocemos esta obra, representa una escena de interior, en la que tres jóvenes se arreglan y acicalan. La joven de la derecha se sienta frente al espejo mientras se coloca los aderezos en el pelo. Vestida con una ligera camisa o combinación, levanta unos brazos sensualmente torneados para colocarse en el cabello las peinetas y horquillas esparcidas por el tocador. Tras ellas, en penumbra de tonos claros, su compañera ya ha terminado de arreglarse y la contempla divertida; con peinado partido al lado, adornado con grandes flores al estilo andaluz, unos pendientes se adivinan por un sutilísimo pero apreciable brillo que enlaza ya con la gargantilla de perlas. Viste lo que parece un mantón de grandes flores en palabra de honor y otro echado sobre los hombros. Finalmente, la tercera se sienta a la izquierda del lienzo, apoyando el codo sobre el tocador, conversando quizá con la primera joven. Situada en la zona de mayor oscuridad, se distingue muy nítidamente el brazo desnudo desde el hombro, con la luz resbalando suavemente por la tersa piel. La negra cabellera se adorna con una alta peineta, y un mantón le cruza la espalda, cubriéndole solamente el hombro que queda oculto. Completa la escena el bodegón que configuran los objetos del tocador: un frasco de cristal, el jarrón con flores, una peineta y diversos objetos esparcidos y amontonados sobre la superficie de madera. Cierra la composición por la derecha el borde del espejo rectangular y articulado del mueble alrededor del cual se reúnen las tres jóvenes.

Las tres figuras se amalgaman en un dinámico cuerpo central de movimiento que llamaríamos “sincopado”: las líneas descritas por las cabezas y los brazos,

subiendo y bajando, desplazándose a la derecha y a la izquierda, evitando la definición de ninguna clara figura geométrica sobre la que articular las líneas compositivas, crean saltos y discontinuidades que sin embargo no coartan en absoluto la armonía de la estructura final, cerrada en los bordes del mueble tocador. El aparente desequilibrio compositivo, estando desplazado además el conjunto corpóreo a la izquierda del lienzo y dejando la parte superior derecha vacía, queda subrayado por la iluminación creada por un foco de luz proveniente de esta parte derecha a media altura, probablemente de una lámpara en el extremo oculto del mueble. Esta luz cae con ímpetu sobre los objetos del tocador, creando un potente claroscuro que se diluye suavemente en los cuerpos juveniles, resbalando por las telas y calidades acuosas de las carnaciones.

De clara inspiración déco en la densa composición, dominada por los tres cuerpos femeninos, también en el atavío de recuerdos andaluces, los mantones de Manila puestos de moda a fines del siglo XIX, o en la soltura y coquetería de la mujer representada, la obra tiene sin embargo claras conexiones con el modernismo decimonónico en las flores de los mantones y las que adornan el pelo, quizá en el colorido que tan sólo podemos adivinar, y aún incluso con el costumbrismo, manifiesto en una factura realizada a base de las largas y deshechas pinceladas, así como en las aguas que configura la luz resbalando sobre la piel desnuda de las jóvenes. La belleza de los rostros retratados contribuye a definir una hermosa obra de medida sensualidad, cuya alegría y ausencia de falso pudor nos ayudan a fecharla, en cualquier caso, antes del estallido de la Guerra Civil.

Boceto para un techo del Ayuntamiento de Valencia G-15

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo

Los herederos recuerdan este lienzo como uno de los bocetos presentados a un concurso del Ayuntamiento valenciano para decorar tres techos. Ciertamente, en junio de 1927 se convocó un concurso para decorar el Gran Salón de las Casas Consistoriales, contemplando la ejecución de las pinturas de los plafones y

medallones y los altorrelieves y esculturas de la fachada, con cargo el primer presupuesto extraordinario de mejoras.⁴⁴ El Pleno del Ayuntamiento, presidido por el Marqués de Sotelo ratifica este acuerdo en las Sesiones Extraordinarias de 28 de junio (Dictamen 5) y de 5 de agosto (Dictamen 23), acordando en ésta a propuesta de la Comisión de Mejoras que para ello sea convocado un concurso. Poco después, la Comisión Permanente da cuenta de un dictamen de la Asesoría Jurídica según el cual “se procede a la adjudicación de las pinturas destinadas al Salón de Actos de la casa Consistorial a los autores de los bocetos que llevan por lema “Drach Alat”, “Rocío” y “Apeles” por haber obtenido la aceptación de la mayoría de los señores del Jurado”.⁴⁵ El resumen de la sesión resulta confuso, mencionándose varias obras y ningún autor. Los plafones existentes en la actualidad, óleos adheridos al muro con los tres temas de “Mar”, “Tierra” y “Cielo” los ejecutó Salvador Tuset, pero el dictamen menciona la unanimidad del Jurado en cuanto al lema “Rocío”. No obstante, como el voto condicional del vocal del Jurado, Francisco Mora, llevaba a empate el resultado, se propone remitir a la Alcaldía el caso para que allí se dilucide. Pero a instancias de uno de los miembros, el Sr. Criado, se decidió finalmente resolverlo del siguiente modo:

Dada la votación del Jurado que acusa el empate para los medallones “Mar” y “Tierra”, y unanimidad en cuanto al medallón “Cielo” [es la primera vez que se mencionan estos títulos], que se acuerde, teniendo en cuenta la conveniencia de dar unidad a las pinturas decorativas de un mismo techo y el mérito unánimemente reconocido a la obra señalada con el lema “Rocío”, adjudicar a éste los tres medallones, ya que además propone su autor una considerable rebaja en el precio, sin que esto suponga desconocimiento del mérito de los trabajos señalados con los lemas “Drach Alat” y “Apeles”.

⁴⁴ Archivo del Ayuntamiento de Valencia. Libro de Actas de la Comisión Permanente (Segundo trimestre de 1927). Dictamen 96 de la Sesión de 22 de junio de 1927.

⁴⁵ Archivo del Ayuntamiento de Valencia. Libro de Actas de la Comisión Permanente. Dictamen 76 de la Sesión de 16 de noviembre de 1927.

Se acordó conforme a lo propuesto en la reseñada proposición, quedando adjudicados en su consecuencia los tres medallones al autor del lema “Rocío”.⁴⁶

Esto nos lleva a pensar que el autor de “Drach Alat” y “Apeles” no era sino el joven Ramón, que desairado por esta decisión final –ratificada en la Sesión Extraordinaria de 29 de diciembre del mismo año- decidiría recurrir un acuerdo tomado siguiendo tan confusas razones, ya que en una sesión posterior de la Comisión Permanente de julio de 1929, se da cuenta de un dictamen de la Asesoría Jurídica: “de haber sido apelada ante el Supremo, en nombre de este Ayuntamiento, la Sentencia del Tribunal provincial de lo Contencioso-administrativo por la que se estimó la demanda de Don Ramón Stolz y se anularon los acuerdos de la Comisión Permanente y Ayuntamiento Pleno resolviendo el concurso para la confección de pinturas al óleo de tres plafones para decorar el Salón de Fiestas”.⁴⁷ En los primeros dictámenes no se habla de óleos o frescos, sólo de pintura, y no es hasta ésta sesión de 1929 cuando se menciona que las pinturas se confeccionarían “al óleo”. Quizá una de las razones aducidas por nuestro pintor en su demanda se referiría al hecho de haber elaborado él un proyecto para ser ejecutado al fresco. Lo que sí sabemos, por varios artículos de la prensa local de fines de 1932, es que el Marqués de Sotelo quiso atrabiliariamente decidir a favor de Tuset, perjudicando a los otros dos finalistas, Ricardo Verde y el joven Stolz. La demanda interpuesta por Stolz fue ganada, y en ella se establecía que fuera el nuevo Ayuntamiento de Valencia quien pagara la indemnización. El recurso de esta institución, entendiéndolo que debía ser el anterior consistorio y el Marqués de Sotelo en particular quien corriera con los gastos, presentó una nueva demanda, que perdió finalmente. Stolz recibió su indemnización pero, en señal de afecto a la ciudad, decidió regalar el cuadro de Mariano Benlliure (R-26).

En cualquier caso, el boceto representa una romería de labradores que en procesión suben, siguiendo el perímetro interior de la cúpula elíptica, hacia la parte superior, en la que tan sólo distinguimos un buey y un árbol de retorcidas ramas. Por

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Archivo del Ayuntamiento de Valencia. Libro de Actas de la Comisión Permanente. (Tercer trimestre de 1929). Dictamen 53 de la Sesión de 31 de julio.

la derecha avanzan labriegos valencianos vestidos de fiesta, con calzones atados a la rodilla, jupas abotonadas y pañuelos en la cabeza, unos con alforjas y otros portando grandes estandartes que nos recuerdan a las figuras populares de Goya, también a sus frescos en San Antonio de la Florida, admirados y estudiados por Stolz para su restauración, en la que colaboró a principios de la década de los 50 y sobre la que escribió un capítulo en el libro al caso editado por Lafuente Ferrari (véase sección bibliográfica). Hacia la izquierda, ya de espaldas, fornidos labriegos y labriegas ataviados con atuendos típicamente valencianos de zaragüelles, jupetí, redcillas y pañuelos, y cargando cestas repletas de frutos (uva quizá) suben por el empinado camino, precedidos por una caballería con pareja de personajes de la tierra. El espíritu de la obra, la pincelada un tanto deshecha, la disposición de los labriegos, la inclusión de la pareja a caballo, nos recuerda uno de los lienzos de la serie realizada por Sorolla para la Sociedad Hispánica de Nueva York en 1916, el de "Visión de España. Valencia".

*En la huerta (La fuente).*⁴⁸ G-10

Colección particular (Valencia) (1946-47)

Óleo sobre lienzo (180 x 90 cm aprox.)⁴⁹

Obra de encargo en el que actuó de intermediario una vez más Arturo Piera,⁵⁰ está concebida con el mismo sentido pictórico que la anterior. Es ésta sin embargo una composición en la que los valores plásticos y poéticos superan con claridad a los narrativos. El tema, ocho labradoras que acuden con sus cántaros a una fuente, no es más que una excusa para que Stolz sitúe en esta ocasión a sus elegantísimas campesinas en un prado de suaves ondulaciones que acompañan y subrayan una danza de rítmicos compases: desde el centro temático, la fuente bajo el árbol, la

⁴⁸ Reproducido en el artículo de J.M. Bayarri "El pintor Ramón Stolz Viciano" en la revista *Ribalta* (1946-7); en portada de *Valencia Atracción*, número 299 de diciembre de 1959; y en *Ramón Stolz y la Sala de los Fueros* de F. Almela y Vives (1959).

⁴⁹ El propietario de otro lienzo de Stolz nos asegura que las dimensiones de esta obra son similares a la suya, *Diana y Acteón*, de 178 x 88 cm.

⁵⁰ En carta procedente del AVT y dirigida a Stolz el 27 de marzo de 1946 le pregunta por los bocetos de Medrano y Lis, sin duda apremiándole por un encargo realizado probablemente meses atrás, como se desprende de otras cartas anteriores en las que Piera le pregunta con insistencia sobre los encargos de Valencia.

procesión de jóvenes y engalanadas huertanas discurre hasta perderse en la lejanía, en sinuosa ondulación horizontal, y sus figuras parecen componer las notas de un pentagrama.

La masa pictórica se concentra en este centro, no geométrico, de la obra, presentando en primer plano ligeramente descentrado y desde una perspectiva baja la parte más alta de la colina, sobre la que crece el árbol junto a la fuente a la que parecen cortejar tres magníficas figuras de exquisito dibujo y magistral modelado. No nos resulta novedoso, aunque siempre admirable, la gracia de las erguidas espaldas, los talles cimbreantes, la naturalidad de las aristocráticas poses embutidas en ricos atavíos de bordados, encajes y sedas. No menos llamativa resulta la ejecución de los cántaros y los aderezos de los peinados, con brillos que repiten los abundantes toques lumínicos en las hojas del árbol, en los pliegues de las faldas o la fresca hierba de la colina. Todos los detalles de la indumentaria reflejan un exacto conocimiento del vestuario y aderezos, y a pesar de no conocer la obra en color, el detalle que percibimos en la reproducción en blanco y negro nos hace intuir que bien serviría para documentar un tratado sobre indumentaria valenciana del siglo XIX: guardapiés ya convertidos en faldas hasta el tobillo, camisas de amplias y anchas mangas hasta el codo rematadas en largas puntillas y encajes, justillos cubiertos por livianos y trabajados “mocadors de pit” adornados con festones y cintas, pendientes del tipo “de la verge”, de barquillo y hasta de lámpara, peinados con bucles, ondas, trenzas y rodetes, “rascamonyos” y agujas dobles en el pelo, peinetas rectangulares y triangulares, y un sinfín de adornos y detalles desafortunadamente sólo intuitivos.

Almela y Vives comenta esta obra desde una perspectiva similar: “Concebida con el mismo sentido que las dos anteriores, pero acaso con un ritmo más amplio.⁵¹ La rústica fuentecilla es el eje, no riguroso, de la escena, ya que si la teoría de labradoras –canéforas vernáculas- se va disolviendo hacia la derecha, queda concentrado el interés, hacia la izquierda, en una lejana perspectiva de Liria”(1959, 44). Es, en definitiva, uno de los lienzos de tema costumbrista más atractivos de Stolz, por la naturalidad casi aristocrática de las modelos y, sobre todo, por la gracia extraordinaria de esta original y rítmica composición.

⁵¹ Se refiere a *Labradoras en el patio* (G-12) y a *Labradoras con guirnaldas* (G-11).

Labradoras con guirnaldas – Boceto #1 G-11b

Colección particular (Valencia) (s.f., hacia 1945)

Óleo (23 x 28 cm)

Firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Labradoras con guirnaldas – Boceto #2 G-11a

Colección familia Torres (s.f., hacia 1945)

Óleo (33 x 22 cm)

Firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Labradoras con guirnaldas G-11

Paradero desconocido (s.f., hacia 1945)

Óleo sobre lienzo

Comentada y reproducida por Almela y Vives, este autor la describe al igual que la anterior como composición “poemática”, en la que Stolz “resuelve lo anecdótico en un decorativismo al que da carácter y unidad el motivo de las guirnaldas que trenzan las gentiles y dieciochescas huertanas”(1959, 43).⁵² Obra de carácter igualmente narrativo y costumbrista, en la que la descripción de los atuendos es de nuevo precisa, documentada y minuciosa –y nos atrevemos a contradecir a Almela en la datación de la escena, ya que las faldas largas, a la altura del tobillo, son propias no del siglo XVIII sino del XIX-, estos aspectos quedan no obstante reducidos a un segundo plano ante el valor eminentemente decorativo del lienzo: ni la anécdota de la tarea que ocupa a los personajes, ni el estudio psicológico de un personaje particular, ni la interpretación social o psicológica que pudiera derivarse distraen del efecto de conjunto, colorido, amable y luminoso.

El autor dispone la composición en X; una de las aspas arranca de la parte superior izquierda, prolongándose hasta el ángulo inferior derecho, ocupado todo él por un magnífico bodegón de flores y frutas, con un cántaro verde de agua de

⁵² Reproducida por Almela y Vives en *Ramón Stolz y la Sala de los Fueros* (1959).

extraordinario modelado; esta oblicua cruza el otro aspa de la X, que partiendo del ángulo inferior izquierdo, en la cabeza de un niño que mira a su madre, continúa por el cuerpo y la cabeza de ésta, conducidos por la guirnalda, hasta la de otra huertana de pie, rematando el recorrido el fin de la guirnalda, junto al muro de la estancia que cobija la mesa con el bodegón. A esta composición geométrica contrapone Stolz una división vertical de la obra establecida por el color: el blanco luminoso y dominante de la parte derecha e inferior frente a las sombras de los árboles vecinos. La arboleda está llena de reflejos de la luz matinal y sin duda levantina que inunda la escena, produciendo brillos intensos en los trajes de las campesinas, en sus rostros, en las frutas y el mantel, en el cántaro verde también y finalmente, en los muros encalados y teñidos por las sombras proyectadas desde las ramas de la arboleda.

Conocemos dos estudios preliminares de medidas reducidas para esta obra. En el que hemos numerado G-11a (*Boceto #2*), las figuras aparecen apenas esbozadas, pero las variaciones respecto a la obra final son muy pequeñas: el bodegón no tiene flores, ni algunas de las frutas que aparecen en la obra definitiva, y la escena está “acortada” por el lado izquierdo, reduciéndose la figura del niño y no apareciendo aun la segunda figura. Ésta, con cántaro a la cabeza, ya se insinúa en el *Boceto #1* (G-11b) y en la obra definitiva se concreta en un personaje cuya iconografía nos resulta familiar, ya que Stolz utiliza en repetida ocasiones este modelo de figura femenina, con cabeza cubierta, falda larga y cántaro en alto (véase G-2: *Labradoras Desfilis* o G-8: *Pescadoras*). En este segundo boceto los rostros han ganado definición y el bodegón es casi idéntico al definitivo. También lo es la tela situada en la base del lienzo, densa, de tonos rojos y duros pliegues, quizá una típica manta morellana, que el pintor también emplea como recurso decorativo en numerosas ocasiones. No consideramos necesario abundar en la depurada técnica del profesor de San Fernando para interpretar las telas de los atuendos de sus personajes, con típico pañuelo al cuello y las mangas de farol con encaje, a la altura del codo.

Los dos personajes principales, en binomio rubia y morena también repetido en numerosas ocasiones, están dispuestos con gracia y equilibrio: de espaldas la joven de pie, gira con donosura el torso para contemplar divertida cómo su compañera ofrece, sonriente y entrañable, una flor de la guirnalda al pequeño que en

familiar proximidad parece requerirla. Los tres rostros, estudiados en perfil, se muestran despreocupadamente alegres, exhibiendo sonrisas abiertas y lozanas mejillas enmarcadas en las dos jóvenes por los típicos moños bajos y simétricos de la huerta valenciana, esta vez sin accesorios ni adornos, aunque sí creemos distinguir en la figura sentada unos típicos pendientes “de la verge”. La fuerte luz que incide directamente sobre ellos los convierte en el centro visual de la obra. Es en definitiva una obra característica entre las de tema costumbrista, ejecutada con sobrada corrección y encaminada a satisfacer las expectativas de un mercado seguro en toda la primera mitad del siglo pasado.

Labradoras en el patio – Boceto G-12a

Colección familia Torres (s.f., hacia 1945)

Óleo (69 x 34 cm)

A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Labradoras en el patio G-12

Paradero desconocido (1946-7)

Óleo sobre lienzo

Una obra de fuerte carácter narrativo y costumbrista, es el resultado de un encargo realizado mientras preparaba la decoración del Teatro Principal.⁵³ Almela y Vives se refiere a ella de la siguiente manera: “pudiera calificarse de poemática. En el jardín de una alquería conversan tres mujeres jóvenes vestidas a la antigua usanza de la huerta valentina –joyas sedas y abanicos-, mientras por la puerta del fondo –estallido de luz- asoma, tras separarse del galán, la amiga de quien probablemente

⁵³ Almela atribuye su propiedad a José Medrano y en la correspondencia conservada en el AVT sobre el Teatro Principal entre Stolz y Arturo Piera éste le insta a enviar los bocetos de esta obra. En carta fechada el 16 de enero de 1946, Piera le pregunta si se acuerda de los bocetos de los paneles o si desiste del encargo, porque “sobre todo al Sr. Medrano ya no sé qué decirle cada vez que me pregunta sobre el particular”. Termina la misiva así: “Comprendo lo atareado que Ud. se encuentra con sus importantes encargos pero mucho le agradeceré que en algún entreacto no olvide los modestos encargos de aquí”. Por la siguiente misiva de Piera, fechada el 3 de febrero, deducimos que Stolz le contestó tranquilizándole, ya que le informa el ingeniero que “Ya le he participado, también, al Sr. Medrano que espero en breve recibir el boceto de su panel”.

están hablando las tres”(1959, 43).⁵⁴ Efectivamente, la penumbra del interior del patio hace destacar los brillos de los magníficos trajes del grupo de las tres amigas, replicados por la fuerte luz que penetra desde la puerta abierta sobre el muro del patio, por la que entra en escena la cuarta amiga. Se adivinan al fondo unas elevaciones montañosas y una clara luz de tonos azulados nos permite imaginar la ubicación de la escena en la costa mediterránea.⁵⁵ El tipismo local queda también manifiesto en la cántara de arcilla y barnizada en el borde, utensilio apenas entrevisto junto a un macizo de flores en la esquina inferior izquierda del lienzo. Un esbozo de figura masculina, semioculto en el quicio de la misma puerta, con calzones, jupa y sombrero de ala ancha, llamados *de copino*, fundamenta el argumento descrito por Almela.

El interés del lienzo se centra, no obstante, en el grupo de las tres huertanas alrededor de una silla; en actitudes distendidas y confiadas comparten sus confidencias. Conociendo la obra definitiva tan sólo por la reproducción de Almela, comentamos el conjunto complementándolo con el boceto que conocemos (G-12a). A la derecha, una figura sentada cuyos rasgos recuerdan a los de Rosa Cuesta, apunta con el abanico cerrado hacia la puerta, como indicando la llegada de su compañera; en el boceto luce una mantilla de encaje blanco enganchada en alta peineta eliminada por el pintor en el cuadro definitivo, y una falda de sedosos tonos rosas. Frente a ella, apoyada sobre el respaldo de la silla, una joven rubia nos ofrece un hermoso perfil luciendo peineta y arracadas a juego con las agujas de los elaborados rodetes laterales, el “mocador de pit” o “mantoneta” sobre las mangas típicas de largo encaje y una falda amplia de bellísimos azules y amplia curva que cierra en suave aunque señalada curva la composición del grupo por el lado izquierdo. En el boceto mencionado, girado el rostro en mayor ángulo sobre su compañera a su izquierda, apenas se entrevé el perfil, siendo por lo demás idénticas la figura definitiva y la abocetada. La muchacha de frente parece querer proteger con su abanico las jugosas informaciones que tan indeciblemente la divierten, apoyando su brazo izquierdo en jarras sobre la cadera. El justillo, de tonos anaranjados, marcan un talle fino y

⁵⁴ Reproducida por Almela y Vives en *Ramón Stolz y la Sala de los Fueros* (1959).

esbelto que acompaña la pícara mirada dirigida hacia su compañera, mientras el borde del abanico subraya una blanca sonrisa característica en las huertanas de nuestro artista. El dibujo es mucho más preciso en este grupo que en el de la puerta, en el que las figuras se difuminan y deshacen bajo la intensa luz. No sólo con los ricos atuendos y joyas o con el color y calidad de las telas consigue Stolz la elegancia característica de sus obras en conjunto y de sus valencianas en particular, sino también por este dibujo preciso y delicado, resaltado por el fuerte contraste lumínico. Es una obra por todo ello representativa del quehacer del pintor valenciano, y no tanto por el tema o la composición, sino por la peculiar vivacidad y alegría de sus mujeres.

Cargando naranjas G-13

Colección familia Torres (s.f.)

Óleo sobre tabla (47 x 29 cm)

En lo que adivinamos un boceto para una obra que desconocemos, Stolz sitúa a un grupo de campesinos en medio de los naranjos, en diversas actitudes durante la faena recolectora. Iluminados por una vistosa luz rojiza propia del atardecer, sus esbeltas mujeres, de gráciles figuras y bellos rostros, exhiben unas elegantes telas de diversos tonos –dorados, azules, rojizos, blancos. Se adornan con peinetas, agujas y arracadas y no llevan delantal, ni alpargatas, sino zapatos: el pintor sacrifica la veracidad o la adecuación del atuendo, a la vistosidad y cualidad decorativa de la escena. La figura de la izquierda, que sujeta con los brazos en alto la cesta que lleva sobre la cabeza, nos recuerda la pintura de los nazarenos, que tanto gustaban de representar de esta guisa a las mujeres italianas del campo, por la elegancia y la gracilidad a que obligaba la posición de la espalda cuando se transporta un peso en equilibrio sobre la cabeza.⁵⁶ Como hemos visto en G-2: *Labradoras Desfilis* o G-11:

⁵⁵ Efectivamente, Vicente Torres identifica el patio de este lienzo como el de la casa de Benidorm que Ramón Stolz y Rosa Cuesta alquilaban durante los veranos desde 1942 (conversación en Castellón de 22 de marzo de 2002). La casa, junto al desaparecido hotel Plasencia, estaba a pie de playa.

⁵⁶ También llamados “Puristas” el término designa a un grupo de pintores alemanes principalmente asentados en Roma entre 1810 y 1819 que, dentro del romanticismo alemán e impresionados por el arte clásico italiano, pretendieron reavivar la pureza del estilo de Perugino. A este movimiento pertenecieron J.F. Overbeck, P. Pforr, P. Cornelius o J. S. von Carolsfeld.

Labradoras con guirnaldas, Stolz repite en numerosas ocasiones esta postura en cuadros de campesinas o huertanas.

No menos característico de nuestro pintor es la elegancia de las manos – véase la de la campesina que en cuclillas hace ademán de coger o quizá dejar una cesta- los peinados y recogidos típicos, y la gallardía de los talles. Dos personajes masculinos las acompañan, ataviados con calzones, faja y jupa (o chaqueta corta) de mangas largas y estrechas. Stolz utiliza pocas pinceladas para caracterizar con precisión atuendos y actitudes, como podemos ver en cada una de las siete figuras de este pequeño lienzo. Así, al joven de la derecha se le distinguen los puños de la camisa bajo la jupa, de cuello alzado, y sombrero de ala ancha o copino, bajo el cual se adivina un pañuelo. Al paisano de la izquierda se le distinguen bajo el calzón, desabrochado por la rodilla y sin medias, unas típicas alpargatas con cintas, atadas al tobillo, y pañuelo a la cabeza. También en ellos ejercita Stolz su maestría para representar las telas, haciéndoles partícipes del valor decorativo de la obra con el colorido de sus trajes, verde uno y morado el otro.

La escena, abigarrada por la acumulación de personajes y el intenso colorido, se articula en una armónica composición conseguida mediante el ritmo ondulante de las cabezas sobre el fondo de espeso follaje otoñal. Contribuye a esta armonía compositiva el equilibrio cromático, conseguido con una estudiada distribución de las manchas de color aportadas por los atuendos. Con todo, es esta obra sin duda un boceto para otra mayor; por la ejecución inacabada, las sombras ácidas, metálicas y ante todo -algo totalmente insólito en Stolz- por los rostros vacíos, sin rasgos. Sin embargo, el resto de la obra pudiera pasar por obra definitiva.

Trabajos en el puerto G-16

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Boceto para alguna decoración mural que desconocemos, la escena, en formato apaisado representa una ajetreada escena portuaria. Los obreros se afanan en la carga o descarga de un barco de pequeñas dimensiones. Hombres fornidos,

vestidos al uso de principios de siglo, varios de ellos subidos a unos carros descargan sacos mientras otros compañeros transportan la carga desde o hasta el barco.

Amarras en el puerto G-17

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO"

De romería G-20

Paradero desconocido (s.f., 1945-50)

Óleo

Firmado A.I.I. (no se distingue)

En un lienzo que ya podemos calificar plenamente como característico del pintor en su vertiente costumbrista, Stolz nos presenta de nuevo una escena típicamente valenciana, la de un grupo de personajes de la tierra no durante su trabajo en el campo o labores cotidianas sino de camino a una fiesta. Conocemos la obra tan sólo gracias a la correspondiente reproducción en blanco y negro del AVT y aunque hayamos de prescindir del color, la calidad de la misma permite aventurarnos en un examen razonable. Los seis personajes tienen un peso compositivo que desborda al del paisaje en el que se hallan inmersos, un campo de suaves ondulaciones, con construcciones al fondo y, más lejos aún, la sombra vislumbrada de la torre de una iglesia. El punto de vista bajo nos instala como espectadores inmersos en la escena, muy próximos a uno de los grupos de personajes situados sobre una ligera elevación del terreno. Tres mujeres hablan sonriéndose sin detener su camino hacia la feria, acompañadas por un varón con bastón y guitarra al hombro, tocado con sombrero de copino y sin pañuelo, jupa de cuello alzado y manta al hombro. Con semblante serio, y la palabra en la boca, parece reconvenir las o quizá sólo apremiarlas. Visten como tantas veces hemos contemplado a las valencianas de Stolz: falda larga, justillo, blusa de amplias mangas hasta el codo, rematadas en los inevitables largos encajes, y "mocador de pit". La joven de espaldas deja ver el

remate de su pañuelo, en pico y adornado, así como el detalle de su peinado, el típico rodete⁷ sujeto con agujas adornadas con bolas, y los pendientes -que parecen de barquillo-. La joven de la derecha lleva en alto, en actitud poco natural, un gran ramo de rosas y otras flores, y gira el talle para saludar a la amiga que se aproxima; como su compañera, la que aparece más al fondo, de frente, luce un peinado partido al medio, con rodetes laterales y peineta triangular, y pendientes de los llamados “de la virgen”. En la tercera figura admiramos además un collar de perlas de doble vuelta y un broche en el centro del pecho. Un poco más alejada, hacia la derecha, una pareja de jinetes también marcha camino de la fiesta. El caballo, enjaezado de gala, acompaña sin desentonar el atuendo de los personajes, él con calzones, medias y alpargatas, jupa similar de cuello alzado de mangas estrechas y abotonadas y sombrero de ala ancha o copino; ella, con mantilla, agita el abanico a medio abrir en señal de saludo o despedida a otros personajes que Stolz nos oculta. Las calidades de las telas, la ajustada proporción de los pliegues de las faldas y las blusas nos muestran una vez más a un maestro de su oficio, un oficio evidentemente perfeccionado con los años.

Stolz gusta de composiciones de clara definición geométrica, pero con el paso del tiempo se decanta por otras más complejas, en las que el juego psicológico, los enlaces establecidos por las miradas, juegan un papel determinante por encima de la geometría. Así lo constatamos en este lienzo: el grupo central, desplazado ligeramente hacia la izquierda, lo componen tres dinámicas cabezas en movimiento: dos rostros sonrientes y una nuca tan expresiva como los mismos rostros. La inclinación de los cuellos, el giro de los talles, el movimiento de los brazos refuerzan los vínculos compositivos, acompañan el juego cómplice establecido entre ellas y con el espectador. No obstante, el pintor no renuncia por completo a un cierto ordenamiento racional de la composición, concretado en una línea ligeramente oblicua formada por las cabezas de todos los personajes, iniciada y acabada en las manchas negras de los sombreros de copino de los hombres.

Los contrastes entre los colores oscuros del traje de los hombres, las faldas y la copa del árbol ante el que se produce el encuentro del grupo principal tienen un papel igualmente definido dentro de la composición: el pintor resalta doblemente

mediante este recurso el protagonismo de la acción descrita, el encuentro entre las tres jóvenes, concentrado en los tres talles de blusas blancas y rostros alegres y luminosos, y orlado por el resto de la composición, en tonos notablemente más oscuros. Abunda en este efecto la disposición de la iluminación que, proveniente de la derecha, recae sobre el grupo de las tres jóvenes y deja en penumbra al hombre y, lejos del foco, a los jinetes. El paso del tiempo, la madurez del pintor la corroboramos no sólo en los avances técnicos, sino en una sutil pérdida de espontaneidad, de la vivacidad explosiva de sus lienzos anteriores a la guerra. Una observación que de ninguna manera quisiera indicar una depreciación de la obra de arte: es otro Stolz, un hombre con más experiencia, más amarguras sin duda, pero que no ha perdido la alegría, ni un carácter apacible y agradecido con la vida. No consideramos que el color sea relevante a la hora de poner de manifiesto estas apreciaciones, aunque sin duda nos daría una visión más completa de la obra.

En la huerta G-21

Paradero desconocido (s.f., 1945-50)

Óleo

Firmado A.I.I.: (no se distingue)

En la misma línea que la obra anterior, *De romería* (G-20) Stolz describe una escena de valencianas repitiendo figuras y ademanes de otras obras que consideramos anteriores. Así, la joven que avanza desde la izquierda con un alto cesto sobre la cabeza, o la que en la parte derecha sujeta con un brazo sobre la cintura una cesta (G-2: *Labradoras Desfilis* o G-8: *Pescadoras*). Hay por otra parte unas similitudes más que evidentes con *Cargando naranjas* (G-13), con una trasposición literal de los personajes, aunque en distinta ubicación y con distintas complexiones y anatomías: dos hombres, la joven en cuclillas, las dos que sujetan la cesta plana, la que carga la suya apoyándola en la cintura, y la “nazarena” del segundo plano. Como en la obra mencionada, y a pesar de conocer ésta tan sólo por una reproducción en blanco y negro, distinguimos una intensa luz rasante, propia del atardecer, que delimita los contornos con nítida precisión y alarga las sombras sobre

el suelo. Las supuestas campesinas, a excepción de la de la derecha, exhiben telas y atuendos ostentosos, se adornan con profusión de peinetas, agujas, collares y arracadas y no llevan delantal, ni alpargatas, sino zapatos: el pintor sacrifica una vez más la veracidad o la adecuación del atuendo a la vistosidad y cualidad decorativa de la escena.

Hay una notable diferencia en la concepción y descripción de la mencionada figura de la derecha, la que apoya la cesta plana sobre la cintura, y el resto. Se nos antoja ésta la imagen veraz de una campesina: un rostro franco y exento de coquetería, una expresión afable sin sonrisa abierta, una figura recia, unos brazos fornidos y, en fin, un sutil tratamiento en la expresión de la mirada, en el perfilado de los labios, la hacen diferente a las demás, señoritas delicadas y sofisticadas de manos primorosas, finísimas, ojos rasgados y sombreados, rostros más elegantes o encajes más abundantes... La figura central capitaliza todas estas cualidades. El cuidado tocado de valenciana, con típicos rodetes laterales, triple peineta, agujas y arracadas enmarca el rostro, amable y serio aunque sonría. Mira con ternura a su compañera agachada, que a su vez -adivinamos por su gesto y postura- levanta hacia ella la vista. Adornada con un peinado similar al de su compañera, interpretado con el mismo detalle, con unos pendientes que se identifican claramente como los típicamente valencianos de barquillo, esta figura sin rostro es tremendamente expresiva; la actitud, humilde, es sin embargo elegante: la espalda recta, la falda formando airosos pliegues al topar con el suelo, el brazo y la mano delicadísimos. Stolz crea un ritmo compositivo basado de nuevo en estos contactos visuales de sus personajes: las dos figuras de pie están unidas por la cesta que sujetan entre las dos; pero la central mira a la que se agacha, y la de la izquierda contempla a la campesina de la derecha. Es una red invisible que unifica la composición, dotando de mayor sentido narrativo a la escena.

Una escena que el pintor divide en dos, compactando la parte izquierda en penumbra con un frondoso árbol y los tres personajes restantes, que parecen emerger de un oscuro bosque. La parte derecha está ocupada totalmente por tres de las jóvenes, sirviendo la cuarta, de perfil y a la izquierda, como transición entre ambas partes. Sus figuras, firmemente ancladas al suelo, se recortan sobre un cielo limpio, y

una línea de horizonte muy baja acerca a los personajes al punto de vista del espectador. Hay sin embargo una sensación de pesantez, una disminución de la levedad y gracilidad de los personajes, en este lienzo de proporciones más achatadas, que envuelven la obra en una atmósfera de cierto melancólico desapego. La repetición de personajes, la oscuridad fantasmal del hombre del sombrero de ala ancha, quizá también la ausencia de las blancas sonrisas de otros lienzos, son otras tantas impresiones que contribuyen sin duda a rebajar el impacto placentero y vitalista, alegre y desenfadado que definen al Stolz de otros lienzos costumbristas.

El transporte - Estudio G-22

Paradero desconocido (1940)

Óleo

El transporte G-23

Paradero desconocido (1940)

Óleo

Óleo de formato rectangular que describe el momento del transporte de la colecta desde los campos, obra coral en la que destaca con indiscutible y exclusivo protagonismo la figura central, una fornida campesina de rostro serio y expresión concentrada, que transporta con paso firme y enérgico una cesta de frutas sobre la cabeza. Es una matrona de grandes manos y pies, poderosos brazos, pecho generoso y atléticas piernas dibujadas bajo los pliegues de la falda, que se le pega a la piel en la gran zancada en la que el pintor la capta. Las mangas remangadas, el delantal, un pañuelo “de coll” sencillamente anudado, los pies desnudos nos hablan de una trabajadora, alejada de las delicadas, alegres y despreocupadas jovencitas que retrata Stolz en tantos otros lienzos de valencianas. La campesina concentra su mirada en su interior, y no sonríe: carga y transporta sin pausa, como queriendo acabar pronto la dura faena. Los rayos de luz resbalan por sus brazos y rostros dulcificando el momento, la energía arrolladora de su imparable movimiento. Sin embargo, los volúmenes redondeados, el corte limpio de los pliegues de las telas, la lisura de las

sombras o la calidad táctil del cesto que transporta otorgan a la figura una cualidad de estatua de divinidad clásica por lo demás no ajena a Stolz.

Esta cuasi-deidad escultórica está rodeada por varias figuras comparsa, en diversos grados de importancia. A sus pies se arrodilla una hermosísima figura envuelta en una cálida luz que destaca el perfil infantil, la blanca camisa y blandos pliegues de su falda. Los brazos se extienden hacia el suelo, en arco, sujetando una fruta, porque al parecer se le ha caído la cesta que transportaba. Medio sentada medio arrodillada, girando el torso, interrumpe la recogida de los frutos caídos para contemplar, reverente o temerosa, la figura imponente que avanza hacia ella. El dibujo es exquisito, potenciado en esta figura por la intensa y a la vez sutil iluminación. Siguiendo hacia la derecha otra figura de pie detiene su marcha para mirar, en pos de sí, a un grupo de figuras abocetadas en la lejanía, en el fondo derecho del lienzo, en procesión descendente desde la colina donde está el huerto. En el cuadrante inferior derecho distinguimos una figura igualmente abocetada que ya nos es muy familiar, una campesina con pañuelo en la cabeza, cesta plana en equilibrio sobre ella y brazos en jarras; es la misma que aparece en *Pescadoras* (G-8), en el boceto del Museo de San Pio V o en las *Labradoras Desfilis* (G-2), y muy similar a la de *Labradoras con guirnaldas* (G-11). Finalmente, apretados en la esquina inferior derecha del lienzo, la magnífica imagen de un trabajador transportando un gran cesto cargado, sujeto con una mano, la otra apoyada en la faja; lleva la camisa sin cuello desabotonada, las mangas remangadas y pañuelo atado en la cabeza "a cúa". Es una notabilísima imagen secundaria, destacada en el conjunto al encontrarse iluminada por la luz rasante y por el tratamiento que el pintor le dedica en el modelado de los pliegues de la blanca camisa, de las carnaciones, propias de un hombre curtido en las tareas del campo, en la digna postura y la virilidad de la pose, subrayada por un dibujo al servicio esta vez del conjunto. Especialmente el rostro está ejecutado con detalle, al igual que los músculos del cuello y los brazos. Una expresión seria y concentrada en el trabajo dignifican más aun si cabe esta figura de enorme vigor y fuerza plástica. Una figura emerge por detrás, el busto y semblante de una campesina que contempla extasiada al hombre; la luz le ilumina la parte inferior del rostro, dejando en penumbra la zona de los ojos, y

un gran pañuelo le oculta el cuello, restando así gracia pero ganando en expresividad dramática.

Efectivamente, el autor practica un estudio psicológico y sobre todo sociológico, especialmente en la figura principal y en la de este campesino poco habitual en su obra en conjunto; el tono es circunspecto, con un acento de seriedad ausente en la mayoría de la obra de Stolz, al reflexionar sobre el trabajo en el campo desde una perspectiva más real que la adoptada en la gran mayoría de sus lienzos, presentando hombres y mujeres fuertes y hermosos pero cansados, con ropa de faena y expresiones lejos de la alegría despreocupada de sus otros personajes; el pintor se concentra en la elaboración de una obra académica, correcta, pero también preocupada por reflejar una realidad, aun contenida y desde luego muy lejos de los aspectos más crudos del realismo.

La obra tiene un estudio previo, el catalogado en este trabajo como G-22, casi idéntico, en el que han desaparecido las dos figuras de la derecha, concentrándose en la figura principal, este trabajador y la procesión del fondo. De formato rectangular, alargado, es prácticamente idéntico, salvo pequeños detalles de sombras y ubicaciones.

Naranjas P.M. G-24

Paradero desconocido (s.f., hacia 1945)

Óleo

Una vez más nos encontramos con un lienzo de tema huertano, esta vez en medio de la recolección de la naranja, muy explícitamente descrito en este encargo realizado por un exportador de naranjas valenciano, cuyas iniciales pidió expresamente que aparecieran en los cestos. A esta circunstancia se debe la repetición de las iniciales "P.M." por todo el lienzo.⁵⁷ Para esta obra, en la que también encontramos similitudes con *Cargando naranjas* (G-13), Stolz compone una escena pintoresca y vitalista, estructurada en torno a dos planos y una parábola. Así, en el primer plano, un gran naranjo sirve de pantalla sobre la que se recorta una

huertana de pie, que avanza erguida cargando sobre la cabeza un enorme cesto. La línea de la falda se prolonga en una hilera de naranjas que llegan hasta otro cesto, el vértice de la parábola, repleto con las que a su vez se introducen dos campesinas sentadas, que de espaldas una y de frente la otra dirigen sus miradas hacia la compañera que avanza, mostrándonos sus rostros de perfil. Cerrando la parábola, una cuarta campesina de pie y algo más alejada, en la mitad derecha del lienzo y ante la sombra de otra gran masa arbórea inicia el movimiento de cargar otro cesto. Esta última campesina gira la cabeza hacia el lado contrario, hacia el interior del cuadro. Stolz establece así el enlace con otra escena desarrollada en el fondo: en un claro del naranjal, bien iluminado por la luz del sol, un paisano con sombrero de paja y subido a una escalera va lanzando naranjas que recoge una joven en su cesto correspondiente. Otra más, con la espalda doblada, se inclina para cargar un cesto ya lleno. En la esquina derecha del lienzo, una manta morellana y una calabaza a modo de cantimplora.

Conociendo esta obra de nuevo tan sólo a través de la reproducción en blanco y negro conservada en el AVT, no podemos comentar su color, pero sí la iluminación, fundamentada en un juego de luces y sombras que asignan niveles de importancia a los elementos del cuadro. Así, la gran figura de pie a la izquierda aparece tan sólo parcialmente iluminada, adornada la falda con unos juguetones reflejos de la luz filtrada entre las ramas y las hojas. En cambio, las dos figuras sentadas, aun de espaldas, están intensamente bañadas en una brillante luz que destaca ante todo en la figura de frente, con traje todo claro: camisa, “mocador de pit” y otro “de coll” echado sobre los hombros. Es ésta también la joven con más adornos, distinguiéndosele el típico moño o rodete lateral, con peinetas, doble aguja con bolas y arracadas. La distancia no impide apreciar los blanquísimos dientes que su franca sonrisa pone al descubierto, así como el arrebol de unas saludable mejillas y mentón y cuello de carnaciones bien modeladas. El traje blanco sirve de pantalla para producir un fuerte contraluz con el brazo de la otra compañera sentada de espaldas, en la que distinguimos un tratamiento especialmente cuidadoso de las telas y los pliegues, tanto de los dos pañuelos (uno por la cabeza) como de las mangas de

⁵⁷ Información proporcionada por Vicente Torres, que identifica a dicho exportador como Pascual

encaje y los de la falda, arrugada sobre el suelo. Extiende ambos brazos mientras coge y deposita las naranjas una a una. El perfil de su rostro está nítidamente perfilado, e intensamente iluminado, manifestando a diferencia del de su compañera el dominio del trabajo del dibujante sobre el de pintor. La zona de luz se abre paso hacia el fondo del lienzo, por el centro de la composición, configurando el claro del huerto sobre el que se desarrolla la segunda escena. Cierra finalmente el horizonte una masa arbolada de pincelada difuminada, bajo una pequeña porción de cielo sin nubes.

A Stolz le gustan los contrastes, el establecimiento de jerarquías en sus figuras. Como en la obra anteriormente comentada, *El transporte* (G-23), las figuras del primer plano compiten en protagonismo utilizando armas diferentes: masa y tamaño en la de la izquierda frente a iluminación en las de la derecha. La geometría subyace en la concepción de la obra, no pudiendo renunciar Stolz a una disposición de volúmenes establecida de acuerdo con unas líneas definidas y mantenidas, en esta ocasión, con las hileras de naranjas. Por último, coherente con esta concepción ordenada y el gusto por la claridad, las masas oscuras de los árboles ayudan a definir este primer plano dispuesto en parábola, separándolo con perfecta nitidez del segundo plano, de la escena del fondo. Es en definitiva una obra de amena contemplación, fruto del oficio de un artista serio, en la que una vez más se aprecia, a cambio de –quizá– una mayor corrección, y como es habitual en muchas de las obras realizadas después de la guerra, una pérdida parcial de esa contagiosa y desbordante alegría de sus primeros tiempos.

V.2.D. PINTURA DE ÉPOCA FANTÁSTICA Y ORIENTALISTA

En los primeros años de su carrera artística, que son en realidad los de su niñez, destaca nuestro artista además de como retratista como decorador. Recibió numerosísimos encargos en casas de industriales y gente adinerada de la capital del Turia, de Barcelona y de Madrid, con murales que no hemos podido localizar en su

Monzonís. Al pintor le desagradó profundamente este deseo, aunque finalmente hubo de acceder.

gran mayoría y pocos de ellos identificar. La muerte de su padre en 1924 le obliga a abandonar el hábito de estudiante para hacerse cargo de su madre; desde entonces habría de ganarse la vida, duramente sin duda, y la pintura decorativa era un buen medio para ello. Técnico muy hábil y de trato cómodo y agradable, no deja de ser requerido para decorar locales de moda en el Madrid de la época: hotel Astoria, hotel Metropol (desaparecidos), cines Gran Vía y Avenida, cafeterías Abra (hoy desaparecida) y Pasapoga, ambas en la Gran Vía, o el restaurante y sala de fiestas Villa Romana (derruido), en la Cuesta de las Perdices madrileña.⁵⁸ Aunque prácticamente todas ellas se han perdido, se conservan varios bocetos. Las de Villa Romana en particular parecen inspiradas en el arte etrusco, no sólo por los atuendos de sus personajes (figuras ataviadas a la romana, con flautas de doble caña, coronas de laurel, túnicas...), sino por la alegría que emanan, por la vivacidad de sus danzas y el gusto por las representaciones grupales. Puede encontrarse un comentario más extenso sobre estos bocetos en el apartado “Dibujos y bocetos”.

En el caso de los lienzos de tema de época, Stolz pone de manifiesto un gusto exquisito que se va refinando con el paso de los años, tanto en la composición e iluminación, más contenida y matizada en los cuadros de madurez, como en la atmósfera de conjunto de los lienzos. En las escenas situadas al aire libre gusta de la descripción de suntuosos jardines bajo masas de nubes de un amplio abanico de formas y grandes árboles que, en primer término, suelen enmarcar las escenas. En sus lienzos también abundan las arquitecturas clásicas decorando estos paisajes serenos y amables, generalmente señoriales jardines, y también esculturas clásicas, en la tradición del rococó de J. B. Pater, J. A. Watteau o J. H. Fragonard.

El gusto por lo oriental o moruno deja notar la influencia de una corriente de exotismo inscrita en el gusto por la evasión que caracteriza parte del arte de entreguerras y que tiene uno de sus más conocidos exponentes en las decoraciones para los ballets rusos. En este ámbito se inspirarían los bocetos de decoración en arco que conservan sus herederos (familia Torres), o los óleos de mujeres orientales

⁵⁸ Posteriormente convertido en la conocida discoteca *Four Roses*. Existen varios recibos en el AVT extendidos entre marzo y julio de 1947 a Rafael García Nicolau por un total de 60.000 pesetas. En *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus obras murales* (véase sección bibliográfica), Lafuente Ferrari incluye diversas láminas correspondientes a esta obra, que fecha en 1947. Los bocetos conservados por la familia se comentan en el epígrafe c. *Dibujos y bocetos* de este capítulo 5.

y odaliscas (i.e, la *Argelina* de Renoir, de 1870) que desafortunadamente y una vez más sólo conocemos por fotografías.

Damas dieciochescas E-1, E-2

Paradero desconocido (s.f.)

Óleos

Cuatro damas dieciochescas en formato oval. Una de ellas, sentada sobre el tronco de un árbol y sosteniendo un pliego extendido sobre el regazo, sobre el fondo de un bosque umbroso. Otra, de pie y ligeramente apoyada sobre una baranda sobre un bosque, sostiene un abanico plegado y viste ropajes más lujosos, con mangas por el codo con profusión de encajes en volantes y gargantilla a juego. La tercera, también de pie, sostiene delicadamente dos flores, una en cada mano; viste un traje de amplio escote redondeado y mangas por los codos también llenas de volantes. Por último, una dama con atuendo goyesco, sombrero caído y redecilla, y mangas largas, ajustadas y con bordados en relieve, posa de pie en tres cuartos, con el brazo izquierdo en jarras y sosteniendo con la mano derecha una máscara. Está ante una baranda de hierro, en la que se posa un pájaro exótico, y al fondo una arquitectura clásica (frontón triangular) y el ramaje de un árbol.

Stolz también reprodujo para Valeriano Jiménez de la Iglesia la *Santa Cena* de Andrea del Sarto y otro lienzo de Juan de Juanes.⁵⁹

Fantasia Oceánica E-3

Paradero desconocido (s.f., hacia 1925)

Óleo sobre lienzo

Panel decorativo, según recuerdan sus herederos, en el que Stolz da rienda suelta a su fantasía, aunque con una irrefrenable pasión por el orden compositivo: la

⁵⁹ En carta de Arturo Piera de 23 de marzo de 1943 (AVT) se lee lo siguiente: "Adjuntas, le devuelvo las fotos que me mandó, habiendo elegido Don Valeriano el ASUNTO MÍSTICO de Andrea del Sarto completo, tal como está en el Museo del Prado. Respecto tamaño, lo quiere de una altura de 1,60 m por el ancho correspondiente, pero si el original del Museo difiere poco de esta dimensión, podría

escena parece representar una terrible agitación submarina, una especie de explosión en tres centros, dominados cada uno por sus correspondientes figuras femeninas desnudas, y la línea de superficie marina coronando la parte superior de la composición. Por debajo de esta línea divisoria, todo es agitación y desasosiego.

A la izquierda, una especie de cueva oscura cobija a una figura masculina de hercúleos y apolíneos músculos. Contraponiendo esta mancha oscura, a la derecha del lienzo un conglomerado de corales o plantas marinas se agitan al ritmo turbulento de las aguas y, en el centro, extrañas figuras y siluetas se prologan en unas algas y un remolino de agua que encierra a una primera figura femenina; remonta la subida de espaldas, brazos levantados y potente movimiento de piernas, configurando un escorzo muy caracterizado. Quizá huya de un banco de lo que pudieran ser anguilas o morenas, de fauces abiertas y terrible aspecto amenazador. A la derecha aparece otra figura femenina también en fuga esta vez perseguida por una inmensa bandada de pequeños peces que llega en formación desde el infinito. En ademán aterrorizado, las piernas parecen no bastarle en su frenética huida submarina, y la palma de la mano se abre suplicante, acompañando el grito enmudecido de su boca abierta. En la parte izquierda superior, la tercera figura femenina intenta desesperada impulsarse hacia delante y hacia arriba, acosada por bandadas de peces que la rodean por todas partes.

En medio del ordenado caos en el que Stolz quiere sumergirnos se dibuja un sinfín de criaturas marinas, cuyos contornos se perfilan nítidos, ejecutados con soltura. Son particularmente llamativos los peces de la parte izquierda inferior, ejecutados con detalle y realismo. Es una composición en la que, por encima del dinamismo, sobresale la extraña fantasía del autor, trasladada al lienzo con la libertad de trazo que su talento y oficio, aun tan joven, ya le permiten.

Fantasia Oceánica II E-4

Paradero desconocido (s.f., hacia 1925)

Óleo sobre lienzo

darle las dimensiones del mismo. Cuando llegue el momento de ejecutarlo ya me dirá el tamaño del

Otro panel decorativo en la misma línea que el anterior, quizá concebido para acompañar al anterior. Stolz sigue ejercitándose en una obra que creemos de juventud por el tratamiento y la interpretación del rostro de la joven protagonista y cierta ingenua concepción global de la obra. En esta ocasión el autor no muestra la línea de superficie marina, sumergiéndose por entero junto a la bella y muy terrenal joven, como pone de manifiesto el modelado de las carnaciones en sus magníficas piernas y torso.

Como desperezándose en un entorno natural y en absoluto hostil, separa los brazos del cuerpo sin despegar las manos, mientras contempla con abierta sonrisa de blanquísimos dientes a los peces que se le acercan. Su cabello parece hecho de algas y peces, una llamarada de luz que la reproducción en blanco y negro no nos permite sino suponer. Por la derecha, más allá de los pequeños peces, unas manchas oscuras, de corales o quizá plantas, parecen también irresistiblemente atraídas hacia la joven, al igual que otra bandada de pescados acercándosele desde la parte izquierda, una especie de atunes que clavan en ella su mirada bobalicona y casi humana. La parte superior se resuelve como una maraña vegetal en ondulante movimiento, de cercana filiación modernista, con zonas de contornos precisos junto a otras desvaídas y brumosas. Junto a la anterior, componen un par de obras sin especial relevancia en el conjunto de la obra de Stolz pero curiosas en su concepción y en relación al resto de la obra del pintor.

Señoritas leyendo en el jardín

E-5

Colección particular (Valencia) (1927)

Óleo sobre lienzo (140 x 100 cm)

Firmado y fechado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO 1927"

Composición amable de carácter anecdótico y cercano al preciosismo en el tratamiento del tema. Dos jovencitas decimonónicas comparten en confianza la lectura de una carta; están sentadas en la parte izquierda del lienzo, abriéndonos la

original".

visión de un amplísimo jardín mediterráneo junto al mar:⁶⁰ paseos de tierra, palmeras, helechos, estatuas sobre pedestales y el arranque de una escalinata nos sitúan en una mansión cuyas propietarias aprovechan la ausencia de inoportunas tutelas para leer, cómplices, ingenuas y felizmente despreocupadas, la carta que atrae su interés y provoca su regocijo. El dibujo es preciso, la pincelada ajustada, al servicio de una descripción pormenorizada tanto de las figuras como del entorno en el que se sitúan. Particularmente la descripción de la vestimenta, con rasos, tules, encajes y sedas, está minuciosamente detallada, con cabales toques de luz que iluminan tanto las telas como la encantadora sonrisa de las damiselas.

Stolz desplaza, como en otras ocasiones, el eje compositivo: la figura humana ya no constituye el centro simétrico de la composición. Y, sin embargo, es la protagonista indiscutible del lienzo. Para subrayar este protagonismo, el pintor utiliza una serie de recursos compositivos cuidadosamente estudiados a partir de una sutil ordenación jerárquica. Así, y establecido el protagonismo del lienzo en esta parte izquierda, observamos un primer conjunto compuesto por las mismas damas y su entorno. El banco de alto respaldo sobre el que se sientan está encuadrado por la hiedra que trepa por la escalinata a la derecha, la hierba de la base de la composición y la masa vegetal del extremo izquierdo del lienzo. Al mismo tiempo, distinguimos otro bloque compositivo inmerso en el anterior: el perfil de las cabezas unidas se recorta sobre la línea del mar, al fondo, enmarcadas en arco por unas palmas de intenso y oscuro verdor. Stolz refuerza la iluminación de esta parte de la composición con el blanco deslumbrante de los largos vestidos, a la vez que provoca una abrupta alternancia de tonos oscuros (cabellos/palmera) y claros (cofias de encaje/agua y cielo del mar al fondo) en un juego de contrastes que se suma al efecto de la ordenación espacial comentada para subrayar este protagonismo de la figura humana. El resultado es en definitiva una obra de divertimento, sin mayor trascendencia, pero encantadora, realizada con el oficio característico de nuestro artista.

⁶⁰ Vicente Torres lo identifica como el jardín de Villa Victoria, de la familia Albacar, en Benicàssim, aun en pie. Stolz tomaría apuntes en alguna de las visitas a los propietarios de la casa, amigos de los Torres, y luego los aprovecharía para este lienzo.

Interior: señoritas leyendo E-6

Paradero desconocido (s.f., hacia 1927)

Óleo

Desafortunadamente sólo conocemos la obra a través de una defectuosa reproducción en blanco y negro conservada por los herederos del pintor. Por el tipo de composición, y por su parecido con el lienzo anteriormente comentado, nos atrevemos a clasificarlo como un óleo y fecharlo en los mismos años. Efectivamente, estas dos señoritas se sientan muy juntas, con las cabezas pegadas leyendo de nuevo una carta, visten de la misma manera que las anteriores: ambas con cofia de encaje, una con traje de manga larga, la otra con manga corta bordada, lazo en el pecho y cinta de raso en la cintura. En esta ocasión, las dos sujetan la misiva (en la anterior, sólo una lo hacía) y se encuentran en un interior, una confortable sala de estar burguesa, de la segunda mitad del siglo XIX probablemente. A pesar de la futilidad del tema, de la delicada frivolidad de los personajes, este lienzo presenta una caracterización tanto de los objetos del interior como de los mismos personajes más vigorosa que el anterior. Stolz dibuja amplios planos para conseguir una sensación de espacio amplio y desahogado: la pared del fondo se abre, recordándonos a los flamencos e italianos del *quattrocento*, a través del cuadro de un paisaje. A su izquierda, un reloj de pared que no le falta detalle por más que se coloque detrás, en segundo plano, casi oculto en la sombra. Otros cuadritos salpican el espacio de esta pared, así como cojines sobre el diván, y el asiento de un silloncito apenas entrevisto asoma por la derecha. Stolz está narrando una escena de la vida cotidiana, y lo hace con naturalidad y encanto, sin miedo al objeto, que trata con soltura para crear una atmósfera íntima y seductora.

Las dos jóvenes se funden en una masa homogénea y compacta, no sólo temática sino visualmente, amalgamadas y envueltas en un único y gran toque de luz cegadora proveniente de un foco situado en la parte izquierda. Inextricablemente unidas por las cofias –son dos, pero fundidas en una sola mancha uniforme de pintura- la carta que sujetan a la vez, y la simetría de su postura, ejemplifican un magistral ejercicio compositivo y de iluminación.

Ensoñación

E-8

Colección familia Torres (s.f., hacia 1925)

Acuarela s/papel (31 x 22 cm)

Como vamos viendo, en los años veinte, durante la época de estudiante en las Academias de San Carlos y San Fernando y los años inmediatamente posteriores Ramón Stolz, se aplica en la factura de retratos y cuadros de género en la tradición del déco valenciano; también hemos conocido pequeños cuadros de temas fantásticos, con personajes de cuentos infantiles, fantasías de fondos marinos, desnudos femeninos en el campo, jóvenes damas de época... A esta tradición y esta época pertenece esta acuarela, caracterizada por una ensoñadora fantasía, también por la frivolidad y un cierto decadentismo, con atisbos del regionalismo en boga hacía no muchos años en la vestimenta decimonónica de la protagonista.

Una luz azulada, fantástica, envuelve a la joven dama soñadora, casi una niña, que, tras la lectura, deja volar su imaginación a un bosque poblado por hadas y faunos, decorado con estanques y luces doradas. Lánguidamente recostada bajo el tronco de un árbol, un libro descuidado en su regazo y la sombrilla, abierta, junto a los pies, sueña despierta. Viste a la moda de fines del siglo XIX, con cofia cubriéndole los tirabuzones. El follaje forma una caverna de ensueño, iluminada por el resplandor del vestido blanco y el proveniente del exterior, en segundo plano, de una figura de luz. Entre las hojas un resplandor dorado ilumina el plano superior a modo de tintineantes lucecitas amarillas.

Una vez más Stolz utiliza una composición parabólica y ligeramente descentrada, definida entre la cabeza del fauno, en la parte superior izquierda y la fuerte luz en la parte superior derecha. La paleta de azules recuerda a la de los prerrafaelitas británicos, mientras que la desecha factura de las flores sobre el suelo nos remite a la tradición impresionista francesa y al ambiente en el que se formó nuestro pintor, de fuerte raigambre en el iluminismo sorollista.

Dama con bodegón E-9

Colección particular (Valencia) (1929)

Óleo sobre lienzo (150 x 187 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1929"

En una obra de clara raigambre costumbrista, tanto por el ambiente como por los elementos que la componen, y el estilo en que el pintor se expresa, una joven sonriente escancia una copa de vino en festiva y simpática actitud, mirando de frente al espectador. Entre ambos se interpone una mesa de abundantes viandas y, a la derecha, cayendo desde la parte superior del lienzo, un teatral cortinaje azul de calidades aterciopeladas. Al fondo, en un jardín de hierba y entre árboles otoñales a ambos lados, aparece la inevitable arquitectura clásica que a Stolz, o a su clientela, gusta tanto. La joven dama viste a la moda isabelina del tercer cuarto del siglo XIX, con amplio escote y talle ceñido; varios lazos de tonos anaranjados, como los árboles, la arquitectura y muchas de las frutas del bodegón animan el blanco de su traje. Una liviana cofia de encaje blanco enmarca el rostro de ojos grandes y oscuros, como el negro cabello que perfila, partido a la mitad y recogido en trenzas en rosca, el óvalo del simpático y vivo rostro.

Stolz establece un juego de complicidad con el espectador, al que propone un protagonismo compartido de la escena: somos nosotros los destinatarios de la franca y abierta sonrisa de la joven, quizá los destinatarios también de la copa de vino que prepara. La composición se ordena de nuevo siguiendo la línea de una parábola invertida, que actúa al modo de una imaginaria línea divisoria entre el espacio del espectador, observador y participante desde un interior virtual, y el espacio "exterior" al que se abre la ventana creada por el pintor. En el bodegón del primer plano una abigarrada amalgama de frutas y recipientes parecen dispuestos al alcance de nuestra mano: melones, manzanas y granadas, naranjas, plátanos y limones en un frutero de cristal, uvas en una enorme concha marina. Como si de una instantánea fotográfica se tratara, tras este mostrador la figura de la joven, con su abierta sonrisa, está captada en plena conversación con su interlocutor.

Una intensa luz que desdice al cielo ligeramente nublado llena la superficie de reflejos y, dentro de la parábola, un juego de múltiples líneas se cruzan en animadas espirales que dinamizan la escena: el cielo nuboso, el blanquísimo brazo como de porcelana, el perfil de la amplia falda, la concha que sirve de frutero y finalmente el melón abierto se alinean en una curva de luz blanca que intersecciona con otra, de tonos anaranjados, que cruza la composición en sentido contrario: desde el árbol de la derecha, pasando por el frutero de cristal con su carga de plátanos y naranjas, hasta las uvas y últimas frutas desparramadas sobre la mesa. El gran cortinaje azulado, de imponente presencia, crea un efecto de contención incitadora; una distintiva escultura de angelotes sobre alto pedestal asoma por detrás de la tela, dejando imaginar más extensas y confortables propiedades. Es una obra, en definitiva, de alto valor decorativo, con una cualidad de alegría y vivacidad muy características de nuestro pintor.

Dama del pavo real E-10

Colección particular (Valencia) (1929)

Óleo sobre lienzo (150 x 187 cm)

Firmado A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO 1929"

Lienzo parejo al anterior, realizado con idéntica paleta e inspirado por un mismo sentido decorativo: una joven dama en medio plano largo vestida de vaporosa gasa, con manga larga y recargada sombrilla de encajes, avanza hacia las escaleras de un jardín, flanqueada por un vistosísimo pavo real situado sobre un frondoso seto de flores silvestres. Al fondo, un paisaje abierto de tonalidades marinas y el arranque de unas anecdóticas montañas completan la composición.

Abundando en los paralelismos con *Dama con bodegón* (E-9), la mesa con frutas y el gran cortinaje azul de aquélla son sustituidas aquí por el seto de flores y el pavo real, dos elementos que desempeñan el mismo papel de parapeto, o separación entre el plano "real" del espectador y el "virtual" o imaginario en el que se desenvuelve la figura del cuadro. La joven vuelve la cara hacia el espectador, como respondiendo a una interpelación: es la misma concepción de "instantánea"

empleada en el cuadro anterior. También en esta ocasión una escultura clásica adorna el paseo, y a la arquitectura de aquél le sustituyen unas escaleras y un gran vaso de piedra labrada. Las tonalidades de los árboles en brillantes amarillos y grises, concentrados en la mitad derecha del lienzo, son sin embargo más tenues e irreales, componiendo un plano de transición hacia el vacío del cielo neblinoso hacia el que se abre el paisaje descrito.

Con un evidente propósito decorativo, el artista contrapone la abigarrada concentración de objetos en el plano derecho con la blanca figura femenina que por sí sola forma el plano izquierdo. Efectivamente, Stolz dispone los diversos elementos del lienzo en dos planos, a izquierda y derecha, dispuestos en los dos ejes compositivos en líneas oblicuas determinados uno por el cuerpo de la joven y otro por el seto y el pavo real. Estas dos diagonales arrancan del vértice formado, en el centro de la línea de tierra, por la confluencia entre un borde de la falda de la joven y el inicio del seto. El seto asciende desde la falda de la joven en línea oblicua hacia la esquina superior derecha del cuadro. Sobre él, dándonos la espalda para que apreciemos mejor su magnífico plumaje, se posa el hermoso animal; la línea formada por el eje de la larga cola cruza la recta dibujada por el perfil del seto, creando una línea paralela a la del cuerpo de la joven.

Este premeditado juego de intersecciones de rectas tiene un propósito: repartir el protagonismo de los distintos elementos de la composición. Por sí sola, la joven dama acapararía la atención del espectador; pero para contrarrestar este protagonismo, Stolz concentra en el lado contrario el resto de los objetos: el seto de hermosas y abigarradas flores, el llamativo pavo, que además tiene el mismo tamaño que el de la figura humana -y la misma inclinación-, las escaleras, la escultura y la vegetación de fondo del paseo. Un fuerte contraste lumínico entre las sombras de las flores y el exuberante animal y la claridad del resto de los elementos contribuye también a la división equilibrada en estos dos planos compositivos. Es otra muestra del oficio del joven maestro, en una técnica que aun conoceremos más depurada.

Odalisca

E-14

Paradero desconocido (s.f., 1930-35)

Óleo sobre lienzo

A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

El tema del lienzo refleja el gusto de unos años por lo exótico –ya presente en la pintura romántica y tardorromántica- y lo sensual, un gusto que pervive y aún se refuerza con el éxito de los ballets rusos, que en España tiene además una vertiente orientalista determinada por las turbulentas e intensas relaciones con el norte africano y afianzada por el éxito del séptimo arte y la influencia del cine en todas las artes plásticas. En este caso, Stolz retrata a una mujer vestida a la oriental, con tocado profusamente adornado de monedas y otros aderezos metálicos, chaqueta corta de brocado y amplia falda. La mujer muestra sin pudor el torso semidesnudo, con la chaquetilla abierta sobre el alto fajín; se sienta indolente, las piernas abiertas, apoyando el brazo izquierdo sobre la misma pierna, flexionada. Sostiene un cigarrillo encendido entre los largos dedos de una elegantísima mano, que se exhibe con la palma hacia arriba, en un gesto cotidiano y sofisticado a la vez, como si acompañara con el gesto los interrogantes que parece plantearse en sus pensamientos. Efectivamente, aparece absorta en ellos, como creemos adivinar en la mirada perdida del perfil de un rostro delineado con precisión, de caracteres peculiares, como si se tratara de un retrato. La poderosa nariz sobre una boca de labios finos, perfilados con carmín y a la moda, y una barbilla carnosa, hundida en los pliegues del pañuelo del tocado, nos describen un rostro no de rasgos perfectos pero sin duda de hermosa y atractiva expresividad.

El autor concibe una composición centrada en la masa corporal de la protagonista, iluminándola desde el frente y el centro. Este foco apunta directamente al torso semidesnudo, situado en la parte izquierda del lienzo; en toda esta zona, las sombras, proyectadas sobre la pared sobre la que se recuesta la joven ocultan casi por completo su brazo derecho. La otra mitad del lienzo está ocupada tan solo por la pierna y el brazo de la odalisca, un brazo que también proyecta su sombra sobre la pared, así como la del humo del cigarrillo. El pie desnudo y sobre todo la mano compiten en protagonismo con el torso iluminado. Ésta, por sí sola soberbia, surge de la manga de rico brocado desabrochada, en penumbra, reforzando su presencia

con la sombra y el apéndice del cigarrillo, prolongación de los finos dedos y toque de distinción y glamour

Stolz imprime un aire de misterio muy en concordancia con el tema utilizando varios recursos. La oscuridad del fondo refuerza esta inequívoca sensación de misterio, el misterio de lo desconocido, de lo que no podemos ver, lo que es impredecible. Aunque una vez más no conocemos la obra sino a través de su reproducción fotográfica en blanco y negro, la calidad de la misma nos permite estas reflexiones: compositivamente, el juego de luces y sombras crea un ambiente no sólo enigmático en sus juegos de sombras y penumbras sino, además, sensual gracias a la fuerte iluminación del torso semidesnudo. Por su parte y narrativamente, la postura del cuerpo, la gestualidad de la mano y la expresión del rostro atrapan al espectador en el juego de la elucubración y la fantasía: la joven está absorta en sus pensamientos, la mano los acompaña, y no podemos saber en qué piensa, pero sí imaginar si son las suyas reflexiones nostálgicas o lúgubres, de índole amorosa o filosófica, si refieren a su vida cotidiana o quizá a algún hecho extraordinario. Es en definitiva una obra no sólo de gran calidad sino de enorme belleza y extraordinario poder de sugestión.

Bocetos para decoración mural E-15 y E-16

Paradero desconocido (hacia 1940)

Óleo

La obra está identificada por los herederos del pintor como murales para el cine Avenida, pero como puede comprobarse visitando ambos locales no pertenecen ni a éste ni a las decoraciones también realizadas por el pintor para el cine Gran Vía. La única posibilidad es que la reciente reforma del primero eliminara algunos de los paneles, entre los cuales se encontraran estos; sin embargo, la diferente concepción de las obras nos inclina a pensar que pertenece a otro encargo diferente.

Los dos murales se conciben como composiciones simétricas en su estructura semicircular y en sus distintos elementos, emparejados dos a dos. En el situado a la izquierda (E-15), la gran curva se inicia en una base de paños entre dos figuras

masculinas, el desnudo de una especie de fauno de espaldas fibrosas y musculadas tocando una caracola a modo de cuerno y un bufón inspirado en la Comedia dell'Arte italiana. Sonriente, con su índice izquierdo apunta hacia el fantástico acontecimiento que desarrolla el tema del panel; de llamativa presencia, un ajustado juego de contraluces modela un descarnado rostro de vivísima expresión: los ojillos abiertos y redondos bajo cejas arqueadas, ligeramente apuntadas, una nariz curva y una blanquísima sonrisa subrayada por una barba de chivo, junto al gorro con el cascabel, alargan el perfil de este rostro inquietante. Ambas figuras flanquean un gran vaso tallado con hojas sobre pedestal también profusamente adornado, detrás del cual surge una fantástica ola vertical cuyo ímpetu eleva por los aires a una Venus contemporánea. Representada en un magnífico desnudo, se sienta en escorzo, las piernas flexionadas e inestables, los brazos por delante del rostro, que gira hacia su derecha y hacia abajo, como protegiéndose del impulso. Las facciones apenas entrevistas se definen en un perfil de líneas rectas, continuadas por el mentón hacia el largo y flexible cuello. Nítidas y turgentes, sus formas apretadas y juveniles resultan en una sensualidad de caracteres que calificaríamos como *nórdicos*: desprovista de la ardorosa pasión atribuida al amor y la sexualidad en el mundo latino y mediterráneo, esta belleza se eleva por encima de la base del mural, pero también por encima de los tópicos de sensualidad barroca, de la morbidez de las grasas y las curvas pronunciadas. Es una anatomía ajustadamente musculosa, de canon alargado y tersura imposible; una anatomía perfecta, orlada por seis palomas que vuelan en semicírculo, cerrando la otra mitad el perfil de una venera gigante que le sirve de lecho o asiento y que también aparece en la que hemos catalogado como escena cuarta de los murales del cine Avenida (Véase Capítulo 5.a. *Obra mural*). Por encima de ella, otra figura femenina, de anatomía modelada bajo las mismas premisas, pero de caracteres más cotidianos, de menor misterio y elegancia, extiende los brazos elevando o sujetando la gran tela en la que se ha convertido el chorro de agua; una postura similar, aunque de pie, adopta una de las figuras del techo de la entrada del cine Gran Vía. El revoloteo de la tela cierra el semicírculo compositivo, rematado en un gran lazo decorativo que nos recuerda los vuelos de los ropajes de

los ángeles y figuras celestiales tan profusamente descritos por Stolz en sus grandes frescos de tema religioso.

El panel supuestamente a la derecha (E-16) se estructura igualmente en un semicírculo. En una composición simétrica a la anterior, y replicando cada una de sus figuras y elementos, el gran vaso emerge de un suelo en el que se arremolinan en lugar de paños fantásticas formas acaracoladas y serpenteantes. Entre ellas se sienta una joven oriental, con amplios pantalones de estilo moruno, descalza, con provocativo chaleco sobre el torso desnudo y turbante. Apoyada levemente sobre el vaso, ella como el bufón nos señala con el índice derecho la ascendente procesión que ahora no es de agua sino de exóticas hojas, grandes y carnosas, de insinuantes curvas y remates apuntados, repitiendo las formas de la base. A medio camino una corola gigante, remedo de la venera del panel izquierdo, sirve de asiento a una joven desnuda de espaldas, cuyo único atuendo son unos brazaletes y un turbante. Inclined hacia adelante, el muslo y la espalda se curvan en armónica delineación, cortada transversalmente por los brazos que extendidos sujetan unas telas parejas a las del panel simétrico, que el viento de la fantástica explosión hace curvar siguiendo la línea del semicírculo compositivo. Termina de recoger la larga tela otra figura desnuda y de frente, también con turbante. Ambas figuras, anverso y reverso de la misma, están interpretadas como la figura del centro del panel anterior siguiendo un dibujo preciso, de perfiles limpios y suavísimos contraluces para resaltar apenas los femeninos atributos. Se conservan numerosos dibujos y bocetos preparatorios para estos murales, reseñados en el apartado correspondiente.

El pintor concibe dos paneles decorativos de elementos eclécticos, con influencias orientalistas inauguradas con los ya mencionados ballets rusos y prolongadas en los años treinta y cuarenta, con las influencias añadidas del mundo de Hollywood, presente en el glamour sofisticado y sensual de las figuras femeninas de esta composición. Algunos autores destacan el carácter e influencia de lo oriental desde la perspectiva no tanto de una moda más o menos pasajera, o un intento de enriquecer la estética occidental, sino desde el punto de vista sociocultural, como “una creación colectiva muy estrechamente relacionada con la antropología, la etnología y el expansionismo de las naciones de Europa Occidental”, como forma de

expresión de una actitud dominadora y prepotente hacia el Magreb y el Oriente Próximo.⁶¹ Estas apreciaciones describen el marco de una situación sociocultural en la que se halla inmerso el artista, aun años después del apogeo de este expansionismo mencionado; en este contexto se entiende la elección del tema, abordado desde la perspectiva ya solamente artística de la nueva tendencia: la presencia de lo oriental, en los tocados y algunos elementos, y en definitiva una atmósfera en conjunto de exotismo, frivolidad y cosmopolitismo que se muestra claramente deudora del art déco.

Cuentos Infantiles E-11

Paradero desconocido (1935)

Óleo sobre lienzo (boceto)

A.I.I.: "R. STOLZ VICIANO XXXV"

Es ésta una composición ideada para decorar los muros de un hospital infantil (San Juan de Dios) y finalmente no ejecutada, según recuerdan los herederos de Ramón Stolz. Se ordena en torno a un eje central formado por los troncos de unos abetos y la siguiente inscripción: "DIVIÉRTETE Y APRENDE EN LOS CUENTOS, NIÑO: CAPERUCITA TE ENSEÑARA A GUARDARTE DE LA MENTIRA ASTVTA; PVLGARITO (sic) A SEMBRAR DE ACTOS INTELIGENTES Y JVSTOS TV RVTA... ¡¡DA TVS MANOS A LAS HADAS Y ELLAS TE LLEVARAN POR SENDEROS DE LVZ!!". Por el lienzo, entre los benéficos influjos de las hadas Amor y Bondad a la izquierda, y las hadas Virtud y Prudencia a la derecha, se pasean personajes como el ogro, la Cenicienta, la Princesa encantada, el bufón, el Gato con botas, el Príncipe feliz, "Pulgarito", el brujo, el lobo y Caperucita, debidamente identificados, además de personajes de *Las Mil y Una noches*, del castillo de Blancanieves, con los enanitos en procesión, un grupo de elfos diminutos, ratones, conejos, pájaros, todos recortados sobre un fondo de cielo estrellado.

⁶¹ Juan de Plácido, comentando el cuadro de Luis Gasch Blanch *Escena marroquí*, en Javier Pérez Rojas (ed.). *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana 1868-1940* (Museo de Belas Artes da Coruña, 2001), 158..

La obra es muy peculiar en el quehacer de Stolz, ya que reproduce, como si de un homenaje se tratara, técnicas y estilos pasados y contemporáneos, con referencias desde la iconografía medieval hasta el mundo de la ilustración más coetáneo de Stolz. Así, ejecutados con una técnica esquemática y naïf, el príncipe encantado nos recuerda al caballero despechado que persigue con sus perros a la doncella en la "Historia de Nastagio degli Onesti" de Botticelli, mientras que los diminutos personajes entre el follaje parecen salidos de algunos cuadros de El Bosco. Las hadas de los extremos superiores evocan los personajes de las sagas nórdicas, y pocos años más tarde veremos siluetas y movimientos similares en las ilustraciones de obras tan conocidas como "La Cruzada Española". El bufón y la Cenicienta son perfectas ilustraciones para un libro infantil, ambos con una dulzura y una ingenuidad encantadoras, ella en el ademán sorprendido de probarse el zapato de cristal o él en el de sostener la flor o al pájaro sobre la cabeza. La princesa encantada es la ilustración moderna de una madonna gótica francesa, con túnica de largos y angulosos pliegues, envuelta en la mandorla que crea la capa y cierto sensual hieratismo en la pose y la mirada. El Brujo parece inspirado en un icono ruso, y Caperucita y el lobo nos recuerdan lejanamente a Chagall y algunas de sus pinturas rusas. La escena resulta inquietante, con la figura de la niña avanzando hierática, tocada con un extraño y divertido sombrero; mientras se dirige a casa de la abuelita con el tarro de miel y la hogaza de pan, transmite una vívida sensación de encontrarse ajena por completo al horrible lobo de fauces abiertas y ojos malignos que la sigue de cerca. El gato con botas juega con las letras que le identifican, y la comitiva de elefantes y camellos se vislumbra como una aparición celestial, de luces blancas y brillantes. Hasta las sombras de los negros cipreses que dividen en dos el lienzo, como si de un libro se tratara, se inclinan graciosas y juguetonas, despojadas de cualquier sensación de amenaza o perturbadora inestabilidad.

Stolz dispone a todos los personajes imitando una perspectiva infantil: unos encima de otros, dispuestos con cierto orden para distinguirlos con claridad, parecen a primera vista componer un lienzo plano. Sin embargo, no sólo los discretos castillos a derecha e izquierda (oriental y de Blancanieves), sino la sabia disposición del follaje, imperceptiblemente escalonado en profundidad, crean un paisaje

fantástico salpicado de encantadores pobladores. El autor los distribuye simétricamente a ambos lados de los árboles y la inscripción mencionados, compensando la profusión de vegetación y pequeños personajes de la derecha con la imperativa corporeidad de los personajes del lado opuesto.

El conocimiento de la obra tan solo a partir de una reproducción en blanco y negro no nos permite desafortunadamente valorar el color o la iluminación, pero sí podemos afirmar que el movimiento del lienzo es extraordinario, con una claridad compositiva y una alegría digna del tema y destinatario de la obra: el mundo infantil.

Dos jóvenes - Escena neoclásica E-12

Colección particular (Castellón) (s.f., hacia 1940)

Óleo sobre lienzo (170 x 223 cm)

De nuevo un lienzo con temática de época en la que un Stolz más maduro y seguro recrea una escena dieciochesca: dos jóvenes damas posan en primer plano, divertidas en medio de sus juegos. La de la derecha, sentada y como ocultándose tras un frondoso árbol de follaje otoñal se adorna con opulenta vestimenta de ricos tejidos, con grandes mangas de fino encaje. Junto a ella, otra joven vuelve la espalda al espectador, en actitud de avanzar, retroceder quizá, contemplando a los personajes que asoman por la balconada que remata la soberbia arquitectura del fondo, una fachada-pantalla barroca de planta alabeada con grandes hornacinas y esbeltas columnas corintias pareadas. Entre las esculturas que coronan la balaustrada, varios personajes en diversas actitudes otean la distancia, buscando a las protagonistas. Es esta escena en segundo plano una obrita en sí que nos recuerda vívidamente los lienzos llamados de casacones en boga en la segunda mitad del XIX, con reminiscencias del rococó de Fragonard. Aunque anecdótica en el conjunto de la obra de Stolz, esta incursión en el tema y el modo de presentarnos a las jóvenes damiselas, remite en cierto modo a la corriente ya entonces anticuada del preciosismo, cultivado por Muñoz Degraín o Francisco Domingo, Emilio Sala, Ferrándiz, Benlliure, José Navarro Lloréns o Sorolla, si no en la técnica (el dibujo es preciso, de nítidos perfiles, la composición ordenada y pulcra) ni en el formato

(demasiado grande), sí en el espíritu, al elegir el autor un tema de época alegre, frívolo y banal, descrito con atento detalle, una narración al servicio de un fin decidida y exclusivamente decorativo.

Con este objetivo, Stolz pone en juego varios ingredientes. Aunque la obra no se sitúa en el ambiente de interiores característico del preciosismo dieciochesco sino en un umbroso paisaje de evocaciones románticas, la iluminación contribuye a dotar a esta composición de un carácter marcadamente teatral: el follaje envuelve toda la escena, cerrándose casi en círculo sobre la arquitectura, ligeramente desplazada hacia la izquierda. Se crea así un efecto de cortinajes, de telón, que resalta la iluminación del fondo haciéndolo destacar en igualdad de condiciones compositivas junto a las jóvenes del primer plano. Por lo demás, la escultura de la mitad derecha superior, de gran tamaño, representando quizá una Venus peinándose, abunda en la sensación teatral del conjunto, reforzando el carácter de juego erótico de la escena, y consiguiendo además con su inclusión en el decorado potenciar el efecto estético pretendido. Otro aspecto que el pintor cuida en aras de este objetivo es, junto a la composición y la iluminación, la gestualidad de los personajes. Las dos jóvenes son bellezas de largos cuellos y finísima piel, con peinados extremadamente detallados y poses con ademanes reposados y aristocráticos. Destacan particularmente el estudio de las manos, siempre lucidas en los retratos de Stolz, también en este tipo de lienzos decorativos: son manos finas, largas y delicadas, manos protagonistas, que ya sujetan con gracia un pañuelo, una sombrilla o un abanico, ya reposan, abandonadas, sobre la mullida falda de ricos y abundantes pliegues. Stolz renuncia también al prolijo inventario de telas, objetos o joyas que hubieran caracterizado un típico cuadro costumbrista o preciosista de ambiente dieciochesco, sustituyendo ese lujo tangible por éste otro más sutil de la exquisita elegancia gestual descubierta en el estudio de estas manos, cuellos y cabelleras decididamente aristocráticos.

La interpretación de las telas es, finalmente, otro componente esencial para conseguir la cualidad decorativa. Y Stolz es un pintor de oficio que aplica su dominio técnico con indiscutible maestría. En esta obra resultan parte fundamental de la composición, no sólo por la abundancia, sino por el tacto rico, suave y

brillante, más allá de la elegancia. Es particularmente manifiesta la importancia que el autor confiere a las vestimentas de sus modelos en la joven de la izquierda, de espaldas: de su anatomía no se nos muestra más que su cabeza y nuca, de blanca piel y negro cabello sedoso y brillante adornado con un lazo, ocultándose el resto bajo un amplio traje que adivinamos entallado por la parte delantera, cayendo por detrás suelto desde el amplio escote, formando la cola generosos pliegues esparcidos por el suelo. Las luces y sombras del bello color anaranjado se rematan en los bordes de las mangas con unos larguísimos encajes dibujados con esmero que se abren en abanico desde el codo. La compañera de juegos se sienta de frente, permitiendo su postura un despliegue de la tela de la falda que se dobla en el bajo, como al descuido, dejando al descubierto una enagua o bajo falda también de encaje. El escote pronunciado parece prolongarse en una sucesión de lazos cuyo tamaño disminuye hacia la cintura, donde apoya, inconsciente, el abanico cerrado que sostiene su mano derecha.

Es en definitiva una obra sólida y ejecutada no sólo con oficio, sino con la gracia y elegancia características de Ramón Stolz, en la que creemos ver cierta circunspección, al menos cierta pérdida de la espontaneidad de la mayoría de sus lienzos anteriores y que queremos achacar a la guerra, pero a la que en cualquier caso y en este en particular cuadran ajustadamente unas palabras que Gil Filloil escribió refiriéndose a Fortuny: “No es virtuoso quien sobresale por particular don en el manejo de una herramienta, en este caso el pincel, sino quien la emplea con destreza, ingenio y arte [...] ser virtuoso quiere decir pintar bien, no con filigranas y paciencia, sino con maestría y ángel”.⁶² Ángel, sinónimo de talento, puesto una vez más de manifiesto en este gran lienzo.

Dos jóvenes – Escena romántica

E-13

Colección particular – Torrente (Valencia) (s.f., hacia 1940)

Óleo sobre lienzo (159 x 218 cm)

Firmado A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO”

⁶² Javier Pérez Rojas (ed.). *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana 1868-1940* (Museo de Belas Artes da Coruña, 2001), 14.

Lienzo de concepción análoga al anterior, aunque desde una perspectiva romántica, esta obra resulta de un encargo de los propietarios de la casa de muebles Mariano García, representando a dos personajes en un umbroso jardín con fondo de arquitecturas clásicas. Stolz firma de nuevo una obra decorativa exhibiendo en ella sus dotes para componer, además, una escena poderosamente evocadora, en la que el talante ruidoso y festivo del lienzo anterior deja ahora paso a una atmósfera melancólica y serena. El ambiente es de pura ensoñación, serenidad y sosiego sin preocupaciones ni misterios, conseguido con una composición cuidadosamente estudiada y mediante el uso de una paleta de tonos cálidos, difuminados en la que destaca un deslumbrante y hermosísimo verde para el fondo más inmediato a las protagonistas.

Muy similar en efecto a *Dos jóvenes. Escena neoclásica* en la ejecución y el tema, también en esta ocasión dos bellísimas damas aparecen en primer plano, ambas sentadas, la una leyendo y la otra escuchando, transportada en sus románticos pensamientos. La joven de la derecha, morena, viste un traje de brillos dorados, con adornos de encaje en el bajo y escote y lazos en los bordes de las mangas, cortas; sujeta el libro en alto con su mano izquierda, mientras la derecha acompaña con su gesto la narración de la lectura. Su rubia compañera, frente a ella, se sienta erguida, elevando la cabeza sobre un fino y largo cuello, y viste un traje de tonos rosados con estampado de hojas, y unas largas y amplias mangas vaporosas cubren el brazo que cae, lánguido, sobre el regazo. El gesto soñador, ausente, de la joven oyente acentúa el carácter romántico del tema de este lienzo, así como el sombrero de ala ancha, adornado también con flores, que reposa en el suelo y el ramillete de flores silvestres sobre la amplia falda. El ligero desequilibrio que introduce la pose más vertical de esta figura lo compensa Stolz con la introducción de una escultura clásica, en la mitad superior derecha del lienzo. La elegancia de las suaves curvas difuminadas, de los gestos, de las limpias líneas de brazos y cuellos es nota característica del pintor. El punto de vista bajo centra la composición en esta mitad inferior del lienzo; sin embargo, la arquitectura clásica del fondo en la parte superior, de imperativas y austeras líneas verticales, y fuertemente iluminada, desvía ligeramente la atención del espectador.

La mitad superior actúa, efectivamente, como segundo plano de la composición. En el centro, aureolada por la vegetación, el monumento arquitectónico se nos muestra lejano, imponente; no puede pasar inadvertido, tanto más cuanto que, envuelto y realzado por el contraste lumínico que produce el contorno circular de denso y oscuro follaje, emerge sobre las cabezas de las jóvenes lectoras a modo de materialización de su lectura, de sus ensoñaciones. Stolz divide la composición en dos planos notoriamente definidos, dos planos compositivos y dos planos de realidades diferentes: uno correspondería al mundo real y otro al mundo imaginario, en la parte superior. Así, este “segundo plano” adquiere un carácter también protagonista y, de esta manera, evitando el protagonismo único e indiscutible que de otra forma y por derecho ostentarían en exclusiva las damiselas del primer plano, el pintor ayuda al efecto de conjunto y, por tanto, a una mayor cualidad decorativa, consiguiendo a carta cabal el objetivo propuesto.

La delicadeza de las formas, la suave transición de los contornos y las luces, la extraordinaria belleza de las jóvenes, y la penumbra dominante en un lienzo de grandes proporciones contribuyen a la creación de una de las obras más hermosas de su autor, inspirada por un aliento sinceramente romántico, con un halo de nostalgia perfectamente adecuado al carácter de Stolz, apasionado amante de la belleza, abierto y campechano pero exquisito e íntimamente recogido a la vez.

Señoritas en el campo (boceto para decoración mural)

E-7

Colección familia Torres (s.f., hacia 1940)

Óleo sobre cartón (45 x 56 cm)

Identificadas por sus herederos como unos de los bocetos para la decoración de la cafetería Abra en Madrid (hoy desaparecida), de ser así a esta obra remitiría un recibo encontrado en el AVT por 15.000 pesetas a cuenta de una obra de 300 x 250 centímetros. El cartón, en formato ovalado representa una escena placentera y de alto tono social, acorde con el que se querría dar a un local de moda en el Madrid de los años cuarenta: tres señoritas de estilizadas figuras conversan junto a la ribera de un lago, bajo la sombra de un árbol. Vestidas veraniegamente, a la moda de fines del

siglo XIX, la de la derecha, de pie, luce un traje blanco de amplias mangas y amplio escote caído por los hombros. Apoya con gracia sobre el izquierdo una sombrilla de encaje, también blanca, y se cubre la cabeza de dorados cabellos con una ancha pámela. En el centro, una joven se sienta sujetando las piernas dobladas bajo la amplia falda con los brazos. El cuello larguísimo está resaltado por el recogido en la parte posterior del cabello y el mismo escote que sus compañeras. El traje, de anchas rayas en gris y rosa oscuro intenso, se complementa con un chal elegantemente echado por los brazos, a la altura de la cintura. La tercera señorita se sienta sobre alguna prominencia del terreno, e inclinada ligeramente sobre su costado izquierdo, parece escuchar atentamente a su compañera. El precioso traje en tonos granates y verdes deja también sus hombros al descubierto, contrastando con la blanquísima piel del rostro y escote. Los limpios óvalos de los rostros nos recuerdan a las jóvenes de lienzos como *Vacaciones* (D-11) o *Cabeza dormida* (R-43).

Las tres recortan sus cabezas y torsos sobre el azul blanquecino del agua, una franja de tonos claros entre la oscuridad de la superficie y la masa de la copa del árbol que las cobija, en ocres y verdes, colores que parecen encontrar un reflejo en las flores que descansan en el suelo, hacia la derecha. Crean con su disposición una parábola invertida, una U melódica diseñada para encajar sin estridencias, para abundar en los toques de elegancia del local a cuya decoración estaba destinada.

Fiesta campestre. Boceto E-17

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

En un jardín mediterráneo unas figuras femeninas muy abocetadas, que pudieran ser valencianas, bailan con guirrnaldas. La escena está enmarcada entre altas palmeras y setos de flores; al fondo aparece una arquitectura en forma de seto o muro de cierre, una repetición de arcos horadados y rematados con bolas y en el centro uno mayor realzado por figuras más elaboradas (volutas o quizá dragones flanqueando un jarrón). La perspectiva es alta, el pintor observa la escena desde un frente elevado, lo que permite contemplar tanto el llano paisaje tras el muro como el

suelo del jardín en el que se desarrolla la danza. Parece un boceto para alguna decoración mural, en el que la composición prima el valor del conjunto sobre los elementos particulares; la simetría abunda en la vocación decorativa, así como la disposición de las palmeras, cerrándose por la parte superior. El pintor acaso quiera crear la ilusión de un teatro al que el espectador está invitado y desde un palco central asiste a una alegre danza de movimientos agitados, acompañados por los cimbreantes troncos de las palmeras que definen el virtual escenario. El conocimiento de esta obra a través de su fotografía en blanco y negro no nos permite ninguna consideración sobre el color, aunque queremos imaginar que éste jugaría un papel importante, como también lo hace el juego cromático de zonas oscuras y claras: el muro, las palmeras y el suelo realzan con su oscuridad el baile de las blancas danzantes, así como el cielo y paisaje del fondo más alejado del lienzo, en tonos claros aunque menos brillantes.

V.2.E. PAISAJES Y BODEGONES

En Madrid, Carlos Haes impulsará ya el siglo XIX el paisajismo desde su cátedra en San Fernando, y aunque en Valencia es un género de poca tradición, Ramón Stolz se nos presenta como excelente paisajista manifiesto en los fondos de muchas de sus obras. En gran parte de las de tema costumbrista o de época ambientadas al aire libre utiliza desde los inicios de su carrera fondos de arquitecturas clásicas (E-12: *Dos jóvenes – escena neoclásica*, E-13: *Dos jóvenes - escena romántica* o E-9: *Dama con bodegón*, por ejemplo), o umbrosos jardines románticos adornados con estatuas (E-10: *Dama del pavo real*). Incluso una serranía de aires velazqueños aparece en dos de sus retratos (en R-37: *Gabriel Luis Noguera* y R-38: *Salvador Carreres*). La costa levantina es uno de sus paisajes favoritos, utilizado sobre todo como fondo de muchas de sus pinturas (G-19: *Despedida*, D-11:

Vacaciones, E-5: *Señoritas leyendo*, G-8 *Pescadoras...*), y la huerta valenciana en sus cuadros de valencianas.

También cultivó, aunque muy ocasionalmente, el paisaje como tema aislado. En este género también nos sorprende con obras que escapan a la rutina o a la pintura al uso. Desafortunadamente, sólo mediante fotografías conocemos estas obras, interpretaciones de la naturaleza en las que hemos querido encontrar algún parentesco con la obra del romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor dedicado al paisaje, en el que proyectó una gran capacidad subjetiva y visionaria. Stolz interpreta estos paisajes mencionados con una técnica muy similar, aunque no de forma tan íntima y sin duda mucho menos trágica. Lamentamos que durante el desarrollo de este trabajo de investigación no haya sido posible localizar sino muy escasas muestras.

Los bodegones merecen un apartado especial en la pintura de Stolz. En el siglo XVII, época de gran desarrollo de la jardinería y del dibujo científico de todo tipo de plantas, prolifera la pintura de flores en España y Europa, contribuyendo a afianzar una tradición, la del bodegonismo castellano, que en Valencia no logró cuajar con igual fuerza. Stolz, que vivió prácticamente toda su vida en Madrid, sí se ejercitó en numerosas ocasiones en este tema, ora como complemento en muchos de sus cuadros (E-9: *Dama con bodegón*, R-25: *Retrato de Francisco Carreres*, G-18: *La terraza*, G-11: *Labradoras con guirnaldas*) o como tema principal, sobre fondos de paisajes académicos, en jardines románticos, de espeso follaje, o bien en huertas mediterráneas. Utiliza para estos bodegones frutas, flores, objetos variados (cestas, jarras de loza, cristal o metal, caracolas), e incluso animales. La calidad de su ejecución continúa con algo más que pundonor la alta escuela europea, desde los pintores flamencos del XV hasta la obra de Chardin en el XVIII, pasando por las escuelas barrocas, románticas y neoclásicas españolas: Juan van der Hamen, Juan de Avellaneda o Sánchez Cotán y posteriormente maestros como Luis Egidio Meléndez o Mariano Salvador Maella serían con toda probabilidad bien conocidos de nuestro autor, que los emula con sobrada dignidad. Stolz transforma la pasta pictórica en la ilusión óptica de cualquier material, sugiriendo magistralmente las cualidades táctiles de la loza, de la seda, los brillos del cristal o del metal, la rugosidad del

mimbre o la naranja, la jugosidad de unas pepitas de granada recién abierta o la recia aspereza de los pámpanos. Stolz pinta bodegones con una manifiesta intención puramente decorativa, o como soporte narrativo cuando utiliza los objetos para referirse a la actividad del retratado, si es el caso, pero nunca con intención moralizante. Los bodegones individuales parecen concebidos no más que para el placer de la vista, son brillantes, alegres y coloridos, lejos del silencio y austero recogimiento de los de Sánchez Cotán o Zurbarán, por ejemplo, y mucho más aun de la intencionada pedagogía de los de Valdés Leal o los pintores de *vanitas*.

Tanto en los paisajes como en los bodegones Stolz ejerce indudablemente su oficio con maestría, retomando la tradición paterna (a su padre le apodaron “el pintor de las flores”) y mostrando un aprovechado aprendizaje. Sin embargo, parece evidente que no es éste el tema con el que más a gusto se sentía nuestro pintor, en particular con el del paisaje, y todas las obras que conocemos las consideramos fruto de encargos precisos para particulares o decoraciones de lugares de moda, para los cuales se adaptaba bien el tema.

El carruaje P-3

Paradero desconocido (s.f., 1925-30)

Óleo sobre lienzo

Stolz nos sorprende en ocasiones con estas obras comentadas a continuación, interpretaciones de la naturaleza extraordinariamente alejadas de las corrientes académicas o de la pintura más tradicional en España, descripciones de una naturaleza no historiada, deshabitada principalmente, de vocación monumental, en ocasiones con pequeñas figuras humanas o animales cuyas siluetas destacan nítidamente sobre grandes espacios abiertos, majestuosas líneas de costa o bosque. Este lienzo lo han identificado los herederos como uno de los óleos realizados para el madrileño Hotel Metropol, hoy desaparecido, es en particular en este lienzo en el que nos sorprendemos ante su parentesco con la obra del alemán Friedrich: atmósfera límpida, quieta, espacios abiertos, perspectivas elevadas para alcanzar mayores lejanías. El pintor, situado en un recodo del camino que asciende por una

ladera próxima al mar, sitúa en primer y poderoso término, a la derecha, el tronco de un nogal, crecido entre rocas al borde del camino. La copa crea un arco natural sobre éste, rematándose por la izquierda con una especie de liana o enredadera sin hojas extraña al paisaje. Por el amplio y despejado camino avanza un coche tirado por cuatro caballos, transportándonos al siglo XIX y los largos e incómodos viajes en carruaje. El paisaje continúa por verdes laderas hasta la costa, cuyo perfil alcanzamos a vislumbrar gracias al alto punto de vista escogido por el pintor.

Hay una intención de misterio, en la visión espiritualizada de una naturaleza desierta, con extraña vida propia, subyacente; también en las connotaciones de soledad, un sentimiento de cierta emoción íntima y apenas esbozado; y hay misterio en el inicio narrativo de la historia del paso del carruaje, anecdótico quizá, insignificante en una naturaleza que no es agresiva, pero sí definitivamente imponente.

El bosque de niebla P-1

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo

Probablemente realizado para el hotel Metropol, Stolz describe ahora un paisaje vivo y misterioso, un paisaje dominado por un terrible árbol de vigorosísimo tronco retorcido en fantásticos nudos y volutas aligeradas en las ramas superiores con un liviano follaje de pequeñas hojas. Escoltado por dos piteras de magnífico modelado con una precisión en el dibujo y un detalle exacto y casi fotográfico, preside un extraño paisaje que pudiera ser una playa, pero en el que realmente no distinguimos, debido a la mala calidad de la reproducción en blanco y negro sobre la que se basa esta descripción, si la línea del horizonte la establece el agua o la tierra, una tierra en todo caso yerma y desértica, con una insólita reunión de animales: un burro, a la izquierda, retrocede asustado ante un chacal que se le encara amenazante, surgiendo de una protuberancia del terreno. A la derecha, una oveja ramonea los escasos brotes verdes y una cabra avanza hacia este extremo del lienzo, indiferente a

la curiosidad que despierta en otro animal que también asoma la cabeza sobre una de las que parecen dunas del extraño terreno.

Stolz parece querer dinamizar el paisaje con un movimiento emanado de la composición: el poderoso árbol que divide en dos mitades al lienzo parece “moverse”, arrastrarse sobre sus raíces y nudos, seguido por las dos piteras, agitadas como si sufrieran los mismos embates que las algas en los fondos marinos. Este movimiento sugerido en profundidad, hacia “adentro”, es contrarrestado por el desplazamiento en horizontal de los cinco animales, subrayado por la recta línea del horizonte al fondo. El lienzo parece inspirado en recuerdos y sensaciones oníricas, y emana cierta ingenuidad manifiesta no sólo en la concepción sino en la interpretación de la fantasía. El conocimiento de la obra tan sólo por su reproducción en blanco y negro, como decíamos, no nos permite desafortunadamente ninguna otra consideración.

La palmera P-2

Paradero desconocido (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo

Identificada por los herederos como otro de los óleos realizados para el Hotel Metropol, es una obra de claro carácter decorativo, con algún detalle kitsch. La esquemática composición divide el diáfano espacio en dos zonas claramente delimitadas: el largo, fino y cimbreante tronco de una palmera a la izquierda, que arranca de unas peñas con un cactus de elegantes hojas espinadas se remata en el penacho de palmas, exageradamente dobladas en semicírculo sobre el manoj de dátiles. El resto del espacio del lienzo lo ocupa el mar, con una alta línea de horizonte y unas anecdóticas palomas. En las curvas de las palmas casi circulares creemos adivinar un lejano recuerdo modernista, continuado en el vuelo de las palomas volando en formación sobre un cielo despejado desde el ángulo superior derecho que en variadas disposiciones corporales aletean elegantemente, como los ángeles de muchas de las obras murales del autor. En el mar se recorta la silueta de un velero y en la orilla, la diminuta y apenas visible figura de un pescador y un

minúsculo perro junto a él. Es una visión serena, satisfecha y frívola de la naturaleza, carente de evocaciones espirituales o nostálgicas e inmersa en el luminoso brillo mediterráneo.

Cipreses (Boceto para decoración mural) P-4

Paradero desconocido(s.f.)

Óleo

Boceto para una decoración mural, como deja suponer el corte en rectangular del extremo inferior izquierdo, representa dos cipreses gigantescos en un paisaje castellano probablemente, con más árboles en el fondo izquierdo, y una procesión de canónigos con teja seguidos por un jinete. Las copas de los gigantescos árboles están dibujadas y modeladas con oficio, en elegantes espirales en armónica ascensión.

Bodegón bajo la parra P-5

Paradero desconocido

El pintor concibe para este lienzo, que una vez más sólo conocemos a través de una fotografía en blanco y negro, un curioso maridaje entre naturaleza muerta y paisaje. Efectivamente, en primer plano, a la derecha y bajo una parra se disponen frutas y flores, y al fondo transcurre, en lejana distancia y en un nivel topográfico inferior, la ribera de un río. Stolz deja volar la fantasía para incluir una serie de elementos románticos de presencia pintoresca: unos árboles bordean la ribera, a la que asoman las ruinas de un puente románico. La claridad celeste por detrás de las montañas del fondo se convierte en bruma hacia la derecha, a medida que se acerca a una cascada de una terraza y abruptísima pendiente difícilmente justificable en el marco geográfico descrito. Sin embargo, es un elemento compositivo perfectamente calculado para conseguir una perfecta simetría compositiva: situada en el ángulo superior derecho, la cascada se contrapone a la masa de hojas de parra del ángulo opuesto.

El conjunto de flores y frutas, dispuestas obre la mesa –granadas abiertas, naranjas en rama, rosas- alternan con un frutero repleto de naranjas y plátanos, un jarrón de flores y una cesta de mimbre con ciruelas y más frutas. Dispuestas de forma ascendente, desde el centro del lienzo hasta encontrarse con la cascada, esta diagonal encuentra ajustada réplica en un balaustre que asoma por el ángulo inferior izquierdo, quizá el pasamanos de una escalara rematado en voluta. Con esta disposición se cierran los cuatro ángulos de la composición, en tintas oscuras, creando un fuerte contraste con el fondo paisajístico, iluminado con tonalidades más claras y el vacío resplandor albino del fragmento celeste. Unos toques blancos diseminados por la superficie del lienzo atenúan este contraste: dos grupos de pájaros volando sobre la corriente, alguna de las flores del jarrón, el agua de la cascada o los perfiles iluminados de las rosas sobre la mesa, resultando en conjunto una obra equilibrada, de inspiración algo kitsch pero resuelta con la seguridad y sobriedad de un pintor formado en el taller de Stolz Seguí, “el pintor de las flores” y con la impronta indeleble de su pasión por el dibujo como base y fundamento del oficio de pintar.

Bodegón con dos gallos P-6

Paradero desconocido

De formato apaisado y relativamente grande, como colegimos de la relación con el caballete sobre el que se apoya en la foto del estudio, el bodegón propiamente dicho se concentra en el ángulo inferior izquierdo del lienzo: arranca de la esquina con dos cortadas de melón sobre un plato, dando paso a un apretado ramo de rosas, y en su base frutas variadas, acabando finalmente en una rolliza pareja de gallo y gallina blancos. El resto del lienzo parece vacío, surgiendo de la esquina superior derecha las ramas de un árbol y distinguiéndose no más de la franja divisoria entre las tonalidades claras del cielo y las más oscuras de la parte inferior.

Éste, como los siguientes lienzos (P-6 a P-11), los conocemos tan sólo por reproducciones en blanco y negro de escasa calidad por lo que nos hemos limitado a una somera descripción. Todos se caracterizan por la inclusión de flores, rosas

principalmente, y los contrastes lumínicos entre la masa vegetal de un segundo plano y la claridad de del fondo.

Flores (rosas y claveles) P-7

Paradero desconocido (100 x 75 cm aprox, formato oval)

Un ramo de rosas blancas y claveles en un jarrón y varios melocotones en rama sobre una mesa en primerísimo plano, respaldado por lo que parece un cortinaje a la derecha y a la izquierda un paisaje boscoso. Las medidas las hemos calculado en relación con el caballete sobre el que apoya el lienzo, aun sin enmarcar.

Rosas, melón y granadas P-8

Paradero desconocido

Muy similar al anterior, con un exuberante ramo de rosas blancas y bajo ellas, uvas, granadas y melocotones. A la izquierda, un melón abierto. El contraste lumínico marca la diagonal compositiva, que asciende desde el ángulo inferior izquierdo. La lozanía de las rosas, mullidas y tiernas, componen materializándolo un estallido de luz que, aparentemente, capitaliza la atención del lienzo

Bodegón de frutas y copas de cristal P-9

Paradero desconocido

De nuevo un fuerte contraste lumínico para presentar, en primer plano y extendidos sobre lo que parece un mantel blanco, desde la izquierda, un pequeño jarroncito de cristal con talla en relieve de flores, unas piñas, ciruelas o melocotones, un racimo de plátanos y un par de melones pequeños. Tras ellos, amontonadas, otras piezas de frutas y una copa de cristal de pie alto. El conjunto de estos elementos, muy compacto, recorta su perfil ante una masa oscura de pámpanos, que se abre por la derecha y hacia el fondo en una mancha uniforme de luces más claras.

Bodegón de la granada P-10

Paradero desconocido

(90 x 70 cm aprox, formato oval)

De tamaño ligeramente menor a *Flores (rosas y claveles)* (P-7) –calculado por el mismo procedimiento–, en esta ocasión la composición se organiza en círculo, en torno al paisaje abierto al fondo. Stolz acerca el punto de vista para aumentar el tamaño de todos los elementos descritos. A la izquierda, la parra con grandes racimos maduros, y a su sombra una granada abierta, continuada con otra y las hojas rizadas de una planta que no podemos identificar. Unida así a la mitad derecha, la composición continúa el círculo en unas rosas blancas y, tras ellas, un frutero de pie alto labrado, de cristal quizá, rematado por detrás por la misma parra que se extiende desde la izquierda.

Uvas y granadas. Otoño P-11

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (s.f., hacia 1945)

Óleo sobre lienzo (78 x 95 cm)

Primera de una serie de lienzos (P-11 a P-14) realizados por encargo del empresario que reformó el Teatro Principal, Valeriano Jiménez de la Iglesia. La amistad surgida entre el pintor y el constructor, raíz de esta obra para la que Stolz fue requerido como decorador del vestíbulo (véase epígrafe a. *Obra mural*, de este capítulo 5) estaría en el origen del encargo, y nos permite su datación por las mismas fechas de la reforma del Principal. Los herederos del pintor identifican el tema de la serie como correspondiente a las cuatro estaciones; aunque no hemos conseguido identificar cada una de ellas, este óleo podría corresponderse con el otoño, como parecen sugerir la parra de colores ocres y pardos y las uvas sazonadas. En la misma línea compositiva que la mayoría de los bodegones catalogados durante este trabajo, la vegetación del primer plano se dispone en forma de parábola horizontal, una curva que arranca del ángulo inferior derecho y termina en el superior del mismo lado, articulada en las hojas de la parra, los racimos de uva madura y tres granadas en la

base, entre ramas secas. El espacio diáfano se abre a un fondo que ya conocemos: es la arquitectura vegetal, los arcos rematados con dosel y bola del boceto de *Fiesta campestre* (E-17), dispuestos en fuga hacia el centro de la composición para crear sensación de profundidad en un lienzo dominado por los perfiles del primer plano. La iluminación se articula también una vez más sobre el contraste de luces y sombras, correspondiendo éstas al primer plano. Los rayos de sol poniente se filtran entre las hojas y las ramas, creando unos nítidos contornos de colores apagados, contrastados contra la tenue claridad del azul del cielo y las suaves modulaciones del verde de los arcos.

***Bodegón con plátanos. Invierno* P-12**

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (s.f., hacia 1945)

Óleo sobre lienzo (78 x 95 cm)

Quizá correspondiente al invierno, por la frialdad de los colores del fondo y el escaso follaje del árbol a la izquierda, en esta composición dominan las diagonales y los tonos azules y amarillos. Efectivamente, el conjunto de frutas (piñas, plátanos, tomates o naranjas y melones), una jubilosa sinfonía de rojos, naranjas y amarillos, ocupan la mitad inferior del lienzo, ascendiendo hacia la derecha por un jarroncito y una copa de cristal, de formas y calidades ya conocidas en el pintor (R-39: *El otoño*, D-6: *Jóvenes con frutas*, E-9: *Dama con bodegón* o G-18: *La terraza*), hasta alcanzar el denso racimo de plátanos, de amenas tonalidades amarillas. El racimo se sostiene sobre un extraño soporte, una especie de guía de madera labrada en dos colores, rematada en su base por una protuberancia de la que salen dos plátanos, a guisa de cuernos o volutas, determinando un discreto escorzo que ayuda a crear cierta profundidad en este primer plano. La diagonal ascendente está subrayada en el segundo plano por una colina de verdes brumosos, que a su vez encuentra eco en un cabo rocoso por detrás de ella, desembocando ambos en las frías tonalidades azuladas del mar mediterráneo. Las líneas quebradas del perfil del cabo encuentran continuación en las ramas del árbol cuyo tronco resguarda la mitad izquierda del lienzo, equilibrando la masa pictórica del bodegón y el paisaje terrestre detrás de él.

Stolz modela los volúmenes con el concurso a partes iguales del dibujo y el color: la línea, nítida y segura, destaca con justa precisión cada uno de los elementos que componen el conjunto, mientras el color se encarga de situarlos en el espacio pictórico mediante contraluces que resaltan protuberancias aquí y las disimulan allá, destellos lumínicos que acercan esta piña y alejan aquellos dos plátanos a la sombra del gran racimo del punto de vista del espectador. En el extremo derecho, el brillo fugaz, levísimo, de un azul eléctrico nos hace fijar la atención en una sombra apenas entrevista. Es un asa, perteneciente quizá a algún jarrón o a cualquier otro utensilio doméstico invisible al espectador, pero cuya presencia puede palpase. A la derecha, la pequeña jarra de cristal está en el mismo borde del encuadre. Quizá Stolz se valga de estos sutiles recursos para ampliar el “espacio mental” de la composición, dando más oportunidades a la imaginación del espectador: estos bordes cortados no pueden sino hacernos considerar una mayor extensión, un espacio que no vemos al completo. Sólo nos es dado contemplar un fragmento de la naturaleza muerta, el que el pintor decide, dueño de la situación, poner ante nuestros ojos.

Flores. Verano P-13

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (s.f., hacia 1945)

Óleo sobre lienzo (78 x 95 cm)

Correspondiente quizá al verano, aparece en primer plano un jarrón de flores (el mismo prácticamente al de la composición *Jarrón con flores*, P-19), sobre una mesa en la que también reposa un libro cerrado, junto al brazo de lo que adivinamos un sillón; en medio de un jardín, inmediatamente detrás de ella y bajo un triste cielo grisáceo observamos una porción de estanque, adornado con gran vaso, y aún detrás, en un alto, las extemporáneas ruinas de un templo griego, aparatosamente partido en dos. Unos oscuros árboles, chopos o cipreses, cierran el fondo por la izquierda, y ante ellos aun alcanzamos a distinguir la silueta de una joven de época, con sombrilla y amplio sombrero, jugando con un perrillo. El pintor interpreta una escena de caracteres teatrales, al menos de evidente contenido narrativo, mediante la combinación de todos sus elementos: la presencia humana, corporeizada en la silueta

recortada en último término, está también en el libro que no hace mucho ha dejado de leer, con una pluma marcando la página, en el ramo que acaba de arreglar, con las flores desechadas aun sobre la mesa. La arquitectura juega un papel decorativo, realza la majestuosa, quizá pretenciosa, concepción del momento y del entorno, cuya presencia es tan notoria y determinante en la caracterización del lienzo que, de hecho, podríamos referirnos a él como “flores en paisaje”.

Stolz recrea una naturaleza romántica a su modo, contraponiendo a la nostalgia de un paisaje melancólico, monocromo y con penumbras de misterio el estallido vitalista y multicolor del ramillete en primer término. Las sombras del crepúsculo crean suaves contraluces en el jardín y el estanque, magistrales en el libro, continuadas en los brillos del cristal del jarrón; los contrastes lumínicos desaparecen sin embargo en el ramo. Una suave pero intensa luz resbala uniformemente sobre sus flores, a las que el pintor transmite la sensualidad de sus bellas mujeres desnudas: combinando su dibujo de trazo seguro y una manejo desenfadado -aunque siempre controlado- del color, consigue un modelado de tacio mullido en los pétalos de seda, en las hojas mórbidas y los tallos cimbreantes. Es una obra de indudable valor decorativo, interpretada con oficio e imbuida del apacible entusiasmo vital del autor.

Rosas y melocotones. Primavera

P-14

Familia Jiménez de la Iglesia (Alicante) (s.f., hacia 1945)

Óleo sobre lienzo (78 x 95 cm)

Último de la serie en nuestro catálogo, este lienzo podría corresponder a la primavera. Una maraña de flores y frutas en rama se abren apenas hacia un paisaje de huerta muy a lo lejos, y un pueblo representado por la torre del campanario bajo un límpido cielo azul. Los tonos verdosos y azulados dominantes se rompen en el blanco rosado de las rosas, aliñado con el eléctrico morado de las campanillas. Estructurada sobre dos frondosas ramas que se alzan desde la base del lienzo, alejándose del espectador, la composición nos recuerda mucho a las de su padre, Stolz Seguí, el pintor de las flores. Son éstas absolutas protagonistas, modeladas con

solícito esmero para conseguir calidades táctiles, carnosas, en la piel de los melocotones, en los suaves pétalos de las rosas, en los orgánicos retorcimientos de los lirios y los rizos exuberantes de las hojas. La pincelada corta y un tanto aguada hace prevalecer los perfiles, un dominio del dibujo que queda sin embargo atenuado por la densa distribución de la maraña vegetal, confundiéndose en su íntima proximidad tallos, hojas y tronco de árboles y flores. La presencia humana tiene un valor lejanamente testimonial en el pueblo del fondo, meras comparsas en un trozo de universo en el que la flor y su cohorte reinan incontestadas.

Viandas y frutas

P-15

Colección familia Torres (s.f., 1925-30)

Óleo sobre lienzo (36 x 136 cm)

Repite el bodegón de *La terraza* (G-18), en un estudio previo de gran tamaño con muy ligeras variantes, sobre la misma mesa de lóbulos con mantel blanco. Incluso pudiera ser un trozo de lienzo recortado, como pudiera pensarse viendo en los extremos laterales de la composición varios elementos seccionados, y pertenecer si así fuera a una pintura mutilada; sin embargo, el espacio vacío y sin pintura de la parte superior no parece corroborar esta posibilidad. Sea como fuere, es quizá una de las naturalezas muertas de Stolz más directamente relacionadas con la tradición clásica, en la línea del barroco peninsular: la pincelada es más densa que en la obra mencionada, el trazo también más suelto que en bodegones analizados previamente, la disposición abigarrada -aunque no termina de ocultar el orden interno determinado por la línea, más "pictórica" que en otras ocasiones. Contribuye a ello un colorido de vivos reflejos con predominio de los verdes y azulados y, sobre ellos, los amarillos y naranjas. Es una obra de juventud, que anuncia el desarrollo posterior de este tipo de composiciones en su gusto por la ordenación en torno a un elemento central, un jarrón con flores habitualmente, e introduce elementos muy repetidos en la obra de caballete del pintor, como los fruteros de pie alto o las copas altas en forma de tulipa.

Bodegón con manzanas

P-16

Colección familia Torres (s.f.)

Óleo sobre tabla (54 x 47 cm)

De pequeño formato, dos jarrones que ya nos resultan conocidos –el verde es idéntico al de *Labradoras con guirnaldas* (G-11)- ocupan la parte superior y derecha de la composición, centrada en un frutero desbordado por las piezas de fruta, con racimos de uva desparramados por el mantel, así como dos jugosas manzanas verdes que han rodado desde el cesto, por los lados de un plato octogonal con más uvas. Dominada por los azules y verdosos, el mantel y tapizado del fondo son de gusto modernista, con un típico sabor valenciano subrayado por las dos piezas de loza.

Paisaje

P-17

Colección particular (Madrid) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (33 x 57 cm)

Paisaje de formato alargado, con una peña y un árbol ante ella realizada para el Dr. Navarro, médico y científico, valenciano muy asiduo al Círculo de Bellas Artes y coleccionista de obras de arte. Probablemente conociera allí a Stolz, quien ejecuta para él un tema que le es relativamente ajeno: el paisaje como motivo único. Es una vista de montaña, quizá en el interior de las sierras valencianas: un sendero asciende entre rocas y vegetación de arbustos y pinos, culminando en la lejanía en un enorme peñasco, una masa gris cernida sobre el camino. Al contrario que su padre, Stolz Seguí, Ramón siente definitivamente una mayor complacencia y satisfacción con la representación de la figura humana, bien sea en retratos, en desnudos, en pintura de género, de tema religioso o histórico que en la evocación de paisajes. Aquí no obstante se nos muestra buen conocedor del género. La composición de este lienzo, perfectamente equilibrada en la disposición de las masas, es definitivamente vertical, suavizada por el vacío del cielo gris en la parte superior y por la ligera inclinación apenas diagonal que sugiere el sendero ascendente entre las rocas. El sol poniente se deja adivinar en un tenue reflejo dorado al final del sendero, junto a la

gran roca. Sin embargo, la iluminación, ajustada y precisa, no es protagonista: no es un lienzo brillante en el que prime el estudio de la luz, pero sí destaca el discreto maridaje entre ésta y el color, los verdes y ocres dominantes resaltados con justeza en los contrastes definidos por las líneas del dibujo que perfilan las rocas, los troncos, las masas de hojas o la roca del fondo. El ambiente resultante es de plácido sosiego, de silencios sin nostalgias. A pesar de adivinar la falta de sintonía del pintor con el asunto, con el tema como género, acaba por realizar una obra seria y discreta, realizada como todas las de Stolz con oficio e inspirada por su vocación de pintor.

Paisaje con figuras P-18

Colección particular (Madrid) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (34 x 52 cm)

Escena a medio camino entre el costumbrismo y la pintura de paisaje, en la que aparecen varias aldeanas ataviadas a la usanza del siglo pasado, en un paisaje de montaña, acarreando cántaros desde una construcción que pudiera ser el cobijo de una fuente o de una imagen religiosa. El tipo de capilla nos recuerda las construcciones a la usanza en el norte peninsular, una impresión reforzada por el uso de corpiño negro de las aldeanas. Al fondo, las laderas de una escarpada montaña cubren como un telón apenas descorrido todo el segundo plano, dejando solamente entrever un trozo de cielo azul y unos jirones de blanquísimas nubes. La composición tiende al igual que en el lienzo anterior (*Paisaje*, P-17) a la verticalidad. La pequeña construcción rústica, sobre un zócalo en ruinas y con aberturas oblongas, se sitúa en el lado derecho, delante de la ladera de la montaña; sin embargo, la ubicación a su izquierda a menor altura de las figuras de las campesinas, establecen, junto a la capillita, una diagonal que atenúa levemente la verticalidad del cuadro, subrayada por el formato rectangular. Es un paisaje habitado, un paisaje que remite a una época anterior, quizá nostálgico de esos otros tiempos en el atuendo decimonónico de las campesinas y en la pequeña capilla. En contraposición, la iluminación radiante y despejada crea una atmósfera de reposada alegría. El sol parece estar situado en el pico de la montaña, como indican las

sombras que crea el breve tejado, resaltando los ocres del camino y laderas, el azul del cielo, los verdes de la escasa vegetación y los colores de las vestimentas de las campesinas: el blanco del pañuelo, los caldera y azul verdoso de las faldas, incluso el brillante negro de sus corpiños. Stolz, por lo demás, no es un pintor circunspecto o tendente a la introspección o la nostalgia y sería difícil transmitir estas sensaciones en alguno de sus lienzos, menos aún si están poblados por figuras humanas, por figuras femeninas, receptoras y transmisoras en la obra del artista no sólo de su buen gusto y habilidad técnica, sino también de su complacencia en ellas y de alguna manera también de su filosofía de vida y relación social

Jarrón con flores P-19

Familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (53 x 68 cm)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

En lo que parece ser el fragmento de una obra mayor, Stolz nos presenta en primer plano un jarrón de cristal verdoso con flores casi idéntico al del gran lienzo *Flores* (P-13). El recipiente se sitúa sobre una mesa parcialmente seccionada por el frente, desde el punto de vista del espectador, en un recurso del pintor para acercarnos más al motivo principal del lienzo. Es ésta una mesa pulimentada sobre la que se refleja el jarrón y sobre la que también reposa un papel con dos pequeñas flores amarillas y unos tallos, restos quizá desechados minutos antes cuando se componía el centro de flores. Las artífices de este ramo aparecen en segundo plano, también cortadas: a la derecha, el hombro desnudo, la nuca y perfil de un cuarto de una muchacha castaña, vuelta hacia el fondo del lienzo, en conversación probablemente con las otras dos figuras que se adivinan, ya que de ellas tan sólo podemos ver un brazo y una mano, reposando sobre un vientre desnudo, y la leve insinuación de un pecho, que asoma entre los dobleces de una tela azul.

Es audaz la composición del lienzo, con este jarrón casi lanzado a los ojos del espectador por su disposición y la del resto de los elementos: la mesa en oblicuo y recortada, situando al espectador poco más o menos encima de ella, y las jóvenes

de misteriosa pero perentoria presencia, custodiándolo desde un fondo que también parece adelantarse, empujar al jarrón hacia el primer plano, convirtiéndolo en lo que cinematográficamente se denominaría un “plano de detalle” en ese encuadre estructurado en torno a una X determinada por los lados casi cortantes de la mesa. La factura es otro alarde técnico: pincelada corta y precisa, realizada sobre un dibujo presente en las líneas nítidas de los perfiles, en la definición de las hojas y los pétalos, en el detalle de los cabellos y misteriosa complexión de las figuras femeninas; el modelado de los volúmenes confiere una cualidad táctil a todos los elementos del cuadro, las flores arracimadas en la boca del jarrón brotan suaves y blandas, en contraste con la dureza que transmiten las carnaciones de las figuras femeninas, de marmórea blancura, y también con la dispersión, etérea, volátil, de las ramas que sobresalen por encima de las flores. Con todo, el colorido del cuadro es sin duda la cualidad mejor conseguida en esta composición: las aguas de los reflejos sobre la superficie pulimentada, las transparencias verdosas del cristal del jarrón, a través de las cuales se vislumbran los tallos de las flores, el blanco denso y opaco con ligeros toques rosados de las carnaciones y, en fin, el estallido de amarillos y verdes brillantes, rosas y morados de las flores silvestres. Es una obra, sea fragmento de otra o no, con entidad propia, por su fuerza expresiva y cautivadora, más allá de la sencillez intrascendente, meramente decorativa de los cuadros de flores.

V.2.F. OBRAS DE TEMA HISTÓRICO Y MITOLÓGICO

El talante artístico y la educación recibida capacitaban a Stolz para un género clásico por excelencia, muy valorado en el siglo XIX y en declive a medida que avanzaba el XX. Pero en los años en los que Stolz pintaba, entre las décadas de los veinte y fines de los cincuenta instituciones públicas y privadas, incluso clientes particulares de poder adquisitivo alto y medio aún requerían este tipo de pintura para ennoblecer las salas de sus palacios y residencias. Stolz realizó una extensa obra

mural del género, pero también recibió numerosos encargos para lienzo, para cada uno de los cuales se documentaba previamente. Como autor de lienzos de tema histórico o mitológico, el pintor pone en juego y utiliza con provecho unas habilidades innatas para organizar composiciones complejas, dominadas por una técnica del dibujo sin secretos para él, al servicio de un propósito narrativo parejo al decorativo. Por eso cada una de las figuras está individualizada, de cada una realiza bocetos y estudios previos, muchos de los cuales se conservan en diversas colecciones y hemos catalogado en el apartado correspondiente. Las obras que conocemos sólo a través de las fotografías del AVT y las que hemos localizado y catalogado en este apartado comparten una concepción a lo grande, aún en cuadros de formato medio, y un espíritu de recia y discreta solemnidad, destacando en las de asunto mitológico la extraordinaria belleza de sus modelos femeninos.

Alfonso X El Sabio dictando las Siete Partidas, La batalla del Puig, El Compromiso de Caspe, El último día de Sagunto. HM-1

Colegio Notarial de Valencia (1928)

Óleo sobre lienzo (470 x 260 cm, c/u x 4)

En 1928 el Colegio Notarial de Valencia, con motivo de la reforma del edificio y a través de su decano D. Facundo Gil Perotín, encarga a Stolz la pintura de cuatro falsos tapices para el Salón de Reuniones. El Sr. Gil Perotín, conocido de la familia Stolz, le encargó la obra con unas directrices claras: fue él mismo quien sugirió los temas a tratar en tres de los lienzos, todos ellos relativos a la historia de Valencia, y que el cuarto fuera una reproducción de *El último día de Sagunto*, un conocido cuadro de Francisco Domingo.⁶³ Stolz presenta su presupuesto el 15 de marzo, describiendo el trabajo a realizar: los lienzos, de 470 cm de ancho por 260 cm de alto, representarán tres asuntos originales: Alfonso X el Sabio dictando las Siete Partidas, El Compromiso de Caspe y la batalla del Puig; al cuarto, la reproducción del cuadro de Domingo, “se le introducirán algunas modificaciones con objeto de que una con los demás, que tendrán un carácter de comienzos del siglo

XVI⁶⁴. Stolz estipula un precio de 300 pts por metro cuadrado, es decir, 15.000 pts., y se compromete a entregar las telas en julio de ese año. Enmarcadas en pretendidas cenefas con decoración vegetal y una banda en la parte superior identificando el tema de cada panel, son cuatro telas de tonos uniformes y estudiadas composiciones en las que predomina totalmente el dibujo sobre el color.

La correspondiente a la *El último día de Sagunto* (HM-1d) sigue efectiva y fielmente la conocida obra de Francisco Domingo, maestro del dibujo y la composición, que ejecutó para la Diputación valenciana durante su estancia como pensionado de esta institución en Roma, entre 1868 y 1870. Es éste un soberbio lienzo de exaltación nacionalista, que tuvo un gran éxito en Valencia cuando se presentó en 1869, poco después del movimiento revolucionario contra Isabel II. Stolz realiza una transposición literal de cada una de las figuras y objetos del lienzo. Sin embargo, ilumina la escena cenitalmente y con tonos diferentes, mucho más claros, abandonando el dramático claroscuro de Domingo. Resulta de esta manera un lienzo mucho más frío, en el que el sentido trágico y la emotividad del lienzo original se transforman en una visión supra-real, de suelos limpios, blanquecinas brumas y pálidas carnes que, aún reproduciendo las de los personajes del cuadro de Domingo, se resuelven aquí en miembros sensuales y bien torneados convertidos por arte del pincel del joven Stolz en modelos clásicos. Es en el detalle donde apreciamos el sello peculiar del pintor: los pies y las manos son piezas exquisitas, de perfecto dibujo y formas ideales; los pliegues de los ropajes se suavizan, los rostros, aún iguales a los del original, descubren sin embargo una expresión dulcificada, idealizada. Con estas sutiles variaciones el artista presenta un interpretación personal y, conforme al propósito expresado en el presupuesto, más clasicista del original.

El lienzo de *La batalla del Puig* (HM-1b) conmemora el único enfrentamiento armado que se produjo durante la conquista de Valencia a los almohades por parte de Jaime I.⁶⁵ Stolz se adapta a las directrices del decano del

⁶³ Según información de D. Eduardo Gil-Perotín, hijo menor de D. Facundo Gil Perotín, en conversación mantenida en Valencia a 12 de junio de 2001.

⁶⁴ Según la memoria del autor entregada y conservada en el Archivo del Colegio notarial, sin numerar.

⁶⁵ Ante la progresiva descomposición del imperio almohade, Jaime I intensificó la campaña para conquistar Valencia. Apoyado por el Papa Gregorio IX reunió un pequeño ejército que avanzó sin dificultad hasta una fortaleza musulmana, en la colina llamada del Puig de la Cebolla. Considerando que los hombres con los que contaba eran insuficientes, el rey confió la tropa en el Puig a Bernat

Colegio en una composición de inspiración *quattrocentista*, conceptualmente diferente a la anterior.⁶⁶ Utiliza un dibujo más esquemático, individualizando mediante actitudes diferenciadas y siluetas de perfiles nítidos para cada uno de los personajes de la escena. En un paisaje igualmente esquemático, salpicado de una frugal vegetación tratada con minucioso detalle, hace destacar la figura del guerrero que con su escudo en alto se dispone a lanzar la honda, no sólo por su mayor tamaño y posición en el centro geométrico, sino por responder a un concepto diferente, más pictórico que el aplicado al resto de figuras repartidas a lo largo de un eje compositivo de canónica simetría: entre el monte desdibujado en la lejanía del fondo izquierdo y el árbol que asoma por el fondo derecho, los guerreros se distribuyen por el campo de batalla en amplia curva, desplegando un variado catálogo de tipos y actitudes.

En *El compromiso de Caspe* (HM-1a) se representa el momento en el que San Vicente Ferrer declara públicamente las razones a favor del nuevo rey, Fernando de Antequera.⁶⁷ Stolz se inspira de nuevo en el *quattrocento* italiano y sitúa la escena en el interior de algún edificio noble valenciano, una galería de canónicos arcos renacentistas con columnas pareadas que abren la estancia a una llanura y otras de finísima labra toscana en primer plano. El joven Stolz se ejercita en el estudio de la perspectiva, componiendo una escena simétrica en función de las líneas de fuga establecidas por las dos alfombras a izquierda y derecha y las baldosas del piso, en la

Guillem d'Entença y regresó a Cataluña y Aragón en busca de más hombres. Fue entonces cuando el gobernante de Valencia, Zayyan, aprovechando la ventaja numérica del ejército que había logrado reunir (seiscientos jinetes y once mil peones, según la crónica de Jaime I) decidió atacar la colina. El contingente musulmán, formado por una gran mayoría de campesinos, artesanos y gente de toda condición pero sin preparación militar terminó huyendo en desbandada gracias a una estratagema tendida por Bernat Guillem, que logró una victoria absoluta del bando cristiano. Un año después, Jaime I entraba en Valencia.

⁶⁶ Aparece reproducido en "la Correspondencia de Valencia" de 17 de noviembre de 1928 y reseñado erróneamente como "tapiz".

⁶⁷ El lienzo refiere un episodio de la historia valenciana originado tras la muerte sin descendencia de Martín el Humano, en 1410. La guerra civil por la sucesión duró cuatro años, y enfrentó a diversas facciones finalmente agrupadas en torno al pretendiente Jaime de Urgel, biznieto de Alfonso el Benigno, y Fernando de Antequera, de la dinastía castellana de los Trastámara, apoyado por Benedicto XIII y Vicente Ferrer. En 1412 las tropas trastamaristas ya llevaban la delantera, y diversos compromisarios con poderes plenipotenciarios representando a los tres reinos de la Corona se encontraban en Caspe dirimiendo los derechos al trono de cada uno de los candidatos. Finalmente, en junio de ese año, se eligió a Fernando de Antequera. La capital valentina se había mostrado defensora de Jaime de Urgel, por lo que tras el compromiso de Caspe, San Vicente Ferrer fue invitado a hablar a la población para aplacar los ánimos y, con su indudable prestigio, avalar a la nueva dinastía.

zona central del lienzo. El ejercicio falla en la zona de la escalera que supuestamente arranca detrás de otro arco, perpendicular al espectador y a su izquierda, tras unas cortinas recogidas para permitir la vista de este lugar.

En cambio, la ubicación de los personajes está resuelta con soltura, y la división en tres espacios diferenciados claramente con las dos columnas del primer plano permite una lectura rápida de la escena. Así, tres mandatarios eclesiásticos se alinean a la izquierda en orden descendente hacia el fondo y en diversas actitudes, contemplando y escuchando a San Vicente en su encendida alocución. En el centro y adoptando una actitud de espiritual majestad, el prestigioso orador ocupa el lugar preeminente, el célebre dedo índice apuntando al cielo. Stolz subraya el valor espiritual del momento, el ámbito místico, reduciendo la paleta para este tercio central a la ascética sobriedad del blanco (vestimentas e incluso rostros y manos) y negro (la capa del santo). Dos frailes, dibujados más que pintados, toman nota de sus palabras, mientras a la derecha otros tres personajes, dignatarios civiles, se revuelven con desasosiego en sus asientos. El pintor no sólo compone con soltura, sino que demuestra un temprano dominio del color; para imitar el efecto de tapiz utiliza tintas claras y muy suaves, sin estridencias y en perfecta concordancia. Con dominio de los ocre diluidos y mucho blanco en el fondo y en el tercio central, la tela se enriquece cromáticamente hacia los lados, con toques rojos y verdes en las ricas vestimentas de los mandatarios y en el bello azul pálido de las cortinas.

Finalmente, el mural de *Alfonso X dictando las Siete Partidas* (HM-1c) no refiere directamente a ningún episodio de la historia valenciana, pero sí de la jurisprudencia, asunto más que adecuado para decorar el Salón de Reuniones del Colegio de notarios.⁶⁸ En una composición arquitectónica similar a la anteriormente comentada, dos finas columnas labradas dividen en tres espacios la escena, ubicada en un interior de anacrónico renacentismo. El conjunto se ilumina a través de dos focos de luz en los laterales, una ventana en arco de medio punto de diáfanas

⁶⁸ Se considera el código legislativo más importante de la Edad Media, y el más amplio desde el derecho romano. Iniciada en 1251, Alfonso X pretende con esta recopilación sustituir el obsoleto Fuero Juzgo visigótico, las numerosas leyes no escritas y los dispersos Fueros locales. Basado en la ley consuetudinaria, romana y justiniana (bizantina) así como en ideas aristotélicas, de Séneca y San Isidoro, esta síntesis legislativa unificadora y universal, enriquecida con comentarios doctrinales y con la exposición de principios filosóficos, tenía el objetivo de orientar a los juristas y futuros monarcas y favorecer la armonía social.

cristaleras en la zona izquierda y la entrada a la estancia al fondo del tercio derecho, también en arco, tras unas escaleras. Mostrando un gusto temprano por el detalle, el joven Stolz describe un interior acogedor, poblado de gentes y objetos tratados con minucioso y simpático realismo: bajo un techo de madera, en los estantes se apilan los libros de consulta; en el escritorio una escribanía y un jarro de agua, y en más estantes un globo terráqueo, un reloj de arena, y numerosos objetos que describen la vida cotidiana de los sabios de la corte del rey Alfonso. Los personajes que acompañan al rey se concentran en ambos laterales, dejando al fondo y en el centro al escribano, y en primer plano al joven ayudante que ordena y prepara pliegos, ambos tutelados por la imagen de la Virgen en una hornacina abierta en la pared. A la derecha, un grupo de sabios consulta la librería, piensan y conversan, mientras el rey, en el tercio izquierdo, sentado en su trono bajo dosel, concentra su atención sobre un gran libro. A su izquierda, bajo la luminosa ventana, dos señoras con libros en el regazo también participan en la tarea intelectual. La intensa iluminación y un cromatismo de rojos, verdes y azules suavemente contrastados, con ordenada distribución de manchas de color, contribuyen a captar y transmitir en la descripción de este instante un ambiente de estudio sereno y distendido, con un leve toque de solemnidad, absolutamente adecuado para la decoración de un colegio de profesionales de prestigio y preeminencia social.

Bocetos para el INI

Colección familia Torres (Castellón)

- *Sala de Juntas* (1949) HM-21

Óleo sobre lienzo (96,5 x 36 cm)

El boceto parece representar tres escenas industriales en un único panel octogonal alargado, por lo que no se corresponde con la pintura que finalmente Stolz realizó en el techo de la Sala de Juntas (véase epígrafe a. *Obra Mural*). El pintor presenta una apología del mundo del trabajo industrial mediante una exaltación conjunta de la fuerza obrera con figuras masculinas desnudas en pleno esfuerzo, y de

las máquinas de la nueva y moderna industria española: torres electrificadas, ruedas hidráulicas, acero y chimeneas industriales entre hombres de torsos fuertes y musculosos, en pleno rendimiento físico. Las tres escenas ocupan un espacio mínimo en la superficie del boceto, cubierto en su mayor parte por nubes de grises y blancos que se abren efectistas en el centro a una mancha azul pálido. El boceto está muy definido no sólo en la composición, sino en la caracterización de sus personajes y también en el color y la iluminación, por lo que debió ser una idea definitiva del pintor, posteriormente reformada.

- *Antecámara de Presidencia* (1944) HM-22

Óleo sobre lienzo (76 x 63 cm, ligeramente oval)

El boceto representa fielmente la composición finalmente trasladada al techo (Véase capítulo 5.a. *Obra mural*)

- *Guerrera. Techo de la Vicepresidencia* (1944) HM-23

Óleo sobre lienzo (46 x 38 cm)

Formidable estudio de desnudo, del que la familia conserva también un dibujo, trasladado fielmente al muro.

- *Vicepresidencia* (1944) HM-24

Óleo sobre lienzo (107 x 72 cm, polilobulado)

Al igual que en el boceto anteriormente comentado, éste es el definitivamente empleado para decorar el techo de la antigua Vicepresidencia del INI, en una composición de inspiración clasicista con escasas figuras esparcidas con oficio por una amplia superficie. Las referencias mitológicas eran muy celebradas en el ámbito cultural de la posguerra, y Stolz acierta a establecer relaciones simbólicas entre algunas figuras del Olimpo no sólo con características de la nueva industria sino con

algunos valores muy publicitados por el nuevo estado: la bondad protectora de Prometeo, el valor de Minerva o la sabiduría de la luz y el fuego de Vulcano.

- *Antecámara de Vicepresidencia* (1944) HM-43

Óleo sobre lienzo (85 x 60 cm, aprox.)

El techo de la antecámara de vicepresidencia está hoy en día vacío, y quizá este boceto correspondería a la pintura desaparecida en este lugar. Stolz vuelve de nuevo sobre el mundo del trabajo y la modernidad, la industria y la máquina que ayudará a levantar España de nuevo. Así, en tres de los cuatro lados del espacio decorado se levantan en contrapicado grúas, torres de refinerías y de altos hornos, industria pesada para la reconstrucción de un país con nuevos ímpetus. La contribución del hombre sigue siendo sin embargo fundamental, y por ello en el cuarto lado de la composición aparecen cuatro hombres aplicando su fuerza sobre una enorme palanca: son hombres fuertes y sanos que en difíciles posturas exhiben atléticos torsos, iluminados por metafóricos tonos rojizos y envueltos en los gases y humos de la nueva industria. Stolz buscaba sin duda impresionar al espectador que necesariamente habría de contemplar la pintura desde abajo, y de ahí el abrupto contrapicado, acentuando la sensación de gigantismo y poderío.

- *Salón de Proyecciones* (1949) HM-44 y HM-45

Óleo (12 x 20 cm, aprox.)

También desaparecidas, aunque en este caso sabemos que efectivamente se pintaron (véase epígrafe a. *Obra Mural*).

La fuente de la sabiduría. Boceto HM-37

Colección particular (Madrid) (1946)

Óleo sobre lienzo (119 x 85 cm)

En la inauguración de las nuevas dependencias del CSIC, el 12 de octubre de 1946, la prensa nacional, que describe con detalle los acontecimientos protagonizados solemnemente por Franco, menciona cómo éste se detuvo expresamente ante el tapiz de alto lizo, situado en el despacho de Presidencia del Edificio Central, que representa según el cartón y el boceto que conocemos a las nueve musas bebiendo de la fuente del buen consejo.⁶⁹ Reseñado en el Inventario del centro con el número H 1880, como *tapiz tejido con cenefa alrededor*, el artista concibió una bucólica composición en la que las nueve Musas, supuestamente como relata la mitología en las laderas del monte Helicón, aparecen bebiendo en la fuente Hipocrene, que hizo brotar de una patada Pegaso. Tema empleado también en el vestíbulo del Teatro Principal de Valencia, es aún más adecuado para esta institución del saber: las deidades protectoras de la poesía, de la historia, la tragedia o de la astronomía se representan en variadas posturas, como mujeres jóvenes de enérgicas actitudes, teñidas de un aire misterioso que Stolz consigue haciendo que ninguna de ellas mire hacia el espectador, o por la penumbra en la que se recortan las dos centradas y al fondo, o quizá por el embozo de la situada en el extremo izquierdo, el vuelo de su túnica rebasando el marco e invadiendo la cenefa del tapiz, o sencillamente por el contraste entre los cuerpos robustos y enérgicos, algo varoniles incluso, entre el empaque de las figuras tan rectas y erguidas y el fondo paisajístico, un tupido bosque de ramas retorcidas y apretadas. Stolz restringe el color a la parte inferior y central de la composición: frente a los ocre y leves blancos anaranjados, las túnicas roja y azul de las dos primeras musas, arrodilladas en el centro bebiendo del arroyo, en destacado blanco, y más apagado, el naranja de la figura inmediatamente detrás de éstas, un bellissimo estudio anatómico de espaldas del que se conservan varios dibujos, así como de otras de las musas.

En la “Relación de títulos y méritos”, firmada y fechada de su propia mano en Madrid a 18 de noviembre de 1954 y conservada en el AVT, también consta el boceto para el mosaico del gran vestíbulo del Edificio Central.

⁶⁹ *Informaciones*, 12 de octubre de 1946, p. 5. Se encuentra en el despacho de Presidencia del Consejo de Investigaciones Científicas, y mide 360 x 265 cm.

La rendición de Granada. Boceto.⁷⁰

HM-33

Museo de la Basílica del Pilar de Zaragoza (1950)

Óleo sobre lienzo (46 x 68 cm)

El boceto es el último, el que presentó al Cabildo, antes de acometer la correspondiente obra al fresco en la Basílica zaragozana (véase epígrafe a. *Obra mural*, de este capítulo). Los colores son más cálidos en el boceto, predominando los ocre y no los de la gama de azules que domina el fresco. Por lo demás, y habiendo recibido probablemente el total beneplácito de sus clientes, lo reprodujo centímetro a centímetro sobre el muro, incluso la inscripción latina de caracteres góticos que reza, al pie de la obra: “NON NOBIS, DOMINEE [sic], NON NOBIS” (“No para nosotros, Señor” primeros versos del salmo que continúa: “sino a tu nombre da gloria”).

El milagro de Calanda. Boceto.⁷¹

HM-34

Museo de la Basílica del Pilar de Zaragoza (1950)

Óleo sobre lienzo (44 x 70 cm)

Firmado y fechado A.S.D.: “R. STOLZ VICIANO. 1950”

El boceto final para el otro fresco lateral en la basílica de Zaragoza, si bien en esta ocasión presenta algunos cambios: por la puerta de la izquierda la niña del boceto desaparecerá, ocupando su lugar un joven; sobre la cama del joven antes cojo el ángel que en el boceto está más próximo en el fresco eleva el vuelo, portando de forma más visible, en sentido contrario, y más en horizontal la pata de palo que ya no va a necesitar tras el milagro de la Virgen. Ésta aparece sobre la columna que le da nombre en medio de un dramático vacío dorado, muy efectista, que en el fresco se reduce, minimizando el efecto al quedar perfectamente enmarcada por las alas de los ángeles turiferarios a la izquierda y el portador de la pata de palo a la derecha. Las luces difuminadas y doradas también se transformarán en el fresco adquiriendo

⁷⁰ Reproducido en portada de *El Noticiero*, sábado 16 de junio de 1951 (Zaragoza); *Amanecer*, 16 de junio de 1951 (Zaragoza); *El Pilar*, 23 de junio de 1951, p. 329 (Zaragoza); *Las Provincias. Suplemento*. Martes, 3 de julio de 1951 (Valencia).

⁷¹ Reproducido en portada de *El Noticiero*, sábado 16 de junio de 1951 (Zaragoza); *Amanecer*, 16 de junio de 1951 (Zaragoza); *El Pilar*, 23 de junio de 1951, p. 329 (Zaragoza).

contrastes más acusados, de tonalidades oscuras, y las figuras de los personajes del plano inferior se alargan y estilizan.

Diana cazadora HM-28

Paradero desconocido (s.f., hacia 1950)

Óleo sobre lienzo

“Composición de tema mitológico, según indica el título”(Almela y Vives 1959, 44) muy similar a otros encargos recibidos a fines de la década de los cuarenta y todos los cincuenta en Valencia. A pesar de estar documentada en el libro mencionado como perteneciente a Luis Albert Ballesteros, no hemos podido localizar la obra.

*Diana y Acteón.*⁷² HM-19

Colección particular (Valencia) (s.f., hacia 1950).⁷³

Óleo sobre lienzo (180 x 80 cm)

F.A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Bella obra definida por el equilibrio de todos los elementos pictóricos, particularmente de sus volumetrías corporales, protagonistas de un lienzo cuyo asunto Almela describe así: “El abusivo Acteón, convertido en ciervo por el atrevimiento que tuvo para sorprender a Diana, queda reducido a una anécdota de fondo con objeto de que resalte la clásica hermosura de Diana y sus compañeras”(Almela y Vives 1959, 44). Diana es la identificación romana de la diosa griega Ártemis, la hermana de Apolo, prototipo de la doncella arisca de vida salvaje dedicada a la caza, a cuya cólera se deben las muertes de varios héroes y personajes mitológicos: Orión, Meleagro, o el que Stolz identifica como tema en este cuadro. El cazador Acteón había encolerizado a la diosa al sorprenderla desnuda mientras se bañaba, por lo que ésta lo convirtió en ciervo y azuzó a la jauría contra su propio amo, al que devoraron sin reconocerlo. Esta leyenda sirve de anécdota al

⁷² Reproducido en Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (1959).

pintor para realizar un ejercicio en el que combina este equilibrado clasicismo con una nostálgica sensualidad: las seis jóvenes, que contemplan la huida desesperada del desventurado cazador, se presentan en primerísimo plano. En una composición complicada, de complejas interacciones, Diana centra la atención en un primer grupo a la izquierda del lienzo; de pie, erguida y cubriendo su desnudez con la túnica blanca, muestra un perfil enérgico y airado. La cabeza señala el vértice de un triángulo compositivo completado por dos figuras más, dos compañeras semiarrodilladas sumisas y asustadas que con sus miradas ansiosas convergentes en la diosa refuerzan el triángulo. A la izquierda también, más rezagada, otra figura emerge entre el follaje; la cólera la impulsa hacia adelante, extendiendo el brazo, el cuello y el medio cuerpo visible hacia la pradera por la que huye el intruso, representado –aun no completa la transformación– como centauro con cornamenta y perseguido por sus perros. Esta figura marca el vértice de un segundo triángulo, esta vez en profundidad, creado por dos jóvenes más en primer plano y de rostro oculto, en el centro y derecha, que de espaldas al espectador, semidesnudas, contemplan la huida. El pintor crea así un halo de misterio que atenúa la frialdad que pudiera producir la extrema perfección del dibujo y la concepción clásica de toda la composición.

El grupo exhibe poderosas anatomías de fuertes y redondeados volúmenes en muy variadas actitudes: manos y brazos, espaldas o piernas son muestras de este dominio del dibujo además de modelos de gracia y soltura en la interpretación de estos seis bellos desnudos femeninos, que ejercen una suerte de impositiva atracción. Una atracción a la que contribuyen notablemente tanto el color como la iluminación: intensas tonalidades crepusculares definidas en brillantes tonos anaranjados bañan estas anatomías, resbalando sobre la piel tersa y provocando vivos destellos en los cabellos rubios, castaños y oscuros de las seis jóvenes y también en las hojas del árbol bajo el que se encuentran. Los mantos que las cubren, en azul, anaranjado, amarillo, blanco, rojo y verde, son manchas monocromas resueltas en una variedad de matices magistrales que confieren una difícil intensidad de color a los tejidos, como si a Stolz le urgiera manifestar la variedad de su paleta. El fondo sobre el que

⁷³ Información proporcionada por los propietarios de la obra.

destacan estos personajes atenúa su intensidad, pero no su brillo ni alegría: el grueso del grupo, a la izquierda, se recorta sobre el fondo de un árbol de pequeñas hojas de verdes y ocres irisados, abriéndose hacia la derecha hacia una lejana pradera de claras tonalidades también verdes por la que huye el desventurado Acteón, bajo la mancha de los celajes grisáceos de un cielo secundario. Es en definitiva una obra de inspiración clásica, realizada con las herramientas características del pintor: sensibilidad para representar el cuerpo femenino, soltura de la pincelada y estudiada composición, junto a su aparente facilidad para el dibujo, resumidos en delicadeza y buen gusto.

Diana y Acteón. Boceto HM-19a

Colección familia Torres (Castellón) (s.f., hacia 1950)

Óleo sobre papel (27 x 13,5 cm)

Rapto de Proserpina HM-27

Paradero desconocido (1947)

Óleo (225 x 158 cm)

En una compleja composición de bellas imágenes Stolz representa la anécdota mitológica del rapto de Plutón y Proserpina, traslaciones romanas de los dioses griegos Hades (el hermano de Zeus y Poseidón, al que correspondió el reino de ultratumba) y Perséfone (hija de Zeus y Deméter, o Júpiter y Ceres), según la narración que él mismo anota en el reverso de una fotografía de un boceto a la acuarela conservado en el AVT:

Plutón no consiguió que ninguna diosa quisiera enlazarse con él. Una le encontraba negro, otra decía que hedía a humo y otra hacía zumba sobre la oscuridad de su mansión. Plutón decidió atropellarlo todo y aprovechar la ocasión favorable que se le pudiese presentar. Proserpina, hija de Ceres, hallábase en una pradera, rodeada de varias ninfas cogiendo flores. Se presentó de repente Plutón, la cogió entre

sus brazos, la arrebató, dio en el suelo un golpe con su cetro o tridente, abrióse la tierra y se precipitó con su presa en sus sombríos estados. Sus dos ninfas Cianis y Anapis hicieron esfuerzos por impedir el rapto, pero la primera se vio convertida repentinamente en fuente.

También en el archivo encontramos un recibo extendido a José Pérez Plá por 15.000 pesetas, de fecha 10 de marzo de 1947, en el que también se especifican las medidas del lienzo, que una vez más sólo conocemos a través de su correspondiente fotografía en blanco y negro, pero es suficiente para reconocer la fiel representación del asunto narrado por el pintor. Una línea quebrada imaginaria recorre el lienzo en horizontal, desde la testuz del primero de los tres caballos del dios, a la izquierda, hasta la mano derecha de la figura que huye por la derecha. Dramatismo y movimiento se consiguen en el protagonismo concedido a las manos de los cuatro personajes femeninos y a la sinuosa agitación de los cuerpos. Los caballos, figuras alegóricas de la fuerza bruta y masculina, anuncian la violencia de la acción del dios relinchando desbocados en el fondo izquierdo. Sus conmocionados perfiles destacan sobre un pequeño pedazo de cielo de dramáticos contrastes lumínicos. Pero la atención se centra sin duda en el cuerpo de Proserpina, elevada en volandas por Plutón. La bella anatomía destaca su tersa blancura sobre la oscuridad del cuerpo de su raptor y del árbol que sirve de fondo. En una forzada pose de baile, los brazos extendidos, las piernas flexionadas y cruzadas, desde los pies a las manos cada músculo está dibujado en busca de la armónica perfección anatómica. La línea del dibujo recorre los perfiles de brazos y cabellera, torso y piernas poniendo límite preciso al baño de luces que parece concentrarse en esta figura principal, sumergiéndola en su propio espacio, independizándolo del resto. Así, la presencia de su raptor no queda reducida sino al perfil de una negra sombra, ligeramente destacadas las piernas desnudas y la rizada cabellera. Hacia la derecha la ninfa Cianis desde el suelo extiende los brazos hacia Proserpina. Abiertos, ligeramente crispados, Stolz destaca ahora con un agudo y elocuente contorno los dedos de las manos; muy cerca del grupo central, establece con este elemento una continuidad armónica de la

línea compositiva, que prosigue en el torso y la pierna desnuda extendida y apoyada en el suelo. El perfil del rostro y una ondulada cabellera de llamativos brillos conduce la vista hacia arriba y hacia la derecha, en busca de una tercera figura femenina que recuerda vivamente a los ángeles de las bóvedas de la Música en el Pilar y de la Capilla de la Comunión en Valencia; inicia la huida, corriendo con los brazos tendidos hacia delante, mirando aún hacia atrás. Inmersa ya en la zona tupida del bosque, Stolz dibuja un halo de luz en torno a su silueta, destacando así el bello rostro y, particularmente las expresivas manos. La cuarta figura femenina se dibuja al fondo, recostada delicadamente sobre la embocadura de una fuente. Representa el futuro de la acción principal, el castigo impuesto por el dios a la ninfa Cianis, por lo que la figura es de menor tamaño.

Stolz estudia meticulosamente cada obra, en sus detalles más mínimos, sabedor de que la correcta distribución de masas, luces y colores es una condición previa a la belleza. La concepción global de la obra pudiera tener una interpretación alegórica manifiesta en la contraposición de valores y conceptos, en las imágenes de las jóvenes y la furia desbocada de los caballos, la delicadeza y la fuerza animal y salvaje. El paisaje juega un papel discreto y como siempre relevante en este lienzo; resumido en un frondoso árbol bajo y ancho, de gruesas ramas retorcidas y unos trazos sugerentes de densidad boscosa, provoca una sensación de ambiente irreal, de muda pesadilla para los legendarios personajes en su dramático entorno. El cielo borrascoso, con luces de tormenta, acrecienta esta impresión, contrarrestada sin embargo por las flores en primer plano y abajo, las flores que según la leyenda recogía Proserpina cuando apareció su brutal raptor. Unas selectas rosas de posible intención metafórica en tonalidades claras están además intencionadamente introducidas con otra finalidad: equilibrar la composición introduciendo más luces y tintas claras en un lienzo predominantemente oscuro y tenebroso. Con fuerza expresiva y manifiesta vocación narrativa, la obra nos recuerda a las interpretaciones neoclásicas francesas de la historia antigua: dibujo perfecto, contención expresiva y una inevitable sensación de frialdad resumidas en un conjunto final bello y de elocuente gestualidad teatral.

Paradero desconocido (s.f., hacia 1950)

Óleo

De nuevo el tema de la diosa de la caza, que una vez más también conocemos por una reproducción en blanco y negro conservada en el archivo de la familia Torres. El dibujo define una composición protagonizada por la diosa, que a la izquierda y en aguerrida postura contiene el brío de uno de sus lebreles. Unos anecdóticos y pequeños cuernos en la frente la identifican, remachando el carácter extraordinario ya patente en su apostura. Con la mano derecha sujeta una lanza larga y fina, y viste una sencilla túnica; el tratamiento de los pliegues transmite una sensación de blanda textura. El resto de las figuras se mueve en torno a la diosa: los perros del primer plano, musculosos y estilizados, derrochan energía e impaciencia, pendientes de su dueña. Las jóvenes compañeras de caza, desperdigadas en segundo plano, se nos muestran en agitada actividad, una atándose la sandalia, otra tocando el cuerno, la tercera iniciando la carrera, armada ya con el arco.

Frente a la sensualidad femenina de muchas de sus obras, el pintor se recrea aquí en otras características femeninas, resumidas en la energía y fortaleza de la mujer cazadora. Siempre sobre la base de un dibujo magistral y preeminente, Stolz no se detiene en esta ocasión en el modelado detallado de la anatomía femenina, optando por una pincelada niveladora en pro de unos volúmenes planos de perfiles redondeados sólo ligeramente matizados por manchas de luz sencillas y uniformes. Los destellos lumínicos son tenues, destacando con su precisa ubicación y con magistral discreción la gran parábola en U de la composición. El ritmo ondulante de otras composiciones protagonizadas por mujeres se transforma en enérgicas líneas verticales –los cuerpos de las jóvenes cazadoras, repetidas y acentuadas en las lanzas de la diosa y de la cazadora del fondo- y una extraña sensación de infinitud invade el paisaje en el horizonte perdido del centro, un espacio lleno tan sólo de aire y evocadoras lejanías. Stolz pone de manifiesto una vez más la extraordinaria facilidad con la que maneja los instrumentos de su oficio, en una obra de cierta frialdad y sin embargo llena de misterio.

La flauta

HM-29

Paradero desconocido (s.f., hacia 1950)

Óleo

Es una obra realizada probablemente por encargo, ya que remite muy directamente a los grandes lienzos murales del vestíbulo del Teatro Principal (véase *Obra mural*, epígrafe a. de este capítulo). En una reproducción que conocemos una vez más tan sólo a través de la reproducción fotográfica del archivo de la familia Torres, observamos una composición de recuerdos mitológicos complicada y muy estudiada, en embudo, densa pictóricamente aunque con pocas figuras. Todos los elementos del lienzo se distribuyen a lo largo de una espiral que avanza en profundidad, desde el pie de la figura del primer plano, hacia arriba y hacia la izquierda en la curva de su espalda, subiendo y girando a la derecha en los árboles que enmarcan la escena, continuándose hacia abajo en la figura que toca el instrumento, en realidad un aulos doble (véase Nota 8 del epígrafe a. *Obra mural*), de nuevo hacia la izquierda y hacia arriba en las dos bailarinas, y perdiéndose finalmente en la fuente de luz que emerge tras ellas, desde el fondo. Con una vegetación preciosista (árboles y helechos de hojas minúsculas y detalladas), el pintor nos sitúa en un bosque imaginario, un espacio en el que la naturaleza está total y absolutamente al servicio del hombre, de las cuatro jóvenes en este caso, que la pueblan y dan vida. Los árboles, en la parte superior y a derecha e izquierda, forman un túnel vegetal que sirve de escenario a las dos bailarinas que remedan las habituales representaciones de las tres gracias.

Figuras que ya conocemos y que Stolz recrea en innumerables bocetos y dibujos, las redondas y rotundas extremidades se perfilan perfectamente acompañadas al ritmo de la música imaginaria, dibujando un conjunto cerrado y armónico, con huecos por los que pasa la luz del fondo estudiados casi al milímetro, como si de un encaje se tratara. Los rostros impávidos, nostálgicos, se muestran ajenos a las pasiones mundanas, abstraídos en la levedad de su divina danza. Por debajo de ellas y a la derecha una compañera toca, concentrada en su música, este

aulos doble, una muestra del gusto de Stolz por la documentación y su curiosidad intelectual. La luz incide directamente sobre su rostro, de perfil, diluyéndose poco a poco a lo largo de brazos y rodilla hasta dejar el pie desnudo en la penumbra. El dibujo de este perfil es exquisito, cuidando se diría que con afecto los detalles en el peinado, el lóbulo de la oreja, la curvatura de la ceja, de la nuez en el largo cuello o del párpado. La joven intérprete entorna los ojos de largas pestañas, estirando labios y mentón en su sentida interpretación. La túnica cae en pliegues ejecutados con pincelada amplia, más densa que en el resto del lienzo, y la luz que provoca fuertes sombras se dulcifica en la transición al brazo desnudo, rematado en las características y magistrales manos de gráciles dedos que apenas rozan en suave caricia el instrumento.

Y en primer plano, de espaldas y semidesnuda, la cuarta joven, semirrecostada en la ladera, junto a una fuente, articula un gesto de asombro. Situada en el centro, en posición diagonal hacia la izquierda, configura un magnífico desnudo femenino. El elegante brazo derecho se adorna con un brazalete de intensos brillos metálicos, y las manos de dedos finos y largos se abre, sorprendida ante la danza de sus compañeras. La luz le llega desde lo alto y a su izquierda, formando destellos casi metálicos también en los dorados cabellos, matizándose en la espalda, sensualmente bañada en sutiles contraluces, y apagándose finalmente en la túnica a medio quitar, larga hasta los pies. Esta figura del primer plano y dos de las gracias son exactas reproducciones de otras tantas en el lienzo mural del Principal, por lo que consideramos que Stolz ejecutó esta pintura por encargo. La obra es en cualquier caso y en definitiva una manifestación inequívoca del estilo del pintor en estos años, muestra una vez más de su característico y magistral oficio.

Ninfas leyendo

HM-30

Paradero desconocido (s.f., hacia 1950)

Óleo

De nuevo conocida por una fotografía del archivo de la familia Torres, en esta composición de formato apaisado aparecen tres doncellas de remembranzas

mitoiológicas, vestidas con túnicas, y en un paisaje muy similar al de la obra anteriormente comentada, H-29, tratado con amabilidad y preciosismo. En el borde de un bosque, a la izquierda, una preciosa joven lee un pergamino sentada a la sombra de un árbol. El rostro se define en un óvalo perfecto, ligeramente inclinado sobre el pliego, mientras sus labios se abren, anecdótica y narrativamente, manifestando su actividad. Frente a ella y recostada sobre su manto, yace semidesnuda una compañera. La luz recae directamente sobre ella, desde lo alto, iluminando un cuerpo de blancuras imposibles. El cuello fuerte y ancho sostiene una cabeza pequeña, con abundante cabellera ondulada y un rostro del que sólo se nos desvela una oreja dibujada al detalle, un mentón afilado y unas mejillas sin pómulos. En actitud indolente, la mano izquierda sostiene apenas, desmayada sobre el manto en el suelo, un espejo, recién abandonado para mejor escuchar la lectura. Similar concentración absorbe a la tercera figura, a la derecha, aunque manifestada en diferente expresión y actitud: sentada y sujetándose las rodillas con las manos entrelazadas, inclina levemente la cabeza, que nos muestra de perfil, con una expresión dulce y soñadora en el hermoso rostro, enmarcado por unos cabellos ondulados de claros reflejos. Es la figura más conseguida de la composición: dibujada con precisión y delicadeza extremas, los juegos de luces y sombras le confieren un carácter sensual y cercano del que carecen las otras dos figuras, interpretadas con trazos mucho más amplios y lánguidos. Al fondo el paisaje se abre para incluir un río serpenteante que se pierde en la línea del horizonte. Sin menoscabo de su carácter narrativo, la anécdota de la lectura está no obstante sin duda supeditada al servicio del cuerpo femenino, protagonista de esta composición en U definida por las figuras de las tres doncellas. Resultado probable de algún encargo, Vicente Torres recuerda esta obra como propiedad de un comerciante de muebles, Mariano García, así como la anteriormente comentada *Diana cazadora* (HM-28).

Mural decorativo (Pasapoga)

HM-32

Paradero desconocido (1942)

Óleo (385 x 500 cm, aprox.)

Lienzo idéntico al mural a fresco realizado para la saia de fiestas Pasapoga (véase epígrafe a. *Obra mural*), lo conocemos a través de una fotografía de estudio en la que una persona situada junto al mural nos da la referencia de sus medidas, similares a las del fresco. Un recibo conservado en el AVT por 13.750 pesetas se refiere a este lienzo, con fecha 20 de junio de 1942.

Santander. Boceto HM-26

Colección privada (Valencia) (1951)

Óleo sobre lienzo (64 x 54 cm)

A.I.C.: "RAMÓN STOLZ VICIANO SANTANDER, 1951"

Estudio de recuerdos goyescos para el conjunto derecho del panel con el tema de la peste, en el antiguo Gobierno Civil de Santander, representa de forma elocuente los estragos de la peste sufrida en la capital cántabra en el siglo XVI. Con una perspectiva tomada a ras de suelo, el pintor elige sólo figuras femeninas para transmitir con sus gestos y actitudes el horror y el sufrimiento de la población ante tamaña catástrofe. En una composición en campana, de simetrías perfectas y pocos personajes Stolz consigue representar a toda una ciudad: así, en el suelo sólo aparece el cuerpo sin vida de una madre, a la que su hija trata desesperada, trágicamente de despertar; a su derecha, otra niña llorando esconde el rostro entre sus brazos. Con estas tres figuras el espectador puede expandir la escena, e imaginarse una vasta superficie cubierta de cuerpos. Por encima, a la izquierda, una mujer cargada con un hato, y una niña que se le aferra a las faldas, miran hacia atrás, descompuestos los rostros por el terror: como en los personajes del suelo, sólo estos dos nos bastan para imaginar a cientos como ellos huyendo despavoridos. En una composición dominada por los tonos ocres y anaranjados, el rojo intenso de la falda es una excepción que intensifica el efecto dramático. A su derecha otra mujer rechaza con el gesto de su brazo el horror de la catástrofe, negándose a contemplar más la desgracia, mientras a su pies cierra la curva una figura arrodillada, que junta las manos en actitud implorante. Al equilibrio de la simetría compositiva se contrapone el crispamiento

de los dedos y las manos de las figuras centrales, y los agudos perfiles de todos los personajes, recortados sobre el fondo de intenso naranja. La estudiada simetría de la composición no impide la transmisión de una desgarradora sensación por el trágico hecho narrado. La densa y ondulante pincelada empleada para los intensos brillantes naranjas del fondo dota de movimiento y carácter propio a la atmósfera apocalíptica de la escena, resuelta con una magistral economía de recursos: sencillez y facilidad de la línea, de los contraluces y cromatismos. El dramatismo teatral, ficticio, de muchas obras más academicistas se convierte en esta ocasión en una composición de aires modernos y muy personales.

Jardín Neoclásico. Boceto HM-20

Colección familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo s/tabla (25,5 x 30 cm)

Se trata sin duda del boceto para alguna decoración mural, como indica el perímetro de la pintura cuyo recorte rectangular en la parte inferior sugiere la colocación tras un mueble o chimenea. Stolz ideó un paisaje en lánguidos tonos azulados ya utilizado en muchas de sus obras, un jardín concebido en líneas elegantes, muy esbeltas: árboles a la izquierda de troncos cimbreantes, una columna a la derecha, de largo fuste estriado, y en el centro una fuente neoclásica –una figura humana vierte el agua a una venera desde un recipiente colocado sobre su hombro.

Predicación de San Vicente. Boceto HM-2

Colección Familia Torres (Castellón) (s.f.)

Temple sobre tabla (110 x 56 cm)

Sabemos por las fotografías de las pinturas en el Palau de Santàngel conservadas en el AVT que éste es un boceto para el panel perdido de uno de los medios punto de la residencia valenciana (véase epígrafe a. *Obra mural*, de este capítulo 5). La obra nos muestra una escena concebida a medio camino entre la ilustración y la pintura de historia: el santo dominico ejerce su ministerio ante un

grupo de mujeres, varias con niños en brazos, escoltado por compañeros de la orden dominica y con el paisaje de fondo de las murallas abulenses. Las mujeres muestran actitudes reverentes y sumisas ante el imponente santo intelectual, y los compañeros a la derecha comentan las palabras de Vicente. Las tintas planas y los volúmenes de las figuras, determinados por la línea del dibujo, confieren a la composición un aire muy actual. Distribuidas a lo largo de una línea horizontal inscrita en la parte superior de la composición, las cabezas de los personajes dibujan una línea ondulada que converge en la figura del santo, ligeramente elevada por encima de ellas, a la derecha del centro geométrico para dejar esta zona principal a la mano predicante, situada en el centro geométrico exacto del perímetro. La mirada hacia la joven madre arrodillada establece una línea recta e inequívoca que atrae e incluye a esta figura femenina en la órbita protagonista del santo, con el que refuerza a su vez el nexo de unión a través de su anhelante mirada. Concebido como panel decorativo, a la derecha se observa una cenefa de hojas para el medio punto y otra geométrica en la parte superior del espacio rectangular, y sobre un fondo de estrellas una cartela en la que el pintor suponemos haría –en la obra definitiva- referencia al episodio narrado, aunque en los tres que se conservan no hay cartelas alusivas.

Hernán Cortés

HM-4

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Gran mural de paradero desconocido, en el que el pintor recuerda a las figuras punteras del descubrimiento de América, con Hernán Cortés en el centro, en aguerrida postura, las piernas abiertas, mano izquierda a la espada y derecha al cinto con daga, escoltado por una venerable y sumisa figura de barbas blancas que sujeta la bandera del águila imperial de dos cabezas. A la izquierda, la figura de una india, quizá la célebre Malinche, surge entre la penumbra con devota expresión sometida al poderoso conquistador. A la derecha otro caballero, Pizarro quizá por el tradicional casco de ala con el que se le representa, monta un brioso y engalanado corcel, y junto a él otro caballero con armadura, desmontado éste, sujeta un caballo desguarnecido.

En la parte izquierda de la composición, abajo, la figura de un estudioso despliega un amplio rollo sobre las rodillas empuñando una pluma, mientras contempla la aparición de la Virgen en la parte superior. En el ángulo inferior, un ancla y un hato de cuerdas enrolladas hacen referencia seguramente a los periplos marítimos de la conquista. En el ángulo superior cierra la composición un joven caballero portando estandarte. Sobre la bruñida armadura luce un gran collar, una distinción honorífica, mientras sujeta con la izquierda una larga espada colgada al cinto. La composición se desarrolla en una atmósfera apocalíptica, de fuertes claroscuros que iluminan a las figuras principales con tintes efectistas, envueltas en el viento de los gigantes estandartes y banderas alusivas al gran triunfo americano. Es en efecto una composición triunfalista, que aventuramos podría ser encargo de algún indiano ya que sabemos que durante su estancia en París y a su regreso en Madrid y Valencia, en los años treinta realizó muchos trabajos destinados a tierras americanas.

Hernán Cortés. Boceto

HM-4a

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

Boceto del grupo central del panel anterior, HM-4, con las tres figuras descritas. La calidad de la reproducción permite apreciar el entramado y los nudos del lienzo.

Ulises: el regreso a Ítaca. Bocetos de la serie para el palacio de los Muñoz

Colección Familia Torres (1946)

- El canto de las sirenas

HM-9

Óleo sobre tabla (23 x 58 cm)

El boceto nos muestra a las sirenas, en número de seis; aunque la *Odisea* cuenta sólo con dos, tradiciones posteriores hablan de cuatro, pero en ningún caso de seis. Estos genios marinos aparecen después de fracasar en su intento de atraer a

Ulises, tal y como lo trasladará Stolz al panel definitivo. El barco se aleja, en la estela de un mar de plata, fuera del alcance de las masas rocosas apuntadas e inestables, mientras las sirenas, de espaldas, expresan su rabia gesticulantes, ora mesándose los cabellos, amenazando o elevando los brazos al cielo en su desesperación. En el ángulo superior izquierdo, un gran cortinaje interrumpe los celajes grisáceos, un ambiente gris y tomentoso para describir una escena de enfrentamiento.

- Paso por el estrecho de Mesina HM-11
Óleo sobre tabla (16 x 58 cm)

Como está descrito en el epígrafe a. de este capítulo, *Obra mural*, el episodio relata el paso por el estrecho habitado a un lado por Escila, mitad mujer y mitad jauría de (seis) feroces perros y al otro por el monstruo Caribdis. Al pasar el barco de Ulises los perros devoraron a seis de sus compañeros. Más tarde, Ulises habría de atravesar de nuevo este paraje, solo y sin barco tras el episodio de la isla de Trinacria y el sacrificio de los bueyes del Sol. En el extremo opuesto del estrecho el otro monstruo acechaba a los navegantes: el voraz Caribdis tragaba grandes cantidades de agua del mar tres veces al día y luego lo expulsaba, creando pavorosos remolinos. Ulises flotaba a la deriva en el mástil de su barco naufragado cuando fue atrapado en este remolino, pero se agarró hábilmente a una higuera que crecía a la entrada de la cueva del monstruo y cuando éste expulsó el agua, el héroe recuperó el mástil y reanudó su azaroso viaje. Uno de los dos episodios es el que esboza Stolz en este estudio previo, en el que no distinguimos si el monstruo es uno u otro por la oscuridad de la composición y la escasísima anchura de la tabla utilizada, dominada por las masas de rocas oscuras.

- Calipso HM-13
Óleo sobre tabla (16 x 53 cm)

Tras nueve días de vagar a merced de las olas arriba a la isla de la diosa ninfa Calipso, en la Ceuta actual. La ninfa vivía con sus doncellas en una profunda gruta que asomaba a unos espléndidos jardines con manantiales, y pasaban el tiempo tejiendo. La escena del boceto representa el descubrimiento de la diosa: semioculta tras unas palmeras que dominan y marcan el eje vertical de la composición, contempla al náufrago sentado en la arena de la playa. El brazo separado del cuerpo y la mano extendida denotan el asombro del descubrimiento. Unos cortinajes rojos, de calidades aterciopeladas, caen por la parte superior, hacia la derecha, y en el mismo lado, cortando el ángulo inferior. Enmarcan teatralmente el inicio de una pasión posesiva, ya que la ninfa se enamoró perdidamente del héroe, con el que dice la leyenda que tuvo uno o más hijos y al que retuvo durante años, hasta que Atenea, protectora del héroe, ruega a Zeus que lo libere de la posesiva diosa enamorada. Parece que finalmente, en el panel definitivo, Stolz describe este momento, y no el del encuentro (véase epígrafe a. *Obra mural*, de este mismo capítulo).

- *Nausícaa y sus compañeras* HM-12
Óleo sobre papel (35 x 19" cm)

Último episodio del regreso a Ítaca, cuando destruida su balsa por la cólera de Poseidón llega a Esqueria, la isla de los feacios y, extenuado, cae dormido junto a un río. Le despiertan las risas de Nausícaa, hija del rey Alcínoo, y sus doncellas, que habían ido a lavar la ropa y a jugar a orillas del río. Los reyes le tributan una calurosa acogida y le ofrecen la mano de Nausícaa, pero Ulises insiste en proseguir viaje a Ítaca, y los feacios le ayudan a construir una barca y acompañarlo a su isla. Las jóvenes representan a Nausícaa y sus doncellas, contemplando cómo la barca de Ulises se aleja de su isla para regresar junto a Penélope.

- *Nausícaa y sus compañeras* HM-8
Colección particular (Valencia)
Óleo sobre lienzo (54 x 54 cm)
Firmado A.I.D.: "STOLZ VICIANO"

Véase epígrafe a. *Obra Mural* de este capítulo 5.

- *Llegada a Ítaca* HM-10

Colección Familia Torres

Óleo sobre tabla (19 x 58 cm)

Ulises ha conseguido por fin regresar a casa pero han transcurrido veinte años desde su partida y nadie excepto su fiel perro Argo le reconoce. Penélope le ha aguardado fielmente pero su palacio está ocupado por los ávidos ciento ocho pretendientes de su esposa, que la instaban a elegir marido deseosos de convertirse en los nuevos señores en sustitución de Ulises. Para contener a los pretendientes, Penélope había ideado una estratagema: les daría una respuesta cuando acabara de tejer la mortaja de su viejo suegro, Laertes. En realidad, lo que hacía tratando de ganar tiempo era tejer por el día y deshacer su labor por las noches. Mientras tanto, los pretendientes dilapidaban el patrimonio real en una fiesta continua y Ulises, al tanto de la situación por un criado leal, quiere reconocer la situación de incógnito. Decide disfrazarse de mendigo y entrar en palacio. Es el momento que escoge Stolz para retratarlo: con gorro rojo y túnica azul corta, ayudado por un largo cayado y en actitud cautelosa, sube los escalones entre los perros. La perspectiva nos permite ver los muros de palacio, recortados sobre un brillante cielo azul con pocas nubes blancas. Los mismos cortinajes rojos enmarcan por arriba y por el ángulo inferior derecho la escena.

Figura femenina con arco. Boceto HM-5

Colección Familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo sobre tabla (20 x 47 cm)

Quizá perteneciente a los estudios para la serie de Ulises, la tabla muestra abocetada una figura femenina con túnica rosada, en actitud de tensar un arco. A sus pies, una segunda figura de piel oscura y túnica blanca en ademán de alcanzar una

flecha de su espalda, también dispuesta a disparar. Es una escena mitológica quizá, sin duda de caza, con pincelada muy gruesa tanto para las figuras como para el fondo, en intensos ocre y fuertes contrastes lumínicos.

Neso y Deyanira HM-7

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo

En otro de sus fantásticos lienzos de temática mitológica, que una vez más sólo conocemos por la reproducción fotográfica del archivo de la familia, Stolz representa el rapto de Deyanira, la esposa de Heracles, a manos del centauro Neso, a la sazón barquero del río Eveno. Heracles decidió atravesarlo a nado, confiando su esposa al barquero. Éste intentó violarla, pero los gritos de Deyanira alertaron a héroe, que lo atravesó con una flecha. El lienzo representa a los tres personajes en este último momento: la joven, desnuda, se agita desesperada en brazos del centauro, y al fondo Heracles, rodilla en tierra, dispara su arco. En formato alargado, centrada la composición en los cuerpos del centauro y la joven, Stolz contrapone a la poderosa musculatura de la bestia la grácil levedad del cuerpo de Deyanira, que Neso sujeta en volandas. Dispuestos en diagonal y presentados desde un punto de vista bajo, los dos cuerpos aparecen imponentes ante el espectador, agitándose en frenético movimiento, un movimiento a la vez sincronizado y armónico: las crines de la cola caracolean, los cuartos traseros se tensan y la pata izquierda del animal se eleva mientras gira el cuerpo y la cabeza, intentando mantener el equilibrio en su lucha por sujetar a la presa. Ésta, la rubia cabellera al viento y ya desprendida de la túnica oscura que la cubría, golpea la cabeza del raptor mientras agita convulsa sus extremidades, pies y manos de exquisito dibujo, y en los ojos desorbitados manifiesta todo el pavor del momento. El grupo destaca sobre un fondo de nubes tormentosas aquietadas en la altura, y un frondoso árbol cobija tras unas rocas la figura de Heracles. Stolz emplea de nuevo brillos de suaves gradaciones, efectos de pieles tersas y suaves sobre las que resbala la luz cenital, potenciando un dramatismo muy contenido, sin embargo, en favor de la claridad narrativa y compositiva.

Neso y Deyanira. Boceto HM-6

Familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (24,5 x 18,5 cm)

En una composición más abigarrada que la decidida finalmente por el pintor y anteriormente comentada, la figura del héroe es la misma que la de la obra definitiva, aunque no las del grupo central. En formato apaisado, el esquema compositivo también es diferente: Neso aparece en cabriola hacia la izquierda, sosteniendo en horizontal el cuerpo de Deyanira. Stolz divide en dos el lienzo: a la izquierda el héroe, bajo una masa arbolada, y a la derecha, el grupo del centauro, representado como un corcel negro, y la esposa ultrajada, ante otra masa oscura. La línea del río está solamente insinuada por una línea de luz dorada que se alarga hacia el cielo del fondo, sirviendo de preámbulo o simplemente reflejo del centro temático y compositivo: el cuerpo de Deyanira, desnudo, destaca en una intensa claridad, resaltada por las manchas rojas de la túnica que se desprende al vuelo.

Las Hilanderas.⁷⁴ HM-14

Colección particular (Valencia) (s.f.)

Óleo sobre cartón (32 x 37 cm)

Pequeño cartón de delicadísimo y sensual dibujo representando sobre el rojo intenso de una pared de fondo iluminada por el fuego a cuatro hermosas jóvenes afanadas en distintas fases del proceso de hilado, desde la lana que esponja la muchacha de la derecha, semiarrodillada en primer plano, el manejo del huso por parte de la figura central y la que se apoya indolente en la pared de la izquierda, y la pieza tejida a la derecha.

Las Musas – Boceto para Teatro Principal HM-25a

Familia Jiménez de la Iglesia (1945-46)

Óleo sobre lienzo (26,5 x 51 cm)

El estudio es prácticamente idéntico al finalmente trasladado al muro del Teatro Principal de Valencia. Véase epígrafe a. *Obra mural* de este capítulo.

Las Horas- Boceto para Teatro Principal HM-25b

Familia Jiménez de la Iglesia (1945-46)

Óleo sobre lienzo (26,5 x 51 cm)

El boceto reproduce muy fielmente la obra finalmente plasmada en el muro del Teatro Principal, a excepción del fondo vegetal: en este óleo preliminar Stolz coloca a las tres Gracias ante un árbol que en el muro desaparece. Por lo demás, tanto las figuras femeninas como el color y concepción lumínica no variarían. Véase epígrafe a. *Obra mural*.

Diana y sus ninfas HM-15a

Colección familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (198 x 145 cm)

Stolz acude una vez más a la mitología para elegir el tema de esta obra, concebida para imitar un tapiz, rodeado de cenefa de cintas, flores y frutas de recuerdos florentinos y renacentistas. En una paleta de dominantes tonos fríos, los verdes y azules se matizan con las manchas de unos ocre apagados en troncos, suelo, piedras o la misma piel de la diosa; se aviva en el color canela del galgo recostado y se enciende en la breve mancha roja del manto extendido bajo el cuerpo de Diana, repetido como un pálido reflejo al fondo, en la túnica del desdichado Acteón.

Muy diferente al lienzo *Diana y Acteón* (HM-19), la diosa Diana, la Artemisa griega, se representa como voluptuosa y rubeniana doncella, recostada indiferente entre sus galgos mientras contempla al desventurado Acteón perseguido por su

⁷⁴ Javier Pérez Rojas (ed.). *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana 1868-1940* (Museo de

propia jauría. Stolz no utiliza el modelo de mujer dominante en su obra, definiéndose ésta en un dibujo de líneas más abigarradas, con más curvas, en el que las carnes aparecen mórbidas, el pecho abundante, el abdomen blando, las caderas prominentes. El follaje rodea y penetra la escena en piedras, hojas y troncos de formas redondeadas, acentuando la voluptuosidad del personaje. El perro blanco y negro posa erguido; el cuello y lomo musculosos, tensos, parecen poner un contrapunto varonil a la figura de la diosa, acentuando la muelle sensualidad de la escena, que remite a Giorgione y otros clásicos del renacimiento italiano. Por otra parte, el galgo recuerda escenas de caza cortesana, rematando una composición de concepción clásica e inspiración renacentista que Stolz debió realizar en fechas tempranas.

Diana y sus ninfas HM-15b

Colección familia Torres (Castellón) (s.f.)

Acuarela sobre papel (28,5 x 22 cm)

Copia exacta de la obra anteriormente comentada, el hecho de estar realizada sobre papel cuadriculado puede sugerir su función como plantilla para un tapiz u obra mural cuya existencia en cualquier caso desconocemos.

*El sueño de la adolescencia.*⁷⁵ HM-16

Paradero desconocido (s.f., hacia 1943)

Óleo sobre lienzo

Perteneciente a un conjunto que presumiblemente representaba las edades de la vida, sólo conocemos esta obra de formato alargado por su reproducción en el libro de Almela y Vives *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*, en la que se reseña como propiedad de don Federico Tamarit. Una carta de Arturo Piera fechada en 23 de marzo de 1943 informa al pintor de la inauguración de la nueva tienda de Federico Tamarit, “lamentando los amigos no hayan estado ya en su sitio

Belas Artes da Coruña, 2001).

sus pinturas”, refiriéndose a éstas. El pintor se recrea una vez más en una sensual composición elaborada con muy pocos elementos: bajo una exuberante planta de hojas carnosas duerme plácidamente una joven semidesnuda. Boca arriba, una pierna doblada bajo la otra, los brazos sobre la cabeza, reproduce el tipo femenino característico en él en una postura también repetida en otros cuadros de desnudos (*Desnudo en el mar*, D-1; o *La joven y el fauno*, D-4) particularmente en *Desnudo dormido en el campo*, que consideramos una reproducción de su propio cuadro (véase D-15). Desafortunadamente, sólo conocemos ambas obras a través de reproducciones en blanco y negro, circunstancia que no impide apreciar una atmósfera cálida y despreocupada en un lienzo concebido nada más que para el deleite de la vista.

*El sueño de la infancia.*⁷⁶ HM-18

Paradero desconocido (s.f., hacia 1943)

Óleo sobre lienzo

En el mismo formato y haciendo pareja con el anterior, esta obra alegórica que igualmente sólo conocemos por su reproducción en el libro mencionado de Almela y Vives representa la primera de las edades de la vida. En un paraje natural, ante un gran árbol, una joven descubre una cesta en la que un niño de muy corta edad duerme plácidamente. La joven levanta a modo de pantalla el lienzo blanco que sirve de sábana en la rústica cuna, una cesta de mimbre. La luz blanca de la tela concentra la atención en esta zona de la composición: un niño regordete y mofletudo de rizos dorados sobre los que se refleja en intensos destellos la luz del sol, también incidente en la suave piel del vientre, el brazo y la pierna que asoma por el borde de la cesta. Stolz no demuestra una gracia especial para retratar al infante, que presenta un rostro ciertamente deforme. Por el contrario, la joven que lo acompaña es de una belleza indiscutible, familiar en el pintor: agachada junto al niño, la espalda erguida, inclina el cuello en armoniosa curva que se continúa en el hombro y brazo desnudos,

⁷⁵ Reproducido por Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (1959).

⁷⁶ Reproducido por Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (1959), que reseña como lienzo propiedad de don Federico Tamarit.

éste ligeramente apoyado sobre la rodilla; la cabellera ondulada y recogida en la nuca enmarca un rostro de perfectas proporciones clásicas, sobre el que se proyecta una sombra ovalada que acentúa el ritmo ondulante de las formas. Stolz concibe una luz cenital que matiza la dulzura y serenidad de la escena, resuelta sobre una composición en círculo. La curva se repite insistente en todos los elementos internos: los rizos del cabello, la fina línea de las cejas, el iluminado mentón que destaca en contraste con la sombra en el rostro, la curva del hombro, la delicadísima curvatura de los dedos que sujetan el lienzo, la misma caída de éste, o las redondeces del cuerpo del bebé. También el árbol de fondo continúa el juego de curvas en un tronco ondulante y unas sinuosas ramas. La masa de hojas se extiende por debajo de la línea de horizonte, creando un extraño efecto de reflejo acuático. Utilizando una pincelada suelta, con suaves transiciones de masas y volúmenes, el juego de luces y sombras prima sobre la línea o el dibujo protagonista en otras ocasiones, resultando en una obra de extraordinaria calidez.

El sueño de la infancia

HM-17

Paradero desconocido (s.f.)

Óleo sobre lienzo

Como en los lienzos comentados anteriormente, el panel en formato apaisado debió gustar a algún cliente que encargó esta reproducción casi idéntica, aunque en formato diferente. El grupo central ocupa la totalidad del lienzo, pudiendo apreciarse una pincelada muy densa y pastosa para definir unos volúmenes de límites precisos y a la vez muy plásticos, confiriendo una sensación de novedad pictórica en la obra del pintor. Los intensos contrastes lumínicos que apreciábamos en el lienzo anterior resultan en éste aún más llamativos. La curva marcada por la caída del lienzo define el espacio de la composición, dividiéndolo en dos mitades armónicamente contrastadas en una obra caracterizada por la plasticidad y la rítmica cadencia de sus líneas.

Sancho el Fuerte de Navarra.

HM-3

Diputación Foral de Navarra (1952)

Cartón para tapiz de alto lizo (440 x 285 cm)

Reproducción de una de las escenas de la cúpula del Monumento a los mártires de Pamplona (Véase epígrafe a. *Obra mural*). En la “Relación de títulos y méritos” firmada y fechada de su puño y letra en Madrid el 18 de noviembre de 1954 (original en el AVT) , además de este cartón reseña “Cartones para los tapices de la escalera de honor”, pero durante una visita a la institución en abril de 1995 no pudimos localizarlos, así como ninguna documentación al respecto.

La reconstrucción de Santander. Boceto

HM-35

Palacio Museo de Elsedo. Cantabria (1951)

Óleo sobre lienzo (64 x 35 cm)

Correspondiente al fresco situado en el muro de acceso, a la izquierda del central que recrea el incendio de Santander en febrero de 1941, el boceto trasladado casi al milímetro (excepto por las casas del fondo derecho, que en el fresco son sólo ruinas) representa a los hombres de la ciudad entregados a la tarea de reconstruirla, para que, como rezará la inscripción en el bloque de piedra del primer plano inferior (en el boceto aparece vacía), la desgracia sufrida, con el vigor montañés y la ayuda nacional haga renacer a la urbe como el ave Fénix de sus escombros (véase epígrafe a. *Obra mural*, de este capítulo).

Astilleros de Guarnizo (Alegoría de la Marina). Boceto.

HM-36

Palacio Museo de Elsedo. Cantabria (1951)

Óleo sobre lienzo (73 x 35,5 cm)

Correspondiente al panel de la derecha en el muro que enfrenta la entrada, Stolz presenta una alegoría de la marina, unida a la agricultura (en el extremo izquierdo) a través del águila imperial representada en el centro. Recreando los astilleros de Guarnizo, domina la composición la proa de tres grandes barcos

antiguos sobre el bullicioso ritmo portuario del Santander del siglo XVIII, como parecen sugerir la casacas y pelucas blancas de algunos de los personajes que se afanan en primer término (véase epígrafe a. *Obra mural* de este capítulo).

Jardín neoclásico. Boceto HM-20

Colección familia Torres (Castellón) (s.f.)

Óleo sobre tabla (25,5 x 30 cm)

Con toda seguridad es el boceto para alguna decoración mural, por la forma de la pintura y su técnica abocetada. En tonos predominantemente azules, Stolz bosqueja un jardín bajo un cielo crepuscular, en el que destaca una fuente con estatua de desnudo clásico descargando el agua en una pila con forma de venera gigante; a ambos lados, unas columnas de entablamento clásico a la derecha y árboles de finísimos y ondulantes troncos a la izquierda.

Despacho oficial de respeto. Boceto HM-38

Casa de la Moneda (Madrid) (1958)

Óleo sobre lienzo (40,5 x 30 cm)

F.A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Inscripción inferior: "DESPACHO OFICIAL DE RESPETO"

Único boceto que se conserva de los tres techos contratados para la Casa de la Moneda (véase epígrafe a. *Obra mural* de este capítulo 5), descrito por Stolz en unas notas mecanografiadas conservadas en el AVT como sigue:

La decoración de este despacho de respeto intenta poner en evidencia el elevado rango que corresponde a la moneda en todo Estado soberano. Nada mejor para este fin que resaltar tal grandeza haciendo centrar el foco de atención de lo compuesto en la frase donde Alfonso el Sabio dice:

ESTAS QUATRO COSAS SON NATURALES AL SEÑORÍO DEL REY QUE NON LAS DEBE DAR A NINGUNO OME NIN LAS PARTIR DE SI EA PERTENECEN A EL POR RAZON DEL SEÑORIO NATURAL: JUSTICIA, MONEDA, FONSADEIRA E SUOS YANTARES

Así este texto es el punto de partida para constituir el origen de los elementos unidos a él y que sirven de explicación plástica en el conjunto.

En la cima de elevada montaña que se corona por las columnas de Hércules y el león de Iberia, unos talantes sostienen gigantesca piedra donde se leen las palabras dictadas por el monarca de las Partidas. En su torno se yerguen varias figuras. A la izquierda aparece la Justicia, con gesto de invocación al cielo, con la espada asida por la hoja para que la empuñadura sea cruz y con ella símbolo de su misión de paz, doblemente significada con el ramo de olivo; Juno Moneta, serena y altiva, armada de lanza y escudo, cubiertos los hombros con la piel de cabra, será alegórica memoria a la acogida que brindó ella, a la fabricación de la moneda –una zecca romana en los sótanos de su templo- ligándose así de manera íntima, el clásico, el glorioso mito y la historia de la Roma legisladora de pueblos al tema de que informa este techo. Al lado de Juno y en término más avanzado, un corpulento personaje, desnudo, atento a la tarea que ejecuta y tensa su musculatura, acuña las monedas con la fortaleza de sus brazos, porque conviene no olvidar el esforzado quehacer que todas las cosas grandes exigen al hombre en su nacimiento. A la izquierda, en término posterior, las lanzas se yerguen en el aire, llevadas por las huestes defensoras de la patria, que podrían cumplir con el honor de tal destino, merced a la fonsadera de que habla en escuetas palabras el sabio hijo de Fernando. Y como contrapunto, a la

derecha, los yantares trepan la montaña transportando los tributos al rey y señor.

En el ángulo superior izquierdo de la composición, Minerva lleva la lanza y en su otra mano la victoria, coincidiendo Minerva con el acceso al salón donde quedará constancia de las personalidades que visiten la Casa de la Moneda y donde se conserve el más importante archivo.

En la esquina contraria, Pegaso, ágil, se abre camino en el espacio como símbolo de la imaginación creadora.

En el centro y en vuelo que remata el desarrollo del tema de la montaña, el águila imperial de España sostiene en sus garras los cuarteles del escudo de la patria, sugiriendo cómo todo nuestro afán de riqueza deberá encaminarse al mejor servicio para la gloria y grandeza nacional.

El problema perspectivo se ha planteado de forma que permita una visión clara dentro del salón, a la par que sea visible y adquiera toda su concepción desde la próxima sala a medida que el espectador avance en la contemplación.

El boceto presenta una concepción muy similar a la de varios techos del INI, particularmente al de su Sala de Juntas, del que reproduce el águila imperial, y la figura de Minerva y la de Pegaso repetidamente utilizada en otras obras. Desgraciadamente, la muerte de Stolz recién acabadas las pinturas del Salón de los Fueros del Ayuntamiento valenciano impidió que esta obra se llevara a cabo.

Bocetos para el Salón de los Fueros.⁷⁷

Paradero desconocido (1958)

Óleo sobre cartón

⁷⁷ Aparecen reseñadas en el catálogo de la exposición realizada en diciembre de 1959 por el Círculo de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Valencia en el aniversario de la muerte de Ramón Stolz (véase

Todos son bocetos definitivos, realizados a escala y con los colores de las paredes, friso y escudos sobre los huecos de puertas y ventanas. (Véase epígrafe a. *Obra Mural*)

- *Vinatea* HM-39

(60,5 x 51 cm)

- *Ballester de la Ploma* HM-40

(60,5 x 51 cm)

- *Jaume I, Pere I, Alfons I y Jaume II* HM-41

(74 x 51 cm)

- *Pere II, Joan I, Marti l'Humá, Alfonso III* HM-42

(74 x 51 cm)

Bocetos para la cúpula del Monumento a los Caídos

Colección Museo de Navarra (1950)

Óleo sobre lienzo

- *San Francisco Javier evangelizando Asia y Oceanía* HM-46

(281 x 157 cm)

Bocetos definitivos del cuarto correspondiente de la bóveda del Monumento a los Caidos. (Véase epígrafe a. *Obra Mural*)

- *Gestas medievales* HM-47

(228 x 144,5 cm)

sección bibliográfica). Esta exposición repetía las obras expuestas en la Dirección General de Bellas Artes y en el Museo de la Academia de San Fernando de Madrid un mes antes.

Bocetos definitivos del cuarto correspondiente de la bóveda del Monumento a los Caídos. (Véase epígrafe a. *Obra Mural*)

- *La Navarra religiosa. Romería de Aralar y Montejurra* HM-48
(235 x 153,5 cm)

Bocetos definitivos del cuarto correspondiente de la bóveda del Monumento a los Caídos. (Véase epígrafe a. *Obra Mural*)

- *La Navarra guerrera. Soldados y banderas* HM-49
(236 x 155 cm)

Bocetos definitivos del cuarto correspondiente de la bóveda del Monumento a los Caídos. (Véase epígrafe a. *Obra Mural*)

V.2.G. OBRAS DE TEMA RELIGIOSO

Altar de la Madre Sacramento RG-31

Destruído (1925)

Óleo

Realizado para un convento de religiosas en Valencia, sólo se conservan algunas fotografías, y correctísimos dibujos académicos, de gusto decimonónico, del rostro de Jesús.

Boceto para el techo de la capilla RG-14

Asociación Valenciana de la Caridad (1935)

Óleo sobre lienzo (30 x 32 cm)

Unos angelotes revolotean en medio de un cielo azul y denso, elaborado con grandes manchas de color alternando el azul con el ocre claro en una obra atribuida en la Asociación a nuestro pintor. Este boceto debe ser la última prueba antes de la ejecución definitiva, ya que es trasladado al milímetro a la bóveda, y los angelotes replican con exactitud a los que finalmente fueron trasladados al techo de la capilla: son cuatro querubines de carnes rollizas, rostros regordetes y abundantes cabelleras negras. Juegan llevando en su vuelo la corona de espinas del martirio de Jesús, en referencia a los sufrimientos de los pobres a los que iba a atender la Asociación. Es un trabajo fácil, realizado con soltura, de cierta inspiración naíf, reflejada en unos colores muy claros y unas expresiones en los niños de cierta seriedad reconcentrada, atenuada por las actitudes juguetonas de sus cuerpos. A falta de cualquier documentación al respecto, incluimos esta composición en el catálogo a pesar de que el tipo de angelotes no presenta ninguna similitud con el tipo repetido por Stolz en tantas obras religiosas, y este hecho, junto a la concepción general de la composición, el estilo y ejecución de la obra definitiva, *a secco*, nos plantean serias dudas sobre la autoría de Ramón Stolz, a pesar de que así conste en la tradición oral de la institución benéfica

Madonna (Virgen Beneyto).⁷⁸

RG-7

Familia Jiménez de la Iglesia (1946)

Óleo sobre lienzo (80 x 60 cm)

Firmado L.I.: "R. STOLZ VICIANO"

Obra de encargo (de Valeriano Jiménez de la Iglesia para la boda de su hija) en un género escasamente cultivado por el pintor, la correspondencia entre Piera y Stolz nos permite fecharlo exactamente en los primeros meses de 1946: en carta fechada el 16 de enero de 1946, Piera le agradece los bocetos de las *madonnas* recibidas y le comenta las reacciones en casa de los Jiménez de la Iglesia:

⁷⁸ Reproducido en Almela y Vives, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (1959).

Los bocetos han gustado mucho, sobre todo el ovalado porque además de lo gracioso entona muy bien con los muebles del dormitorio donde se ha de colocar. [...] ¿Cuándo cree Ud. que estarán terminados los cuadros? Como desde luego hay que hacer primero uno de los dos, como es natural, comience por ejecutar el de Irenita, que es la que urge más, pues se ha de colocar en la cabecera de su cama y no tiene nada actualmente. (Carta de Arturo Piera a Ramón Stolz fechada el 16 de enero de 1946)

La correspondencia nos habla de otro cuadro que desconocemos.⁷⁹

La composición repite el óvalo del formato, protagonizada de modo absoluto por la figura de la Virgen: el dulce y hermoso rostro de finos y delicadísimos rasgos, iluminados por una suave luz nacarada y avivados en el carmín de los labios, y la silueta de su cuerpo, cubierto con túnica y manto blancos, un blanco luminoso que confiere cierta cualidad etérea al grupo. El foco de luz que Stolz sitúa cenitalmente define los blandos pliegues del manto que la cubre a la vez que crea estos mismos suaves contrastes lumínicos en la piel del niño desnudo y manos de María. Almela lo describe así: “La Virgen y el Niño están representados en primer término con una luz oriental; orientalismo corroborado por la flora y la arquitectura popular de los demás términos”(Almela y Vives 1959, 44). Efectivamente, una palmera cierra el fondo inmediato a la izquierda y a la derecha se atisba un trozo de paisaje verde, con una pequeña construcción que nos recuerda a las de los tradicionales belenes navideños ambientando una escena dominada por la luz y una leve sensualidad contenida a la que Stolz parece incapaz de sustraerse incluso cuando recrea la figura de la Virgen María.

⁷⁹ En la carta mencionada de 16 de enero también le dice Piera: “Con la sinceridad que nos debemos he de advertirle que los reparos que se han hecho a los bocetos han sido: encontrar a los niños un poco grandes de tamaño; y respecto al rectangular, o sea el de casa de D. Valeriano, parece le agradaría que el ángulo que forman los ejes, digámoslo así, de las dos figuras, fuese un poco más cerrado para que las mismas quedasen más centradas y por consiguiente más próximas las cabezas. Todo ello, según me indica Valeriano, salvando siempre su mejor opinión, que es la que se ha de acatar”.

Virgen con niño

RG-8

Colección privada (Valencia) (s.f., hacia 1930)

Óleo sobre lienzo (40 x 50 cm, oval)

Firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO"

Es una obra también de encargo, para el que concibe una composición mucho más clasicista que la anterior también de formato ovalado. La composición recuerda las estampas populares religiosas del XIX, y pudiera ser que Stolz copiara algún cuadro de entonces que desconocemos: recortada sobre la línea de un horizonte verde de suaves ondulaciones la Virgen, con túnica roja y manto azul y un velo blanquecino sobre la negra y crespa cabellera, sujeta de pie y acerca sus labios tiernamente a la frente de un niño regordete, con labios carmín y rizos dorados muy del gusto del momento. Es una obra bien ejecutada pero sin la gracia ni la inspiración de otras, la mayoría, de Stolz.

Bocaporte para el Camarín de la Virgen. Boceto

RG-15a

Basílica de los Desamparados (Valencia) (1933)

Óleo sobre lienzo (118 x 60 cm)

Firmado AII: "R. STOLZ VICIANO"

Fechado A.S.D.: "BOCETO PARA LA CORTINA DEL NICHO DE Ntra. Sra. DE LOS DESAMPARADOS. AÑO MCMXXXIII"

A fines de 1932, a pesar de haberse afincado definitivamente en Madrid, Stolz sigue manteniendo un estrecho vínculo con la ciudad de Valencia, a través de amigos y encargos continuos. Así la Junta de Gobierno de la Real Cofradía de la Basílica de la Virgen de Nuestra Señora de los Desamparados, a través de uno de sus miembros, el Marqués de Malferit, le encarga la ejecución de un lienzo para cubrir el nicho de la Virgen de los Desamparados cuando ésta se volvía hacia el camarín. En carta conservada en el AVT de fecha 5 de enero de 1933 se da cuenta de las razones de la Junta: "Hemos visto los tapices pintados por Ud. que hay expuestos en la tienda del Sr. Izquierdo en la plaza de Emilio Castelar y se nos ha ocurrido si

podríamos hacer la cortina mencionada pintada por Ud. que vendría a ser una reproducción de la Santa Imagen". En principio pensaron en un tapiz, pero en carta de 15 de febrero rectifican: "Se ha desistido del proyecto de pintar la imagen sobre tapiz, como los expuestos en casa de Izquierdo, inclinándonos a que sea al óleo, como estaba la cortina antigua". Quería la Junta una tela que representase esta vez no el nombre de María, sino la imagen de la Patrona, como los anteriores de Vicente López y José Vergara -este último, perdido durante algún tiempo, se encontró en uno de los desvanes de la Basílica por esas mismas fechas. Este lienzo sustituiría uno anterior de Martín Labernia (el primero de Vergara se hallaba ya en la antecapilla de la Comunión).⁸⁰ En la Basílica, pues, realiza Stolz el boceto de la Virgen en lienzo de 118 x 60 cm, firmado con sus dos apellidos y con la inscripción en su marco dorado *Boceto para la cortina del nicho de Nuestra Señora de los Desamparados. Año MCMXXXIII*, mereciendo la inmediata aprobación de la Junta, que actualmente lo conserva en el pequeño museo del Camarín. La escena presenta profusión de figuras en diversas actitudes y tamaños. A la altura del manto de la Virgen se despliegan en semicírculo ascendente una cohorte de santos y ángeles orantes. La Virgen descansa sobre pedestal esférico labrado, flanqueado por dos ángeles mancebos niños, y en el plano inferior más ángeles con grandes alas, en escorzos y actitudes movidas, y en el ángulo derecho dos angelotes con las azucenas simbólicas.

Bocaporte para el Camarín de la Virgen RG-15b

Basílica de los Desamparados (Valencia) (1933)

Óleo sobre lienzo (300 x 600 cm)

El lienzo definitivo, de seis metros por tres, cubre el nicho desde 1934, y se aprecian varios cambios sobre el boceto: la Virgen tiene una corona de menor diámetro y el niño está de pie en su regazo. Ocupa mayor espacio en la superficie del lienzo, y las figuras que la rodean, formando una mandorla uniforme y compacta a su alrededor, son figuras de gran tamaño, en actitudes naturales: en la mitad inferior una especie de monaguillo entre querubes ofrece un manto blanco; un orante eleva

⁸⁰ Ignacio Bosch et al., *Recuperación integral de la Basílica de Nuestra Señora de los*

su oración a la Virgen, animado por un arcángel que le apunta con el dedo levantado al cielo, y a la derecha otra figura con coraza de guerrero. Más figuras de espaldas, frente y perfil a derecha e izquierda del manto, y la mitad superior con angelotes sobre una intensa luz dorada de fondo. El lienzo constituye, según testimonio del P. Emilio M^a Aparicio, capellán de la Basílica en los años 50: “el mejor documento plástico de la imagen de la Patrona tal como se veneraba antes de Julio de 1936, hasta en los nimios pormenores de sus más insignificantes alhajas y del bello dibujo del manto ofrecido por don Germán Mata que ahora vuelve a llevar la santa imagen”(1958). A los veintinueve años, sin embargo, Stolz se revela como extraordinario dibujante, resolviendo con coherencia y adecuación el encargo. Es sin duda un documento, una obra puramente descriptiva en la que Stolz se somete a los cánones tradicionales de la representación de la Patrona de Valencia; así, el rígido hieratismo de la composición, con el motivo central de la Virgen y grupos de pequeños ángeles salpicados por la superficie del lienzo.

Este bocaporte fue destruido en la guerra, siendo el actual una copia realizada por el mismo Stolz en 1939; sólo puede contemplarse en la actualidad cuando desciende, cubriendo el hueco que deja la imagen de la Patrona en su festividad, el segundo domingo de mayo, cuando ésta es trasladada en procesión desde la Basílica a la Catedral por la mañana y de regreso por la noche.

La música al servicio de la Divinidad. Boceto

RG-16

Museo de la Basílica del Pilar de Zaragoza (1941)

Óleo sobre lienzo (59,5 x 74 cm)

Boceto definitivo para la bóveda del coro de la basílica zaragozana (véase epígrafe a. *Obra Mural*, de este capítulo 5), presentado en septiembre, mereció la aprobación del Arzobispo, el Ministro de Asuntos Exteriores y la Junta del Centenario, por lo que Stolz lo trasladó al centímetro al muro. Stolz cumple con el propósito de Bernardino Montañés, su antecesor en el XIX para decorar el templo, de reflejar las cuatro partes de la música religiosa: el canto gregoriano, la

Desamparados. Tomo I: Investigación arquitectónica (Valencia, 1994) 77.

composición, el acompañamiento instrumental y las voces infantiles de los coros. Así, está determinada la composición en cuatro grupos temáticos y tres líneas compositivas, en torno al tema principal, el cordero místico adorado por los veinticuatro ancianos según el Apocalipsis (4, 10) entre los cuatro evangelistas y bajo las siete lámparas, en una zona vacía y luminosa. Los grupos circundantes los componen figuras de mayor tamaño, de perfiles más definidos y tonalidades más oscuras: la Virgen rodeada de juguetones ángeles niños, y entre ellos la figura del niño de coro Santo Dominguito del Val, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, autor de los himnos eucarísticos, entre grupos de ángeles. En el centro de la línea de tierra destaca la figura protagonista del profeta David tañendo el arpa, y a su izquierda San Gregorio Magno entre ángeles que llevan los atributos de su pontificado; a la derecha Santa Cecilia rodeada de más ángeles músicos y cantores, tocando el órgano. La parte superior es menos densa, completada con ángeles turiferarios.

Virgen María – Boceto para el altar de la Iglesia del Espíritu Santo RG-6

Colección particular (Valencia) (1943)

Óleo sobre lienzo (31 x 42 cm)

A.I.I.: “R. STOLZ VICIANO”

El extraordinario conjunto de pinturas al fresco realizadas en Madrid para la iglesia del Espíritu Santo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fue elogiado en su día y resaltado posteriormente en la escasa literatura sobre el pintor Stolz y su obra. Las razones son obvias, siendo una de las mejores obras del pintor. Al igual que las pinturas murales definitivas, muchos de los bocetos del ingente número realizado durante los dos años de preparación tienen un valor extraordinario. Entre ellos, sin duda, los dos que nos ocupan a continuación. En primer lugar, el rostro de esta Virgen, para el personaje principal del conjunto de Pentecostés, tema del altar, es un estudio de perspectiva que sin embargo tiene el aspecto de una obra acabada, y un valor extraordinario.

El manto azul que cubre la cabeza y hombros de María forma unos escuetos pliegues geométricos que aciertan a enmarcar el fabuloso rostro resaltando las cualidades de la conmovedora expresión conseguida. María levanta los ojos al cielo, presa de incontenible asombro ante el milagro de la ascensión, dolor por la pérdida del hijo amado, y alivio por la aceptación del hecho salvador. Los hermosos rasgos se suavizan tamizados por una luz que cae desde lo alto y crea luces y sombras complejas: la sombra del acusado y recto mentón continúa en vertical por los lados, modulando las mejillas discretamente sonrosadas. Tres sombras más continúan la lógica de la iluminación cenital: una bajo el labio inferior, otra bajo las aletas de la nariz y finalmente en el ángulo interno de las órbitas, bajo las cejas contraídas en el esfuerzo de la mirada ascendente. La expresión de los magníficos ojos manifiesta todo el dolor de la pérdida, pero la boca, de bellos labios carnosos, aparece relajada, aceptando el hecho milagroso e inevitable. Sabios toques de blanco destacan estos elementos, además de los pómulos. El robusto cuello queda en penumbra, en transición hacia la zona inferior fuertemente iluminada: en las manos firmemente entrelazadas Stolz olvida la línea precisa de los contornos a favor de una pincelada suelta y pastosa para esbozar el anhelo expectante implícito en la actitud orante.

Es en definitiva una obra maestra, descriptiva de la categoría artística de su autor, de su sensibilidad al servicio de una expresión conmovedora e inefable de un concepto de belleza en verdad divina.

La Magdalena –Boceto para la Iglesia del Espíritu Santo RG-5

Colección particular. Familia Torres (1943)

Óleo sobre lienzo (57 x 50,5 cm)

Boceto al óleo de la figura de la Magdalena para una de las escenas al fresco en los gallones de la nave de la Capilla del Espíritu Santo. Es esta pequeña obra, de la que existen dos copias (una de ellas en la Real Academia de San Fernando) un bellissimo estudio de la figura bíblica uncida de devoción amorosa en su gesto de besar los pies del Salvador. Como en la figura anteriormente comentada de la Virgen, la luz protagoniza una composición de hondo sentido religioso,

curiosamente unido a una tierna sensualidad que emana de la sinuosa curva del cuerpo de la mujer, todo alma entregada, de la inefable expresión de sus ojos y sus manos, y los quebradizos brillos de la luz que la ilumina. Una luz deslumbradora que dota de una cualidad casi translúcida a la figura principal. María Magdalena hunde la cabeza en sus hombros, concentrado todo su ser en el inefable placer del contacto con el divino amado. La rubia cabellera, suelta y ondulada, se derrama mansa sobre su espalda, continuando de forma natural la curva de la frente y el rostro. De éste sólo apreciamos el perfil con los ojos cerrados, quedando los labios semiocultos tras el pie de Jesucristo. La composición se caracteriza por la economía de medios y la concentración narrativa. Es una imagen conmovedora resuelta eficazmente, pero con un añadido de belleza y emoción con el que Stolz trasciende la imposición del encargo.⁸¹

Cabeza de apóstol. Boceto para la Iglesia del Espíritu Santo

RG-2

Colección particular. Familia Torres (1943)

Óleo sobre lienzo (35 x 41,5 cm)

Correspondiente a la quinta figura por la izquierda de la composición del altar, arrodillada y delante de San Juan, un boceto del mismo apóstol muy similar se halla reproducido en la revista *Obras. Revista de la construcción*, 1947 (véase sección bibliográfica).

San Juan –Boceto para la Iglesia del Espíritu Santo

RG-3

Colección particular. Familia Torres (1943)

Óleo sobre lienzo (35 x 42 cm)

Firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO”

Figura tercera por la izquierda, es un perfil masculino de extraordinaria belleza. El cabello largo y ondulado, de delicados brillos, le cae por los lados, enmarcando un místico perfil de sobrecogedora expresividad. La extrema unción de

⁸¹ Reproducida en la portada del libro de E. Lafuente Ferrari *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios*

su recogimiento está captada en el suave modelado de los párpados cerrados, la afilada nariz cuyas fosas nasales se dilatan, excitadas ante el extraordinario acontecimiento, y los labios lasos, ligeramente entreabiertos. Es un boceto de enorme fuerza expresiva e indudable belleza.

Cabeza de apóstol –Boceto para la Iglesia del Espíritu Santo RG-4

Colección particular. Familia Torres (1943)

Estarcido sobre escayola (57,5 x 62,5 cm)

Uno de los numerosos estudios para la magna obra de la capilla del Consejo, probablemente se destinara a definir la figura del apóstol que de pie, a la derecha, expresa su asombro abriendo los brazos hacia la aparición celeste. Es un rostro inteligente, que suspende todo razonamiento ante la aparición milagrosa que súbitamente se le revela ante los propios ojos. Stolz capta, también en un medio tan difícil para el matiz como el estarcido y en superficie curva, el perfil anonadado de un hombre mayor, de carnes enjutas y nobles barbas blancas, cuyos ojos vueltos al cielo, acuosos, cegados por la incomprensible aparición, provocan acentuadas arrugas en la amplia frente. Uno más de los extraordinarios estudios realizados para esta capilla del C.S.I.C., pero como todos los que conocemos, de sobresaliente belleza y expresividad.

Bocetos finales para la Iglesia del Espíritu Santo

C.S.I.C. (Madrid) (1944)

Óleos sobre lienzo

Catalogados en este trabajo entre RG-19 y RG-27, son estos nueve bocetos los finales antes de la traslación al muro, como se comprueba en la exacta transcripción de personajes, sombras y colores. Todos ellos son óleos sobre lienzo, están firmados, fechados en 1944 y titulados. No obstante, se echan a faltar el boceto final del tercer tramo del muro del Evangelio, María Magdalena, y el (o los) del arco

para sus pinturas murales, editado por la Fundación March en 1961.

de triunfo ante el altar mayor, que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas no conserva. En la siguiente relación de los óleos-bocetos solamente hemos querido reseñar detalles puntuales en cuanto a diferencias con el fresco definitivo, dejándose sin comentario aquellos en los que la traslación es literal, ya que un amplio comentario sobre la obra en su conjunto y tramo a tramo está desarrollado en el Capítulo 5.a. *Obra mural*, de este trabajo.

- *Virgenes prudentes y vírgenes necias. El mayordomo injusto. Boceto para el tramo central del coro* RG-19

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para el fresco del coro (Virgenes prudentes y Virgenes necias. El mayordomo injusto)”

Stolz dibuja en el centro, sin colorear, la vidriera circular para la que también realizó el cartón, un ojo de buey que refiere a la sabiduría, con la inscripción: DEDI TIBI COR SAPIENS ET INTELLIGENS + III REG. 3, 12 (Da a tu corazón sabiduría e inteligencia) ilustrada por el sueño del Rey Salomón. También representa Stolz el órgano de la iglesia, coloreado, y la fidelidad de la pintura con el órgano actual permite suponer que en el momento de elaborar este boceto conocía el encargo hecho a la casa Juan Douarte, de Bilbao.⁸²

- *Predicación en el desierto. Boceto para el coro – muro de la Epístola* RG-20

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para la predicación [tachado] bautista”

⁸² Adjudicación por vía administrativa publicada en el B.O. número 173, 21-06-44, según Orden de 31 de mayo. En este mismo B.O. se aprueba “la ampliación de pinturas a D. Ramón Stolz Diciانو [sic], 140.000 pesetas” así como otra escultura a Juan Adsuara, y mobiliario y enseres variados.

En el fresco desaparecerán dos de las catorce figuras que vemos en el boceto: la mujer de la túnica blanca a la derecha del profeta y el árbol ante el que predica, y la del extremo derecho de la composición. De esta manera, el efecto global en el muro sería más apuntado y ligeramente descentrado hacia la izquierda, adquiriendo mayor protagonismo el árbol de ramas y tronco tortuosamente retorcidos y con ello mayor dramatismo la escena.

- *Martirio de San Esteban. Boceto para el coro – muro del Evangelio* RG-21

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para el fresco: Martirio de San Esteban”

- *La fe del etíope. Boceto para la nave, primer tramo del Evangelio* RG-22

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para el fresco de la fé (sic.) del etíope”

- *La fe de la cananea. Boceto para la nave, primer tramo de la Epístola* RG-23

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para el fresco: La fé (sic.) de la cananea”

- *La profecía de Simeón. Boceto para la nave, segundo tramo del Evangelio*

RG-24

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: “R. STOLZ VICIANO 1944”

Inscripción A.S.I.: “Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid”

Inscripción A.I.I.: “Boceto para el fresco: La profecía de Simeón”

- La serpiente de bronce. Boceto para la nave, segundo tramo de la Epístola

RG-25

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1944"

Inscripción A.S.I.: "Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid"

Inscripción A.I.I.: "Boceto para el fresco: La serpiente de bronce"

Aunque la trasposición de la escena del boceto al muro es literal, como en casi todas las del templo, en este caso el boceto parece una grisalla, tal es la ausencia de color. En el fresco, en cualquier caso, predominan los ocres y azulados, por lo que no es extraña la concepción de color del boceto.

- El buen samaritano. Boceto para la nave, tercer tramo de la Epístola RG-26

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1944"

Inscripción A.S.I.: "Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid"

Inscripción A.I.I.: "Boceto para el fresco: El buen Samaritano"

- Pentecostés. Boceto para el altar RG-27

C.S.I.C. (Madrid)

Fechado y firmado A.I.D.: "R. STOLZ VICIANO 1944"

Inscripción A.S.I.: "Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C. de Madrid"

Inscripción A.I.I.: "Boceto para el fresco del altar La Pentecostés"

El único cambio en esta bellísima composición se observa en el apóstol de pie a la derecha, que pierde en el fresco definitivo el bastón. Tampoco aparecen en el boceto los siete ángeles a la izquierda y cuatro a la derecha que planean en picado sobre la escena, a ambos lados de la paloma mística. Sí hemos localizado e identificado un gran boceto a lápiz, conservado por la Familia Torres.

San José de Calasanz, Boceto

RG-10

Paradero desconocido (1945)

Óleo sobre lienzo

Uno de los últimos bocetos del encargo para el altar de las Escuela Pías valencianas, (véase epígrafe a. *Obra Mural* de este capítulo 5) esbozado a grandes pinceladas, Stolz estudia los juegos de luces y sombras y la composición en un lienzo con la forma del marco definitivo. Algunos elementos se añadieron, como las rosas que lleva el ángel hacia la cruz y, en la base, el libro abierto y el pergamino. También varía ligeramente en la obra definitiva la disposición de las manos del santo sobre sus pupilos, y la inclinación de la cabeza. Los tres rostros están apenas esbozados, son manchas de pintura, pero la obra mural es en términos generales una traslación exacta de esta composición.

Anunciación con Santa Ana y San Joaquín

RG-13

Gobierno Civil de Santander.⁸³ (1948)

Óleo sobre tabla (73 x 72 cm)

Según nos detalla la prensa local, Stolz visitó Santander en julio de 1948 probablemente con su amigo Lafuente y allí entregó el encargo hecho meses atrás por el Gobernador Civil, Joaquín Reguera Sevilla.⁸⁴ Según sabemos por la correspondencia conservada en el AVT ya hablaron del encargo en Madrid, y el gobernador le pide presupuesto y boceto preliminar antes de hacerle el encargo en firme, sobre su idea previa, una representación de la Anunciación y Santa Ana, San Joaquín y dos arcángeles (carta de 13 de diciembre de 1947). Debería pintarse al óleo en la tabla de una pequeña capilla-mueble, con cuerpo central (73 x 72 cm) y puertas de 26 x 83 cm ubicada en la habitación de huéspedes de honor del Gobierno Civil. Muy probablemente la amistad con el Gobernador a través de Enrique Lafuente fuera el origen de éste y el posterior y más importante encargo: ocho

⁸³ Aunque sabemos de la pertenencia a esta institución, no hemos podido localizar la obra dentro de sus instalaciones. Por ello la comentamos a partir de una reproducción en blanco y negro del AVT.

⁸⁴ *Diario Montañés*, 21 de julio de 1948.

paneles murales para decorar al fresco el reformado Salón del Trono -también llamado de Recepciones- del edificio (véase Capítulo 5.a. *Obra Mural*).

Para este óleo, Stolz concibe una composición dinámica, en absoluto abigarrada, pero sí llena de figuras de asertiva presencia. Mientras traza las primeras rayas sugiere al gobernador colocar las figuras de San Joaquín y Santa Ana en las puertas, en lugar de los arcángeles, y reservar todo el espacio central a la Anunciación, ya que no terminaba de ubicar las dos figuras junto a la Virgen sin coartar el dinamismo de la escena de la ascensión (carta de 27 de diciembre de 1947). Reguera insiste en mantener su idea original, y así, ya en abril, Stolz le envía un boceto, diciéndole que lo podría terminar para junio y estipulando el precio en 10.000 pesetas (carta de 12 de abril de 1948). Tras alguna pequeña corrección, finalmente el gobernador envía el fondo de la tabla del mueble a Madrid, para que Stolz ejecute la obra en su estudio.

En las puertas aparecen los arcángeles.⁸⁵ San Gabriel a la izquierda, en hermosa figura casi de mujer, entre paños de pliegues blandos, pegados al cuerpo, avanza hacia la derecha, con el lirio de la Anunciación en la mano y grandes alas apuntadas. Y en la puerta de la derecha, el arcángel Miguel, con una espada en actitud oferente, elevándola por encima de su cabeza de rizada cabellera. También de perfil, avanza igualmente hacia la izquierda, creando un brioso remolino de pliegues en torno a sus piernas.

En el paño central, la figura de la Virgen levita en ascensión en el centro superior; levanta los brazos en místico arrobamiento, envuelta en el vuelo amansado de una túnica blanca, confundida en partes con el fondo celeste del que emergen los ángeles mancebos tan profusamente representados por el pintor en toda su obra mural. La robusta cabeza de matrona, enmarcada en una franja de cabello negro y el manto, y toda ella aureolada de brillante resplandor, penetra en la parte superior del cuadro que refiere a mundos superiores, sólo habitados por la luz. A los pies de la Virgen, un ángel de grandes alas y medio cuerpo visible la contempla con devoción, mientras otros dos, en tintas oscuras, vuelan en diagonal desde el ángulo inferior derecho, uno de espaldas y otro en suave escorzo, sujetando en alto, firme y

triumfante, la corona de María. Esta diagonal compositiva dominada por las alas imponentes y el remolino de las vestiduras angelicales está contrarrestada por dos grupos de figuras, casi anecdóticas y de tamaño muy inferior, siguiendo las indicaciones de Reguera (carta de 13 de enero de 1948): en el ángulo inferior izquierdo, San Joaquín y Santa Ana, con la orla de santidad y arrodillados, a la manera de los comitentes clásicos; situados definitivamente fuera del escenario en el que se desarrolla la acción divina, asisten a ella como espectadores crédulos y asombrados. En el ángulo opuesto, un ángel adolescente junta las manos en actitud orante, girándose levemente hacia la escena celestial que contempla serio, un tanto ajeno; su función, efectivamente, no es sino la de conseguir un equilibrio de masas y manchas pictóricas.

La reproducción nos permite distinguir claramente los grumos de pintura, la abundancia de materia oleica, con la que Stolz pergeña volúmenes y define perfiles. El dibujo está en el origen de la composición, y aun domina en los brazos y manos del ángel inferior, en el perfil de su rostro a contraluz, aunque en el resto de la composición se le superpone la pincelada, larga y densa, para modelar nubes y ropajes. Los claroscuros contribuyen a esta modelación, creando fuertes contrastes la luz intensa desde lo alto y el fondo y las figuras oscuras del primer plano; pero sobre todo son estos claroscuros los responsables de la atmósfera celestial y divina en una escena intensa, con un dinamismo no exento de misterio, perfectamente adecuado para el encargo: mística -en el tema- y placer de contemplación -en la dinámica y belleza de los personajes-, armónicamente unidos.

Santa María de la Cabeza y San Isidro reparten el pan de los pobres. Boceto RG-29
Caja Rural de Castellón (1949)
Óleo sobre lienzo (96 x 104 cm)

Boceto definitivo para el mural de la derecha en la capilla del Cortijo de San Isidro, la obra no presenta ninguna variación respecto a la idea presentada en el

⁸⁵ Agradecemos una vez más a Julio Desfilis Galcerán el permiso para examinar las fotos del Archivo Desfilis, que nos ha permitido conocer las puertas de esta capilla mueble, en paradero desconocido.

concurso y la finalmente trasladada al muro. Véase epígrafe a. *Obra Mural*, de este capítulo 5.

Bóveda del Rosario. Boceto RG-28

Diputación de Zaragoza (1955)

Escayola (56 x 41 cm)

Reproducción del modelo definitivo presentado ante el Cabildo para la ejecución de la bóveda del Rosario.

Altar de las Esclavas del Sagrado Corazón. Boceto RG-30

Esclavas del Sagrado Corazón (San Sebastián) (1956)

Óleo sobre lienzo (70 x 115 cm)

Boceto definitivo para el altar de las madres de Ondarreta que quizá corresponda al que recibieron las religiosas en diciembre de 1956 (véase epígrafe a. *Obra Mural*).

Medio punto para los Misioneros del Corazón de María. Boceto 2 RG-12

Colección familia Torres (1952)

Óleo sobre tabla (96 x 58 cm)

Uno de los últimos bocetos para el medio punto de la iglesia de los claretianos en Madrid, es idéntico a la obra finalmente realizada en el altar (véase epígrafe a. *Obra mural* de este capítulo 5) a excepción de la figura del padre Claret, que en el boceto presenta de rodillas el crucifijo en actitud oferente y en el muro aparece con los brazos abiertos, en actitud orante, mirando hacia abajo, hacia el lugar que ocupa la talla de la Virgen realizada por Aniceto Marinas.

Medio punto para los Misioneros del Corazón de María. Boceto 1 RG-17

Colección particular (Madrid) (s.f.)

Óleo sobre lienzo (61,5 x 32 cm)

Uno de los primeros estudios para la iglesia del Inmaculado Corazón de María, como atestiguan las fotografías archivadas junto a la correspondencia con los P.P. claretianos, el tema responde a la intención iconográfica del altar: la coronación de la Inmaculada. Sin embargo, la concepción es radicalmente diferente a la finalmente ejecutada: en tintas de predominantes blancos y azules, la paloma del Espíritu Santo aparece en el centro, rodeada con una corona de pequeñas flores blancas sujeta por angelotes, mientras varios ángeles mancebos de apuntadas alas y estilizadísimos perfiles llevan, dos la corona hacia la Virgen, otros dos una cinta de flores y otros dos más sendos incensarios. El fondo de azul tachonado de brillos remedando las estrellas acercan esta composición a la finalmente ejecutada en los claretianos. Es en cualquier caso un estudio previo realizado con la gracia y soltura habituales en Stolz que no contó con la aprobación de los Padres (véase epígrafe a. *Obra mural* de este Capítulo 5).

Boceto para una bóveda

RG-9

Paradero desconocido (s.f.)

Lienzo

En una dinámica composición de formato rectangular poblada por sus característicos ángeles mancebos en difíciles escorzos, Stolz presenta una exaltación mariana, con la figura de la Virgen en el centro, coronada de estrellas y recortada sobre la forma de una cruz. La nube sobre la que pisa aparece empujada por una cohorte sin fin de ángeles: desde el fondo superior del lienzo la impetuosa procesión esboza una amplia curva hasta colocar a la Virgen en el centro, escoltada por dos ángeles con escudos. En el ángulo inferior derecho duerme un joven, junto a un hato y un largo palo, mientras dos ángeles velan su sueño. En la esquina opuesta, dos ángeles trompeteros se adelantan a las figuras apenas asomadas a la composición de varios orantes anónimos, y en el otro ángulo superior, a la derecha, las figuras de varios santos en actitudes de alborozado asombro. Los ángeles que los acompañan

nos recuerdan a algunos de los cantores de la bóveda de la capilla de la Comunión en la Basílica de los Desamparados de Valencia, al igual que los del ángulo inferior izquierdo, que dan paso a una figura femenina de espaldas, cubierta con manto y túnica blancos; los brazos abiertos y el gesto impulsivo avanza hacia la Virgen ayudada por dos ángeles de grandes proporciones. Las luces se distribuyen en toques brillantes puntualmente repartidos, destacando las figuras sobre un gran vacío de fondo. Stolz concibió una composición llena de energía, en la disposición general de las figuras, la espectacular llegada de la Virgen, y el vértigo de los intrépidos escorzos que probable y, en este caso, desafortunadamente no llegó nunca a realizarse.

Sagrada familia. Boceto

RG-11

Colección familia Torres (s.f.)

Óleo sobre papel (26,5 x 19 cm, papel; 10,5 x 10,5 cm, pintura)

Estudio preliminar para un mural sobre chimenea, por lo que parece indicar el dibujo del papel sobre el que realiza el boceto de la pintura. Recrea Stolz una Sagrada Familia captada en la íntima cotidianeidad, San José con los instrumentos de su oficio de carpintero y la Virgen sentada, sujetando al Niño de pie sobre sus rodillas. En el suelo, unas palomas picotean en el suelo, y una cascada en la parte izquierda sirve de fondo natural a la familiar escena, concebida con sencillez y rebosante de ternura.



R-37: *Gabriel Luis Noguera*



R-1: *María Valero de Palma*



R-5: *Joven del turbante*



R-13 : *Pilar Domingo*



R-18 : *Fernando Serrano Suñer*



R-42 : *Álvaro Valero de Palma*



R-44: *Luis Viguer*



R-43: *Carlos Corbí y Orellana*



R-10: *Joven con cesto de limones*



R-45: *Gitana*



R-39: *El otoño*



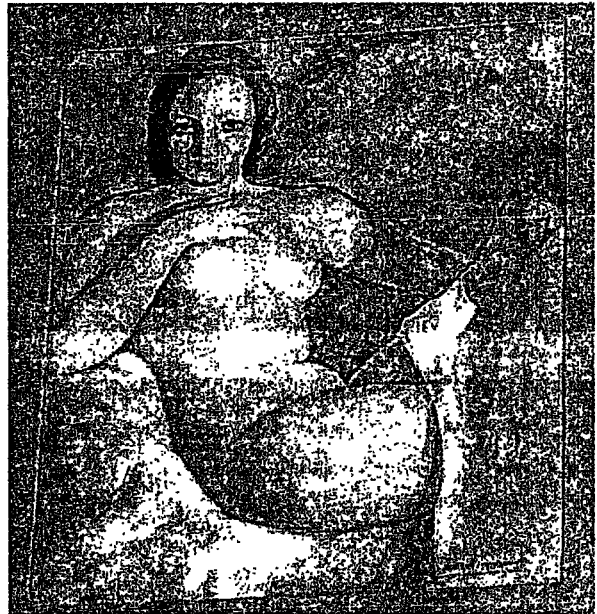
R-41: *Amparo Valero de Palma*



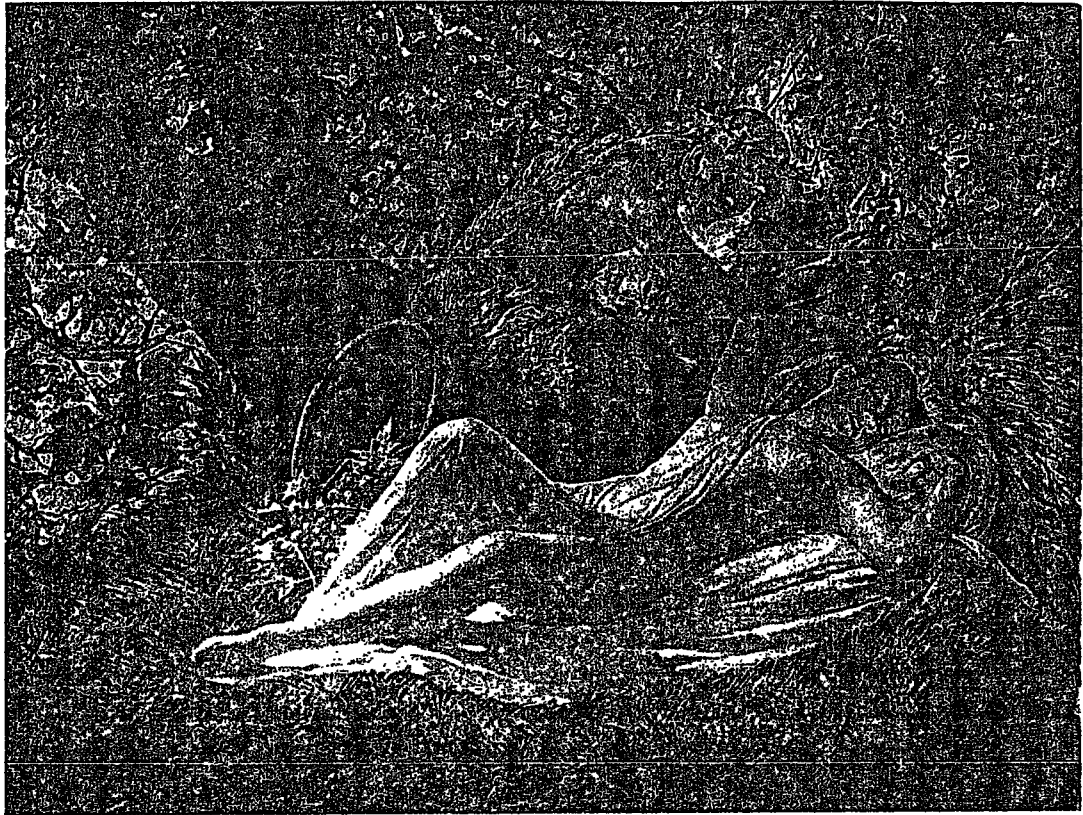
R-31: *El estudio del pintor*



R-26: *Mariano Benlliure*



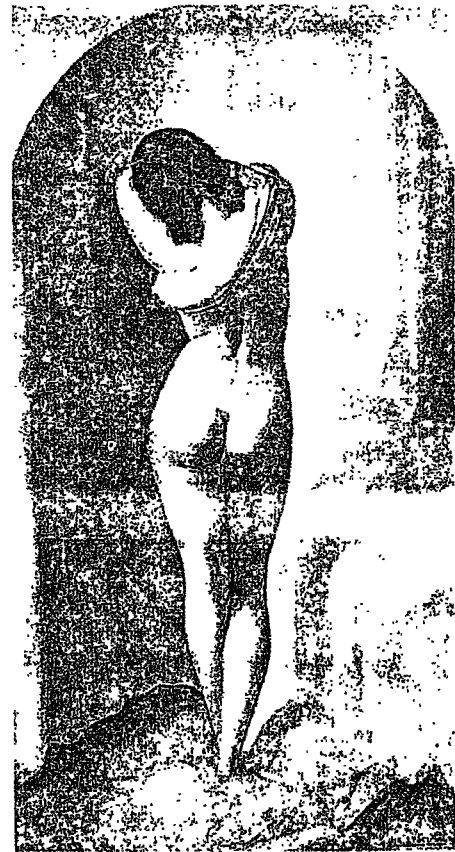
D-3: *Desnudo sentado*



D-4: *La joven y el fauno*



D-7: *La toilette*



D-9 : *El vestidor*



D-12: *Desnudo en el estudio*



D-13: *Desnudo en escorzo*



D-15: *Desnudo dormido en el campo*



D-11: *Vacaciones*



D-20: *Desnudo con vela*



G-14: *Las coquetas*



G-7: *Tres jóvenes*



G-18: *La terraza*



G-8: Pescadoras



G-2: Labradoras



G-3: Recogiendo naranjas



G-4: Tres valencianas en interior



G-11: *Labradoras con guirnaldas*



G-20: *De romería*



G-21: *En la huerta*



P-19: *Jarrón con flores*



G-10: *En la huerta (La fuente)*



G-22: *El transporte. Estudio*



G-12a: *Labradoras en el patio (boceto)*



G-16: *Trabajos en el puerto*



E-9: *Dama con bodegón. Detalle*



E-10: *Dama del pavo real*



E-12: *Dos jóvenes. Escena neoclásica*



E-13: *Dos jóvenes. Escena romántica*



E-15: *Arco decorativo*



E-16: *Arco decorativo*



E-14: *Odalisca*



HM-29: *La flauta*



HM-14: *Las hilanderas*



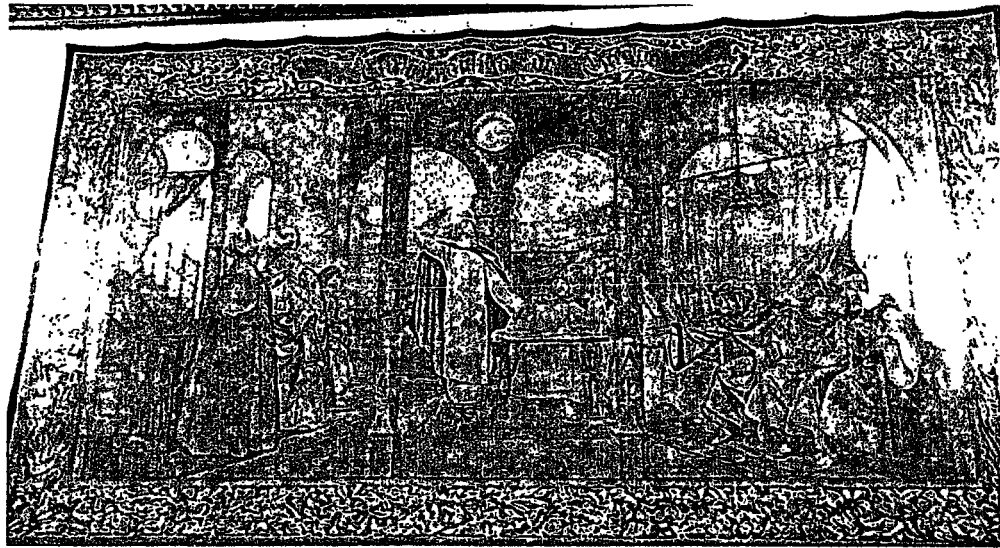
HM-8: *Nausicaa y sus compañeras*



HM-12: *Nausicaa*



HM-43: Boceto para el techo de antecámara de la vicepresidencia del I.N.I.



HM-1a: *El compromiso de Caspe*. Colegio Notarial de Valencia.



HM-1b: *La batalla del Puig*. Colegio Notarial de Valencia.



HM-2: Boceto para óleo mural desaparecido en el Palau de Santàngel (Valencia)



HM-27: *Plutón y Proserpina*



HM-24: Boceto para el techo de Vicepresidencia del I.N.I.

HM-26: Boceto para los frescos murales del Gobierno Civil de Santander.





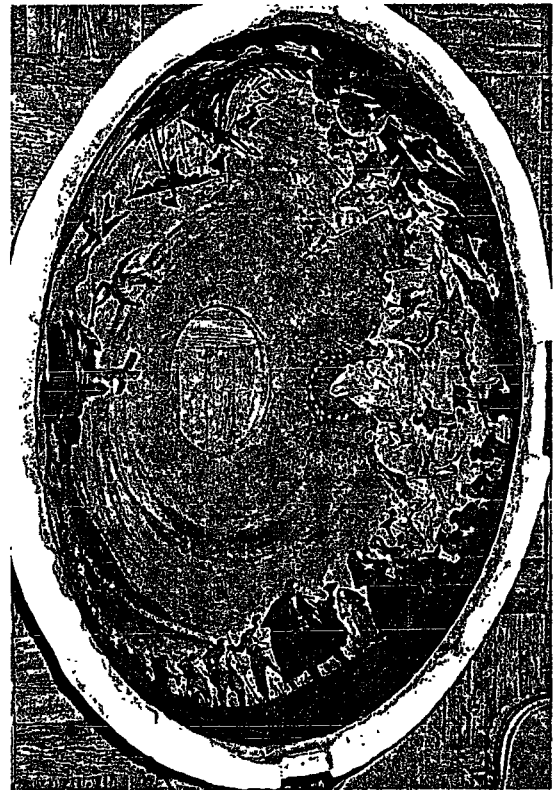
RG-3: *San Juan*. Boceto para la iglesia del C.S.I.C.



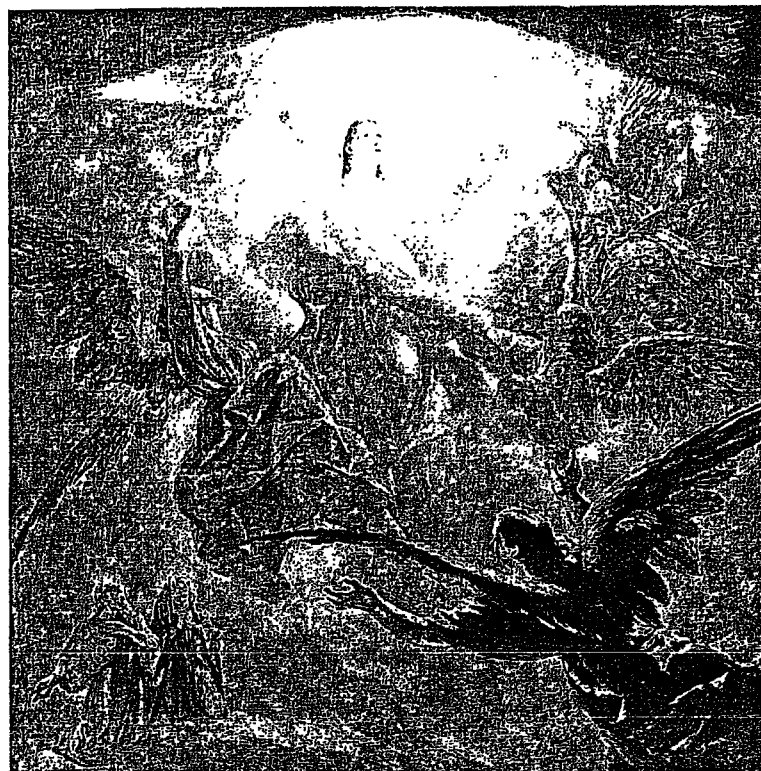
RG-6: *Virgen María*. Boceto para la iglesia del C.S.I.C.



RG-5: *María Magdalena*. Boceto para la iglesia del C.S.I.C.



RG-28: Maqueta para la cúpula del Rosario del Pilar de Zaragoza



RG-13: *Anunciación con San Joaquín y Santa Ana*



RG-7: *Madonna*



RG-8: *Virgen con niño*

V.3. DIBUJOS Y BOCETOS

Ramón Stolz fue un dibujante excepcional en el que se unen a su extensa formación y a su conciencia de artista, una vocacional complacencia en el diseño y una temperamental capacidad analítica. Formado desde niño en la disciplina artística del taller de su padre, en sus estudios de la escuela de ingeniería después y finalmente en las Academias de San Carlos y San Fernando, desde muy temprano reveló su capacidad como dibujante, posteriormente desarrollada espléndidamente en los cientos de dibujos preparatorios para sus grandes obras murales y también para sus lienzos, que en opinión de su amigo y buen conocedor de su obra el profesor Enrique Lafuente Ferrari “tienen pocos rivales entre los dibujos de cualquier artista español del presente o del pasado”(1962, 11). Aunque la familia conserva muchos de ellos, consideramos que muchísimos más están desperdigados y olvidados por parte de sus propietarios, si no destruidos o deteriorándose en carpetas familiares o polvorientos depósitos de instituciones públicas o privadas para las que trabajara.¹ A través de los pocos cientos que hemos logrado catalogar para este trabajo, hemos podido comprobar que el elogio de Lafuente no era fruto de la pasión por el amigo tempranamente fallecido: Stolz dibuja con gusto, inspirado por una actitud analítica ante la vida y ayudado por una capacidad innata a la que contribuye su rica herencia familiar y social:

Su sangre germánica –nieta de alemanes y vieneses- le hizo fácil la disciplina y el afán de saber; su ascendencia italiana le dio la facilidad y el arresto para las grandes tareas; su linaje valenciano, la pericia honrada y la inteligencia viva. (Lafuente 1959, s.p.)

Unas particularidades que precisan el carácter de su obra, tanto los grandes murales o las obras de caballete como los innumerables dibujos a los que dedicamos este capítulo. Aún conscientes de las carencias que han impedido un trabajo exhaustivo,

¹ Por supuesto, no nos referimos a los sobrinos y herederos de Castellón, la familia Torres, que conserva con cuidado exquisito todo lo relacionado con Ramón Stolz.

hemos catalogado las escasas obras conocidas considerando este apartado fundamental para una mejor comprensión de su obra y confiando en la posibilidad de continuar algún día su estudio.

En Stolz observamos una característica que escapa a las valoraciones atribuidas por la historiografía clásica hasta principios del siglo XIX a los artistas españoles y sus desiguales relaciones con el dibujo: Stolz es un artista de raigambre y formación tradicional, con una producción plenamente arraigada en los años 20, en su vertiente clásica. No es un dibujante impulsivo: sus dibujos son desde las primeras rayas estudios reflexivos, líneas que parecen llegar al papel ya hechas de antemano, y aunque conocemos muy pocos que no parezcan estudios o bocetos para alguna obra posterior, tiene la gran mayoría el valor intrínseco de obra acabada. Pero Stolz no actúa, en la tradición más arraigada en España, como si concibiera el dibujo como causa y razón de sí, todos tenían un fin fuera de sí mismos. En sus clases habla de la pintura al fresco y al óleo, pero hasta la fecha desconocemos textos en los que se manifieste teóricamente sobre el dibujo. Sin embargo, quizá sea precisamente esta ausencia reveladora. Sabemos de su carácter reflexivo pero eminentemente práctico, de su gusto por la lectura –para la que no tenía demasiado tiempo, absorbido constantemente por sus grandes obras murales, los encargos de particulares y sus clases en San Fernando; también conocemos su exhaustiva preparación práctica en las dos academias, valenciana y madrileña, y en el taller paterno, las inspiración en Ingres y en la escuela de los nazarenos, su conocimiento de los escritos de Palomino –ver Anexo I- y su admiración por la escuela italiana, como pone de manifiesto en los *Discursos* leídos en su recepción académica.² Con estos datos, alguno más aportado por su amigo Lafuente Ferrari y a la vista de sus dibujos y bocetos podemos aventurar una teoría sobre la suya del dibujo.³ Además, un breve repaso a la historia del dibujo y sus teóricos en nuestro ámbito occidental ayudará a ubicar y contemplar desde una mejor perspectiva al artista en su faceta de dibujante.

² Véase sección bibliográfica.

³ Agradecemos la inestimable ayuda del profesor de dibujo Antonio Debón Uixera, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia para el conocimiento y *reconocimiento* de los aspectos técnicos en los dibujos y bocetos catalogados. A él debemos los aciertos que puedan encontrarse en el uso de la terminología más específica.

Como Pérez Sánchez pone de manifiesto en su obra capital *Historia del dibujo en España*,⁴ el dibujo no ha gozado entre nosotros del prestigio y la entidad del mismo arte en Italia, Alemania o Francia, entendiéndose:

más como un medio que como un fin. Mucho más como aprendizaje de una técnica o ensayo [...] que como un análisis de la realidad o la solución de un problema teórico. Más como una actividad manual necesaria para adquirir una destreza que como el reflejo de una especulación mental que condujese –como en el caso de Leonardo- al conocimiento último de la realidad de la naturaleza o a la formulación de una belleza ideal obtenida a partir de la realidad y a través de la especulación, como en Rafael o en Miguel Ángel. (1986, 16)

En la tradición del primer renacimiento italiano, Stolz trata el dibujo como una herramienta, que Piero della Francesca define como “los perfiles y contornos que las cosas contienen”, unos perfiles que deben ser “sutilísimos” y resolverse con diligencia.⁵ Los escritos de los teóricos italianos fueron escasamente comentados en la península, arraigando no obstante con mayor fuerza las posiciones especulativas posteriores, del manierismo idealista expresado y resumido en los escritos de Zuccaro, que considera el dibujo una actividad absolutamente mental y espiritual, un don de Dios, olvidándose de la experiencia de los sentidos (“cognizione”) mencionada repetidamente por Vasari. Como don de Dios y origen de todas las artes, el “disegno divino” se manifiesta en las tres artes: pintura, escultura y arquitectura.

⁴ Subtitulado “De la edad media a Goya”(Madrid: Ediciones Cátedra, 1986). Para el brevísimos resumen de la historia del dibujo a continuación seguimos fundamentalmente su cronología y análisis propuestos.

⁵ En *De prospectiva pingendi*, citado por A. Pérez Sánchez, pág. 20. Contemporáneos de della Francesca pero en una línea de razonamiento diferente, Cennini o Ghiberti le daban un valor de mayor relevancia, considerándolo “fundamento y técnica de las artes”(Commentari, de Ghiberti), en el sentido de la habilidad técnica, de una práctica necesaria absolutamente para el progreso y desarrollo de las demás artes. Con Vasari se avanza en el entendimiento del dibujo con una categoría superior, al hablar de él como cualidad mental, un producto de la experiencia interiorizada, abstraída y representada finalmente sobre el papel. Frente a las teorías vasarianas se definen también en este período las venecianas, que dan la misma importancia al color. En el siglo XVII, un momento de pujanza en las controversias teóricas, terminarían por polarizarse las posturas en dos grandes bandos: los defensores de la preeminencia de la línea, abanderada por los florentinos, y los de la luz, que tenían en los maestros venecianos a sus modelos.

A lo largo del siglo XVII en la península se comentan y corrigen no obstante los escritos de Zuccaro atendiendo a una progresiva mayor importancia de la naturaleza; en Italia y Francia la discusión se va polarizando a lo largo del siglo en dos frentes: los que conciben el dibujo como manifestación abstracta e idealista y los que lo hacen como una práctica apoyada en la experiencia de los sentidos y el estudio de la naturaleza. A partir del nacimiento de la Academia francesa, en 1648, la práctica del dibujo se convertiría en una enseñanza básica y fundamental para el ejercicio de las artes, como preconizara ya Vasari en su academia florentina cien años atrás. Stolz es un virtuoso del oficio, domina la técnica de la iluminación y del color, pero si hubiera vivido en el siglo XVII hubiera sido decididamente y sin duda partidario de los florentinos: la práctica dibujística en él manifiesta una estricta disciplina formal y una complejidad austera resuelta en trazos rápidos y seguros, con una facilidad obtenida no sólo por la práctica sino por el don innato del artista completo.

En el mismo siglo y en España algunos artistas-escritores teorizaban también sobre las Bellas Artes, en una dirección constante y cada vez más acusada hacia el naturalismo y la práctica, desdeñando las especulaciones teóricas. Aún proclamando la preeminencia del dibujo, el “disegno interno” de Zuccaro es desechado como pura abstracción mental, y desde Pablo de Céspedes en el XVI las especulaciones teóricas se concentran en profundizar en la otra forma del dibujo: el “disegno esterno”, referido a los aspectos prácticos y técnicos del oficio del artista, plasmado finalmente sobre el papel. Así lo hacen Vicente Carducho, Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, ya en el siglo XVII, que establecen cuatro partes del dibujo: buena manera (equivalente al “estilo”), proporción o simetría, anatomía y perspectiva, y aconsejan en sus libros que el alumno se aplique en la práctica de estos aspectos y no pierda el tiempo en especulaciones. Es decir, el dibujo, poco a poco y a pesar de las proclamas de superioridad, se va entendiendo cada vez más como parte de la pintura.

Con Palomino se afianza esta concepción. Y nos interesa especialmente porque Stolz conoce y comenta en sus clases su obra, *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715). Si bien cita párrafos del tomo II, dedicado a la *Práctica de la pintura*, no sería descabellado suponer que conocía también el primer tomo, *Teórica de la Pintura*, aunque sin duda por el momento y a falta de revisar el archivo de Lafuente

donado a la Academia de San Fernando no hemos encontrado manuscritos o documentos que lo corroboren. En Palomino las especulaciones de carácter abstracto ceden paso a consideraciones prácticas y pedagógicas. Divide el dibujo en intelectual y práctico, pero pronto se olvida del primero para centrar todo su estudio en el segundo. El dibujo práctico, que se correspondería con el *esterno* de Zuccaro, se manifiesta de tres formas: el dibujo natural, “que expresa semejanza de las cosas naturales”, el artificial, que “delinea las cosas artificiales”, que son “las que en su ser corpóreo y real son hechas con simetría y preceptos regulares del arte y del ingenio, como son las obras de arquitectura, platería, escultura y todas las demás artes, hasta los oficios mecánicos”(Pérez Sánchez 1986, 35 y 36); y aún añade una tercera clase de dibujo, el intencional o quimérico, es decir, las invenciones de la imaginación que no existen en la naturaleza.

La preeminencia del dibujo fue posteriormente adoptada por los defensores de las corrientes clasicistas de la pintura, de Poussin a Ingres, de los que Stolz también aprende. En España no obstante va perdiendo paulatinamente su consideración teórica y afianzándose su uso y carácter fundamentalmente práctico; con Mengs, de esencial importancia en la enseñanza y en general en la configuración del gusto artístico español de fines del XVIII, el dibujo es ya definitivamente parte de la pintura, junto al claroscuro y al colorido; el artista debe practicar, imitando y corrigiendo a la naturaleza en busca de un ideal estético inspirado en la antigüedad clásica. El dibujo se ha convertido pues en sólo un medio de formación para el artista. Corrado Maltese⁶ y Alfonso Pérez Sánchez mencionan el renacer de esta técnica, ya en el siglo XX, y Maltese se refiere específicamente a la aparición de la fotografía como propulsora del estudio científico del dibujo, comentando su importancia para la valoración completa de la personalidad del artista, tanto si lo que realiza son apuntes para otras obras como si se trata de obras autónomas. Efectivamente, en una nueva clasificación contemporánea muy global del dibujo, distingue: “entre un nivel creador, representado por el *apunte*, traducción casi instantánea de la idea, pensamiento o concepto formulado en la mente y un nivel de ejecución, representado por el *dibujo acabado o preparatorio*, que presupone toda

⁶ Coordinador de *Las técnicas artísticas* (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1990).

una serie de fases precedentes y consecuentes hasta el cartón, y tiene casi siempre como fin su trasposición a una técnica artística determinada”(Maltese 1990, 226). Entre el apunte y el cartón distinguimos también los llamados perfiles o primeras rayas, un avance en este primer estadio en el que se plasma la idea o el concepto; después llegarán quizá los *dibujos definitivos*, también llamados *acabados* o *preparatorios*, en los que además de los contornos ya se especifican las luces (luminosidad), la profundidad (perspectiva) y los colores (óleos o acuarelas). Finalmente, los *cartones* suponen el último estadio; son del mismo tamaño que la obra a realizar, con todas sus indicaciones y detalles.

La inmensa mayoría de los dibujos de Stolz, en ingente cantidad, son estudios y bocetos para sus óleos y, sobre todo, para sus obras murales, en cuya preparación invertía largo tiempo. Es por ello que su íntimo amigo Lafuente Ferrari comenta que

antes de llegar al andamio y a las jornadas agotadoras que el fresco exige, el pintor ha realizado una oscura e intensa preparación que en Stolz era exhaustiva. Lo era porque más que la obra misma a mi gran amigo le atraía esta elaboración previa, incitadora para su pericia y vocación de dibujante. (Lafuente Ferrari 1962, 11)

Es decir, Stolz consideraba el dibujo un paso previo por necesidad, una preparación para la obra finalmente entregada a los clientes, pero también un ejercicio artístico de valor en sí mismo, un deleite realizado vocacionalmente. En homenaje a esta faceta de dibujante, olvidada frente a su categoría como especialista en la técnica del fresco, Rosa Cuesta, viuda del pintor, publicó en Madrid con la ayuda de la Fundación March y de Enrique Lafuente el volumen *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961) en el que se reproducen 57 de estos dibujos, una pequeña selección de los cientos y hasta miles que quedaron en el estudio del pintor a su muerte, hoy dispersos. Mediante el estudio de estos dibujos se comprueba su extraordinaria capacidad, destacada en la escasa literatura sobre la obra de Stolz. En ellos se aprecia una técnica depurada, propia de un maestro

educado en la disciplina académica, entendida en el sentido clásico: la formación del oficio y su perfeccionamiento a través de la práctica constante. La mayoría de los apuntes y bocetos que conocemos los realiza a carboncillo, en menor medida con sepia, y aún en raras ocasiones con lápiz compuesto o de grafito, utilizando constantemente el clarión para las luces, que alterna con el blanco de titanio, mencionado por Lafuente:

Peculiares de Ramón Stolz son sus dibujos ejecutados sobre un muy fino lienzo, preparado de color al temple de muy delicado tono que sirve de fondo exquisito a los trazos del diseño, realzado después en los acentos mediante toques de blanco de titanio al huevo. (Lafuente 1975, s.p)

Este empaste se aplica con pincel, cuya huella es perceptible sobre el papel, y la calidad de su blanco más densa y compacta que la del clarión. El soporte habitual es papel corriente de embalar para los dibujos de grandes dimensiones y primeras rayas y muchos, la mayoría de los catalogados, sobre papel de estraza o tela imprimada. Maneja con igual facilidad el gouache, el pastel, la acuarela o diversas aguadas, la tinta, el carboncillo o el lápiz para ejecutar grisallas, difuminados, grafismos en crudo, dibujos muy elaborados en muchas ocasiones, apuntes vivos y rápidos en otras, pero siempre cálidos y sentidos, expresados como vivencias íntimas y nunca como ejecuciones frías y ajenas a la propia experiencia del pintor. Como hemos podido apreciar en los apuntes y bosquejos de las libretas conservadas en el AVT, incluso las primeras rayas muestran una facilidad innata y una sensibilidad y elegancia extraordinarias. Jusepe Martínez habla en el siglo XVII en sus *Discursos* sobre el dibujo en términos que describen con precisión el modo de dibujar preferido por Stolz:

Hay otro modo que es el mejor a dicho de los maestros, de el cual ellos se han valido, que es asegurarse muy bien de los contornos, y con unas bellas manchas dejan con facilidad y franqueza concluida su

obra. Hay otro modo casi por el mismo camino; y sólo se diferencia en que toman papel teñido como de papel de estroza con lápiz negro o coloreado, dejando el color del dicho papel por media tinta, tomando un clarión de blanquete, y dando con él sus realces queda como pintado este dibujo; este es el modo más usado de los entendidos, por ser el más dificultoso y de ejecución más breve.⁷

Así actúa Stolz en muchos, la mayoría de sus dibujos y bocetos. Stolz trabaja sobre papel “teñido” en muchas ocasiones, con una técnica similar a la de la grisalla, utilizando el color “de dicho papel por media tinta”, y con su trazo “se asegura muy bien de los contornos”, que son efectivamente limpios y precisos. Incluso en los primeros apuntes se muestra seguro, dominando perspectiva, proporciones y anatomías, las partes de las que hablan los clásicos tratadistas del dibujo desde Pacheco en el siglo XVI, pasando por su maestro Palomino, hasta Mengs en el XVIII, de quien sin duda aprendió mucho Stolz. Aunque estudia a Goya con rendida admiración, los dibujos de ambos no tienen ninguna semejanza; por temperamento son de muy diferente concepción, técnica y ejecución. La mayoría de los dibujos conservados son figuras individuales, y son escasísimos los bocetos de conjunto –sin contar los finales o definitivos–; en sus apuntes no busca habitualmente efectos de conjunto, sino el estudio de la figura individual. Aunque probablemente se han perdido muchísimos, y entre ellos podrían existir estos bocetos de conjunto, por sus características como dibujante, su mentalidad analítica y gran poder de abstracción es probable que pasara de las primeras rayas a bocetos muy adelantados, y que muchos los rompiera o desechara él mismo. Los catalogados para este trabajo son en su mayor parte obras elaboradas, productos reflexivos, y no apuntes rápidos de modelos y momentos o situaciones transitorias. Sí conocemos algunas rayas en los cuadernos conservados en el AVT con anotaciones al margen, como en los vasos realizados para la serie de Ulises en el palacio de los Muñoz, o las primeras rayas para las composiciones del Ateneo de Valencia, muy similares a las finalmente trasladadas al muro. No conocemos apuntes para sus retratos, y apenas para sus

⁷ De la edición de 1950 de los *Discursos* de Jusepe Martínez, citado por Alfonso Pérez Sánchez

óleos en general, y la gran mayoría no están fechados, un serio inconveniente cuando no pertenecen a estudios previos de obras catalogadas. En ocasiones, las reproducciones en los catálogos de las exposiciones homenaje realizadas en 1959 en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y la Academia de San Fernando y posteriormente en el Círculo de Bellas Artes y Ayuntamiento valencianos, así como las láminas reproducidas en el libro *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* nos han ayudado en la catalogación.

Stolz muestra un repertorio variado, lo que no impide que repita modelos de una obra a otra. Los casos más evidentes refieren a sus ángeles mancebos, que aparecen profusamente en todas sus obras religiosas: las bóvedas y murales del Pilar, la bóveda de San Miguel Arcángel en Pamplona, el altar de las religiosas de Ondarreta, o la bóveda de la Comunión en la Basílica valenciana. Son cientos de modelos en actitudes diversas, no queda una postura, un encuadre, una expresión del rostro que no aparezca en alguno de ellos, y en ocasiones vemos dos casi idénticos. La repetición es inevitable también en otras ocasiones, como los hombres de torsos desnudos del techo de la Sala de Juntas del INI y los de la reconstrucción de Santander, en el Gobierno Civil de la ciudad cántabra, o la figura femenina en cuclillas con la cabeza cubierta que vemos en el CSIC y también en la serie de Ulises para el palacio de los Muñoz, o la campesina arrodillada de espaldas en el altar de San Isidro y la del panel izquierdo en el altar del colegio de la Enseñanza de Zaragoza. Son pequeñas venias autoconcedidas por un pintor muy solicitado, con trabajos de enorme envergadura para los que siempre se le apremiaba, y que no merman en absoluto su mérito y talla de artista. En cualquier caso, el cuerpo humano es su tema favorito; lo dibuja con el detalle y la perfección de los clásicos italianos, corrigiendo a la naturaleza en busca del ideal como preconizaba Mengs, y recreándose especialmente en los desnudos femeninos. Practica los escorzos más atrevidos, y los gestos más variados. Le gusta dibujar del natural, y en más de una ocasión, como recuerda su sobrino y heredero Vicente Torres Tena, y también reseña Francisco Almela y Vives en *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (1959) alquiló armaduras, caballos y otros objetos y animales para preparar sus

bocetos. Pero también los paños son importantes en su concepción ordenada y racional del dibujo, recreándose en numerosas ocasiones en los pliegues trabajados, en un modelado volumétrico de gradaciones tonales muy elaboradas, con intervenciones del pincel o el lápiz sobre manchas y a la inversa. Se aprecia el uso del difumino en algunos dibujos, y el de la goma de borrar en otras ocasiones en que trabaja grisallas. Stolz resume el aprendizaje de su oficio en una disciplina para la ejecución de tradición neoclásica y académica y una sutileza en la concepción de cierto parentesco romántico; en sus dibujos se aprecia la doble vertiente de su carácter y linaje: la racionalidad típicamente atribuida a lo germánico y el ensimismamiento característico de los temperamentos soñadores y nostálgicos.

Durante la elaboración de este trabajo hemos recopilado cientos de dibujos y hemos intentado su catalogación agrupándolos en función del destino final, pero somos conscientes de que son muchos, muchísimos, los que aún quedan por encontrar y clasificar. El límite de tiempo así como la ingente cantidad de los dibujos conocidos directa o indirectamente no ha permitido una catalogación completa ni un comentario individualizado. En cualquier caso, cada uno de los dibujos y bocetos reseñados están acompañados de su ficha técnica. Cuando no se menciona propiedad, debe entenderse que el dibujo pertenece a la familia Torres, propietaria de la gran mayoría de los catalogados en este trabajo. Hemos incluido los dibujos que conocemos sólo a través de fotografías del archivo familiar conservado por Vicente Torres (AVT), indicándose *Paradero desconocido (AVT)*. También hemos querido hacer mención de conjuntos para obras murales desconocidos para nosotros, pero recogiendo las listas aparecidas en los catálogos de las exposiciones madrileña y valenciana mencionadas, por considerar relevante una visión en conjunto de la obra.

V.3.A. BOCETOS PARA OBRAS MURALES

Bocetos para Cuentos infantiles, 1935

- *Dibujo de la composición*

DB-148

Lápiz de grafito y carboncillo sobre papel (124 x 77 cm)

Boceto previo al definitivo catalogado como E-11 en el epígrafe b. *Obru de caballete* en el que ya están determinadas la composición y ordenación de los personajes. Todos los que aparecen en el boceto definitivo están esbozados aunque algunos de ellos con los rasgos sin definir. Stolz utiliza el grafito para realizar un perfilado preciso de los contornos, y el carboncillo para las superficies más amplias, como la reservada en el centro para la inscripción que conocemos por el boceto definitivo, el ogro o el fondo de noche, lo que le permite establecer una jerarquía tonal difuminando.

- *Princesa encantada*

DB-150

Óleo sobre lienzo (54 x 95 cm)

F.A.I.I.

Boceto definitivo para el personaje principal de la composición, una delicada figura interpretada con rasgos simples y volúmenes lánguidos y geométricos. El óleo está muy diluido, permitiendo una suave gradación a la vez muy uniforme.

- *Boceto a color*

(DB-149)

Acuarela sobre papel (61 x 38 cm)

F.A.I.D.

Estudio del color una vez decidida la composición, ya que traduce fielmente las escenas del boceto DB-148. Predominan los azules y destacan unos toques de rojo salpicando la superficie –capa del gato con botas y del brujo, pantalón del Príncipe Feliz, falda de Caperucita, trajes de los enanitos de Blancanieves) contrarrestando los negros de las sombras del fondo y los pálidos naranjas amarillos y blanquecinos del resto de las figuras.

Dibujos para la bóveda “La Música al servicio de la Divinidad” del Pilar, 1941

- *Santo Domingo*

DB-49

Lápiz compuesto sobre papel (58 x 46 cm)

F.A.I.D.

Stolz realiza un boceto muy elaborado de la figura del santo modelando los volúmenes con sombreados difuminado en la figura central. Aplica toques de clarión o tiza blanca para definir las luces, trabajando en una escala tonal baja, de acusados contrastes.

- “*Estudio para el Pilar de Zaragoza*”

DB-50

Carboncillo sobre papel (23 x 30,5 cm)

F.A.I.D.

Bajo la inscripción que sirve de título Stolz esboza un ángel de formas dinámicas y apuntadas con rodela, con trazos gruesos y difuminándolos con toques amplios y rápidos.

- *El rey David*

DB-55

Carboncillo sobre papel (33 x 35 cm)

F.A.I.D.

Estudio preliminar de luces utilizando titanio (con huevo como aglutinante probablemente) para la figura del rey David tañendo el arpa.

- *San Gregorio Magno*

DB-57

Lápiz compuesto sobre papel (61 x 45,5 cm)

F.A.I.I.

Estudio muy elaborado de la venerable figura del artífice del canto gregoriano, realizada con unos perfiles definidos y grafismos de trazos repetidos y cortados en oblicuo, y difuminando el lápiz en las superficies más amplias para modelar con detalle los pliegues. Utiliza de nuevo el clarión para realzar una iluminación trabajada en una escala tonal baja, en la que destaca el acusado contraste entre la zona izquierda del manto y la derecha, iluminada intensamente.

- *Figura en escorzo*

DB-58

Carboncillo sobre papel (46 x 60 cm)

F.A.I.D.

Estudio para figura andrógina en abrupto escorzo cantando con un pliego apenas esbozado entre las manos. Toques rápidos y muy sueltos, desdibujando los contornos de las telas, y definiéndolos por el contrario con minuciosa elaboración en rostro y extremidades. Aparece un pie entre pie y rodilla de la figura, vestigio de una primera idea corregida sobre la marcha.

- *Figura de ángel con pergamino*

DB-94

Carboncillo sobre papel (46 x 52 cm)

F.A.I.D. y fechado "1941"

Como el anterior, se trata de un boceto rápido y muy vivo, en el que se detiene en la parte inferior para modelar en tonos oscuros las piernas y bajos de la túnica. La parte superior está más esbozada, sugiere las formas con trazos sencillos del carboncillo; en el rostro retoma el modelado con mayor detenimiento.

- *"Croquis para el Pilar de Zaragoza"*

DB-52

Tinta sobre papel (21,5 x 30 cm)

F.A.I.D.

Titulado en la parte superior izquierda, representa uno de los extremos de la bóveda: santos, ángeles mancebos y querubes sobre una masa nubosa apenas esbozada. El detalle de las diminutas figuras permite suponer el uso de la plumilla

Boceto para el cine Gran Vía (Madrid), s.f.

DB-33

Técnica mixta sobre papel (92 x 92 cm)

Estudio preliminar para el techo de la entrada del cine Gran Vía, con las tres partes de la composición final ya definidas. Las figuras están solamente abocetadas, y Stolz emplea, sobre papel de empaquetar habitualmente utilizado para grandes formatos, una técnica que veremos repite en muchas ocasiones: sobre el papel extiende una capa de pigmento, sea en seco o aguado, y sobre esta mancha coloca a las figuras. En esta ocasión son apuntes rápidos, con sombras poco elaboradas excepto en los caballos, realizadas con grafismos. Es un trabajo muy expresivo de la forma de hacer de Stolz en los primeros estadios de la elaboración de una obra: la idea primera la plasma con una rapidez y economía de medios que sólo la soltura en el manejo de los materiales y herramientas, su magnífico oficio, le permitían.

Bocetos para el cine Avenida (Madrid), s.f.

- Escena campestres de músicos

DB-80

Acuarela (23 x 34 cm)

F.A.I.D.

Aunque el tema parece referir a la música -como la decoración de las salas del cine Gran Vía, la estatua del pedestal y los personajes con instrumentos musicales, el formato y la interpretación del tema son definitivamente similares a los paneles del cine Avenida. En cualquier caso, la escena definitiva es diferente, aunque conserva los tres personajes, y correspondería a la catalogada como E-2 en el epígrafe a. Obra Mural.

- *Dos jóvenes cantando*

DB-78

Pastel (47 x 36 cm)

F.A.I.I.

Estudio de las dos figuras en segundo plano del boceto anterior, aunque con un tratamiento muy elaborado de las telas, realizadas con trazos sobre manchas, y manchas sobre trazos, hasta conseguir una calidad volumétrica táctil y muy expresiva.

- *Cabeza femenina coloreada*

DB-108

Técnica mixta (29 x 37 cm)

F.A.I.I.

Rostro de la dama sentada en primer plano, que realiza sobre una mancha previa coloreada y elaborando las gradaciones tonales con suaves difuminados en el rostro e intervenciones más directas en el cabello.

- *Arlequines*

DB-151

Acuarela sobre papel (22 x 27,5 cm)

F.A.I.D.

Stolz concibe una escena de arlequines en la que deja visible el dibujo a lápiz previo y coloreando con toques de pincel sueltos las vestimentas de los personajes, que cambia en el panel definitivo por los descritos en la escena numerada como E-1 en el epígrafe a. *Obra mural*. Mantiene en la obra definitiva no obstante la misma postura y el resto de los elementos –arco en ruinas, setos de flores, muro y pedestal con relieves) con la misma composición.

- *Dama sentada*

DB-75

Pastel (24 x 31,5 cm)

F.A.I.I.

Boceto para la figura de dama romántica, con velo de encajes, estudia las transparencias y los brillos de los ricos tejidos del vestido mediante superposiciones de materia: manchas difuminadas y sobre ellas trazos lineales para definir los bordes de los pliegues.

- *Desnudo con pandereta*

DB-73

Carboncillo sobre papel (22 x 31 cm)

F.A.I.I.

Estudio de un desnudo femenino en escorzo, similar a los de Villa Romana aunque con una inspiración de uso académico (véase epígrafe a. *Obra mural*; este boceto correspondería al panel catalogado E-4). Los sombreados, muy elaborados, están realizados por medio de trazos lineales cortados oblicuamente y ligeramente difuminados.

Boceto para un mural en la sala Pasapoga (Madrid), 1942

DB-79

Pastel (45,5 x 36 cm)

F.A.I.I.

De nuevo Stolz pone en práctica una doble manera en el tratamiento de las carnaciones, con suavísimo modelado y la tela, una gran mancha de color matizado con toques blancos en crudo y trazos negros perfilando los bordes de los pliegues

Boceto para panneau del Pasapoga, 1942

DB-126

Paradero desconocido (Archivo VTT).

La fotografía en blanco y negro reproduce un estudio de la figura tumbada de espaldas en primer término del mural de la sala de fiestas que podría estar realizada como la anterior en pastel, por la forma de los trazos y las luces de la tela, o quizá con carboncillo y toques de clarión.

Dibujos para la bóveda al fresco de la Capilla de la Comunión, 1942

(Basílica de los Desamparados, Valencia)

- Cabeza de ángel

DB-39

Carboncillo sobre papel (49 x 31 cm)

F.A.I.I.

Se trata en esta ocasión de una grisalla, sobre la que se aprecian las intervenciones del carboncillo en trazos oblicuos muy vivos para contrastar las zonas de sombra, y la de la goma de borrar en los trazos uniformes y paralelos junto a la cabeza.

- Ángel sujetando cortinajes

DB-40

Carboncillo sobre papel (46 x 57 cm)

F.A.I.I.

En una escala tonal baja, los acusados contrastes están conseguidos con un difuminado muy elaborado de las zonas oscuras e intervenciones probablemente de blanco de titanio en manchas de perfiles muy definidos. Cada parte de la composición, del rostro a la punta de las alas y el amplio cortinaje está sentida y tratada con cuidado detalle.

- Cuarto de la bóveda "IN QUEM COR..."

DB-41

Técnica mixta sobre papel (252 x 127 cm)

Boceto definitivo sobre papel para uno de los cuartos de la bóveda utilizando probablemente tinta china, aguadas y grafito.

- Cuarto de la bóveda "QUI MANDUCAT HUNC PANEM..."

DB-42

Técnica mixta sobre papel (252 x 127 cm)

Boceto definitivo realizado de la misma manera que el anterior.

-Cuarto de la bóveda (sin filacteria) DB-43

Técnica mixta sobre papel (190 x 124 cm)

F.A.I.I.

Boceto definitivo realizado de la misma manera que los dos anteriores.

- Ángel con cortinajes DB-44

Carboncillo sobre papel (44,5 x 44,5 cm)

F.A.I.D.

Figura de uno de los extremos de la bóveda, realizada con una técnica muy ligeramente difuminada particularmente notoria en el rostro, y sombras a base de trazos lineales oblicuos de clarión y carboncillo definiendo unos pliegues duros y formas pétreas.

Dibujos para las pinturas al fresco en la Iglesia del Espíritu Santo, 1943

Consejo de Investigaciones Científicas, Madrid.

- Lapidación de San Esteban DB-10

Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

Lápiz sobre papel (95 x 112 cm)

Cartón para la composición definitiva de uno de los laterales del coro de la iglesia realizada con fuerte contrastes lumínicos en el que el concepto de jerarquía tonal está ausente. En una escala tonal muy baja, Stolz se concentra en el estudio de los claroscuros, aplicando toques de empaste probablemente de blanco de titanio.

- Martirio de San Esteban DB-10a

Círculo de Bellas Artes (Valencia).

Lápiz sobre papel (115 x 96 cm)

F.A.I.I.

- *Cinco figuras masculinas.*⁸

DB-28

Carboncillo sobre papel, 48 x 44

Estudio de varias figuras masculinas de espaldas o tres cuartos en concentrada actitud de escucha. Stolz prepara la superficie con una mancha tonal en ocre, un recurso habitual en muchos de sus dibujos. Algunos toques de clarión resaltan la volumetría de unos paños interpretados con grafismos en crudo, sin difuminados, excepto en la figura de la derecha, realizada en una escala tonal más baja que las demás.

- *La fe de la cananea*

DB-14

Técnica mixta (26 x 39 cm)

F.A.I.D.

Primeras rayas de uno de los gallones de la nave, en el que concentra las figuras en la parte inferior y dibuja un gran arco sobre la figura destacada de Jesús. Parece un estudio preliminar de color y perspectiva, estando las figuras muy abocetadas. Es muy diferente la composición que hoy en día se contempla en la nave. En el lateral inferior derecho se aprecia la figura de un hombre colocada sin duda como una referencia dimensional a escala.

- *Figura para la Magdalena*

DB-16

Carboncillo sobre papel (44,5 x 48 cm)

F.A.I.I.

Estudio de una figura en la parte inferior izquierda de la composición, realizada de nuevo sobre una mancha de pigmento, en una escala tonal muy baja, y

con sombreado muy poco definido, a base de grafismos muy definidos y toques de realce de luz con densas manchas de clarión.

- *Figura masculina*

DB-17

Carboncillo sobre papel (30 x 39 cm)

F.A.I.D.

Uno de los primeros estudios el de esta figura de un anciano con barba apuntada, de perfil y en actitud de ascender, ya que no se corresponde con ninguna de las pintadas al fresco en los muros de la iglesia. Sobre un fondo intervenido de nuevo inicialmente, dibuja con energía los contornos, difuminando algunas zonas y dejando otras el grafismo en crudo. El trazo del pincel es evidente en las manchas de blanco de titanio.

- *Ángeles del altar*

DB-26

Carboncillo sobre papel (230 x 150 cm)

F.A.I.D.

Boceto final para los ángeles de la izquierda en la cúpula, sobre la escena de Pentecostés. Es una composición acabada, realizada sobre el característico fondo ligeramente coloreado y en una escala tonal baja, con fuertes contrastes lumínicos y sombreados a base de difuminados, contenidos en perfiles de enérgicas líneas. Las túnicas, alas y brazos están estudiados para configurar un todo armónico sin repeticiones.

- *Cuatro ángeles del altar*

DB-27

Técnica mixta (143,5 x 117,5 cm)

Estudio preliminar de cuatro ángeles en vuelo para el conjunto superior del ábside de la capilla, sobre el fondo una vez más preparado con un pigmento

⁸ Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961, lámina

coloreado sobre el que trabaja con tinta y sepia en toques difuminados. Hay una acusada oposición entre el inmenso fondo blanco y las figuras de los ángeles interpretados como el anterior dibujo en una escala tonal muy baja, buscando el efecto lumínico que se crearía en la cúpula de la iglesia, fuertemente iluminada en contraste con la penumbra en que el arquitecto había proyectado la nave, un proyecto que Stolz no sólo conocía sino que debía tener en cuenta.

- Ángel con incensario

DB-115

Carboncillo sobre papel (47 x 47 cm)

F.A.I.D.

Primeras rayas para uno de los ángeles en el arco de triunfo de la iglesia, con ausencia de jerarquías tonales ya que están ejecutadas mediante trazos lineales de carboncillo y clarión, y sin ningún efecto de sombreado.

- Figura femenina de la Pentecostés.⁹

DB-11

Colección particular (Madrid)

Carboncillo sobre papel (39 x 43 cm)

F.A.I.D.

Hermosísimo estudio de perspectiva en el escorzo del rostro elevado y la actitud de recogimiento en el manto fuertemente apretado con las manos, arrebujado sobre el cuerpo y la cabeza. Stolz difumina muy ligeramente los grafismos, que permanecen perceptibles, con toques muy sutiles de clarión, a excepción de la zona, más elaborada, del rostro.

- Dos figuras bíblicas.¹⁰

DB-18

Carboncillo sobre papel (48 x 44 cm)

XIX).

⁹ Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961, lámina X).

¹⁰ Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961, lámina XXIX)-

F.A.I.I.

El estudio, probablemente correspondiente a alguna de las vidrieras, es muy vivo, elaborando algunas zonas con concienzudos difuminados y actuando impulsivamente con el carboncillo en otras. Stolz prepara de nuevo el fondo con una mancha de pigmento que ayuda en la definición de los contrastes, logrados mediante concentrados toques de titanio particularmente destacados en la figura de la derecha. La figura a la izquierda está más sugerida, apuntando con pocos trazos la mano, el rostro o la silla.

- Dos figuras femenina y masculina

DB-19

Carboncillo sobre papel (45 x 38,5 cm)

F.A.I.D.

En la misma técnica que el anterior, con el mismo pigmento de fondo, aunque los grafismos son más vivos, y no hay difuminados.

- Figura masculina para la Pentecostés

DB-20

Carboncillo sobre papel (39 x 53 cm)

F.A.I.I.

Estudio muy abocetado, de líneas esquemáticas, Stolz realza las luces con toques de clarión aunque deja las extremidades sólo apuntadas. Maneja el carboncillo y el clarión al mismo nivel, con toques muy sueltos y sugerentes, creando efectos de mancha por encima de los efectos de línea.

-Figura masculina con cayado

DB-21

Carboncillo sobre papel (30 x 38 cm)

F.A.I.D.

Primeras rayas que estudian el escorzo de la cabeza y la posición sedente de esta figura masculina, sin utilizar clarión y con líneas muy abocetadas. Es un estudio de líneas de intervenciones muy directas, muy expresivas, con ausencia total de claroscuro, sobre un fondo una vez más intervenido con el mismo pigmento de tonos marrones.

- Figuras para el Mayordomo infiel

DB-22

Técnica mixta (55 x 46 cm)

F.M.I.

La figura sentada a la izquierda reproduce el gesto y posición de la del fresco del coro. La segunda figura, contando las monedas, no aparece en el fresco del coro. Una vez más Stolz trabaja la línea y la mancha a la par, creando con éstas efectos de fuerte claroscuro y con aquéllas un movimiento vivo y dinámico.

- El Mayordomo infiel

DB-22a

Círculo de Bellas Artes de Valencia

Lápiz sobre papel (140 x 100 cm)

Donado por Rosa Cuesta, es un boceto definitivo –no un cartón- para este fresco del coro.

- Figura masculina orante

DB-23

Carboncillo sobre papel (31 x 25 cm)

F.A.I.I.

Correspondiente probablemente a alguno de los apóstoles en la Pentecostés, es un estudio abocetado del escorzo de la cabeza, la caída de los paños y la iluminación cenital, para la que emplea abundantes toques de titanio muy diluido y un ligero difuminado en la zona del cuello y cabeza sobre un fondo de nuevo intervenido.

- *Figura femenina para El buen samaritano*

DB-24

Lápiz compuesto sobre papel (25 x 38 cm)

F.A.I.D.

Bello estudio de un perfil femenino, realizado marcando los contornos y sombreando el interior con trazos oblicuos y sutilmente difuminados.

- *Figura con cántaro para El buen samaritano*

DB-30

Carboncillo sobre papel (41 x 50 cm)

F.A.I.D.

Estudio de ejecución muy viva y dinámica para la figura femenina portando un cántaro, con abundantes toques de clarión y trazos lineales muy rápidos, sobre los que difumina creando manchas y matiza aplicando nuevos trazos sobre las manchas.

- *Figura con cántaro para El buen samaritano*

DB-32

Colección particular (Valencia)

Carboncillo sobre papel (54 x 50 cm)

F.A.I.D.

Ejecutado de la misma manera que el anterior, también sobre un fondo coloreado.

- *Figura para El buen samaritano*

DB-116

Carboncillo sobre papel (35,5 x 52 cm)

F.A.I.D.

La proporción de la figura, con una parte superior de proporciones excesivas —particularmente las manos— frente a sus extremidades inferiores hace suponer que se

trata de un estudio de perspectiva, valorando el efecto al contemplar la composición desde el pasillo de la nave y utilizando el clarión para resaltar las luces.

- Estudios para *La fe de la cananea*.¹¹

DB-25

Lápiz compuesto sobre papel (52 x 45 cm)

F.A.I.D.

Realizado del mismo modo que el anterior, por medio de líneas y manchas difuminadas y matizadas de nuevo con trazos de carboncillo, son tres estudios de figuras masculinas, la de Jesús en actitud de bendecir y uno de los presentes, repetido.

-Figura para *La predicación en el desierto*

DB-31

Carboncillo sobre papel (39,5 x 45 cm)

F.A.I.I.

Estudio de una de las figuras para la composición de uno de los laterales del coro utilizando nuevamente abundante clarión y sombreados a base de difuminados y contornos muy precisamente delimitados.

-Dos figuras masculinas.¹²

DB-29

Colección particular (Valencia)

Carboncillo sobre papel (46 x 46 cm)

F.A.I.D.

Estudios preliminares muy vivos en los que predomina la línea, aunque también realiza las sombras con rayados y ligeros difuminados, realizados con toques de clarión.

¹¹ Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus obras murales* (1961, lámina XXV).

¹² Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961, lámina XX).

Aparecen reseñadas además en los catálogos de las exposiciones de 1959 en homenaje a Stolz en el aniversario de su muerte en la Academia de San Fernando y la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y del Círculo de Bellas Artes de Valencia (véase sección bibliográfica) otros dibujos pertenecientes al Arco Triunfal, a María Magdalena, a la escena de la Serpiente de Bronce y de las Vírgenes necias y prudentes.

Dibujos para el cartón del tapiz de alto lizo para Presidencia, 1946

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

- *Musa caminando*

DB-12

Carboncillo sobre papel (39 x 47 cm)

F.A.I.D.

Es un estudio realizado a base de líneas en trazos oblicuos, con mucha soltura y viveza, en una típica inclinación de 45 grados, con un tratamiento del claroscuro sin apenas gradaciones tonales y concentrándose en el estudio del movimiento de los pliegues de la túnica.

- *Musa pensativa*

DB-13

Carboncillo sobre papel (40 x 51 cm)

F.A.I.I.

Estudio de una delicada figura femenina en actitud recogida, realizado de la misma manera que el anterior, con los pliegues muy elaborados a base de grafismos y muy sutiles difuminados.

- *Musa bebiendo*

DB-15

Sepia sobre papel de estraza (39 x 45,5 cm)

F.A.I.D.

Bellísimo estudio de un desnudo femenino de espaldas, ejecutado con la delicadeza y elegancia del trazo típico en Stolz, comentado en las dos obras anteriores.

Dibujos para el Via Vía del Colegio de las Madres Irlandesas (Madrid), 1946

- *Dos soldados*

DB-59

Carboncillo sobre tela (49,5 x 40 cm)

F.A.I.D.

Tratamiento escultural en las anatomías de dos fornidos soldados. Stolz modela los músculos redondeándolos con suaves difuminados que ocultan casi por completo el trazo lineal, y realzando las luces con el habitual clarión.

- *Apuntes para la Piedad*

DB-60

Carboncillo sobre tela (36 x 32 cm)

F.A.I.D.

Estudios previos muy sugerentes de varias figuras y conjuntos para la escena del descendimiento, por medio de trazos rápidos matizados con el inevitable toque de tiza blanca.

Dibujos para los techos del Instituto Nacional de Industria, (Madrid) 1944,45,49

- *Guerrera, 1944*

DB-34

Carboncillo sobre papel (47 x 42 cm)

F.M.D.

Estudio muy elaborado del escorzo de la sensual y delicada figura de Minerva en el techo de la Vicepresidencia, realizado mediante un difuminado muy construido que oculta por completo los trazos lineales, solamente perceptibles en los

contornos. Se conserva también: el mismo boceto al óleo (véase HM- 23 del epígrafe b. *Obra de caballete*)

- *Figura encadenada, 1944*

DB-35

Carboncillo sobre papel (43 x 28 cm)

F.A.I.D.

Estudio anatómico masculino de una de las figuras del techo de la Vicepresidencia ejecutado a la manera del anterior aunque no llega a alcanzar el mismo grado de elaboración, ya que son perceptibles finos trazos en las sombras, realizadas con unos toques sueltos de titanio.

- *Estudio para el Salón de Juntas, 1949*

DB-112

Carboncillo sobre papel (50,5 x 34,5 cm)

F.A.I.I.

Escorzo de una figura femenina que consideramos perteneciente a los estudios preliminares para el techo de este Salón de Juntas, a base de trazos muy sueltos que no terminan de definir los contornos en algunas zonas; utiliza carboncillo y clarión a la par en un estudio sugerente y muy vivo.

- *Dibujo para el Salón de proyecciones, 1949*

DB-1

Cámara de Comercio e Industria de Madrid

Lápiz sobre papel (71 x 177 cm)

- *Dibujo para el Salón de proyecciones, 1949*

DB-2

Cámara de Comercio e Industria de Madrid

Lápiz sobre papel (70 x 177 cm)

Ambos dibujos corresponden probablemente a los finales antes de su traslación al muro, coincidentes con las fotografías que de éste se conservan en el Archivo Desfilis

(véase HM-44 y HM-45 en epígrafe b. *Obra de caballeie*). Rosa Cuesta, viuda de Stolz, los donó antes de su muerte a la Cámara de Comercio e Industria, propietaria del estudio de la calle Huertas donde el matrimonio y hasta su muerte la viuda vivió desde que finalizara la guerra civil. Son dibujos de las figuras muy representativos del modo de dibujar de Stolz, muy acabados, de contornos con líneas muy definidas, con efectos de claroscuro sin apenas difuminados, sin jerarquías tonales, y utilizando el clarión para resaltar las luces.

Dibujos para los óleos murales *La Odisea*, Residencia de los Muñoz (Barcelona), 1946

- *Dos mujeres con túnica*, s.f. DB-88
Carboncillo sobre tela (45 x 38 cm)
F.A.I.D.

Stolz pone de manifiesto en estos dos estudios su característica especial sensibilidad para representar el cuerpo femenino. La elegancia de las figuras surge del trazo fácil e inspirado en armónicas alternancias de líneas rectas y onduladas, de luces y sombras, masa y vacíos, para lograr transmitir junto al placer de la belleza la emoción del sentimiento del personaje representado.

- *Figura agachada*.¹³ DB-89
Carboncillo sobre tela (37,5 x 34 cm)
F.A.I.D.

Boceto de una de las figuras de la serie mural de Ulises, repetido en el óleo *Diana y Acteón* (véase HM-19 en epígrafe b. *Obra de caballete*).

- *Boceto para Calipso* DB-90
Carboncillo sobre tela (31,5 x 39,5 cm)

¹³ Reproducido en Almela y Vives Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros (1959)

F.A.I.I.

Tratamiento muy sugerente de la figura femenina a base de grafismos verticales y ligeros difuminados en brazos y rostro, resaltados además con un tratamiento de claroscuro potenciado por el uso del clarión en estas zonas.

- *Figura femenina incorporándose*

DB-93

Carboncillo sobre papel (38 x 29 cm)

F.A.I.I.

Estudio de una mujer incorporándose y mirando a lo alto que consideramos correspondiente a los dibujos para los murales de la residencia barcelonesa, realizado de la misma manera que el anterior, sugiriendo volúmenes con líneas inacabadas.

- *La flauta*

DB-95

Carboncillo sobre papel (36 x 31 cm)

F.A.I.D.

Una de las figuras del gran panel del comedor, dedicado al banquete de los pretendientes de Penélope, y repetida de nuevo en el óleo *La flauta* (HM-29 del epígrafe *Obra de caballete*), realizado a base de intervenciones rápidas y muy vivas del carboncillo en trazos sueltos y utilizando tanto el clarión como el mismo tono del papel para definir luces y volúmenes.

- *Hombre bebiendo*

DB-96

Carboncillo sobre papel (50 x 34 cm)

F.A.I.D.

Dibujo de uno de los pretendientes de Penélope en el mural del comedor realizado de la misma manera que el anterior.

- *Mujer pensativa*

DB-99

Carboncillo sobre papel (29 x 41 cm)

F.A.I.D.

Estudio preliminar de figura femenina acurrucada que consideramos correspondiente al panel de Nausicaa o Calipso, en una gradación tonal muy baja y difuminados muy elaborados.

- *Figura reclinada de espaldas*

DB-100

Carboncillo sobre papel (42 x 33 cm)

F.A.I.I.

Estudio preliminar que consideramos para alguna de las figuras del gran panel del comedor realizada de nuevo del mismo modo que los dibujos DB-95 y DB-96.

Dibujos para las pinturas murales y fresco techal del Teatro Principal (Valencia), 1946

- *Las Gracias*

DB-84

Carboncillo sobre tela (37,5 x 43,5 cm)

F.A.I.I.

Dibujo de dos figuras femeninas danzando enlazadas por las manos, para la composición de las Gracias en los murales al óleo del teatro valenciano. Delicada composición con suaves claroscuros centrados particularmente en los brazos de las jóvenes, con un doble dibujo de las manos en un lateral de la tela.

- *Boceto del cupulín*

DB-85

Lápiz compuesto y de color y acuarela sobre papel cuadriculado (94 x 94 cm)

Boceto definitivo para el techo realizado al fresco, con ligeros apuntes de color.

- *Estudio de piernas*

DB-86

Carboncillo sobre papel (50 x 54 cm)

Estudio muy elaborado de las piernas de la Minerva en escorzo en el cupulín del teatro Principal, repetidas en una figura del fresco de la entrada del cine Gran Vía madrileño

Dibujos para los frescos murales de Villa Romana (Madrid), 1947

Pertenecientes en su mayoría a la colección de la familia Torres y realizados con técnica mixta (predominantemente lápiz y acuarela), componen una serie de pinturas de marcada inspiración clásica. En 1947 Stolz viajó a Italia con Lafuente Ferrari y visitó Pompeya, que según testimonio de su viuda le impresionó notablemente. La inspiración en la antigüedad clásica es evidente en esta serie de bocetos para las pinturas de Villa Romana, restaurante y sala de fiestas hoy desaparecido. De señalado carácter festivo, son composiciones muy dinámicas de líneas sinuosas que unen extremidades, túnicas, instrumentos y una extraña vegetación que flota entre los danzantes, músicos y comensales de banquetes inacabables dibujados sobre fondos lisos pintados en rojo o verde; en contraste con estos fondos, sobre los que se percibe la línea del lápiz, destacan las pálidas carnaciones y los ocre, naranjas, azules y verdes de las sucintas vestimentas de los personajes, distribuidos en el espacio de una superficie que ocupan totalmente, con perspectivas interpretadas desde puntos de vista ligeramente por debajo de la línea de tierra.

- *Flautistas*

DB-63

(34,5 x 25 cm)

Sobre un fondo rojo intenso, dos figuras tocan sendos aulos dobles acompañando la danza de la figura central, que extiende sus larguísimos brazos uniendo armónicamente las líneas de los brazos e instrumentos de sus músicos.

- *Danzarinas con flautista*

DB-64

(58 x 27 cm)

Sobre un fondo verde, tres figuras se agitan en una danza frenética al son de una flauta que toca la cuarta figura, sentada a la derecha de la composición.

- *Tres figuras con pandereta*

DB-65

(34,5 x 25 cm)

Sobre fondo rojo e inmersas en el mismo agitado movimiento, las tres figuras se distribuyen simétricamente, en tres posturas diferentes. La del centro, de pie y de espaldas, continúa la ondulada línea de su cuerpo curvado en los velos que agita con los brazos extendidos.

- *Tres figuras con pandereta*

DB-69

(34,5 x 25 cm)

Boceto más elaborado de la escena anterior, en el que define los colores sobre la misma composición, con intensos tonos de verde y amarillo, o un singular azul grisáceo para las túnicas, así como el de las carnaciones, los cabellos y el naranja de la pandereta.

- *Dos figuras masculinas*

DB-66

(29,5 x 26 cm)

Sobre fondo verde, los contornos de la figura de pie, intensamente iluminada se enmarcan con un manto que vuela inverosímil desde la parte delantera de las piernas hasta la parte posterior de su cabeza. Los brazos extendidos, ofrece con su mano izquierda unas frutas al joven acompañante, semiarrodillado a la derecha, y unos pámpanos volátiles salpican el fondo.

- *Dos figuras femeninas*

DB-70

(29,5 x 26 cm)

Sobre fondo verde, la de la izquierda aparece sentada y escanciando desde un cuerno con el brazo extendido; su compañera, de pie, lleva al hombro un cántaro. El color sólo está presente en el fondo, utilizando una parca gama de ocre para definir las anatomías y matizar las luces.

- *Pareja sentada*

DB-67

(29,5 x 26 cm)

Sobre fondo verde y unidos por la mano, una pareja aparece sentada en pose de baile. Están desnudos de cintura para arriba y sujetan un cesto con racimos y una pandereta. Las piernas envueltas en las túnicas conforman una masa compacta en el plano inferior que se disuelve en rápida progresión en las manchas de ocre sueltas e intensamente iluminadas de los torsos entre retazos de tela, pámpanos y cintas de pandereta.

- *Figuras con leona*

DB-68

(58,5 x 25 cm)

Sobre el mismo fondo verde, desfila una procesión de personajes en diversas actitudes, y en el centro una leona sirve de reclinatorio a un joven que se extiende su apolíneo cuerpo en voluptuosa actitud. El manto rojo apenas le cubre; las túnicas de

tonos azules, blancos, rojos y naranjas introducen nuevos colores en la serie de Villa Romana.

- Pareja sentada con racimos

DB-71

(29,5 x 26 cm)

Composición sobre verde similar a la *Pareja sentada* (DB-67), presenta una simetría imperfecta: el joven sujeta un racimo sobre su cara, presto a llevarse el fruto a la boca, mientras ella, a la derecha, extiende su torso sujetando un búcaro con flores. Stolz amplía la paleta con unos toques de azul, gris y violetas en los mantos.

- Danzarina

DB-72

Colección particular (Valencia)

Carboncillo sobre papel (24 x 37 cm)

F. Centro Inferior.

Primeras rayas para la serie de Villa Romana en las que el intenso perfilado, trazos lineales inacabados rápidos y muy sueltos, encierra unos volúmenes definidos a base de densas manchas de blanco de titanio.

Dibujos para las pinturas murales en el Hotel Astoria (Madrid), 1948

- Joven con cesta y joven agachada

DB-77

Carboncillo sobre papel (35,5 x 37,5 cm)

F.A.I.I.

Realizados al modo habitual de Stolz, son dos dibujos muy similares a otros reproducidos por Enrique Lafuente en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* y reseñados como pertenecientes al desaparecido hotel madrileño. En la figura de la izquierda con cesta, muy elaborada, utiliza el clarión, ausente en la figura agachada de la derecha.

Dibujos para los frescos murales de la capilla de San Isidro (Aranjuez), 1949

- *Boceto del altar*

DB-36

Caja Rural de Castellón

Carboncillo sobre papel (157 x 169 cm)

F.A.I.D.

Boceto definitivo para la composición del altar de la ermita de San Isidro en Aranjuez, realizado en dos escalas tonales para distinguir el plano terrenal y el celeste; para éste, en una escala tonal alta, utiliza un blanco de titanio muy diluido como fondo de blanca neblina en el que dibuja la figura del santo en éxtasis y su acompañamiento de ángeles. Contrastan con el acusado perfilado de las figuras del plano inferior, en una escala tonal mucho más baja, con ausencia de jerarquías tonales, aunque reforzadas con potentes contraluces conseguidos con densos toques de titanio.

- *Estudios de manos y figuras*

DB-37

Carboncillo sobre papel (38 x 38 cm)

F.A.I.I.

Estudios preliminares de actitudes y posturas para las figuras de la composición del altar realizados como si de grisallas se tratara, rebajando sobre el fondo oscuro de la superficie los tonos a base no de borrarlos sino añadiendo pinceladas de blanco de titanio.

- *Estudios de figuras femeninas*

DB-38

Carboncillo sobre tela imprimada (43,5 x 37 cm)

F.A.I.D.

Estudios para la composición dedicada a los milagros de San Isidro, en el muro de la izquierda de la ermita, realizados como el estudio anterior al modo de una grisalla.

Dibujos y bocetos para la gran cúpula del Monumento a los Caídos, 1950

Colección Museo de Navarra. Pamplona.

En el apartado correspondiente del epígrafe a. *Obra mural* se comentan y analizan estos dibujos y estudios y en el b. *Obra de caballete* (HM-46 a 49) los bocetos definitivos al óleo referentes a la obra definitiva realizada al fresco en la cúpula

- *Primeras rayas para la escena de Javier*

DB-160

Tres tintas y lápiz sobre papel (20 x 47 cm)

F.A.I.I.

Realizado con tintas de tres tonos manejadas como aguadas, Stolz tiene una idea previa ajustada a la finalmente trasladada al muro, y anota en el *maremágnum* de figuras los grupos étnicos: “Japón” y “Oceanía” a la izquierda del santo, “África” y “India” a su derecha.

- *Boceto preliminar para la escena de Javier*

DB-159

Técnica mixta sobre lienzo (256 x 98 cm)

Es un boceto muy elaborado de la escena definitiva ya que salvo algunos elementos que cambia-el dromedario de la derecha se convierte en caballo- o elimina –la palmera de la izquierda-, el boceto es casi idéntico al fresco final (véase HM-46 en epígrafe b. *Obra de caballete*).

- *Boceto para la escena de las gestas medievales*

DB-161

Técnica mixta sobre papel, cuadriculado (310 x 143 cm)

Dibujo realizado sobre papel cuadriculado estudiando la composición a grandes rasgos. La disposición general de los personajes es muy similar a la finalmente trasladada al muro, aunque la figura central es aquí la de un obispo, en el centro, sobre la roca con la inscripción "Deus lo volt", y en la final se cambia afortunadamente por la potente imagen de Sancho el Fuerte. También desaparece en el fresco la última figura a la derecha, un rey coronado abatido por una flecha en el pecho.

- Estudio de manos

DB-164

Carboncillo sobre lienzo (39 x 45 cm)

F.A.I.I.

Trece estudios de mano para varias de las escenas de la cúpula, sujetando maderos (para los cruceros), lanzas y palos para la de las gestas medievales y también en reposo. Como en otras ocasiones, Stolz utiliza el fondo oscuro para la elaboración de los contrastes una vez más mediante una técnica sustractiva similar a la de la grisalla: el perfil de los contornos define las figuras, sin el perfil no existirían, inmersas en las sombras que cubren toda la superficie; el pintor no "borra" las sombras, como sucedería en una grisalla, sino que las aclara aplicando manchas de pigmento blanco, probablemente titanio al huevo.

- Penitentes encapuchados

DB-165

Carboncillo sobre lienzo (39 x 45 cm)

F.A.I.D.

Estudio con las cinco figuras que aparecen en el fresco definitivo del último grupo del Via Crucis de Montejurra en la composición dedicada a la Navarra religiosa, realizado con la misma técnica del boceto anterior.

- *Crucero de Montejurra*

DB-166

Carboncillo y lápiz sobre lienzo (48 x 39 cm)

F.A.I.I.

Estudio del segundo penitente de Montejurra, en el plano inferior de la composición dedicada a la Navarra religiosa. Stolz apunta toda la figura, con grafito, y después elabora solamente la parte superior

- *Estudio para la escena de la Navarra religiosa*

DB-167

Carboncillo sobre papel (47 x 68 cm)

F.A.I.D.

Estudio preliminar en el que los romeros de Aralar tienen un protagonismo, sobre la imponente roca destacando por encima de los cruceros encapuchados, que pierde en el muro de la cúpula. Las figuras sin embargo son idénticas ya a las del fresco.

- *Estudio para la Navarra guerrera*

DB-168

Carboncillo sobre cartón (48 x 72 cm)

F.A.I.I.

Están presentes las figuras principales, aunque sólo abocetadas a grandes trazos muy oscuros.

**Dibujos para los frescos del Salón del Trono del Gobierno Civil (Santander),
1951**

- *Mujer y niño con remo*

DB-113

Carboncillo sobre papel (96,5 x 215 cm)

Estudio identificado por sus herederos como correspondiente a las composiciones alegóricas de la capital cántabra, representaría la faceta marinera de Santander en la figura de un niño, en el que Stolz manifiesta una vez más cierta torpeza para interpretar la anatomía infantil, y una heroica mujer blandiendo un remo y con los cabellos y las telas de su vestimenta agitadas por un viento simbólico.

- Alegoría de la agricultura

DB-140

Carboncillo sobre papel (94 x 188,5 cm)

Estudio de figura femenina con un pecho descubierto, sujetando un haz de espigas en su brazo derecho. Es un dibujo definitivo, finalmente desechado para las composiciones santanderinas.

Aparecen también reseñados en los catálogos de las exposiciones de Madrid y Valencia de 1959 (véase sección bibliográfica) bocetos del resto de las escenas, titulados como “La peste en la Edad media”, “La explosión del Machichaco”, “El Ebro en Fontibre”, “La liberación de Santander”, “La reconstrucción de Santander” “Los Astilleros de Guarnizo”, “El viento y el fuego (incendio de Santander)” y “España y el trabajo”.

Dibujos para los frescos murales de la Basílica del Pilar, (Zaragoza) 1952

- Rendición de Granada

DB-56

Carboncillo y clarión sobre papel (44 x 35 cm)

FA.II.

Estudio de tres figuras masculinas con espada en diferentes actitudes intensamente iluminadas a base del uso denso y abundante del clarión, que utiliza de modo similar al comentado en los dibujos DB-37 y DB-164.

- El milagro de Calanda

DB-54

Carboncillo sobre tela imprimada (47 x 37 cm)

F.A.I.D.

Estudio de figura de labriego de espaldas, iluminada con intensos toques de clarión, junto a dos figuras abocetadas del mismo y un torso con capa. Stolz emplea de nuevo una técnica similar a la grisalla, recortando sobre el fondo oscuro la figura y trabajando las formas y volúmenes añadiendo el blanco de la tiza.

Bocetos para los frescos murales del colegio de la Enseñanza (Zaragoza), 1953

- *Inmaculada*

DB-154

Pastel sobre papel (10 x 30 cm)

Aún sabiendo que el escultor Félix Burriel realizaría una estatua para este espacio central, Stolz realiza algunos estudios para el panel central. Se trata de un anteboceto en el que la imagen de la Virgen, apenas esbozada, queda enmarcada por unos cortinajes que varios ángeles recorren formando un espacio romboidal.

- *Inmaculada*

DB-153

Óleo sobre lienzo (22,5 x 57,5 cm)

Boceto más elaborado que el anterior en el que los cortinajes se acortan hacia la parte superior, se define la construcción a los pies de la Virgen como la Domus Áurea y aparecen varios querubines que revolotean alrededor de la figura de la Virgen, coronada por dos ángeles mancebos.

- *Cabeza de Evangelista, pechinas de San Miguel (Pamplona), 1953-54* DB-170

Colección particular (Valencia)

Carboncillo sobre papel (folio)

F.A.I.D.

Estudio de un rostro varonil muy elaborado, difuminando y redibujando hasta conseguir una obra acabada y sin embargo viva y espontánea.

Dibujos para los frescos del Salón de Recepciones del Ateneo Mercantil (Valencia), 1954

Dibujos definitivos realizados con lápiz compuesto, grafito y sanguina, en los que aún no se especifica ni la composición cromática ni el entorno y sus objetos, solamente perfilados, de las composiciones definitivas, prestándose mayor atención a la volumetría de las figuras.

- *La orfebrería* DB-45
Técnica mixta sobre papel (75 x 75 cm)
F.A.I.I.

- *La imprenta* DB-46
Técnica mixta sobre papel (75 x 75 cm)
F.A.I.I.

- *La seda* DB-47
Técnica mixta sobre papel (75 x 75 cm)
F.A.I.I.

- *La cerámica* DB-48
Técnica mixta sobre papel (75 x 75 cm)
F.A.I.I.

***Dibujo para la bóveda del Rosario*, (Basílica del Pilar, Zaragoza) 1955** DB-53
Técnica mixta sobre tela (91,5 x 59,5 cm)

Boceto preliminar para la parte de la cúpula que representa la procesión del Rosario realizada con grafitos de colores, con figuras muy abocetadas sobre un fondo trabajado.

“Croquis para el Pilar de Zaragoza, s.f.

DB-51

Lápiz compuesto sobre papel (23 x 30 cm)

F.A.I.D.

Estudio de torsos de orantes y ángel en acusado contrapicado con trompeta, probablemente para la misma cúpula del Rosario.

Boceto para el altar de las Esclavas del Sagrado Corazón

DB-83

(San Sebastián), 1957

Carboncillo sobre papel (72,5 x 112,5 cm)

F.A.I.D.

Dibujo definitivo para la composición de la iglesia en Ondarreta, igual que el boceto al óleo (véase RG-30 en epígrafe b. *Obra de caballete*) realizado en una escala tonal baja y aplicando un pigmento para colorear el fondo de la parte inferior, destacando de esta manera la parte de la composición –más clara- correspondiente al plano celeste.

Dibujos para dos arcos decorativos, s.f.

-Composición en arco.

DB-4

Lápiz de grafito sobre papel (138 x 58 cm)

F.A.I.D.

Apunte correspondiente a la obra comentada en el epígrafe b. *Obra de caballete* y numerada como E-16, que consideramos un mural decorativo cuya existencia desconocemos. Stolz dibuja con detalle las tres figuras femeninas,

apuntando los claroscuros. El resto de la composición está solamente abocetada, pero aún así perfila con detalle la curvatura de las hojas, el vuelo de las telas o las formas fantásticas de la base.

-Desnudo femenino sentado.

DB-5

Sanguina sobre papel (53 x 41 cm)

F.A.I.I.

Correspondiente al óleo catalogado como E-15, son dos estudios similares a los finalmente representados. Stolz recorta con nitidez el contorno de la figura y modela las formas con sombras ejecutadas mediante trazos lineales repetidos y cortados oblicuamente, difuminados muy ligeramente sólo en la zona del brazo derecho y el rostro.

-Torso femenino desnudo.

DB-6

Sanguina sobre papel (58 x 46 cm)

F.A.I.D.

Estudio para el mismo arco decorativo y realizado en la misma técnica, aunque trabaja ahora en un terreno más personal, tratando solamente las partes que más le interesan: el torso y el rostro, dejando los brazos sugeridos en los trazos inacabados. Es un dibujo menos académico que el anterior, con grafismos más difuminados y aplicando a la vez un tratamiento jerárquico de los tonos, todo ello realizado con una facilidad propia de su magistral oficio.

-Cuatro estudios de desnudos femeninos.

DB-7

Sanguina sobre papel (59 x 48 cm)

F.A.I.I.

Estudios anatómicos femeninos para el mismo arco con la misma técnica, y de nuevo más académicos que el anterior.

Boceto para el Despacho Oficial de Respeto, 1958

DB-152

Casa de la Moneda (Madrid)

Pastel (40,5 x 30 cm)

F.A.I.D.

Boceto comentado ampliamente en el epígrafe a. *Obra mural*. Aparecen las siguientes inscripciones: “DESPACHO OFICIAL DE RESPETO” a la izquierda y abajo, 6.00 x 8,15 m abajo y a la derecha, bajo la firma, y bajo las medidas, “Escala 1:20”. En el extremo inferior izquierdo un papel con las letras escritas a máquina: “BOCETO PARA UNO DE LOS TECHOS DE LA CASA DE LA MONEDA. MADRID”

Figura sobre arco, s.f.

DB-8

Colección particular (Madrid)

Técnica mixta (15 x 22 cm)

F.A.I.D.

Al modo de las sibilas de Miguel Ángel, la figura femenina semidesnuda se recuesta sobre el arco de una arquitectura fingida, estudiando atentamente un pliego y, tras ella, un globo terráqueo. La túnica que le cubre de cintura para abajo, como el pañuelo que le recoge el cabello, son piezas en tonos naranjas y verde, realizadas magistralmente a base de trazos lineales superpuestos y cortados entre sí, aplicando manchas y de nuevo trazos sobre la mancha, consiguiendo unas gradaciones tonales de sutil complejidad.

Figura con velo sobre los ojos, s.f.

DB-9

Colección particular (Madrid)

Técnica mixta (12 x 14 cm)

Este rostro femenino y su atuendo recuerda las figuras de San Antonio de la Florida, por lo que quizá lo realizara hacia 1955 cuando escribió el capítulo correspondiente en el libro *Los frescos de San Antonio de la Florida*, de Enrique Lafuente Ferrari (véase sección bibliográfica) después de colaborar en su restauración.

V.3.B. DIBUJOS PARA OBRAS DE CABALLETE

Boceto para El vestidor, s.f.

DB-132

Lápiz compuesto sobre papel (32,5 x 59,5 cm)

F.A.I.I.

Boceto final para el lienzo catalogado como D-9 en el epígrafe b. *Obra de caballete*, en el que simplifica el fondo de telas y cortinajes. Es un dibujo realizado en una escala tonal media muy uniforme, sin apenas difuminados, pero con una elaboración del claroscuro muy trabajado mediante trazos lineales continuos y constantes que sobresalen incluso del marco.

Desnudo ante el espejo, s.f.

DB-134

Lápiz de grafito sobre papel (41 x 57 cm)

F.A.I.D.

Dibujo muy similar al anterior en su composición y ejecución, con algunas variantes y colocando a la figura delante de un espejo que nos devuelve la imagen de frente.

Boceto para La toilette, s.f.

DB-133

Lápiz de grafito sobre papel (29 x 35 cm)

F.A.I.I.

Doble boceto de las dos figuras del lienzo catalogado como D-7 en el epígrafe b. *Obra de caballete*, en la figura de pie de las rayas de la izquierda Stolz ensaya una postura ligeramente diferente a la representada en el dibujo del primer plano, más parecida a la definitivamente trasladada al lienzo, lo que permite suponer que son los primeros y probablemente últimos bocetos para este lienzo mencionado, e ilustrativos de la facilidad y el rápido proceso de Stolz para trasladar al papel y después a lienzos los temas ideados. Está desarrollado en una escala tonal muy alta, modelando los volúmenes con sutiles difuminados y restringiendo los contrastes a la oposición entre la blancura de las carnaciones y el tono oscuro de los cabellos y pantalón de la figura de pie. En el lienzo cambia la postura de ésta, en la que no consigue dominar las proporciones del brazo derecho, haciéndole sujetar una regadera por encima de la cabeza, en lugar de la esponja que exprime a la altura del pecho en este boceto.

Cuatro figuras en el baño, s.f.

DB-135

Carboncillo sobre papel (26 x 28 cm)

F.A.I.I.

Estudio preliminar para un óleo hoy en paradero desconocido, según recuerdan los herederos, está sin duda realizado en la misma época de los anteriores, y esboza cuatro figuras femeninas en diversas actitudes cotidianas, perfilando algunos de los contornos y apuntando las sombras tanto con difuminados y como con trazos lineales.

Desnudo con dos figuras orientales, s.f.

DB-136

Colección particular (Valencia)

Acuarela sobre cartón (48 x 30 cm)

F.A.I.D.

Boceto para un óleo, según recuerdan los herederos, está probablemente realizado a principios de la década de los años treinta, resultado de una moda de gusto por lo oriental y lo exótico que Stolz recoge en varios de sus lienzos. La figura de la izquierda es muy similar a la del óleo *Odalisca*, catalogado como E-14 en el epígrafe b. *Obra de caballete*.

Desnudo don dos figuras, s.f.

DB-144

Carboncillo sobre papel (101 x 158 cm)

Estudio de composición casi idéntica al anterior aunque probablemente realizado en fechas posteriores. Un cambio en la expresión de los rostros, una sensación de mayor seriedad en la composición, inspiración y atmósfera nos hacen pensar en las obras realizadas después de la guerra, en la década de los años cuarenta. El desnudo tumbado del primer plano es idéntico al de DB-136. Sin embargo, el interior que esboza al fondo ha perdido cualquier referencia exótica, así como las dos figuras del segundo plano, que reproducen el modelo de *Los amarantos* y *El Otoño*, y recuerdan también a las del lienzo *Vacaciones* (véase R-40, R-39 y D-11, respectivamente, en el epígrafe b. *Obra de caballete*).

Labradoras s.f. (hacia 1936)

DB-118

Museo de Bellas Artes de Valencia.¹⁴

Carboncillo sobre papel (96 x 96 cm)

inscripción: *Donación a la Real Academia de San Carlos de este dibujo de Ramón Stolz Viciano para cuadro de Pescadoras. Su viuda. Rosa C. Vda. de Stolz. Valencia 25-11-86.*

Boceto muy elaborado para uno de sus lienzos de labradoras (véase G-2, en epígrafe b. *Obra de caballete*, de este capítulo 5), en el que la aplicación del concepto de jerarquía tonal queda restringida a algunas partes de la composición, los rostros fundamentalmente. El resto lo estudia sobre contrastes acusados de luces y

¹⁴ Número 366 del catálogo del Museo.

sombras conseguidas mediante grafismos muy elaborados, aunque escasamente difuminados. La inscripción indicaría bien que la viuda se equivocó, identificándolo por error como un boceto para *Pescadoras* (G-8), bien que este lienzo fue ideado en principio con un tema diferente, no de pescadoras sino de labradoras.

Rostro de labradora, s.f.

DB-103

Aguada (31,5 x 46 cm)

F.A.I.D.

Estudio definitivo y muy elaborado del rostro para los lienzos catalogados como G-22 y G-23 (*El transporte*).

Estudios para labradoras de La Fuente, ca. 1946

DB-121

Aguada (45,5 x 30 cm)

F.A.I.I.

Estudio de tres labradoras con cántaros para el óleo catalogado como G-10 en el epígrafe b. *Obra de caballete* en aguadas de tres tonos, una combinación empleada con cierta frecuencia por Stolz como recurso diferente para matizar sombras y definir volúmenes.

Estudios para valencianas de En el patio, hacia 1946

DB-122

Carboncillo sobre tela imprimada (43 x 32 cm)

Estudios preliminares de dos posturas para la misma figura de uno de los personajes del óleo catalogado como G-12 en el epígrafe b. *Obra de caballete*. Stolz trabaja sobre un soporte de tono muy oscuro recortando de nuevo el perfil de la figura y añadiendo toques blancos para modelarla, en esta técnica similar a la grisalla ya comentada en los bocetos para la cúpula de los mártires (DB-164 y 165), entre otros.

Valenciana sentada y con abanico, s.f.

DB-125

Paradero desconocido (archivo VTT)

F.A.I.D.

La fotografía no permite distinguir si se trata de una aguada, que en cualquier caso consideramos un boceto para el lienzo *En el patio* (G-12)

Valencianas de la mano, s.f.

DB-124

Lápiz de grafito sobre papel (28 x 30 cm)

F.A.I.D.

Uno de los pocos apuntes de grupo, estudiando la composición del conjunto y dejando los rostros solamente abocetados con un atisbo de sombras. Stolz trabaja una escala tonal alta, utilizando grafismos muy espontáneos para la definición de volúmenes y contraluces.

Boceto de labradora, s.f.

DB-123

Carboncillo sobre papel (36 x 30 cm)

F.A.I.I.

Estudio de una labradora con guirnalda para dos lienzos catalogados en el epígrafe b. *Obra de caballete* como G-25 (*Guirnaldas en el patio*) y G-4 (*Tres valencianas en interior*)

Flores con frutas, s.f.

DB-145

Acuarela sobre papel (19,5 x 22 cm)

F.A.I.I.

Sobre papel cuadriculado, es un estudio de bodegón con flores con una estatua de angelote sobre pedestal abocetada al fondo derecho, tras una tela azul que

cae por el lado derecho a modo de telón; el motivo del jarrón de flores y las frutas, así como el cortinaje a la derecha es utilizado con variantes en varios de sus óleos.

Boceto para Vacaciones. Sentada de espaldas, 1936 DB-137

Técnica mixta sobre papel (83 x 93 cm)

Boceto para Vacaciones. De pie con rama de olivo, 1936 DB-139

Técnica mixta sobre papel (65,5 x 169,5 cm)

Desnudo femenino de espaldas, 1943 DB-129

Carboncillo sobre papel (30,5 x 45 cm)

F.A.I.D.

Boceto para el lienzo presentado en el examen de cátedra a la escuela de San Fernando, catalogado en el epígrafe b. *Obra de caballete* como D-12. Es un estudio al carboncillo trabajado de distintas formas y utilizando el difumino. La figura es la parte más elaborada, en contraste con la viveza e inmediatez del fondo, donde combina varios conceptos del dibujo: redibuja, difumina, utiliza la goma de borrar... Así, se advierte un fondo de grisalla sobre el que emplea varias técnicas; en unas zonas se aprecian las intervenciones sobre el carboncillo, en otras busca las luces retirándolo. Es una obra en la que se aprecia y resume el oficio y la técnica depurada de Stolz.

Boceto para Neso y Deyanira, s.f. DB-141

Acuarela (10 x 13 cm)

Estudio de color realizado a grandes pinceladas para el lienzo en paradero desconocido catalogado en epígrafe b. *Obra de caballete* como HM-7.

Boceto para Plutón y Proserpina, s.f. DB-142

Acuarela (10 x 13 cm)

Estudio de color realizado a grandes pinceladas para el lienzo en paradero desconocido catalogado en epígrafe b. Obra de caballete como HM-27.

Apunte para Madonna con Niño Jesús, s.f.

DB-169

Aguada con plumilla (folio)

Anotaciones tondo superior: “Fondo azul intenso. Nubes blancas. Ángeles como de oro. Mira muy de lado. Sombras amplias. Para D. V. 1,20 eje mayor. Para su hija 0,80 eje mayor”.

Anotaciones en tondo inferior: “Madonna blanca. Fondo palmeras que tienen los ángeles”

Probablemente correspondan a la Virgen con niño realizada para la hija de Valeriano Jiménez de la Iglesia, contratista de la reforma del Teatro Principal, reseñada en el epígrafe b. como RG-7. Los dos apuntes se inscriben en el formato oval que finalmente tiene el lienzo, aunque el superior está dibujado sobre fondo negro y la Virgen mira y abraza al niño hacia la derecha, mientras que en el segundo dibujo, debajo, la Virgen se inclina hacia su izquierda y el fondo es blanco.

V.3.C. BOCETOS Y DIBUJOS PARA OBRAS DIVERSAS Y SIN IDENTIFICAR

Portada de Pensat y Fet, 1949

DB-162

(17 x 23,5 cm)

F.A.S.D.

La portada del número 39, correspondiente al mes de marzo, representa un “mascler” y dos huertanos corriendo en una dinámica composición muy sugerente, con los rasgos desdibujados en medio de una gran mancha de luz en la que se

aprecian los amplios trazos lineales y la huella del pincel, por lo que probablemente se trate de una acuarela o una aguada.

Portada de folleto "Campaña de paz en la Navidad del año Asuncionista" DB-163
Santander 1950.
(23,5 x 23,5 cm)

Asunción rodeada de los característicos ángeles de Stolz y bajo ella, las figuras de San Joaquín y Santa Ana. La composición es muy similar a la de la capilla-mueble para el Gobierno Civil (RG-13, epígrafe b. *Obra de caballete*).

"A mi querida tía", s.f. DB-155
Acuarela sobre papel (9 x 13,5 cm)

Obra de juventud representando una dama de época.

Masía El Juncar, s.f. DB-156,157 y 158
Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana.
Lápiz de grafito sobre papel (30 x 20 cm)

Muestra de las escasísimas realizaciones de Stolz de paisajes, en estos tres folios dibuja una masía y sus alrededores. En el extremo inferior izquierdo del dibujo DB-156 aparece escrito a mano "Masía el Juncar. Dibujo hecho por Ramón Stolz" y en DB-157 y 158 "Masía El Juncar. Dibujo de Ramón Stolz"

Bocetos para vidriera, s.f. DB-146
Acrílico sobre cartón (36 x 40,5 cm)

A imitación de las vidrieras Stolz pinta una escena de dos figuras con perro utilizando un colorido rico y brillante, particularmente el dorado de los bordes y el azul del fondo.

Bocetos para vidriera, s.f.

DB-147

Acrílico sobre cartón (35 x 24,5 cm)

Rebaño de ovejas y cabras en la misma gama de colorido que la anterior, imitando las juntas de plomo y las de las distintas piezas que forman las figuras.

Cabeza, s.f.

DB-119

Colección particular (Valencia)

Técnica mixta (25 x 32 cm)

Rostro femenino muy elaborado con una técnica mixta en la que emplea pastel y aguada. Stolz muestra su habilidad en una aparentemente sencilla composición enmarcando el óvalo perfecto del rostro en una mata de cabello largo y oscuro recortado por el borde del papel y la media tinta del brazo y el hombro en oblicuo bajo el rostro protagonista. Tanto éste como el siguiente (DB-120) son dos hermosos dibujos de cabezas femeninas cuya serena sensualidad se corresponde con una época de madurez en el pintor, sin duda posterior a 1940.

Cabeza femenina, s.f.

DB-120

Colección particular (Valencia)

Técnica mixta (25 x 31 cm)

F.A.I.D.

Muy similar al anterior, aunque con un énfasis mayor en los contraluces. El rostro de frente se enmarca por una melena corta y oscura y los dientes de la boca entreabierta crean un punto de luz en una sencilla pero estudiada composición de acusados contrastes lumínicos.

Perfil de espaldas a la izquierda, s.f.

DB-104

Carboncillo sobre papel (29 x 33 cm)

Dibujo de cabeza femenina realizado empleando para el rostro y espalda la técnica de grisalla.

Cabeza femenina, s.f.

DB-105

Carboncillo sobre papel (30,5 x 39 cm)

F.A.I.I.

Stolz realiza esta grisalla de un hermoso rostro juvenil redibujando los perfiles del cabello y los rasgos de la encantadora expresión de la joven.

Cabeza, s.f.

DB-106

Sanguina sobre papel (30 x 42,5 cm)

F.A.I.D.

Otra muestra del buen oficio de Stolz empleando el lápiz sanguina para definir los rasgos de un delicado rostro sobre el que la iluminación directa desde la derecha produce fuertes contraluces definidos mediante una técnica sustractiva de eliminación de pigmento.

Cabeza femenina, s.f.

DB-107

Carboncillo sobre papel (30 x 30 cm)

F.A.I.D.

Expresivo dibujo de una cabeza en la que destaca el magnífico estudio del cabello crespo y ondulado, realizado mediante difuminados y redibujados.

Cabeza y hombros de espalda, s.f.

DB-109

Técnica mixta sobre papel (32 x 46 cm)

F.A.I.D.

Estudio muy similar a los dibujos DB-119 y DB-120.

Perfil izquierdo femenino, s.f. DB-110

Carboncillo sobre papel (39,5 x 49 cm)

F.A.I.D.

Perfil derecho femenino, s.f. DB-111

Colección particular (Madrid)

Aguada (41 x 46 cm)

F.A.I.D.

Estudio de manos y torso, s.f. DB-3

Paradero desconocido.

Conservado en el estudio de la calle Huertas hasta la muerte de Rosa Cuesta, es un estudio de dos manos hasta el antebrazo en actitud de súplica y otra, también hasta el antebrazo, abierta y crispada. En el ángulo inferior derecho, el estudio de un hombro masculino de espaldas.

Rostro de Jesús, s.f. DB-61

Carboncillo sobre papel (46 x 62,5 cm)

F.A.I.D.

Dibujo de un rostro muy elaborado, con perfilados gruesos y sombras interiores difuminadas, a las que añade toques de clarión.

Rostro cantando, s.f. DB-62

Colección particular

Carboncillo sobre papel (47 x 62 cm)

F.A.I.D.

Realizado con la misma técnica del anterior, probablemente corresponda a uno de los ángeles cantores para la bóveda de *La Música al servicio de la divinidad* de la Basílica zaragozana.

Figura femenina.¹⁵

DB-74

Carboncillo sobre papel (28 x 41 cm)

F.A.I.D.

Estudio de una figura femenina con túnica en pose de baile, realizado según el modo más habitual de Stolz: perfilado preciso de los contornos y sombreado interior para definir los volúmenes con trazos lineales y toques de clarión.

Estudio de damas de época, s.f.

DB-76

Carboncillo sobre papel (37 x 31 cm)

F.A.I.D.

Estudios para damas románticas, en nostálgica actitud, de pie sujetando una sombrilla y la otra (el mismo personaje) un sombrero. Probablemente correspondan a las desaparecidas pinturas murales de la madrileña cafetería Abra.

Figura mitológica, s.f.

DB-81

Carboncillo sobre papel (45 x 62 cm)

F.A.I.D.

Estudio de una figura femenina en la que Stolz esboza apenas el cuerpo y se concentra en el diseño detallado del brazo sujetando una lanza y el perfil del bello rostro ensimismado, con trazos gruesos para limitar el contorno y sombras definidas con trazos lineales de clarión y carboncillo.

Mujer con cesta en la cabeza, s.f.

DB-82

Carboncillo sobre papel (30 x 44 cm)

F.A.I.D.

Identificado por la familia como el dibujo que realizó con motivo de su ingreso en San Fernando como estudiante, es sin duda un dibujo muy temprano, con gracia pero carente aun de la maestría de la mayoría de los catalogados en este trabajo.

Torso femenino de espaldas, s.f.

DB-87

Carboncillo sobre tela (35 x 29 cm)

F.A.I.D.

Sugestivo dibujo de una figura similar a las reseñadas para el hotel Astoria en el libro *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales*. Realizado con la técnica similar a la grisalla comentada en obras anteriores, recortando la figura sobre un papel oscuro y modelando los contornos interiores con manchas de clarión.

Tres jóvenes en interior, s.f.

DB-131

Carboncillo sobre papel (33 x 28,5 cm)

F.A.I.I.

Dibujo con grafismos en crudo y algunos toques difuminados de tres personajes femeninos de enorme vitalidad, muy similares a los de las composiciones en lienzo *El Otoño* y *Amarantos* (R-39 y R-40 en epígrafe b. *Obra de caballete*). El mismo espíritu desenfadado y alegre, el modelo de copa de cristal y el rostro de la joven de la izquierda permiten datar este dibujo alrededor de 1927, fecha en que firma los lienzos mencionados.

Figura femenina. Escorzo, s.f.

DB-97

¹⁵ Reproducido en *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* (1961, lámina

Carboncillo sobre tela (28,5 x 21,5 cm)

F.A.I.D.

Otra muestra del oficio del pintor y dibujante, cuya habilidad le permite “sacar” de primera intención el perfilado de la figura y trabajar posteriormente las sombras y luces, con algún toque de clarión y difuminando los volúmenes interiores.

Figura femenina de espaldas, s.f.

DB-98

Carboncillo sobre tela (23 x 33 cm)

F.A.I.I.

Figura muy similar a la anterior, aunque ejecutada con esa técnica similar a la grisalla comentada ya en varias ocasiones; el pintor esboza apenas el cuerpo y los vuelos de la túnica y se concentra en definir la parte superior, hombros y brazos extendidos y rostro de perfil.

Estudios de figuras femeninas, s.f.

DB-101

Carboncillo sobre papel (41 x 40 cm)

F.A.I.D.

Cuatro figuras femeninas en diferentes actitudes, de particular sensualidad y delicadeza de líneas, en la misma técnica similar a la grisalla modelando los volúmenes y resaltando las luces con pinceladas de blanco de titanio.

Figura femenina con cuenco

DB-102

Carboncillo sobre papel (39 x 45 cm)

F.C.I.

Esta figura femenina con túnica que avanza subiendo un escalón, con los brazos extendidos en su dinámica marcha probablemente corresponda a un estudio

preliminar de algún personaje de la serie de la *Odisea* para la residencia barcelonesa de los Muñoz, alguna musa del tapiz de presidencia del C.S.I.C. o de los murales del Teatro Principal de Valencia. Stolz utiliza la misma técnica sobre el mismo papel oscuro, modelando e iluminando intensamente la figura con largas pinceladas de titanio.

Vuelo de ángel, s.f.

DB-114

Carboncillo sobre papel (49 x 44,5 cm)

F.A.I.D.

Quizá un estudio para el arco de triunfo de la iglesia del Espíritu Santo, es difícil no obstante establecer correspondencias entre los innumerables ángeles de Stolz, y asignarle a una obra determinada. Se trata de un apunte, ejecutado sobre un papel preparad con un pigmento de tonos marrones habitualmente utilizado en los bocetos para la misma iglesia, en el que solamente apunta el escorzo, sin definir rasgos ni extremidades, trabajado en una escala tonal baja ayudado por los habituales toques de clarión, casi imperceptibles en esta ocasión.

Ángel volando, s.f.

DB-117

Carboncillo sobre papel (41,5 x 52,5 cm)

F.A.I.I.

Apunte para un ángel, el único ángel mancebo de Stolz entre los catalogados para este trabajo con el cabello corto, en el que solamente apunta rostro y extremidades, concentrándose en el vuelo de los paños. Los grafismos son ágiles, muy ligeramente difuminados, y añade manchas de clarión.

Desnudo de espaldas en el campo, s.f.

DB-143

Carboncillo sobre papel (45 x 26 cm)

Modelo muy utilizado por el pintor, con ligeras variantes, en este boceto probablemente para un lienzo trabaja concienzudamente el fondo con carboncillo, difuminado y redibujado, para destacar recortando sobre éste la blancura de la figura modelada con suaves y sutiles difuminados.

Desnudo tumbado de espaldas, s.f.

DB-127

Paradero desconocido (AVT)

La calidad de la fotografía permite distinguir el trazo fuerte del carboncillo en el perfil y los leves toques de clarión para modelar esta sensual y delicadísima anatomía femenina ejecutada al modo de la técnica similar a la grisalla ya comentada.

Desnudo leyendo, s.f.

DB-128

Paradero desconocido (AVT)

La calidad de la fotografía permite distinguir el trazo del carboncillo. Los volúmenes del cuerpo femenino están suavemente definidos con un difuminado muy elaborado, realzando el espacio sobre el que se recorta la anatomía con un sombreado blanco de clarión

Tres figuras en el campo, s.f.

DB-130

Óleo (26 x 18 cm)

F.A.I.I.

En el libro *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales* Lafuente Ferrari reproduce un boceto de una de estas figuras, pero está igualmente sin fecha y en el apartado de obra diversa. Parece éste un boceto definitivo realizado con un óleo muy diluido para un lienzo en el que el pintor estudia composición, color e iluminación, aún sin definir los rostros de las tres jóvenes semidesnudas.

Los siguientes dibujos están realizados con lápiz de grafito en hojas de cuaderno de dibujo de tamaño folio; cinco de ellos son primeras rayas, aunque muy definidas, a pesar de no mostrar detalles. Todos pertenecen a una colección particular de Valencia:

- *Dos apuntes*, s.f. DB-171

Uno, en formato capilla, para cuadro de valencianas ya que representa una pareja de mujeres ataviadas según el traje típico. Junto a este apunte, otro en formato cuadrado de dos mujeres detrás de un bodegón de frutas.

- *Interior*, s.f. DB-172

Dibujo de lo que quizá sea un obrador o taller con arcos y escaleras.

- *Artemisia*, s.f. DB-173

Dibujo para el cartón de un tapiz desconocido con el tema de la diosa cazadora. El boceto definitivo, al óleo, lo conserva la familia Torres.

- *Estatua en jardín*, s.f. DB-174

Es el dibujo más elaborado, representando una estatua de un joven apolíneo entre rocas y vegetación exuberante.

- *Dibujo para valencianas*, s.f. DB-175

Apunte para un cuadro probablemente similar al de *Amarantos* o *El Otoño* (R-40 y R-39 en epígrafe b. *Obra de caballete*) ya que se trata de dos figuras femeninas que parecen tocadas con los típicos peinados y aderezos de valenciana, en pose y actitud sensual de reminiscencias déco, detrás de un bodegón de frutas.

- *Anteboceto para tapiz*, s.f.

DB-176

La presencia de un borde a modo de cenefa, similar al de Artemisia (DB-173) nos hacen pensar en una primera idea para un cartón, representando un bosque de ninfas quizá.



DB-11



DB-24



DB-26



DB-32



DB-102



DB-28



DB-19



DB-44

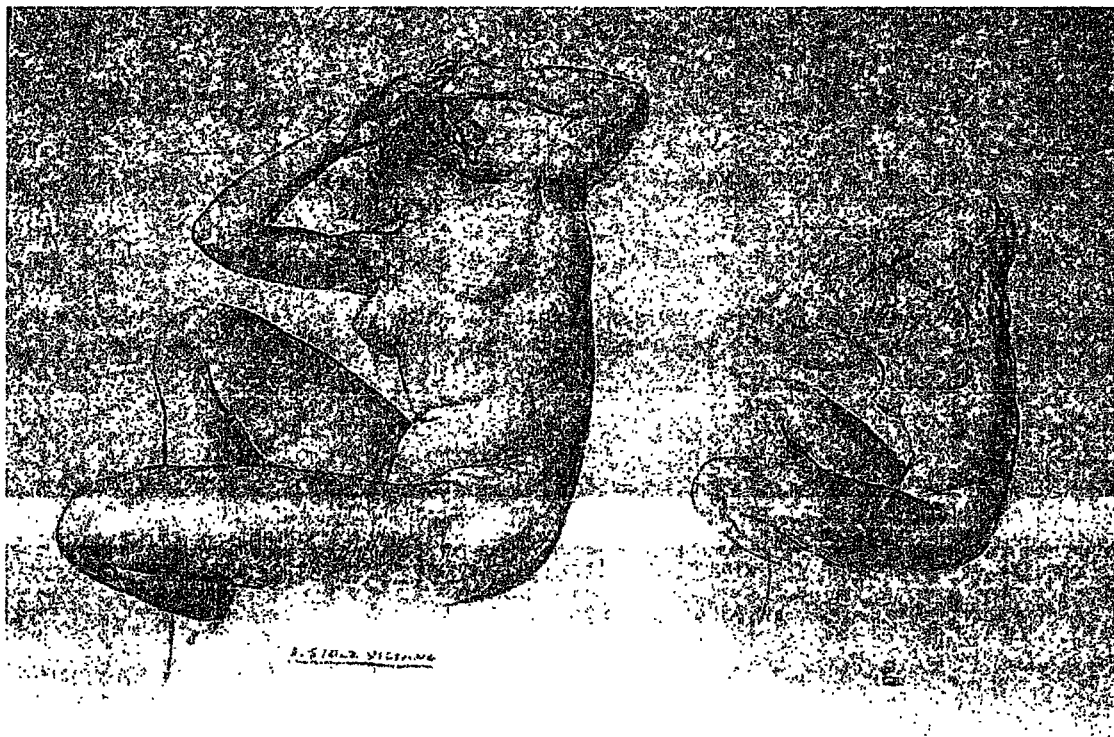


RETAL PUÑO

DB-58



DB-34



S. S. 10-2. VIGILANCIA

DB-5



DB-1



DB-2



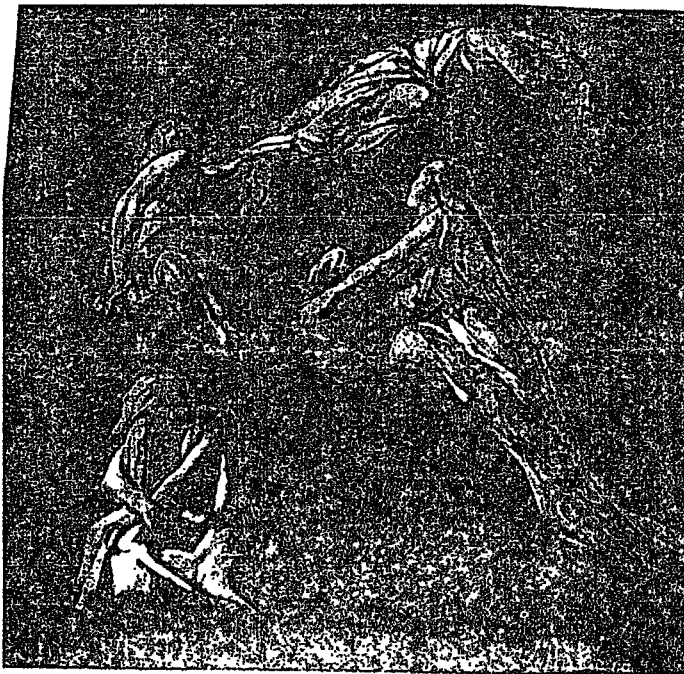
DB-95



DB-69



DB-63



DB-101



DB-118



DB-123



DB-133



DB-129



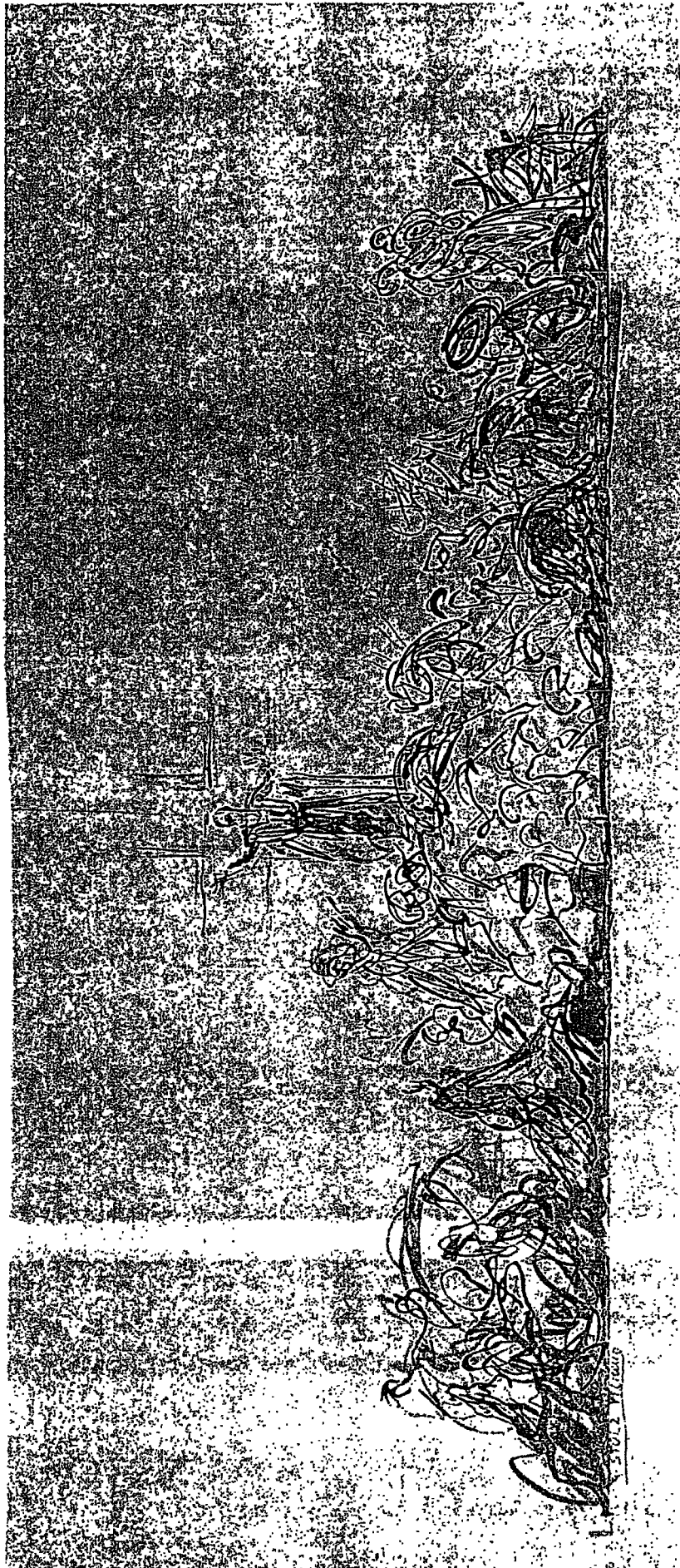
DB-124



DB-47

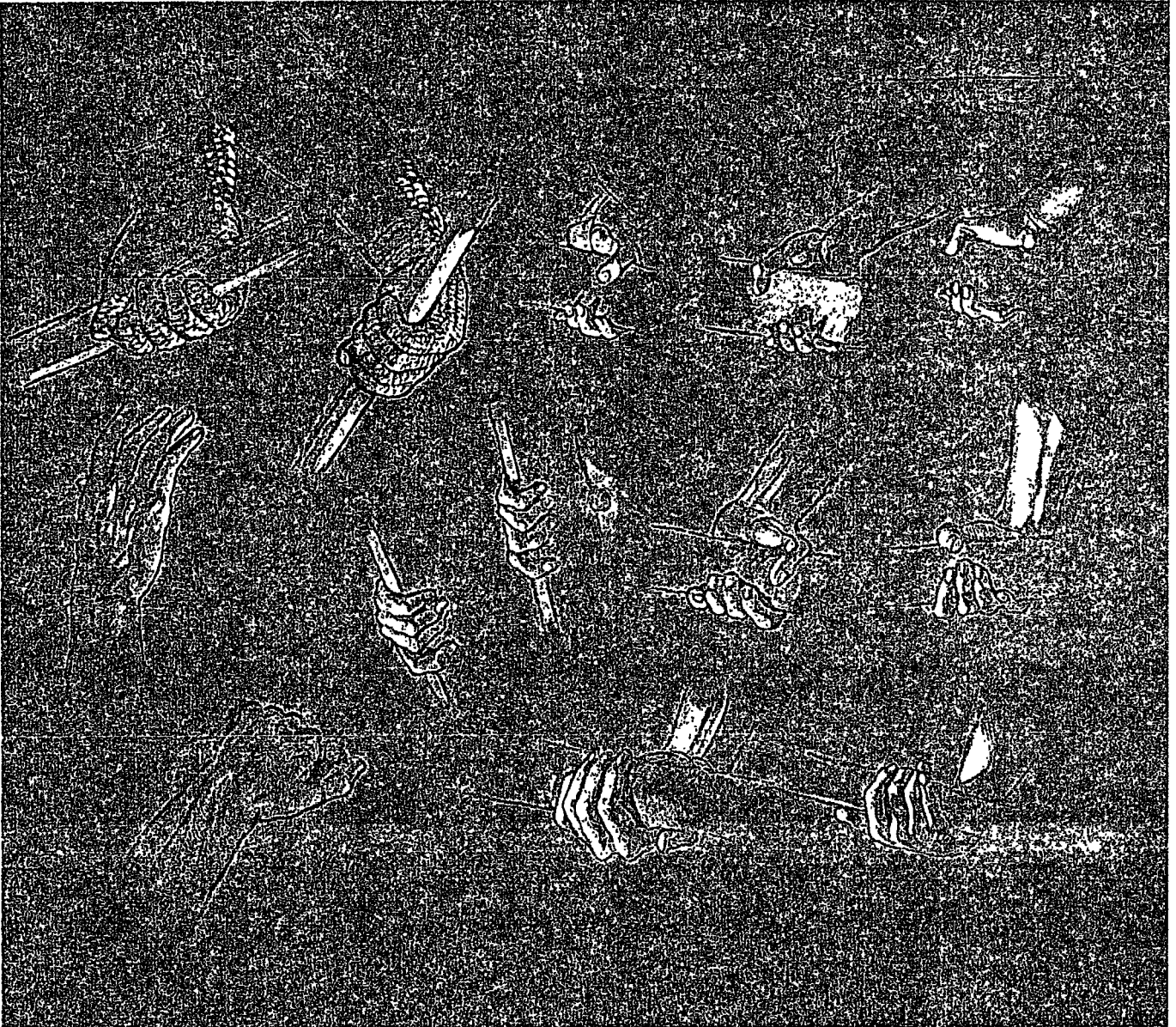


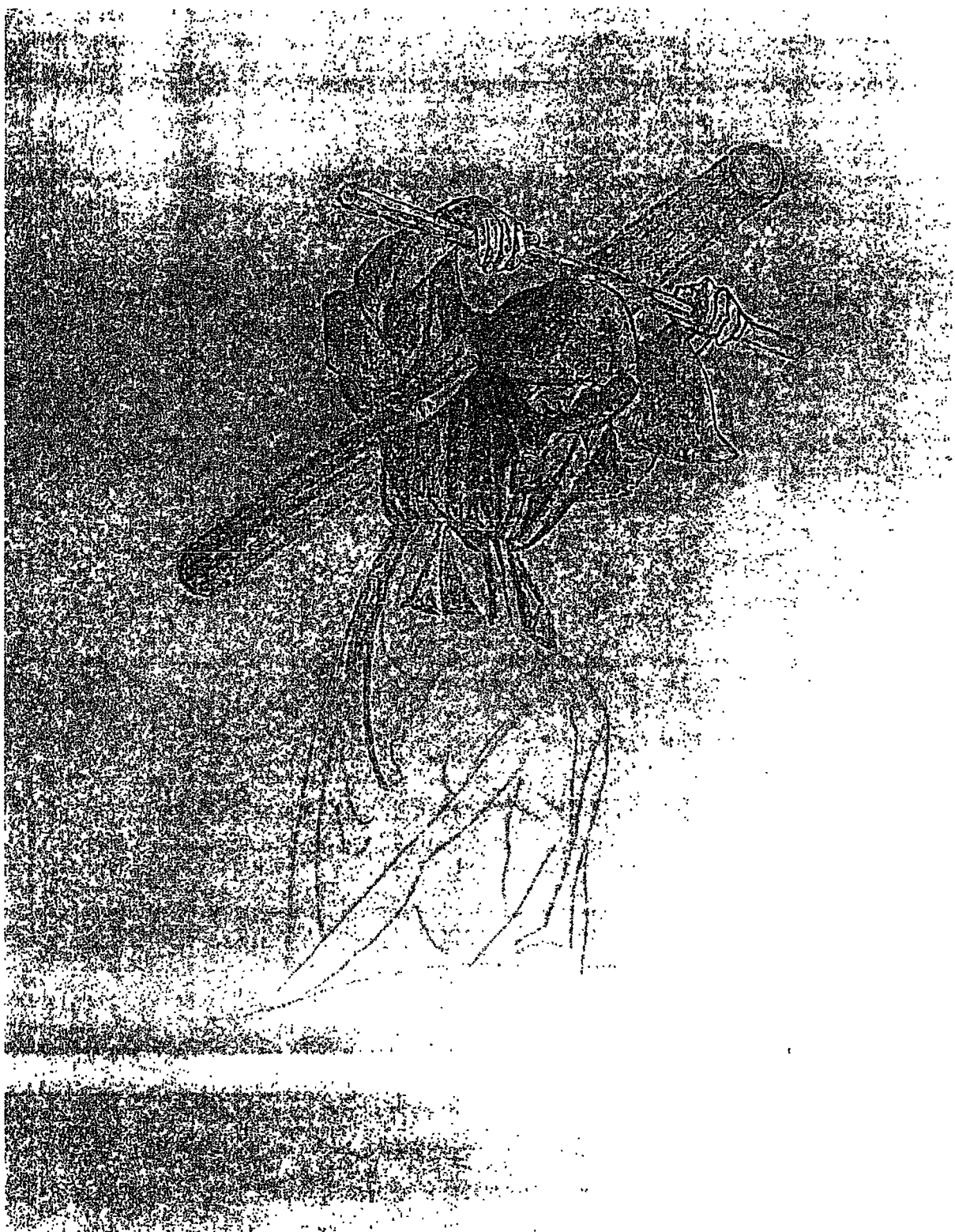
DB-79



DB-160

DB-164





DB-166

VI. CONCLUSIONES

Ramón Stolz Viciano es una extraordinaria personalidad artística y humana. La calidad y cantidad de su producción pictórica merecen un lugar mucho más destacado del que tiene en la historia del arte español. El buen hacer de este pintor se apoya en un insólito dominio del oficio; la técnica era uno de los aspectos que gustaba explorar sin descanso, y que dominaba como pocos. Dibujante excepcional, plasma sobre el papel cualquier idea con asombrosa rapidez y seguridad. Y luego en el lienzo o en el muro, utilizando toda clase de pigmentos y aglutinantes, soportes y métodos: fresco, "secco", encáustica, temple, óleo, acuarela, pastel, grisallas, carboncillos, aguadas, etc. Sin hijos ni hermanos, responsable solamente de su madre, fallecida dos años antes que él, y de su esposa, fiel y tenaz colaboradora, se entrega a su profesión con una devoción excluyente; teniendo en cuenta estas dos circunstancias, aun sin olvidar su prematura muerte a los cincuenta y cinco años, es quizá más fácil comprender cómo pudo producir la ingente cantidad de obra que salió de sus pinceles.

Stolz pintaba por encargo en muchas, probablemente la mayoría de las ocasiones. Se acomodaba con docilidad a los deseos de sus clientes, a petición de los cuales repetía modelos y personajes. Su carácter discreto y humilde le convertían en un trabajador grato para los ocasionales patronos, ya fuera una institución pública, privada, o un particular. Stolz no aspiraba al reconocimiento social o a la fortuna personal, razón por la cual quizá no se molestaba en negociar la cuantía de sus esfuerzos, y presentaba presupuestos muy ajustados en las grandes obras murales, que además al finalizarlas y en más de una ocasión, le regatearon. Con clientes particulares también sufrió tacañerías y mezquindades a la hora de percibir sus honorarios. Pero todo le era soportable: su vida eran sus pinceles, estar en el andamio, a alturas de vértigo en muchas ocasiones, luchando con el tiempo y el cansancio en larguísimas y agotadoras jornadas de hasta veinte horas; y entre fresco y fresco, sacar ratos para acabar los innumerables encargos de particulares, incrementados a partir de los años cuarenta.

La formación académica está presente desde el principio de su andadura. Stolz entendía la pintura desde el realismo formal, interpretado con una sensibilidad

y elegancia exquisitas, particularmente en sus desnudos femeninos o en sus cuadros de valencianas. En sus lienzos y algunas de sus obras murales de menor envergadura para cines o locales de moda se aprecia un gusto por lo exótico de influencias déco en ocasiones, modernistas en otras, muy actuales. Hasta el estallido de la Guerra Civil realiza sobre todo obras de caballete, de las que emana una alegría de vivir, una cierta frivolidad acorde con los gustos del momento y con un temperamento optimista y sensual. El color y la luz mediterráneas están más presentes en estas obras de juventud que las severidades que podríamos achacar a su ascendencia centroeuropea, aunque la disciplina del dibujo y el rigor formal son denominador común en su obra.

La guerra, que vivió ya afincado en Madrid, marca una división en su producción. Los personajes de su obra de caballete adoptan un aire más intimista y hasta lacónico, sus mujeres asumen un talante ensimismado y abstraído muy diferente a la alegría expansiva y contagiosa de las jóvenes retratadas en los años veinte y principios de los treinta. Ya no aparecen dentaduras blancas, desnudos sensuales y juguetones. Por otra parte, a partir de entonces trabajaría con asiduidad para instituciones públicas y privadas en grandes ciclos murales. En la pintura de tema histórico, religioso o mitológico desarrollada en estos grandes frescos, demuestra un dominio del espacio y la composición cabalmente adecuado para el aire solemne requerido por las instituciones, a las que imprime un aire más o menos académico dependiendo del momento y la circunstancia. Así, el neoclasicismo de las bóvedas de la Comunción en Valencia o de la *Música* en el Pilar zaragozano no tienen mucho que ver con el estilo próximo al realismo social de los regímenes totalitarios que observamos en alguno de los techos del INI o, mucho más obviamente, en la gran cúpula de los caídos en Pamplona.

Este trabajo se ha extendido durante varios años a lo largo de los cuales ha ido surgiendo de forma lenta pero constante obra de Ramón Stolz. La obra mural está registrada en su práctica totalidad, a pesar de no haber podido encontrar la memoria de la mayoría de los trabajos. Sin embargo, son aun muchos los lienzos y dibujos que quedan inéditos, otros tantos de los que sólo tenemos noticia oral, o por bocetos que aparecen relacionados en las exposiciones de 1959; son también muchas las fotografías de lienzos sin identificar y en paradero desconocido, que

suponemos en España. También sabemos por sus herederos y por las ambiguas noticias que su amigo el profesor Lafuente Ferrari dejó escritas que en los años jóvenes un marchante le vendía obra en América, y que no firmaba mucha de esta obra juvenil, insatisfecho casi siempre con los resultados.

Es sin duda laboriosa la tarea que todavía queda por realizar para dar a conocer la obra completa de Ramón Stolz Viciano. Confiamos en que este trabajo ayude a despertar el interés por su pintura y quizá, por qué no, por su modo de entender el oficio de pintor. Y sin duda, no renunciamos a la posibilidad de completar algún día el inventario de las obras de este pintor inusual, y saldar así una deuda no sólo con él sino con la historia del arte español de los últimos tiempos.



VII. BIBLIOGRAFÍA

VII.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adam, Peter (1992). *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets.
- Aldana, Salvador (1971). *Guía artística de la basílica de la Virgen de los Desamparados*. Valencia.
- Aguilera Cerní, Vicente (1970). *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona: Edicions 62.
- . (1975). *La Posguerra. Documentos y testimonios*. Vol. I: *Arte y Política: relaciones entre arte y estado* (discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Joaquín Ruiz-Giménez, pp. 91 y ss.). Bilbao: Ministerio de Educación y Ciencia.
- . (1988). *Història de l'Art Valencià*. Vol. VI: *Del siglo XIX a la guerra del 36* (Capítulos de *La pintura valenciana* a cargo de Xesqui Castañer López y *Arte valenciano de los años 30*). Valencia: Consorci d'Editors Valencians. Biblioteca Valenciana.
- Aldana Fernández, Salvador (1998). *La Real Academia de San Carlos. Historia de una Institución*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Almunia, José Luis (1929). "La estimada colección de libros de don Francisco Carreres Vallo", *La Semana Gráfica* 132 (19 de enero), Valencia. s.p. (Il. *Francisco Carreres Vallo*)
- Bayarri, José María (1935). "III Exposición General Valenciana de Bellas Artes", *Ribalta* 7 (agosto), Valencia.
- (1957). *Història de l'Art Valencià*. Valencia: Editorial Bayarri.
- Bonell Gómez, M. (1955). "Los artistas angélicos", *Las Provincias*, 13 de noviembre, Valencia. p. 27.
- Bonet Correa, Antonio et al. (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Borsi, Franco (1987). *The Monumental Era*. Nueva York: Rizzoli.
- Bosch Reig, Ignacio, et al. (1994). *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Primera parte: Metodología. Inventario Descriptivo. Registro de Daños* (2 Vols: Tomo I: "Investigación arquitectónica". Tomo II: "Investigación pictórico-escultórico-ornamental"). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia/Ajuntament de València/Generalitat Valenciana.
- Bozal, Valeriano (1984). "El arte de entreguerras", *Historia* 16, Col. Siglo XX. Historia Universal, vol. 15. pp. 43-67: Madrid.
- . (1992a). *Pintura y escultura españolas del siglo XX. 1900-1939. Summa Artis*, vol. XXXVI. Espasa Calpe: Madrid.
- . (1992b). *Pintura y escultura españolas del siglo XX. 1939-1990. Summa Artis*, vol. XXXVII. Espasa Calpe: Madrid.
- Brines, Rafael (1949). "El Ateneo Mercantil", *Levante*, lunes 19 de diciembre, Valencia. p. 24.
- Cabañas Bravo, Miguel (1996). *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano Americana de Arte*. Madrid: C.S.I.C.

- . (1984). "Una cultura de desolación y combate", *Historia 16*. Madrid: Col Siglo XX. Historia Universal, vol. 15. pp. 7-43.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel (1978). *100 Años de pintura, escultura y grabado valencianos. 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- Cirici Pellicer, Alexandre (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colmena Solís, Javier (1936). *Contemporary Spanish Painting. The Studio*, vol. CXII, no. 523 (octubre).
- Díez, José Luis (1992). *La pintura de historia del siglo XIX en España* (catálogo para la exposición octubre 1992-enero 1993). Madrid: Museo del Prado.
- Doerner, Max (1975). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté. ©1921.
- "Escuela Nacional de Arquitectura" (1941), *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 6. Madrid: Dirección General de Arquitectura.
- Fabre, Gladys, y Ryszard Stanislawsky (1990). *Arte Abstracto Arte Concreto. Paris 1930. Cercle et Carre* (catálogo para la exposición 20 septiembre-2 diciembre). Valencia : IVAM Centre Julio González.
- Gallwitz, Klaus, et Gianna Piantoni, et Stefano Susinno (1981). *I Nazareni a Roma* (catálogo de la exposición celebrada en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma entre el 22 de enero y el 22 de marzo de 1981). Roma: De Luca Editori.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M^a (1978). *Historia del Arte de Valencia*. Caja de Ahorros: Valencia.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe, et al. (1983). *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1970). *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- . (1977). "Arte del siglo XX", Vol XXII. *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra.
- Generación de los 50 en Valencia* (catálogo) (1990). Madrid: Afinsart. (Prólogo de Román de la Calle)
- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (1973). Valencia. (Dir.: Manuel Mas. Tomo XI "seri-tri". p. 94)
- Gran Enciclopedia Valenciana* (1991). Valencia. (Dir.: Manuel Lloréns. Tomo IX "seg-val". p. 117)
- Hinz, Berthold (1978). *Arte e ideología del nazismo*. Valencia: Ed. Fernando Torres.
- Junta delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional (1938). *Defensa del Tesoro Artístico Nacional*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública-Dirección General de Bellas Artes.
- López Otero, Modesto (1943). "La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria", *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 20. Madrid: Dirección General de Arquitectura.
- Llorente Hernández, Ángel (1992). "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)", *La balsa de la medusa*, no. 24. pp.29-42.
- . (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- Marlet, Luis, et al. (1981). *El arte en el Tercer Reich* (2 vols.). Barcelona: Wotan.
- Mora Berenguer, F. (1960). "La casa de la Ciudad", *Valencia Atracción*, no. extraordinario (enero), Valencia.

- Muñoz Ibáñez, Manuel (1994). *La pintura valenciana de la posguerra*. Valencia: Servicio de Publicaciones, Universitat de València.
- Ors, Eugenio d' (1989). *Tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Tecnos.
- . (1976). *Arte Vivo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pena, Carmen, et al. (1993). *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918*. Barcelona: Ministerio de Cultura.
- Pérez Rojas, Javier, y José Luis Alcaide (1991). *Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia* (catálogo de la exposición septiembre-octubre 1991). Madrid/Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional / Universitat de València.
- Pérez Rojas, Javier (1990). *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Rojas, Javier, y Manuel García Castellón (1994). *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex.
- Pérez Rojas, Javier (2000). *El retrato elegante*. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- . (ed.) (2001). *Preciosismo y Simbolismo. Pintura valenciana 1868-1940*. Museo de Belas Artes da Coruña.
- Protección del Tesoro Artístico Nacional. Propaganda Cultural* (1937). Valencia: Junta Central del Tesoro Artístico.
- Puente, Joaquín de la, et al. (1973). *Arteta en el Banco de Bilbao* (catálogo). Madrid: Banco de Bilbao.
- Sentí, Carlos (1975). "Manuel Benedito o la libre discencia", *Archivo de Arte Valenciano*, año XLVI, pp. 9-10.
- Stolz Viciano, Ramón (1952-55). *Goya. Los Frescos de San Antonio de la Florida*. vol. 3 de *La Pintura Española*, de Jacques Lasaigue. Ginebra: Skira. (Versión española: Barcelona: Carroggio)
- Tusell, Javier, Álvaro Martínez Novillo et al. (1993). *Arte para después de una guerra* (catálogo). Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Valverde, José (1975). "Séneca en la pintura de Manuel Benedito", *Archivo de Arte Valenciano*, año XLVI, pp. 11-12.
- Yvars, J.F., et al. (1994). *Un segle de pintura valenciana. Intuïcions y propostes* (catálogo de la exposición 20 de mayo-10 de julio). Valencia: IVAM Centre Julio González.

VII.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- F.G. (1946). "Las pinturas de Stolz en el nuevo vestíbulo del Teatro Principal", *Levante*, 27 de octubre. II.
- Aragó, J. (1932). "Notas de arte. Un retrato de don José María Carrau para la galería del colegio de abogados", *La Correspondencia de Valencia*, 17 de febrero, Valencia.
- Manaut Nogués, J. (1932). "Crónica de arte. Un retrato de Mariano Benlliure, por Stolz", *Levante EMV*, 10 de febrero, Valencia.
- "El malhumor de un crítico" (1932), *El Pueblo*, 11 de febrero, Valencia. p. 11.
- "Dos obras de arte regaladas a nuestro Ayuntamiento" (1932), *La Semana Gráfica*, febrero, Valencia. II.

- “Ramón Stolz Viciano” (1960). *Boletín de Información Municipal*, no. 26 (segundo trimestre), Valencia. II.
- “Las barrabasadas de la Dictadura” (1930), *El Pueblo*, 6 de noviembre, Valencia.
- “Las barrabasadas de la Dictadura” (1930), *El Pueblo*, 8 de noviembre, Valencia.
- “Actos del bicentenario del colegio de abogados [...] En el Ayuntamiento fue inaugurada la exposición de Ramón Stolz”, *Las Provincias*, martes 15 de diciembre, Valencia.
- Aguilar, José (1946). “Un nuevo templo”, *Arriba*, 13 de octubre, Madrid.
- Albalat Antoni (1987). “Rosa Cuesta. Con motivo de la celebración del décimo aniversario de la Galería Terra...”, *Mediterráneo*, miércoles 28 de octubre, Castellón.
- Albareda, Hermanos (1942a). “Exposición de Stolz de los estudios para el techo del coro del Pilar”, *El Noticiero*, 4 de abril, Zaragoza.
- . (1942b). “La decoración del Templo del Pilar”, *El Diario Español*, sábado 17 de enero, Buenos Aires.
- . (1942c). “La decoración del Templo del Pilar. Se está llevando a cabo la pintura de la bóveda del Coro”, *El Noticiero*, 16 de noviembre, Zaragoza. II.
- . (1949). “Notas de arte. Triunfo de Ramón Stolz en un concurso nacional”, *El Noticiero*, 3 de abril, Zaragoza.
- . (1950). “La decoración pictórica del Pilar”, *El Noticiero*, 12 de octubre, Zaragoza. p. 13. II.
- . (1951a). “La gran obra de Stolz en la Basílica de los Mártires de Navarra”, *El Noticiero*, domingo 8 de abril, Zaragoza. p. 9. II. (Reproducido en el Diario de Navarra del 15 de abril de 1951)
- . (1951b). “Hechos artísticos más salientes durante los últimos 50 años”, *El Noticiero*, miércoles 3 de enero, Zaragoza. p. 6.
- . (1953). “Stolz deja otras tres magníficas pinturas murales en nuestra ciudad”, *El Noticiero*, jueves 14 de mayo, Zaragoza. II.
- . (1955). “Los pintores que decoraron el Templo del Pilar”, *El Pilar*, 12 de octubre, Zaragoza. no. 3731. II.
- . (1955b). “La próxima obra de Stolz en la Basílica del Pilar”, *El Noticiero*, 19 de febrero, Zaragoza. II.
- . (1958). “Stolz y el Templo del Pilar”, *El Pilar*, noviembre, Zaragoza. II.
- Almela y Vives, Francisco (1958). “Don Ramón Stolz, en la Sala de los Fueros”, *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- . (1958). “El pintor Ramón Stolz Viciano”, *Valencia Atracción*, diciembre, Valencia. no. 287. pp. 4-5.
- . (1959). *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal.
- Aparicio, Emilio María (1958). “Stolz en la Basílica de la Virgen”, *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- Araiz, Andrés (1942). “La música dedicada a la Virgen del Pilar”, *Amanecer*, domingo 11 de octubre. II.
- Arramele, J. (1957a). “Arte. Ramón Stolz”, *Unidad*, 30 de mayo, San Sebastián. p. 4.
- . (1957b). “Arte. El mural de Stolz”, *Unidad*, 27 de agosto, San Sebastián.
- . (1958). “El pintor Stolz ha muerto”, *Unidad*, 28 de noviembre, San Sebastián.

- "Arte. Stolz, premio del concurso de bocetos para decorar la ermita de San Isidro" (1949), *Ya*, 25 de febrero, Madrid.
- "Artistas valencianos en Madrid. Ramón Stolz ingresa en la Real Academia de San Fernando" (1958), *Las Provincias*, 2 de marzo, Valencia.
- Asens, Emilio F. de (1947). "Dos grandes artistas valencianos, Adsuara y Stolz, han ornamentado, en Madrid, la Iglesia del Espíritu Santo", *Levante*, miércoles 3 de septiembre, Valencia. II.
- "Así pintó Stolz" (1950), *Arriba España*, jueves 23 de noviembre, Pamplona. pp. 1-2.
- "Asociación Valenciana de Caridad. Ayer celebró sesión la Junta Directiva Central para la dación de cuentas" (1927), *Las Provincias* febrero, Valencia.
- Astiz, M.A. (1950). "Está terminándose la Basílica que Navarra levanta en honor de sus muertos en la Cruzada", *El Pensamiento Navarro*, 6 de junio, Pamplona. pp. 5, 8.
- . (1950). "Stolz ha terminado su pintura en la bóveda de la Basílica de nuestros Mártires", *El Pensamiento Navarro*, 30 de noviembre, Pamplona. pp. 1-6. II.
- . (1954). "La historia y la actualidad del Angel de Aralar, en la cúpula de la Parroquia de San Miguel", *El Pensamiento Navarro*, 24 de enero, Pamplona. pp. 1 y 8. II.
- AUDITOR (1959). "Commemoración del aniversario de la muerte de Ramón Stolz. Acto en el Círculo de Bellas Artes", *Las Provincias*, jueves, 26 de noviembre, Valencia. II.
- "Ayer fue inaugurada la exposición homenaje a Ramón Stolz" (1959), *Levante*, 15 de diciembre, Valencia.
- "Ayer murió en nuestra ciudad un gran pintor valenciano: Ramón Stolz" (1958), *Las Provincias*, 26 de noviembre, Valencia. p. 16 y portada. II.
- "Ayer quedó descubierto en el Pilar el cuadro del milagro de Calanda" (1952), *El Noticiero*, domingo 25 de mayo, Zaragoza. II.
- Bastero Beguiristáin, Juan B. (1955). "El monumento de Navarra a sus muertos en la Cruzada de España", *El Noticiero*, domingo 7 de agosto, Zaragoza. II.
- Bayarri, José María (1946). "El pintor Ramón Stolz Viciano", *Ribalta*. Valencia. II.
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (1983). "Stolz Viciano y la pintura al fresco. Exposición-homenaje al pintor, en la Galería Segrelles", *Levante*, 20 de noviembre, Valencia. II.
- Blay, José María (1958). "El San José de Calasanz de Ramón Stolz", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- Borobio, Regino, y José Borobio (1951). *Colegio de la Enseñanza de Zaragoza. Proyecto de Capilla*. Zaragoza.
- Bosch, Ignacio, et al. (1994). *Recuperación Integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Investigación Pictórico-escultórico-ornamental*. "Pintura Mural" (2 vols.). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Bru i Vidal, Santiago, y Miguel Angel Catalá Gorgues (1986). *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*. Valencia: Cimal, Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia.
- C. (1940). "La obra de Stolz en el Pilar", *Hoja Oficial del Lunes*, 23 de septiembre.

- Cabezudo Astrain, José (1951). "El poema de Navarra pintado en una cúpula", *El Pensamiento Navarro*, 29 de julio. II.
- . (1958). "Rememorando a Ramón Stolz", *El Pensamiento Navarro*, 28 de diciembre, Pamplona.
- . (1974). "La famosa cúpula del Monumento a nuestros muertos en la Cruzada", *Pregón*, no 119, Pamplona. II.
- Camón Aznar, José. (1946). "Un conjunto monumental", *ABC* (edición de la mañana), sábado 12 de octubre, Madrid. II.
- Carratalá, Guillot (1950). "Una visita a la iglesia del Espíritu Santo del Instituto de Investigaciones Científicas", *Levante*, miércoles 29 de noviembre, Valencia. II.
- Carreres de Calatayud, F. (1958). "Adiós a Ramón Stolz", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- Castán Palomar, Fernando (1942). "El arte universal de las bóvedas del Pilar", *El Noticiero*, domingo 11 de octubre, Zaragoza. p. 10. II.
- . (1959). "Ciento catorce bocetos de obras de Stolz están expuestos en Madrid", *El Noticiero*, miércoles 25 de noviembre, Zaragoza.
- Cistue de Castro, Pablo (1941). "Los artistas en el templo del Pilar", *Hoja de Lunes*, 13 de octubre, Zaragoza. p. 7.
- Clavería, Alberto (1950). "Las magnas pinturas de la bóveda del monumento a los mártires navarros", *La voz de España: San Sebastián*. p. 10. II.
- Cobos, Antonio (1958). "La pintura mural de Stolz Viciano. Su arte culminó en los frescos de la iglesia del Espíritu Santo", *Ya*, 26 de noviembre.
- Colección Pictórica del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia* (1981). Valencia: Exmo. Ayto. de Valencia.
- "Cosas del Pilar. La pintura al fresco de una bóveda" (1955), *El Pilar*, 19 de febrero, Zaragoza. no. 3700.
- "Cosas del Pilar. Quién paga la pintura de la cúpula del crucero, ante el coro, que va a ser pintada por Stolz" (1955), *El Pilar*, 12 de febrero, Zaragoza. no. 3699.
- Crespi, Gonzalo (1959). "Vivió para pintar", *El Español*, 29 nov.-5 dic., Madrid.
- "Crónica del colegio. Bendición del altar a San José de Calasanz" (1945), *Piedad y Letras*, no. 12, junio, Escuelas Pías de Valencia.
- "Crónica del Colegio. Sin altar" (1945), *Piedad y Letras*, no. 11, junio, Escuelas Pías de Valencia.
- Chanza, Salvador (1958). "Ramón Stolz murió al término de su obra", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento). p. 2. II.
- Checa, Gregorio (1955). "Desaparece el andamiaje del Pilar", *Hoja de Lunes*, 19 de septiembre, Zaragoza. p. 5.
- "De arte. La última obra de Stolz, en el Pilar" (1952), *El Heraldo de Aragón*, 26 de mayo, Zaragoza. p. 3.
- Defensa del Tesoro Artístico* (1938). Madrid: Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional. Dirección General de Bellas Artes. (Incluye un *Apéndice* de Ramón Stolz Viciano: "Informe que a petición de la Junta de Protección... se eleva a la misma, sobre los efectos observados, sus causas probables y las condiciones en que actuaron los gases de combustión - provocados por una bomba incendiaria de aviación- sobre superficies pintadas en diferentes procedimientos".)

- Díaz de Rada, Ignacio (1950). "La segunda bóveda de España...", *Arriba España*, domingo 19 de noviembre, Pamplona. p.5. II.
- . (1959). (Sin título), *El Alcázar*, 19 de noviembre, Madrid.
- Dicenta Vera, Fernando (1958). "Lo que del oficio de pintor y la pintura al fresco pensaba Stolz Viciano", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Ramón Stolz Viciano el día 23 de febrero* (1958). Madrid: RABASF.
- "Dos bellas pinturas murales para el templo del Pilar" (1951), *El Noticiero*, sábado 16 de junio, Zaragoza. (portada y p.2). II.
- "Dos bellas pinturas murales para la basílica del Pilar" (1951), *El Pilar*, sábado 23 de junio, Zaragoza. pp. 329-332. II.
- "El artista Ramón Stolz comienza a pintar los nuevos frescos de la Basílica del Pilar" (1952), *Amanecer*, miércoles 13 de febrero, Zaragoza.
- E. L. - Ch. A. (1983). "Donación de Stolz a la Real Academia", *Las Provincias*, viernes 25 de noviembre, Valencia.
- "El Cabildo por el arte" (1993), *El Pilar*, 14 de marzo, Zaragoza. no. 4972.
- "El Caudillo inaugura las nuevas dependencias del Consejo Superior de Investigaciones Científicas" (1946), *Pueblo*, sábado 12 de octubre, Madrid.
- "El Caudillo y su esposa visitan el Templo del Pilar" (1952), *ABC*, sábado 21 de junio, Madrid.
- "El decorado de la bóveda del Coro del Pilar" (1941), *El Noticiero*, 4 de octubre, Zaragoza.
- "El C.S. de I.C. dedica un oratorio al Espíritu Santo" (1944), *Arbor*, no.3, mayo-junio, Madrid. pp. 509-512. II.
- "El día 24 quedó descubierto en el Pilar el cuadro del Milagro de Calanda" (1952), *El Pilar*, 31 de mayo, Zaragoza. no. 3559. II.
- "El Director General de Arquitectura, en el Pilar" (1942). *El Noticiero*, 4 de enero, Zaragoza.
- "El doctor Gómez Cornejo, a Roma" (1947), *El Alcázar*, 15 de mayo, Madrid.
- "El entierro del pintor Stolz constituyó una sentida manifestación de duelo" (1958), *Las Provincias*, jueves, 27 de noviembre, Valencia. p. 18. II.
- "El Jefe de Gobierno inaugura solemnemente el Colegio Notarial de Valencia" (1929), *La Semana Gráfica*, Valencia.
- "El Ministro Presidente de la Junta Política, en Zaragoza" (1941), *ABC*, jueves, 16 de enero, Madrid.
- El Paseante* (1955). "El pintor Stolz", *Las Provincias*, 11 de noviembre, Valencia. (Suplemento)
- "El pintor Ramón Stolz comienza a pintar los nuevos frescos de la Basílica del Pilar" (1952), *Amanecer*, miércoles 13 de febrero, Zaragoza.
- "El pintor Stolz y su obra" (1950). *Diario de Navarra*, sábado 18 de noviembre: Pamplona.
- "El pintor Stolz y sus techos para el templo del Pilar zaragozano" (1942), *Las Provincias*, domingo 5 de abril, Valencia. II.
- "El pintor valenciano Ramón Stolz y sus nuevas pinturas murales en el zaragozano templo del Pilar" (1951), *Las Provincias*, martes 3 de julio, Valencia. II.

- “El próximo lunes será descubierta la nueva obra del pintor Stolz, en el Pilar” (1952), *El Heraldo de Aragón*, 22 de mayo, Zaragoza.
- “El santuario del Corazón de María, abierto al público” (1952), *Hoja de Lunes*, 10 de marzo, Madrid.
- “El señor Lafuente Ferrari y Stolz, en Santander” (1951), *Alerta*, 31 de marzo, Santander.
- “El señor Stolz, premiado” (1949), *El Alcázar*, 24 de febrero, Madrid.
- “El suntuoso Palacio de los Notarios” (1928), *La Correspondencia de Valencia*, 17 de noviembre, Valencia. II.
- “En el día de San José de Calasanz” (1946), *Levante*, 27 de agosto, Valencia. p.2.
- “En la muerte del artista” (1958), *Las Provincias*, jueves 27 de noviembre, Valencia. portada. II.
- “En las Escuelas Pías” (1945), *Las Provincias*, domingo 10 de junio, Valencia.
- “¿Estará todo terminado para el 2 de enero?” (1939), *El Noticiero*, 12 de octubre. p. 7
- “Exposición de bocetos del nuevo fresco del Pilar” (1942), *El Noticiero*, 29 de marzo, Zaragoza.
- “Exposición privada de bocetos para decorar el salón de recepciones del Gobierno Civil”. (1951), *El Diario Montañés*, 1 de abril, Santander.
- Exposición R. Stolz Viciano (1942). Patrocinada por la Junta de Obras del Templo del Pilar. Centro Mercantil de Zaragoza.
- “Exposición en homenaje a Ramón Stolz” (1959a), *Las Provincias*, domingo 13 de diciembre, Valencia. II.
- Exposición en homenaje a Ramón Stolz (1959b). Excmo. Ayto. de Valencia con la cooperación del Círculo de Bellas Artes (catálogo), 13 al 24 de diciembre, Valencia.
- “Exposición en la basílica de la obra de Stolz Viciano en el Pilar” (1993), *El Pilar*, 11 de abril, Zaragoza. no. 4974.
- Fenollar, Jordi de (1946). “Las tribulaciones de un empresario”, *Las Provincias*, 10 de septiembre, Valencia.
- Ferrán, J. (1959). “Homenaje póstumo a Stolz Viciano”, *Mediterráneo*, martes, 1 de diciembre, Castellón.
- F.G. (Felipe M^a Garin Ortiz de Taranco) (1946). “Las pinturas de Stolz en el nuevo vestíbulo del Teatro Principal”, *Levante*, domingo 27 de octubre, Valencia.
- Fisac, Miguel. (1947). “Una nuova chiesa dedicata allo Spirito Santo”, *Ecclesia*, febrero (número 2), Ciudad del Vaticano.
- Galería Segrelles del Pilar (ed.) (1983). Exposición-homenaje. Ramón Stolz Viciano. Valencia.
- Galiay, José (1941). “Ramón Stolz ha comenzado la decoración de la bóveda del Pilar, en su sector catedralicio”, *Heraldo de Aragón*, 21 de diciembre, Zaragoza. p. 4. II.
- . (1942). “La exposición de bocetos del pintor Ramón Stolz”, *El Heraldo de Aragón*, 30 de marzo, Zaragoza. p.3.
- García, Félix (1947). “Semana Santa”, *ABC*, jueves 3 de abril, Madrid. II.
- Garin Ortiz de Taranco, Felipe (1946). “Las pinturas de Stolz en el nuevo vestíbulo del Teatro Principal”, *Levante*, 27 de octubre, Valencia.

- Gascó, A. (1987). "Ramón Stolz Viciano el gran maestro de la pintura mural del siglo XX. Descendiente de castellonenses, su obra vuelve a estar expuesta en nuestra ciudad", *Diario de Castellón*, lunes 26 de octubre, Castellón. II.
- Gascó, A. (1993?). Pintores de Castellón. *Diario Levante EMV*, Castellón. p. 194. II.
- Gil Salinas, Rafael (1998). Colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia. Valencia: Consellería de Cultura.
- González Martí, Manuel (1948). Las pinturas de Stolz en la Capilla de la Comunión de la Basílica de la Virgen de los Desamparados", *Mater Desertorum*. Mayo, Valencia.
- . (1958). "El ambiente artístico de Valencia al comenzar el siglo XX. En torno a los Stolz", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. (Suplemento)
- Guerra, Adrián (1951) "El pintor Stolz trae los bocetos de dos grandes pinturas para el Pilar", *Amanecer*, viernes 15 de junio, Zaragoza.
- . (1955a). "Comienza la pintura al fresco de otra gran cúpula del templo del Pilar", *Amanecer*, miércoles 4 de mayo, Zaragoza. Portada y p. 3. II.
- . (1955b). "Termina la pintura de una bóveda del Pilar", *Amanecer*, domingo 21 de agosto, Zaragoza. p. 2.
- Guillot Carratalá, J. (1949). "El arte en Madrid. Ramón Stolz ha ganado el premio de bocetos para la decoración de la capilla de San Isidro Labrador, en Aranjuez", *Las Provincias*, 18 de marzo, Valencia.
- H.A. (1955). "Homenaje al pintor Stolz", *El Noticiero*, martes 20 de septiembre, Zaragoza.
- Heredia, Raquel de, y Gonzalo Crespi (1955). "Ramón Stolz, valenciano y nuevo académico, ha pintado una de las mayores bóvedas del mundo", *El Alcázar*, 17 de febrero, Madrid.
- Igual Úbeda, Antonio (1958). "Las pinturas de Stolz en el Ateneo. Artesanía valenciana", *Levante*, 5 de diciembre, Valencia. p. 2. (Suplemento) II.
- . (1959). "Una obra memorable del pintor Stolz. La Sala de los Fueros", *Valencia Atracción*, no 299 (diciembre), Valencia. pp. 2-3.
- "Inauguración de la Capilla del Espíritu Santo" (1946), *ABC*, 4 de octubre, Madrid.
- "Inauguración de la exposición Stolz" (1942), *El Noticiero*, 31 de marzo, Zaragoza.
- "Ingreso de don Ramón Stolz Viciano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (1958), *La Vanguardia*, 25 de febrero, Barcelona.
- Iribarren, José María (1953). "Las pinturas de Ramón Stolz en la parroquia de San Miguel", *Pregón*, no. 38 (Navidad), Pamplona.
- . (1958). "A la memoria de Ramón Stolz", *Pregón*, no. 57 (Navidad), Pamplona.
- J.A.O. (1955a). "En la cúpula del coro del Pilar", *El Pilar*, 26 de febrero, Zaragoza. no. 3701. p. 148.
- J.A.O. (1955b). "Por la Virgen del Pilar. Ramón Stolz terminó su maravillosa pintura al fresco en la cúpula elíptica del antecoro del Pilar", *El Pilar*, 24 de septiembre, Zaragoza. no. 3729.
- Jiménez, Rafael (1940). "La maravilla pictórica del Templo del Pilar", *El Noticiero de Zaragoza*, 20 de octubre. p. 8. II.
- . (1940b). "La grandiosidad pictórica del templo del Pilar", *El Noticiero*, sábado 12 de octubre. p. 12.
- . (1940c). "El Pilar sin andamios", *El Noticiero*, 27 de septiembre.

- . (1940d). "Restauración de los frescos del Templo del Pilar", *El Noticiero*, martes 30 de abril. p. 10. II.
- . (1941). "Obras en el templo", *Aragón*, noviembre-diciembre, Zaragoza. p. 93. II.
- . (1942a). "El culto a la Virgen del Pilar en 1941", *El Noticiero*, jueves 1 de enero, Zaragoza.
- . (1942b). "Ramón Stolz va a presentar en Zaragoza una magnífica exposición de sus obras", *El Noticiero*, 29 de marzo. Zaragoza. p. 8. II.
- . (1942c). "Una exposición notabilísima de Ramón Stolz", *El Pilar*, 12 de abril, Zaragoza. p. 7. II.
- . (1950). "Las obras del templo del Pilar han entrado en una fase decisiva", *El Noticiero*, jueves 12 de octubre. p. 10.
- . (1952). "Glosas a la actualidad mariana zaragozana. Unas reformas necesarias en el Pilar", *El Noticiero*, 16 de mayo, Zaragoza. pp. 1 y 2.
- . (1953). "Un nuevo avance en el ornato del Santuario de la Raza", *El Pilar*, 12 de octubre, Zaragoza. no. extraordinario. pp. 690-91.
- . (1955a). "Stolz va a comenzar a pintar la cúpula del Rosario de la Basílica del Pilar", *El Noticiero*, jueves 5 de mayo, Zaragoza. p. 9. II.
- . (1955b). "Las obras del templo del Pilar amenazadas de un colapso doloroso", *El Noticiero*, miércoles 12 de octubre, Zaragoza. p. 14. II.
- Jiménez-Placer, Fernando (1947). "La nueva iglesia del Espíritu Santo", *Letras. Revista del hogar*, mayo (no. 118), Madrid. pp. 3-5. II.
- JOLU (1946). "¡Un momento, Sr. Stolz!" *Jornada*, sábado 26 de octubre, Valencia.
- J.Z.E. (1923). "La manifestación de Arte Valenciano en Madrid", *Las Provincias*, junio, Valencia.
- "La cúpula de los Caídos" (1950) *Pregón*, especial "Fiestas de San Fermín" julio, Pamplona.
- La Iglesia del Espíritu Santo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.* Ministerio de Educación Nacional: Iglesia del Espíritu Santo. S.f. (1944?)
- Lafuente Ferrari, Enrique (1983). "Los frescos de Ramón Stolz en la Capilla del Cortijo de San Isidro en Aranjuez", *San Isidro Labrador. Patrono de la Villa y Corte. IX Centenario de su nacimiento.* Madrid: Academia de Arte e Historia de San Dámaso.
- . (1982). *Exposición-homenaje al gran pintor Ramón Stolz Viciano. 1903-1958.* Castellón: Galería Terra. s.p.
- . (1975). *Ramón Stolz Viciano. Bocetos y dibujos para sus pinturas murales.* Gambrinus, sala de exposiciones: Zaragoza. s.p.
- . (1973). *Ramón Stolz Viciano. 1903-1958.* Madrid: Galería Tartessos. s.p.
- . (1962). "Ramón Stolz y sus dibujos", *ABC*, 20 de septiembre, Madrid.
- . (ed.) (1961). *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales.* Madrid: Fundación March.
- . (1959). *En el aniversario de Ramón Stolz.* Separata de Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando, segundo semestre de 1959, Madrid.
- . (1959b). *Exposición en homenaje a Ramón Stolz (catálogo).* Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- . (1946). "Un templo madrileño y sus artífices. La Iglesia del Espíritu Santo", *Arte Español*, primer trimestre, tomo XVI, Madrid. pp. 90-101. II.
(Separata en 1947, tercer cuatrimestre (septiembre-diciembre), 12 págs.)

- "La industria y la artesanía valenciana en los frescos de Stolz del Ateneo Mercantil" (1954), *Las Provincias*, 16 de marzo, Valencia. p. 17. Il.
- "La industria y la artesanía valenciana en los frescos de Ramón Stolz del Ateneo Mercantil" (1954), *Valencia*, mayo, Buenos Aires.
- "La nueva iglesia de la Compañía de María en el Colegio de La Enseñanza" (1953), *El Pilar*, 2 de mayo, Zaragoza. p. 285. Il.
- "La ornamentación pictórica de la Basílica del Pilar" (1953), *El Heraldo de Aragón*, martes 14 de abril, Zaragoza.
- "Las bóvedas del Pilar" (1941), *El Noticiero*, 16 de diciembre, Zaragoza.
- "Las provincias en La Estafeta. Valencia" (1944), *La Estafeta*, 5 de marzo, no. 1, Madrid. pp. 26.
- "Las obras del Pilar" (1940), *El Heraldo de Aragón*, 12 de octubre.
- "Las pinturas de Stolz para la cúpula del Monumento a los Caídos" (1950), *Pregón*, Pamplona. no. 24.
- "Las pinturas murales del Pilar" (1952), *El Heraldo de Aragón*. jueves 13 de marzo, Zaragoza. Il.
- "Las últimas obras de Stolz Viciano" (1942), *ABC*, 17 de enero (edición de la mañana), Madrid. p. 10.
- López Chávarri, Eduardo (1958). "Artista de raza. Un pintor de Valencia", *Las Provincias*, 26 de noviembre, Valencia. p.16.
- "Los bocetos del señor Stolz para la decoración mural del Gobierno civil" (1951), *Alerta*, 1 de abril, Santander.
- "Los dos nuevos frescos para la Basílica del Pilar" (1951), *Amanecer*, sábado 16 de junio, Zaragoza. Il.
- "Los frescos de Stolz Viciano en la Iglesia del Espíritu Santo" (1947), *Obras. Revista de construcción*. no 60, abril-junio, Madrid. pp. 39-49. Il.
- Lucio (1942). "La Capilla de la Comunió; del Templo de Nuestra Patrona. El artista Stolz ha comenzado a pintar los frescos de ella", *Las Provincias*, 6 de octubre, Valencia.
- . (1944). "Notas de arte. El pintor Ramón Stolz", *Las Provincias*, 11 de enero, Valencia.
- . (1946). "Las obras en nuestro teatro Principal", *Las Provincias*, 2 de mayo, Valencia.
- Maltese, Corrado (Coord.) (1973). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra. (versión española por José Miguel Morán y M^a de los Santos García)
- Martín Maqueda (1952). "La pintura mural de Ramón Stolz", *O primeiro de Janeiro*, 17 de diciembre, Rio de Janeiro.
- Martí Orberá, R. (1943). "Un triunfo de Ramón Stolz", *Las Provincias*, 4 de mayo, Valencia.
- . (1949). "Triunfo de un valenciano. Ramón Stolz, pintor serio", *Las Provincias*, 26 de marzo, Valencia.
- . (1959). "Ramón Stolz Viciano", *Las Provincias*, 3 de noviembre, Valencia.
- Mayor Lizarbe (1957). "Roberto Stolz pinta muy alto...", *Unidad*, 25 de junio, San Sebastián. p. 6. Il.
- "Memoria Escolar. Curso 1952-53" (1953). *Colegio de la Compañía de María*, Zaragoza. pp. 14-15. Il.
- Mencheta (1955a). "Decoración de la bóveda del Pilar". *ABC*, Madrid, 21 de enero.

- . (1955b). "Se acaba de pintar una de las bóvedas del Pilar". *ABC*, domingo 21 de agosto, Madrid.
- Miguel Angel (1950). "De vis a vis", *El Pensamiento Navarro*, domingo 3 de diciembre, Pamplona. p. 8.
- Montano (1955). "El embellecimiento de los templos del Pilar y de la Seo, en auge constante", *El Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de febrero. p. 6. II.
- "Monumento a los Caídos. Vieron la obra y opinan" (1950), *Arriba España*, domingo, 19 de noviembre, Pamplona. p.5. II.
- Morante Borrás, Jesús (1954). "Los frescos murales pintados por Stolz en el Ateneo Mercantil", *Jornada*, viernes 30 de abril. Valencia.
- "Notas de arte. [...] Ramón Stolz Viciano" (1940), *Aragón*, julio-agosto-septiembre.
- "Nueva Iglesia dedicada a la Asunción de Nuestra Señora" (1957), *Anuario de Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús*. Roma: A.C.I.
- "Nueva pintura en el Pilar" (1952), *El Heraldo de Aragón*, 25 de mayo, Zaragoza.
- "Ocho frescos constituyen la decoración del Salón del Trono del Gobierno civil" (1951), *Alerta*, 4 de diciembre, Santander.
- Ombuena, José (1944). "Después de Sorolla. Pintores valencianos de hoy", *Ferriario*, mayo, año VI, no. 8.
- Ostale Tudela, Emilio (1942). "Los frescos del templo del Pilar", *Amanecer*, domingo 11 de octubre. II.
- Ostilio (1942a). "Ondas de arte. Aniversario", *Amanecer*, miércoles 1 de abril, Zaragoza.
- . (1942b). "Unos minutos con los artistas. Stolz. *Amanecer*, 7 de abril, Zaragoza.
- . (1942c). "Ondas de arte. Índice del año 1942", *Amanecer*, diciembre, Zaragoza.
- Pamplona Blasco, C. (1946). "En Madrid se construye una iglesia bajo la advocación del Espíritu Santo", *Levante*, jueves 24 de enero, Valencia. II.
- Parra Moracho, Concha de la, et. Al. (1994). *Breve historia del Colegio Compañía de María "La Enseñanza" (Zaragoza, 1744-1994)*. Colegio Compañía de María: Zaragoza. pp.49-51.
- Payá, Carmen (1963). "A los cinco años de la muerte de Ramón Stolz. En Madrid va a celebrarse una exposición de obras suyas. Una entrevista con la viuda del insigne pintor valenciano", *Las Provincias*, sábado 23 de noviembre, Valencia.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1986). *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- "Pinturas de Ramón Stolz" (1947), *Jornada*, 19 de febrero, Madrid. II.
- "Pinturas en el Pilar" (1952), *Amanecer*, jueves 13 de marzo, Zaragoza. II.
- "Por la Virgen del Pilar. Ramón Stolz vuelve a pintar en el Pilar" (1941), *El Pilar*, 13 de septiembre, Zaragoza. no. 2103.
- "Por la Virgen del Pilar. Las bóvedas del Pilar" (1941), *El Pilar*, 27 de diciembre, Zaragoza. no. 2118. pp. 458-59. II.
- "Por la Virgen del Pilar. Stolz prosigue su obra" (1952), *El Pilar*, 3 de mayo, Zaragoza. no. 3555.
- "Por la Virgen del Pilar. [...] El fresco de Stolz sobre el Rosario" (1955), *El Pilar*, 10 de septiembre, Zaragoza. no. 3727. p. 651.
- Prados López, José (1962). "Los dibujos de Ramón Stolz, para murales" *Madrid*, 17 de agosto, Madrid.

- "Primorosa pintura de la Asunción para el Gobierno Civil" (1948), *El Diario Montañés*, 21 de julio, Santander.
- Puente, Joaquín de la. (1959). "Ramón Stolz Viciano", *Arte Español*, tercer cuatrimestre, Madrid.
- Quesada, Jaime (1954). "En marzo será inaugurada la iglesia parroquial de San Miguel", *Arriba España*, Pamplona, 24 de enero, pp.1 y 5. Il.
- "Ramón Stolz, pintor del Siglo XX en el Pilar" (1955), *El Pilar*, 14 de mayo, Zaragoza. no. 3711. p. 373. Il.
- Ramón Stolz Viciano* (1999). Zaragoza: Galería Itxaso, 7-25 de mayo. (catálogo) (Prólogo de Manuel Pérez-Lizano Forns)
- "Regina Sacratissimi Rosarii, Ora Pro Nobis" (1955), *El Pilar*, 7 de mayo, Zaragoza. no. 3710. portada. Il.
- "Renovado el teatro Principal, abre sus puertas con un gran espectáculo de ópera" (1946), *Las Provincias*, domingo 27 de octubre, Valencia.
- "Reparación de una capilla" (1940), *El Heraldo de Aragón*, 17 de abril. Ag. Logos.
- "Restauración de los "frescos" que Goya pintó en el Pilar" (1940), *Amanecer*, 26 de abril. portada. Il.
- "Restauración de los "frescos" que Goya pintó en el Pilar" (1940), *Amanecer*, 27 de abril. portada. Il.
- "Restauración de los "frescos" que Goya pintó en el Pilar" (1940), *Amanecer*, 28 de abril. portada. Il.
- R.J. (1941). "La vida local. Más andamios en la ciudad", *El Noticiero*, 26 de agosto.
- Rodríguez, Santiago (1953). "El Apostolado de Stolz", *Mater Desertorum*, no. 13, primera quincena julio, Valencia.
- Rodríguez Espejo, Manuel (s.f.). *En cualquier frontera*, Calasanz. Folletos CONEL, Madrid: CONFER.
- SAB (1950). "Glosas. Los mártires y su monumento", *El Pensamiento Navarro*, 25 de noviembre, Pamplona.
- Sánchez Camargo (1949a). "La exposición de bocetos para la ermita de San Isidro", *Alcázar*, 22 de febrero, Madrid.
- . (1949b). "Arte. Exposiciones en siete días", *Hoja de Lunes*, 28 de febrero, Madrid. p. 5.
- "San José de Calasanz, magnífico lienzo de Stolz" (1945), *Jornada*, 9 de junio, Valencia.
- "Se dice..." (1952), *El Noticiero*, jueves 14 de febrero, Zaragoza.
- "Se dice..." (1952), *El Noticiero*, viernes 15 de febrero, Zaragoza.
- "Se dice..." (1952), *El Noticiero*, miércoles 12 de marzo, Zaragoza.
- "Se dice..." (1953), *El Noticiero*, 20 de mayo, Zaragoza.
- Serrano Anguita, F. (1951). "Aquí Madrid. Los frescos de la Basílica", *Madrid. Diario de la noche*, sábado 23 de junio, Madrid.
- "Solemne Tedeum en la Iglesia del Espíritu Santo" (1946), *Informaciones*, sábado 12 de octubre, Madrid. portada y p. 5.
- "Stolz ha terminado de pintar la bóveda elíptica del Pilar" (1955), *El Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre, Zaragoza.
- "Stolz ha terminado el cuadro de *La Rendición de Granada*, en el Pilar" (1952), *El Pilar*, 15 de marzo, Zaragoza. no. 3549.

- "Stolz ha terminado el cuadro de *La Rendición de Granada*, en el Pilar" (1952), *El Noticiero*, jueves 13 de marzo, Zaragoza. II.
- "Stolz, pintor del Pilar, ha muerto" (1958), *El Pilar*, 6 de diciembre, Zaragoza. p. 572.
- "Stolz pinta otra cúpula del Pilar" (1955), *Amanecer*, miércoles 4 de mayo. Zaragoza. II.
- "Stolz pintará otros dos frescos en la Basílica del Pilar" (1952), *ABC*, jueves 14 de febrero. Edición de la tarde, Madrid.
- Stolz Viciano, Ramón (1935a). "El arte y las industrias artísticas", *Industria*, julio, Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- . (1935b). "El arte y las industrias artísticas", *Industria*, agosto, Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- . (1935c). "El arte y las industrias artísticas", *Industria*, septiembre, Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- . (1942a). "Las pinturas al fresco del Templo del Pilar. Notas sobre los pintores que trabajaron en el Pilar", *El Heraldo de Aragón*, marzo-abril.
- . (1942b). "Las pinturas al fresco del Templo del Pilar", *Aragón*, marzo-abril. pp 32-41. II.
- . (1948). "La magia educativa de la acuarela", *Acuarela*. Madrid: Asociación Española de Acuarelistas.
- . (1959) *Exposición Homenaje a...* Dirección General de B.B.A.A. Archivos y Bibliotecas de San Fernando: Madrid.
- "Stolz termina su obra en el Monumento a los Caídos" (1950), *Arriba España*, viernes 17 de noviembre, Pamplona.
- Tafalla, José de (1952). "Con D. Ramón Stolz en el andamio. Las nuevas pinturas al fresco del Pilar", *El Pilar*, 8 de marzo, Zaragoza. no. 3548. p. 155.
- Tio, Hipólito (1946). "El Principal abrirá sus puertas el día 25", *Levante*, domingo 6 de octubre, Valencia.
- Torres, Luis (1940). "De la vieja iglesia Santa María La Mayor, al templo nacional, Santuario de la Raza", *El Heraldo de Aragón*, 12 de octubre (no. extraordinario), Zaragoza.
- . (1952). "La Virgen del Pilar tiene una nueva y magnífica corona", *ABC*, miércoles 25 de junio, Madrid.
- "Un cuadro de Stolz para nuestra iglesia" (1945), *Piedad y Letras*, no. 10, mayo, Escuelas Pías de Valencia.
- "Un templo al Espíritu Santo" (1946), *Heraldo de Aragón*, domingo 27 de octubre, Zaragoza. p. 8. II.
- "Una exposición de bocetos de las pinturas de la bóveda del Pilar" (1942), *Amanecer*, 29 de marzo, Zaragoza.
- "Una notable reproducción de los dibujos de Ramón Stolz Viciano" (1962), *Mediterráneo*, 3 de julio, Castellón.
- V. (1954). "Las pinturas de Stolz en la nueva parroquia de San Miguel", *Diario de Navarra*, Pamplona, 24 de enero. p. 7. II.
- "Va muy adelantado..." (1952), *El Heraldo de Aragón*, 20 de mayo, Zaragoza.
- "Valencia" (1944), *La Estafeta Literaria*, no. 1, 5 de marzo, Madrid.
- "Valencia" (1944), *La Estafeta Literaria*, no. 2, 20 de marzo, Madrid.

- V.V.A.A. (1984) *El Pilar de Zaragoza*. Capítulo XVII, “Las últimas pinturas”, de Eduardo Torra de Arana. Zaragoza. pp. 325-332. II.
- “Xavier” (1950), *El Pensamiento Navarro*, domingo 3 de diciembre, Pamplona. II.
- “Ya está pintada otra bóveda del Pilar” (1955), *Amanecer*, Zaragoza, 18 de septiembre II.
- “Ya muy avanzada...” (1952), *Amanecer*, jueves 28 de febrero, Zaragoza.

VII.3. ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura (Alcalá de Henares)
- Archivo de la Diputación de Valencia
- Archivo de la Diputación Foral de Navarra
- Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas (Madrid)
- Archivo del Ministerio de Industria y Energía (Miner) (Madrid)
- Archivo familiar de D. Vicente Torres, sobrino y heredero de Stolz (Castellón)
- Archivo fotográfico de Enrique Desfilis Barberá (Valencia)
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)
- Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid
- Archivo Histórico de la Universidad Complutense de Madrid
- Archivo Histórico de Pamplona
- Archivo Histórico Nacional (Madrid)
- Archivo Histórico Provincial (Santander)
- Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia
- Archivo y Biblioteca de la Real Academia de San Fernando (Madrid)
- Archivo-Biblioteca del Cabildo Metropolitano (Zaragoza)
- Archivos del Instituto Nacional de Reformas y Desarrollo Agrario (IRIDA) (Madrid)
- Ayuntamiento de Barcelona. Servicio de Patrimonio
- Biblioteca y Servicio de Documentación de la Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (antiguo Instituto nacional de Industria)
- Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. Centro de Información Documental de Archivos (Madrid)

VII.4. ENTREVISTAS ORALES

- Alfonso Cuní (Madrid, octubre de 1995)
- Ángel de la Hoz (Santander, agosto de 1997)
- Familia Jiménez de la Iglesia (Valencia, 1998-2003)
- Familia Ordovás-Valero de Palma (Denia, abril 2001)
- Gonzalo Perales (Madrid, mayo de 1997)
- Ignacio Lafuente (Valencia, 1998-2003)
- Jaime Lafuente (Madrid, 1998)
- Joaquín de la Puente (Madrid, agosto de 2000)
- Pilar Domingo (Valencia, 1996-97)

Ramón Serrano Suñer (Madrid, enero de 2000)

Rosa Cuesta Muñoz (Madrid, octubre 1995)

Telefónicas con el padre escolapio Jesús Gómez

Telefónicas con Manuel de la Colina

Vicente Torres Tena (Castellón, 1994-2003)

...

Y todos los propietarios en Valencia, Madrid y Castellón que amablemente me permitieron a lo largo de los últimos ocho años conocer y fotografiar (en la mayoría de las ocasiones) sus cuadros.

ANEXO I¹

La pintura al fresco

Siempre que se habla o escribe de técnicas pictóricas entramos, inevitablemente, en terreno muy abonado a las más frondosas, apasionadas y absurdas polémicas. Digo absurdas porque es muy frecuente que discuta de encáustica quien no preparó cera ni para dar brillo a sus muebles, ...vocifere sobre el "vero affresco" quien no sintió jamás en sus manos el escozor de las salpicaduras de cal blanqueando el más mísero muro. ¿No padeceremos una epidemia de pedantería y (una) de osadía (aberrante), irrespetuosa, que pretende sustituir con teorías y recetas mezquinas lo que solo se consigue a fuerza de años y años de trabajo intenso? Hay muchos libritos y manuales de técnicas pictóricas, culpables en gran parte de estos síntomas (que se parecen mucho) manuales muy parecidos a eso otros que se titulan: "¿Quiere Ud. aprender alemán en 10 días?".

Con una educación de libros y folletos solemos confundir, en el mejor de los casos, el comprender con el hacer. Lo hemos comprendido y creemos que ya lo sabemos hacer. Debiéramos no olvidar aquellas frases de Goethe cuando se dedicó a pintar:

"Solemos ser los pintores tan soberbios y vanidosos que difícilmente nos resignamos a reconocer el valor del esfuerzo y la tenacidad ajenas y menos aun sus dotes naturales que (ilegible) son, a fin de cuentas, lo esencial (o sea, aquello de: "lo que no da Natura tararura") (y es lógico que) y todo éxito técnico, (vivo o muerto) de algún colega, vivo o muerto, aunque nos separen de él siglos, tenemos la tendencia irrefrenable a atribuirlo a la posesión de un secreto técnico; una manipulación misteriosa; un mejuje desconocido y domesticado que mantiene (el col) la pintura tierna a voluntad, o cosa parecida. Resulta muy cómodo, consolador y vistoso pensar así. Además esto permite, en cualquier momento, adoptar un gesto misterioso o una sonrisa mefistofélica que quiere (decir) significar: el secreto lo se yó y me lo llevaré a la tumba.

Todo es tan inconcretable en el terreno del Arte, y tan poco sugeto -¡¡Gracias a Dios!!- a reglas ni precisas definiciones, que hasta las más (corrientes) usuales palabras son vulgares y corrientes: el oficio, la técnica, la factura, etc, etc. tienen para cada profesional o aficionado un significado totalmente distinto. Por este motivo creo que, aunque muy esquemáticamente, deberé comenzar por intentar decir qué es lo que estas cosas

significan para mí. De este modo quizá resulte más inteligible el conjunto, del que tantas dudas tengo que les resulte confuso y embrollado. Vamos allá:

- La Cocina
- Los Procedimientos pictóricos
- Fantasmas

LA COCINA

Mucha gente suele tener el concepto de que el oficio y la técnica pictórica son, exclusivamente, cocina.

Son los que creen en trucos, trampas y martingalas. Este supone que para ellos, los procedimientos equivalen a una especie de prestidigitación destinada a falsear y escamotear todo honrado propósito artístico y todo serio problema pictórico. Y esto hay que aclararlo:

¹ Transcrito literalmente de apuntes manuscritos de Stolz en cuartillas ("La pintura al fresco" y "El fresco") y de apuntes escritos en folio con máquina de escribir ("Colores para pintar al fresco", "La cocina", "Los procedimientos pictóricos" y "Fantasmas"). Estos últimos también tienen anotaciones manuscritas.

Las palabras tachadas se transcriben entre paréntesis. Las ilegibles se apuntan también como "ilegible". Los saltos de página se marcan con una raya horizontal.

Yo no he podido conseguir fijar los límites de lo honrado y de lo tramposo en el oficio. De lo que sí que estoy convencido es de que se precisa un equilibrio entre el talento y el oficio. Es indispensable que éste equilibrio sea completo entre la inspiración y la ejecución para que la obra tenga toda su fuerza expresiva, y pueda calificarse de tál. Si el equilibrio existe, la obra será modesta ó ambiciosa, sencilla ó genial; pero será una obra. Ejemplo extremo de ello pueden serlo los niños. Estos, con sus escasos y simples medios de expresión, -su oficio- producen una obra de indudable encanto. Como obras, son superiores a las que producirá en años sucesivos, si su oficio no avanza paralelamente a sus necesidades anímicas.

En estos últimos tiempos, quizás por exceso de consideración mal entendido hacia la personalidad, se han educado mal muchos talentos, y cuando quieren hacer algo, no tienen a su servicio una técnica de su estatura y poderio, que la falta de disciplina les impidió adquirir. Han llegado tarde.

Ha estado de moda despreciar el oficio, y por miedo a perder la personalidad, parecía peligroso saber pintar. No recuerdo quien decía que la personalidad no se pierde más que por fines mercantiles, ó por que no se tiene. Que es el caso más frecuente.

Claro está, que igual se rompe el equilibrio por un lado que por otro. Un exceso de técnica, al servicio de una pobre imaginación, y

Un talento débil, producirá obras tan desequilibradas como en el caso inverso.

Quien, con el oficio, haga fruslerías y vaciedades, es porque está él vacío; no le echemos la culpa al exceso de oficio, sino a la falta de talento.

Creo que en tiempos pasados todos sabían su oficio, pero lo ponían al unísono con su talento, y es lo que nos hace creer que los más geniales lo dominaban mejor; y, no olvidando que también es talento la discreción, nos explicaremos por qué, los discretos de entonces, se mantienen tan dignamente..

Todos sabían su oficio porque los aprendices crecían y se formaban compartiendo la vida, la obra y la gloria de su maestro.

El camino que conduce a la perfección técnica, para el aprendiz, estaba definido, bien trazado, y el viaje no podía realizarse en mas excelente compañía.

Los peregrinos del Arte andaban seguros, confiados y resueltos, y aprendían el noble arte de la pintura siguiendo de forma natural la tradición de todo buen artesano.

Hoy, en nuestro anhelo de perfeccionar nuestra preparación, nos hemos desviado de las simples disciplinas fundamentales, dándose el caso frecuente de alternar en acaloradas discusiones sobre técnicas de las que en realidad se desconoce hasta los mas rudimentarios principios, por no haberlas practicado jamás.

(En estas condiciones es lógico que sea un truco, una trampa o una martingala saber templar una cola, imprimir bien un lienzo o prepararse un barniz, a fin de cuentas tareas simples de un aprendiz de dorador que no alardea de poseer secretos, sino que sabe que son los conocimientos indispensables para llegar a ser un buen maestro en su oficio.) (Tachado)

LOS PROCEDIMIENTOS PICTÓRICOS

Podemos comparar, creo que con justeza, cada procedimiento, ó técnica pictórica, con un instrumento musical distinto, cuyas sonoridades, registros y manejo, proporcionan a la obra interpretada calidades distintas. Cada compositor, al crear su obra, piensa de antemano con cuál instrumento se ha de interpretar; y para él la concibe.

La diferencia esencial entre un compositor musical y un pintor estriba en que al músico le cabe la posibilidad de confiar la ejecución de lo concebido por él a un ejecutante, mientras que el pintor ha de ser a la vez creador e interprete.

Tal y como en música se precisa acoplar a un instrumento la partitura si ha de ser uno solo el que la interprete, ú orquestrarla en el caso de que sean varios simultaneamente, en la pintura, cuando es uno sólo el procedimiento a emplear, exige y requiere ordenar la marcha del trabajo, de acuerdo con las exigencias de ese procedimiento, para conseguir la obra solamente con él.

Cuando son varios los procedimientos empleados simultánea o superpuesta, nos encontramos con la necesidad de "orquestrar" y fijar un papel o pauta, determinado y concreto, a cada

procedimiento en su distinta misión, haciéndolos intervenir en el momento oportuno y en la medida, intensidad e importancia en que sean precisos.

El error que más frecuentemente se suele dar, cuando se usan varios procedimientos en la misma obra, es el de –no usándolos oportunamente, cada uno en su papel- pretender concluir la con cada uno de ellos. Con esto, lo único que se consigue es superponer obra tras obra, con la consiguiente fatiga en su materia, y en el artista, por la inutilidad de su estéril esfuerzo.

Para no dar lugar a confusiones, conviene insistir, subrayando, que cuando hablo de procedimientos, comparándolos con un instrumento musical,

pretendo delimitar y separar, con toda claridad, las sonoridades y resonancias del instrumento –procedimiento- de los matices que les arranque la maestría y habilidad del ejecutante, que con su técnica y su factura, cosas (completamente independientes de la calidad del instrumento, y) que únicamente dependen del talento, facultades y perfección adquirida por el esfuerzo, y práctica personal del artista.

(De ahí que, al hablar de procedimientos, me refiera, pues, al denominador común de calidad, que cada uno de ellos posee, con absoluta independencia de las (pequeñas) variaciones que le pueda imprimir cada realizador o ejecutante.)

Entre violoncello y violín media una imposibilidad de confusión tan grande, como existe entre fresco y acuarela, fuere quien fuere el que los maneje.

Un piano exige el esfuerzo de diez dedos disciplinadísimos. No hay que lamentarse de su pobreza de recursos si se toca premiosamente, y con un solo dedo. En pintura puede suceder lo mismo.

Suele estar muy extendida en la juventud, la suposición de que cuando un maestro consigue un efecto sorprendente, es producto de la avara posesión de una fórmula cabalística, o de mayor valor del instrumento empleado sospechando que el suyo es inferior, ó se le ha ocultado su íntima y verdadera manipulación.

A ningún procedimiento pictórico, debe pedírsele – otras calidades que las a él vinculadas. De no ser así caeríamos en el incómodo y torturante derrotero de las imitaciones.

De ser musicales estas imitaciones, su marco más adecuado es la pista de circo. Siendo pictóricas, son sencillamente “pastiche”. Ni unas, ni otras pueden satisfacer el buen gusto de los finos catadores de arte.

Resumiendo, aclararé, que se trata de combatir los retorcimientos y suplantaciones de las cualidades propias de un procedimiento por otro. Cuando se quieren conseguir con óleos las calidades de una acuarela, ó de un

fresco, no logramos otra cosa que pintar maniatados, por temor a que las superposiciones de color provoquen inoportunos brillos destructores de la calidad perseguida. Los mates, sólo nos los proporciona la provocación violenta de los rechupados. Total una incomodidad inevitable de la que acusadamente se resiente la obra. Los mates luminosos y aterciopelados de un temple, o de un fresco, son consecuencia automática del empleo, como aglutinante, de la cola ó de la cal, y cuando los grandes maestros del óleo, utilizaron temple, ó fresco, no fue por alardear de prestidigitadores, ni por buscarse complicaciones espectaculares, sino por que perseguían una calidad de materia que no podían hacer surgir de otros aglutinantes.

Ahora bien, si hay quien supone, convencido, de que, silbando su obra, conseguirá todas las solemnidades y resonancias de un órgano, que abandone el estudio del oficio... y continúe silbando.

A fin de cuentas, lo que el pintor persigue, con su oficio es el logro de una bella materia. Puesta al servicio de la sensación que pretende transmitir (sic).

Las bellas materias pictóricas no pueden definirse ni concretarse; su misterio y belleza residen, precisamente, en lo sutil, varia e inapreciable de su textura, siendo ella la que nos permite cualificar a los grandes pintores –en unión de sus otras excepcionales condiciones- como mágicos obreros. Resumen: Creo que se puede enseñar el oficio pero a tener talento. Nó.

La teoría y detalles del buen funcionamiento de una bicicleta son pueriles pero, luego, ¡¡hay que montar en bicicleta!! Guardar el equilibrio, eludir obstáculos, y entorpecimientos, es labor que a él sólo le pertenece. Como máximo, se le mantendrá el sillín impulsándole. Pero si padece de reumatismo, o sufre vértigos, ¡que no se haga ilusiones!

Creo que debemos intentar borrar de nuestra mente los fantasmas de los secretos y que el estudio de las bellas materias pretéritas, [*digeridas nutran nuestras ansias,*] imponiéndonos, como disciplina a seguir, la convicción y fe en que todo gran maestro poseyó un secreto íntimo que ni vivo ni muerto podrá nadie arrancar; el que a través de toda su vida creó: el secreto de pintar bien ¡¡que no es pequeño!!

FANTASMAS

Por talleres y por libros, andan errantes, unos eternos fantasmas, que serán siempre eterna preocupación de pintores: trátase de fantasmas técnicos, de bellas materias pictóricas.

El fantasma más rodeado de misterio es el que no dejó más huellas de su paso, que un débil reflejo, y deforme, de lo que debió ser: la pintura griega. El reflejo está en Pompeya, y en el Fayum.

El sabor final de una contemplación de estos dispersos fragmentos, es un agrisulce estimulante y desconcertador, porque casi llega a convencernos de que todas nuestras laboriosas conquistas, desde Giotto hasta los impresionistas, las poseían y dominaban ya, cuatrocientos años antes de nuestra era.

En el Louvre vive olvidado un fragmento de pinturas de las Termas —una bacante— cuya cabecita, de poderla aislar, presentar, y someter al juicio de pintores, de no recordarla, nadie podría fijar con precisión su escuela. Aquella cabecita tiene toda la soltura de ejecución del siglo de oro, la gracia del XVIII, y la austeridad de un primitivo.

Además, en presencia de estas obras, no sentimos la ausencia de afinidad de época que ante otras más próximas, las del siglo XV, por ejemplo, en las que el abismo es mayor.

Las cabezas del Fayum poseen, de por sí, ímpetu suficiente para, dando un salto de 18 siglos, convivir, repletas de actualismo, nuestras propias inquietudes plásticas.

Así mismo, las cabezas del Fayum, y su excepcional y asombrosa conservación, tienen fuerza sobrada para sugestionar, entusiasmar y justificar ininterrumpidas investigaciones por conseguir una materia similar.

BRUSELAS.- Los hermanos Van-Eyck, aureolados por la leyenda que recogió

Vasari, representan la segunda técnica misteriosa. Prescindiendo de toda su leyenda, ya desvirtuada, de inventores de la pintura al óleo, tal y como hoy ésta se concibe, y acreditando sus contemporáneos y continuadores, que su procedimiento no era exclusivo de ellos, hoy día, se le dá a esta técnica el nombre de procedimiento Bruselés.

El aceite secante ya se usaba de antiguo en toda la Europa de entonces, pero el interés de este procedimiento estriba en el cómo, y mediante qué procesos se la aplicaba.

La época de los Van-Eyck encarna el período en que el oficio estaba sometido, incluso por leyes y legislaciones rigurosas, a un cumplimiento minucioso y cuidado, cuya infracción, por usar materiales fraudulentos, estaba penada con multas y sanciones. Las instituciones oficiales vigilaban y pretendían garantizar, con todo ello, la obra del pintor, equiparándola a la del orfebre. Todo era allí método, disciplina y pundonor de artesano artista. Los talleres, con perfecta organización, administraban su capacidad creadora, ordenando las sucesivas fases por que pasa toda obra artística, y, así, separaban, claramente, todo lo que, en ellas, puede considerarse como período preliminar, del que, posteriormente, era sólo realización material.

Tal y como la ejecución de una obra arquitectónica, requiere un proyecto concreto, y, a ser posible, libre ya de toda rectificación, la obra pictórica se dibujaba y analizaba, previamente, con todo esmero y detalle, para pasar aquel dibujo a la tabla preparada, con no menos atenciones, y dispuesta, incluso, para dorar. Del primor y pulcritud que alcanzaba el primer dibujo sobre la tabla es ejemplo precioso, la de Juan Van-Eyck, que conserva el Museo de Anvers.

La obra, durante su ejecución, seguirá un metódico proceso en el que se atenderá toda la superficie del cuadro, con igual cariño, cual si de una laca se tratara. Capas sucesivas irán

superponiéndose, y, para conseguir los efectos esmaltados, el aglutinante graso empleado, - probablemente viscoso- irá administrándose, en cada capa, en mayores proporciones que en la anterior, llegando a la última, en que, más recargada de aglutinante, y menos de color, le sirva, simultáneamente, de protección, sin necesitar ulteriores barnizados, que es lo que intriga a sus contemporáneos.

El aglutinante del soporte -cola animal- en las sucesivas capas de la imprimación, sigue una dosificación, inversa a la del aglutinante graso de los colores con que se ejecuta. Como hace cualquier buen imprimador o dorador, para evitar los desconchados. Toda la obra puede considerarse como emparedada entre dos últimas capas-límites: una, de cola, que la sujeta al soporte, y, otra, grasa, que hace las veces de epidermis protectora. La capa más débil de ambos aglutinantes es la de su contacto, y, coincide, con la región más alejada de ambas capas protectoras-límites.

Llevada a cabo la obra en sucesivas etapas, y realizada por capas uniformes, en que el aglutinante más peligroso está dosificado con toda precaución, y repartido por igual por toda la superficie, el resultado de conservación, y su calidad esmaltada, son las lógicas consecuencias de esta artesanía primorosa.

La manera de ir graduando la adición del aglutinante graso, es, mezclándole con otros que, no siéndolo, toleran su íntima combinación, y eviten los descensos de valor al secar.

Si, antes, usaron las temperas de huevo, claro es que fueron, a éstas, a las que se les añadiera el aceite, más o menos denso y viscoso, para obtener calidades esmaltadas.

Por algo ha habido quien ha dicho que, lo que inventaron los Van-Eyck fue la salsa mayonesa.

VENECIA: Cuando entre pintores hablamos de los venecianos, imágenes superpuestas se superponen y funden en nuestras fibras más sensibles a la plástica. El color, los temas, la forma, todo es vario y diverso. Lo aceptaban todo, lo exaltaban todo y jamás mostraban decidida preferencia por nada.

Esta sensación la produce tanto el conjunto de la obra colectiva como, aisladamente, la de cualquiera de ellos.

Si, al aproximarse a esa obra, para ver cómo está pintada, cada cuadro, y su vecino, suelen ser también distintos, en su técnica, como en los temas, formas y color, todo lo aceptan, todo lo utilizan con desconcertante maestría.

Quizás exista en nosotros un complejo de inferioridad, que justifique el afán de inmovilizar, en una sola actitud, la pluralidad de medios, siempre ágiles y dispuestos a brincar de una obra a otra, con la misma fluidez y facilidad con que salta su concepción inquieta.

Tal vez este complejo sea la causa del querer dar con una técnica veneciana y, hablemos con exceso de la técnica veneciana, olvidando que son muchas, y no una sola, incluso en cada autor. Sin duda estamos educados en una pobreza de oficio que nos impide llegar a comprender una mayor exuberancia de modos de expresión y, de ahí, el querer limitar con mezquindad su secreto íntimo. A juicio de los que pretenden divulgar el misterio, entregándolo, ya resuelto, fácil y asimilable hasta para los aficionados domingueros, todo se resume a decir, por ejemplo: (textual) “una vez concluido el esbozo a la acuarela, sobre una tabla o lienzo aparejados con cola de caseína, se dará una mano, muy regular, de barniz de pintar, por encima: este barniz se embeberá en parte en la cola y, aun antes de que esté seco, se podrá empezar a pintar al óleo. Este procedimiento era el de Pablo Veronés”.

Afirmaciones rotundas y axiomáticas de esta cuerda abundan, reduciendo a una sola su manera de hacer, y dejándola bien delgada y endeble.

También pasan a tópicos los que circunscriben la riqueza veneciana al empleo, exclusivo, de las veladuras traslúcidas de óleo sobre temple.

En estas divulgaciones se encuentra, aunque débil, el verdadero problema que, a su juicio, está mejor expresado en la más amplia y grandiosa frase, atribuida a Ticiano, “hacer la cama a la pintura”.

Este lecho de la pintura no seguía su único sentido en Venecia. En unos cuadros, simples grisallas; en otros, rudos esbozos a grandes masas, con tonos casi enteros y, en todos, el conjunto soñado y prometedor de poder continuar la obra con gran desembarazo y soltura. Esto es: un concepto constante desde el esbozo de que “el acabado es la totalidad, el conjunto”.

El tipo de esbozo, nos lo hace sospechar el sentido de los apuntes y dibujos de estos maestros, tan opuestos a los que se citaron del Van-Eyck. En los venecianos, todo es dejar un margen de colaboración al espectador, para que él complete la obra. Margen que en los primitivos no existió.

De igual modo, las etapas sucesivas de la obra primitiva se fijan y concretan de antemano, siguiendo un proceso sin margen de posibles modificaciones. La de los venecianos, por el contrario, permanece, en todo momento, con la suficiente elasticidad, que les permite modificar, sacrificar y concluir, con entera libertad, en el momento apetecido.

Continuadores inmediatos de grandes maestros del temple de huevo y de técnicas mixtas, con todo su embrujo de calidad, y sus amplios horizontes, cuando se manejan con pericia y grandeza, lógico es que al usuario en su nuevo criterio, alcanzasen recursos y efectos que hasta para ellos debieron ser gratas sorpresas.

Condujeran su obra desde su comienzo al óleo o con técnica mixta, siempre usarían de los aglutinantes, con la prudencia sabia, herencia de sus maestros en el oficio, cuyas obras son joyas demostrativas de su dominio.

La riqueza de medios técnicos, proporcionados por sus abuelos, al

barajarlos y derrocharlos con toda libertad, dan las más misteriosas y seductoras materias pictóricas. Más tarde, al perder abolengo, por la invasión de la rutina, el oficio se adocena y vulgariza, perdiendo misterio a manos de los “maquinistas” barrocos, en los que se evidencia su virtuosismo de toque y de factura, su caligrafía pictórica que, con tanta dignidad y pudor, administraron los grandes maestros venecianos.

El fresco

El cuarto “fantasma”, y de menor cuantía, es para mí la pintura al fresco. Dejemos que la definan nuestros clásicos. Dice el Palomino:

“Ésta es la que obra con sólo el agua y los colores, con la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie, donde se pinta. Y es la más valiente y robusta de todas las maneras de pintar; así como por la gran maestría con que pide ser obrada como por no rendirse a las inclemencias.

Consiste, la maravillosa operación de este linaje de pintura en la virtud atractiva del estuque (formado de cal y arena) con cuyo ardor, al parecer insaciable, chupa y embebe en sí la humedad que llevan los colores con tal violencia que de ahí se sigue el incorporar y unir en sí mismo aquellos colores que verdaderamente son homogéneos, o semejantes a su naturaleza; pues consideradas las tierras minerales, son de la naturaleza de la arena; y considerando el blanco que con ellos se gasta, es la misma cal (aunque algunos le añaden mitad o tercio de alabastro, o mármol blanco). Con este congreso de los colores y la cal viene a resultar otra especie de estuque, de tal modo trabado y unido con la túnica del otro que está debajo, en virtud de la humedad, que de los dos resulta un mismo cuerpo, pues queda como inseparable uno de otro.”

Se infiere, de la definición de esta clase de procedimiento, que no se puede dibujar en el mismo sitio cosa alguna que se haya de pintar al fresco, puesto que lo ha de cubrir el estuque. Llamóse al fresco porque se ha de pintar estándolo el estuque, y no de otro modo; y así no se tiende ni se señala cada día más porción de lo que en aquél día se pueda concluir, y por eso le llaman tarea, y en italiano “giornata”.

Acudo a nuestros textos clásicos por estimarlos más explícitos que los extranjeros. Sin necesidad de traducir de traducciones, ni descifrar manuscritos nos dicen, en claro y concreto castellano, todo cuanto se puede decir.

El pintor Motter, discípulo de Ingres, tradujo un texto de Tambroni, resultado de sus desvelos intentando descifrar una copia, confusa y sin ortografía, hecha en el XVIII del famoso libro de Cennino Cennini que cita el Vasari (Tambroni asegura que Vasari jamás leyó el libro de Cennino)

y de ésta, y otras ediciones posteriores más completas (la inglesa de por ej.) parten casi todos los textos modernos, franceses e italianos, sobre el fresco.

El Cennini, a pesar de lo maltrecho que, sin duda, nos llega, es bellissimo e inapreciable por los datos que aporta y su fuerza evocadora. Su utilidad quizá se haya exagerado. El propio Motter dice: "Cennini habla del fresco a gentes que lo veían hacer todos los días, sus explicaciones eran, para entonces, minuciosas; hoy pueden parecer incompletas, si se quiere pasar del libro a la práctica", y se ve en la necesidad de añadir aclaraciones por su cuenta.

Motter hubiera ganado mucho tiempo para reconstruir la manera de pintar al fresco de conocer el Palomino. Muchos prejuicios en su criterio no los hubiera tenido y, quizás, alguno de los accidentes sufridos por sus obras los hubiera evitado.

Claro está que resulta más solemne citar al Cennini que al Palomino. Una frase del Cennini, aunque a través de copistas y traductores esté desvirtuada- siempre sugestionará como si la dijese el propio Giotto.

Decir que el fresco de Palomino es del XVIII y el de Cennino del XIV es pueril. Fresco no hay más que uno y facturas, gustos, conceptos y preferencias de ejecución a través de épocas y temperamentos infinitos, afortunadamente.

Deseando huir de complicaciones y de la ayuda de filólogos incluyo, íntegro, lo que otro clásico español, el Pacheco, nos dice sobre el fresco:

(cita del Pacheco)

Esto es cuanto nos dice de la pintura al fresco. No hay posibilidad? después de estas dos citas (la del Pacheco está íntegra, la del Palomino, como es sabido, no es más que un fragmento) (de) que los españoles -aun los que desconozcan? otras ediciones- consideremos al fresco como un fantasma técnico. Es más, creo que la descripción de este procedimiento pictórico por los clásicos, dada? la primitividad de sus elementos, es más minuciosa y clara que la que puedan hacer de otros, el óleo p.ej.

El fantasma no existe. Lo que se ve, clara e inmediatamente, es que es una manera de pintar en que todo su "secreto" no está en su aglutinante, que no puede ser más tosco y fácil de hallar, sino en el más diestro, rápido y decidido (uso?) que de él que se haga, ya que como acabamos de leer, "consiste en pintar en un día y de una vez, lo que

de las otras maneras dura? mucho y se puede retocar. Si a esto unimos el bajón de tono y las sorpresas de secado, la cosa se complica. El fresco es propio de grandes superficies arquitectónicas que exigen andamiajes para ser pintadas. El andamiaje limita la distancia a que se trabaja e imposibilita el ver la totalidad cuando de él se baja. Resumen: que el conjunto, lo esencial en toda obra y máxime en las que forman parte de una gran decoración en la que todo: masas, siluetas, coloración, etc. debe estar supeditado a una armonía con la arquitectura que la enmarca, es, precisamente lo que más dificultades presenta de percibir y rectificar. El conjunto se ve el día en que se quita el andamio, o sea, cuando ya no tiene remedio. Ese día, a más de verse el conjunto, se ilumina con la luz en que se va a ver siempre y es precisamente también con la que no se pintó por no permitirlo las sombras que proyecta el andamio. Hay sorpresas de todo género. Yo creo que abundan las desagradables. Hay que imaginarse con qué género de incomodidades se pintaron la mayor parte de las obras antiguas que hoy admiramos, sobre todo en bóvedas en que los andamios quitan toda la luz natural. Hoy tenemos reflectores eléctricos, antes candiles y velas que, a más de ahumar el muro, oscilan y cansan la vista de sombras? Más que que fáciles de enfocar. Añádase a esto la incomodidad de la posición -que hay que sostenerla? muchas horas porque el mortero no tolera descansos ni pausas- y que no siempre se tienen andamios cómodos y plataformas cubiertas, y entonces se está inmovilizado, como agarrotados los pies, porque o se mira a los tablonos o se mira al techo, que es lo que interesa y se irá imaginando lo que es una obra de este género.

Una superficie de 100 metros cuadrados no es de las mayores en cualquier bóveda de un templo. Por algún sitio hay que comenzar a pintar. La tarea que se elija como primera es la que va a dar el "tono" a todas las demás. Se pinta, generalmente, sobre un fondo del enfoscado de cal y hay que valorarla para que al final esté perfectamente relacionada con la última. (Siempre nos parece tremendo oscura?) Se pinta en húmedo y luego tiene que dar un bajón de tono (ya veremos, más adelante, cómo las pruebas? de toque sirven de poco y no es igual poner una tinta en pequeño que en grande). En? Esta primera tarea es donde más inquietudes se suelen posar? Y es, por mucho que se haya meditado, un salto en el vacío que preocupa, por lo menos a mí. No quiero insistir más sobre

estas dificultades que proporcionarán, inevitablemente, las circunstancias en que obligadamente se trabaja y que constituyen a mi modo de ver la gran dificultad de la pintura al fresco, no sólo por ser al fresco sino porque lo lógico

es que sea pintura mural. Los pequeños ensayos, aunque tengan varias tareas, se suelen pintar cómodamente, en el estudio, sin hacer equilibrios y sin verdaderos problemas de unidad con un conjunto; son muy alentadores. La simpatía de la materia, su luminosidad, el mate blanqueado, etc., etc. imaginan grandes esperanzas.

Por algo dijo nuestro clásico... (Cita del Palomina sobre [ilegible])

Vamos a ir tratando, por separado, los materiales [ilegible] propios del procedimiento. Cada pintor, en la manera de usarlos y p.... [ilegible] les imprimirá su sello personal. A fin de cuentas, como sucede con todos los procedimientos. Debo adelantar que estoy convencido de que es un procedimiento en el que se pueden hacer todas, las mismas cosas que en otros, sólo que todo en poco tiempo y sin lugar a pausas ni arrepentimientos. Una rectificación o una corrección importante supone echar abajo lo hecho, bien picando el estuque o bien frotando en húmedo, con un estropajo, lo hecho. El mortero es como un caprichoso y trágico reloj que va diciéndonos en cada momento las horas y minutos que le restan de vida al trabajo.

Esto agobia encorajinándonos y excitándonos, lo que imprime a la factura un sello nervioso y apretado característico en el que creo que reside gran parte de su belleza. La obligación ineludible de terminar en el plazo siempre breve impuesto por el tiránico mortero creo que ha hecho posible que se hayan decorado grandes superficies. De utilizar otro procedimiento que admitiera pausas y rectificaciones, muchos se hubieran quedado a medias. El por tantos conceptos titánico Miguel Ángel, ¿hubiera terminado la Capilla Sixtina de no ser al fresco? ¡¡Cuántos días no se va de mala gana, cansado de la tarea del día anterior, a pintar, y una vez trabajando nos anima y estimula dando fin a una "tarea" que de no ser al fresco ni siquiera habríamos acometido!!

PALOMINO Pag. 101-102-103

Colores para pintar al fresco

Antes de pasar adelante, será bien, hagamos un breve resumen de colores, que precisamente le gastan al fresco. Estos son todos los minerales, y algunos calcinados, actuados en virtud del fuego. Los minerales son: el ocre claro, y oscuro, la tierra roja, Albin, Pabonazo, sombra de Venecia, y del viejo, tierra verde, y tierra negra. Los del fuego son: el azul esmalte, el negro de carbón ocre quemado, Hornaza, y Vitriolo Romano, quemado, y Vermellón, aunque de éste mejor es el mineral. Y en los sitios descubiertos, ni el uno ni el otro, porque a pocos días se vuelven ambos de aquel color, que tienen en pasta y aún peor, que es un morado vilísimo y bajo. Y así, en tales sitios, o que estén próximos a la inclemencia, no hay que acordarse del vermellón, ni mineral ni artificial. Pero en los sitios cubiertos, y defendidos de las influencias, es bellissimo color, y se mantiene grandemente, de que tengo repetida experiencia. Y para que me-

por se mantenga, no has de tocar el inmediato al estuque; primero se ha de manchar de tierra roja; y sobre ésta, labrar con el bermellón, aclarándole con el blanco, y obscureciéndole con el Albin, y el Pabonazo, y en algunos apretones, añadiendo sombra de viejo, o tierra negra: y queda tan fresco, y hermoso, que al óleo no se haría mejor.

CALIDADES DE ALGUNOS COLORES PARA EL FRESCO

Los ocre no tienen melindre en labrarse, sólo es menester advertir que lo que no lleva blanco se oscurece, y se rebaja mucho, al secarse; bien que el que llaman de Coleteros es más fiel, y hermoso, que el de Valencia: y la misma calidad tiene la tierra roja en fortalecerse. El Albin, y Pabonazo, no

hacen mudanza, y son los colores que suplen el carmín tan superiormente que, cogiendo bien frescos el estuque, a veces engañan, pareciendo carmín. Y se advierte que el Pabonazo rebaja en un grado a el Albin: y éste no se vende en las tiendas, pero se trae de las Minas del Cobre, en el Reyno de Jaen; y allí, en toda el Andalucía, tienen de él mucha noticia los

Pintores y Doradores, y aun se vende con el nombre de Almagre.

SOMBRA DE VENECIA Y DEL VIEJO Y SUS CALIDADES PARA EL FRESCO

La sombra de Venecia es muy falsa, porque afloja y aclara mucho al secarse; siendo así, que en fresco tiene un fondo admirable; pero después deja burlado a el Artificio. Y así gástela quien quisiere, que yo la tengo desterrada de este linaje de pintura; y en su lugar gasto la del viejo, que es bellísima, y fiel para todo, y con ella no hace falta la otra.

TIERRA VERDE Y VERDE MONTAÑA

La tierra verde, que por otro nombre llaman Verde de Verona, es un color soberano, y si no aflojara tan desatinadamente al secarse, no había dinero con qué pagarla. Pero si coje el estuque fresco, se mantiene mejor. Y siempre es bueno gastarla para paños verdes, mezclada con el verde Montaña, y alguna puntica de ocre: porque con lo que éste se rebaja, y la tierra verde afloja, quedan bien. Y el verde Montaña por sí solo no se puede gastar al fresco (por eso no le he puesto entre los colores de este manejo) porque, o no agarra, o si

agarra, se requerna; bien que esto lo suple gastándolo con leche; pero mezclado con la tierra verde aguanta, y es muy hermoso; y más si es de el que le suele venir de Venecia en pastillas (que algunos le llaman Verde Granillo) que es muchísimo mejor que el que se vende por acá en polvo. Púedesele mezclar un tanto de hornaza en los claros, junto con el blanco. Y para los oscuros en los sitios cubiertos, se puede rebajar la tierra verde con el añil, y algún poco de ocre, o sobra del viejo. Y si es al descubierto, con el negro de carbón o sombra del viejo, o tierra negra; la cual es bellísima a todas luces, y a todas sombras, y más si es la de Venecia, que viene en pelotas.

CALIDADES DE EL ESMALTE PARA LA PINTURA AL FRESCO

El azul, es el escollo de este linaje de pintura; pero nos ha dejado la suerte arbitrio para elegir, precisándonos a usar de el esmalte, que en sustancia, es vidrio molido. Éste se puede gastar solo, y mezclarse con el blanco, y cogiendo el estuque fresco agarra muy bien, usando de una lechecilla de agua, que haya estado en

la cal, y esté embravecida con aquel salitre. Pero si ha de estar al descubierto, no lo tengo por seguro. Y en este caso será conveniente gastarla con leche de cabras; y para rebajar los oscuros, donde no alcanza él solo, se rebajará con el negro de carbón, y se apretará con la tierra negra. Pero debajo de cubierto se puede usar de el Añil, para los oscuros como el verde, no para mezclarlo jamás con la cal porque perece, y por eso no lo puse entre los colores del fresco, porque éste es de los intrusos. Tengo experimentado que el esmalte puro, o mezclado con el Añil añadiéndole algo de la tierra verde, u de una piedra azulada, que llaman Ignoto, agarra sin leche maravillosamente. Y de este mismo modo se pueden hacer los morados, mezclándole al esmalte, en vez de Carmín, Pabonazo, ó Albin, a proporción; y también necesita de leche para su firmeza, especialmente si ha de estar al descubierto.

COLOR NEGRO AL FRESCO

En cuanto a color negro, del carbón de encina sin la cáscara bien molido, es famoso (cojiendo el estuque bien fresco, para que agarre) porque la tierra negra mezclada con el blanco pardea mucho; pero es mejor para apretar los oscuros.

ANEXO II

Relato de la muerte de Ramón Stolz por Francisco Almela y Vives (1959: 61-62):

“Verdaderamente extraordinaria fue la coincidencia de que Ramón Stolz falleciera el mismo día en que dio por definitivamente acabadas sus pinturas en la Sala de los Fueros.

Ocurrió ello el 25 de noviembre de 1958. El artista, que había firmado su obra el día anterior, ni tan siquiera se había cambiado de ropa para disponer unos retoques; retoques tan leves que no llegaron a equipararse a esos toques que a veces se dan a una pintura para agraciada, operación que algunos llamaban “enjoyar” y que los antiguos pintores de la escuela andaluza llamaban “echarle las alegrías” al cuadro.

Al filo de la una y cuarto, don Ramón Stolz se hallaba sentado junto al jinete de la Senyera cuando, con acento natural, dijo que no se encontraba bien. Poco después se dirigía al establecimiento, sito en la inmediata calle de la Sangre, de su íntimo amigo don José Hernández Millán, a quien, pidiéndole una silla, le dio a entender que se encontraba muy mal. Mientras le atendía don Francisco Galán, médico, que se hallaba como cliente en el establecimiento, fue llamado otro médico, don Enrique Menéndez Uriá, amigo particular del enfermo, que acudió presurosamente. El señor Stolz pareció recuperarse por unos momentos y hasta expresó su propósito de someterse a un régimen adecuado cuando regresara a su casa de Madrid. Pero al presentarse el doctor Menéndez Uriá con unas inyecciones que había ido a buscar, puede decirse que ya no había remedio. Y don Ramón Stolz fue trasladado en un automóvil al domicilio de la señora viuda de García Espallargas (número 7 de la calle Moratín) donde se hospedaba con su esposa y donde hubo de ser instalada la cámara mortuoria.

El fallecimiento del señor Stolz -ocurrido a las dos y cuatro minutos- produjo la penosa impresión que cabe suponer, no sólo entre sus amigos y admiradores, sino entre el público en general.

Ello se puso de manifiesto en el entierro, costado por la Corporación Municipal, que se efectuó el día 26, por la tarde. El coche fúnebre, tirado por seis caballos, iba precedido por la guardia municipal a caballo, flanqueado por los maceros con gramallas negras y seguido por el clero parroquial de San Martín, el Ayuntamiento en Corporación, presidido por el Alcalde, Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano; una presidencia familiar en la que figuraba también el Presidente de la Diputación Provincial, Sr. D. Bernardo de Lassala; numerosas representaciones de entidades y un compacto acompañamiento.”

El relato de la muerte de Ramón Stolz según un artículo anónimo aparecido en Las Provincias el 26 de noviembre de 1958 aporta algún detalle más a los primeros momentos del ataque fatal:

“Estaba sentado en un sillón, precisamente bajo mismo del lienzo de pared donde está pintado el capitán del Centenar de la Ploma que montado en brioso caballo ondea al aire la enseña valenciana, departiendo con sus auxiliares y su discípulo señor Colina, cuando a la una y cuarto aproximadamente del mediodía se sintió indispuerto y acompañado de dicho señor Colina se retiró para dirigirse a su domicilio en nuestra ciudad; pero a la salida se sintió peor y prefirió marchar a la tienda de su íntimo amigo de la infancia don José Hernández Millán, situada en la calle de la Sangre, número 11, que no es ni más ni menos que la antigua sustrería Millán, tan conocida en nuestra ciudad. ...

... Como detalle doloroso que demuestra que el gran artista se dio cuenta de la gravedad de su dolencia está el hecho de que al entrar en el establecimiento del señor Hernández Millán, ante las alarmadas preguntas de éste, le dijo en valenciano, lengua que usaba con mucha frecuencia en familia y con sus amistades: “Vinc a morir-me en tu”, frase que condensa un cariño entrañable nacido de una convivencia en los años mozos, pues Stolz vivió durante largo tiempo en el hogar del señor Millán, a la muerte del padre del artista que era a su vez amigo íntimo de aquel conocido y popular sastre que fue una institución en el comercio valenciano.

Inmediatamente después de conocerse la noticia, el alcalde de la ciudad, don Adolfo Rincón de Arellano, manifestó en nombre propio y en el de la Corporación, su más sentido pésame a los familiares ... mantenía con el artista una antigua amistad y relación, ya que durante su gestión al

frente de la Diputación Provincial de Valencia, el señor Stolz Viciano realizó la decoración del vestíbulo y dependencias del Teatro Principal"

Reafirma el relato de Almela y Vives el artículo aparecido en Las Provincias el 27 de noviembre de 1958 en su página 18, sin firma:

"Ayer por la tarde, a las cuatro y media, tuvo lugar el triste acto de conducir los restos del gran pintor valenciano don Ramón Stolz Viciano, que constituyó una muy sentida manifestación de duelo, pues el finado era muy conocido y apreciado en selectos sectores de la sociedad valenciana de los que se nutrió el cortejo que le acompañó en su último viaje.

Ante la casa mortuoria, situada en la calle Moratín, número 7, se fue congregando una gran afluencia de público para acompañar el fúnebre cortejo, hasta el extremo que guardias de la circulación desviaron el tráfico de dicha calle por las adyacentes, regulándolo adecuadamente.

A la hora señalada llegó el alcalde de la ciudad don Adolfo Rincón de Arellano al frente de la Corporación, e inmediatamente se organizó el cortejo fúnebre que fue precedido por la Guardia Municipal de gran gala, el coche fúnebre con seis caballos a la Deaumont y con lacayos iba flanqueado por los maceros del Ayuntamiento vistiendo gramallas negras, seguía el clero parroquial de San Martín con la cruz alzada y luego el Ayuntamiento en corporación, presidido por el alcalde, con los atributos de su cargo y bastón de mando, como primera presidencia. A continuación figuraba la presidencia familiar con el canónigo don Elías Olmos Canalda y el presidente de la Diputación Provincial don Bernardo Lassala en unión de los familiares y amigos más íntimos del finado. Acudieron representaciones numerosas de la Real Academia y Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, Círculo de Bellas Artes, con las enseñas respectivas, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Ateneo Mercantil, "Lo Rat Penat" y otras muchas más que harían interminable esta relación, además de numeroso público en el que figuraban destacadas personalidades de la vida valenciana, como el Marqués del Turia y muchos más.

El duelo fue despedido a la puerta principal del Ayuntamiento de Valencia, donde se rezó un responso, al igual que se hizo en la casa mortuoria. El cadáver fue inhumado en el Cementerio General de Valencia, donde reposan los restos de la familia Stolz, siendo acompañado el cadáver por sus familiares y muchos de los que en vida fueron sus amigos.

En el día de ayer el alcalde de Valencia recibió sentidos telegramas de pésame por la muerte del pintor valenciano, de don Manuel Benedito, de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, del Dr. Hernán Cortés, deán del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, y de don Julio Gómez, de Madrid."

Posteriormente, en sesión ordinaria del Ayuntamiento valenciano de 8 de mayo de 1959, Ramón Stolz Viciano fue declarado Hijo Predilecto de la Ciudad.

ANEXO III

EFFECTOS DE LOS GASES EN LAS SUPERFICIES PINTADAS

En las zonas atacadas por ellos, el aspecto es como el de una veladura de un tono pardo-negruzco muy intenso, como hecho con negro de hueso. Mucho más acentuada en los empastes y zonas claras. Exactamente como una veladura que siempre se acusa más en los claros.

Las observaciones hechas se pueden precisar. Las obras que han sufrido estos efectos estaban realizadas por casi todos los procedimientos pictóricos y, por fabricarme personalmente mis pinturas, conozco y recuerdo perfectamente los pigmentos y aglutinantes que utilicé. Había en el estudio obras al temple en toda clase de colas y gomas, animales y vegetales, huevo, emulsiones de huevo y resina, óleos, encáusticas, cera al agua y frescos sobre cal grasa y cemento de fraguado lento.

Todas las obras salvadas que no han sido pintadas con aceites vegetales (lino, nuez y adormidera) no han sufrido deterioro ni alteración de ninguna especie. Una encáustica estuvo tan próxima al fuego que burbujó la resina sin que sufriera alteración el tono y la factura. En el centro del estudio, puesto en el caballete, había un lienzo pintado al huevo y repintado a la encáustica, que tampoco sufrió.

Los pigmentos colorantes utilizados en todos los procedimientos son los mismos. Todos ellos fijos y adquiridos con garantía química. Los efectos de los gases, pues, no actúan sobre los colores inalterables. Actúan sobre los aglutinantes, y de éstos, exclusivamente, sobre los aceites vegetales.

El efecto sobre las películas de aceites vegetales secos, linolina o sus similares de adormideras y nuez, está en razón directa del espesor de la capa de pintura y, por consiguiente, más intenso en los empastes. El efecto, como se ha dicho, es colorearla intensamente con tonalidad pardo-negruzca. Frotada la parte atacada con un disolvente energético, alcohol, se observa que la acción de los gases no es absolutamente superficial, sino que hay que borrar las capas de color para quitar, en parte, el efecto de coloración adquirida. El cuadro, como es lógico, se estropea al intentar restaurarlo.

Las capas muy delgadas de pintura al óleo han sido menos atacadas, sobre todo si estaban barnizadas con almáciga.

Los cuadros de mi padre, pintados al óleo, algunos hace cuarenta años, también han sufrido idénticos efectos. Siempre en razón directa del espesor de las capas de pintura e inversa a la de barniz.

CAUSAS PROBABLES

El hecho de actuar los gases sobre capas de aceites vegetales secos — linolina y sus similares —, plantea un problema químico sobre si existe

INFORME QUE A PETICION DE LA JUNTA DE PROTECCION Y DEFENSA DEL TESORO ARTISTICO DE MADRID SE ELEVA A LA MISMA, SOBRE LOS EFECTOS OBSERVADOS, SUS CAUSAS PROBABLES Y LAS CONDICIONES EN QUE ACTUARON LOS GASES DE COMBUSTION -- PROVOCADOS POR UNA BOMBA INCENDIARIA DE AVIACION -- SOBRE SUPERFICIES PINTADAS EN DIFERENTES PROCEDIMIENTOS

Las observaciones han sido hechas en Madrid, el 8 de Noviembre de 1936, durante el incendio por la aviación del estudio del pintor que informa, Ramón Stolz Viciano. Fueron las primeras bombas incendiarias que se lanzaron sobre Madrid.

CONDICIONES EN QUE ACTUARON LOS GASES

El estudio no tenía ventilación en el momento del incendio. Ventanas y puertas cerradas. La bomba, a juzgar por la espoleta que se encontró entre el escombro, era incendiaria y de las compuestas a base de aluminio, óxido de hierro y fulminante. Atravesó el techo sin incendiarlo. Estalló en un ángulo del taller, atravesando la colchoneta de un diván grande y clavándose en la fábrica del suelo. Ardieron muchos libros, papeles, lienzos pintados, telas y una gran cantidad de madera. Todo ello sin llama. No se rompieron, a pesar de la explosión, los cristales. No hubo, por tanto, ventilación durante el incendio. Se acumularon tal cantidad de gases y tan densos, que al entrar en el estudio para apagar el incendio, a pesar de ser las tres de la tarde y un día de sol, era como de noche y no se distinguían ni los grandes ventanales ni la claraboya. En estas condiciones, dispuestas como para una experiencia, se ha observado en los lienzos salvados y que no presentan ninguna huella de quemadura, efectos muy visibles e interesantes.

por estas materias una porosidad, permeabilidad o propiedad absorbente de gases. Los gases de combustión, siempre tan complejos y varios en un incendio, atacan, de existir esa propiedad, a la linolina, a los pigmentos que con ella constituyen la masa de la pintura, o a ambos a la vez. Esta hipótesis es verosímil y permite establecerse, ya que es conocido desde los recientes estudios de Long (publicados en 1926) que los aceites secantes, cuando secan, poseen propiedades absorbentes muy marcadas para los líquidos. Constituyen materias coloidales que, como la goma arábiga o la gelatina, son capaces de dar, al hincharse, lo que los franceses llaman *gélées*. La experiencia demuestra que estos "gélées", después de la absorción, tienen sus propiedades físicas modificadas. Así sucede que, después de absorber aceite mineral o glicémina, los aceites secos se transforman en una sustancia parecida al caucho y presentan una resistencia considerable a la compresión.





En el caso que nos ocupa, las propiedades físicas del aceite seco no han sufrido modificación. En cambio, se ha observado claramente que los pigmentos colorantes insensibles al hidrógeno sulfurado (amarillos y rojos de cadmio), combinados con aceite vegetal e incluso empastados con blanco de plata, se han conservado muy bien. En un lienzo al óleo, atacado por los gases, hay una rama de plátanos, pintada casi exclusivamente con cadmios, que ha conservado toda su frescura y brillantez. El resto del lienzo ha ennegrecido muchísimo. Todas estas observaciones contribuyen a suponer, fundadamente, la existencia de las propiedades antes supuestas a la linolina, de porosidad o absorción de gases. Gases que actúan como verdaderos venenos de las pinturas al aceite y a los que están expuestas, caso de un incendio, o más lentamente por emanaciones inevitables y constantes, la casi totalidad de obras pictóricas desde el Siglo de Oro hasta nuestros días, de no estar recubiertas por una poderosísima capa aislante. Esto, por otra parte, también tiene sus inconvenientes. Los únicos colores que no han sufrido los efectos son la serie de los cadmios, y éstos, como es sabido, datan de mediados del siglo XIX.

El hecho es que los aceites vegetales son sensibles a los gases y los otros aglutinantes, no. Esto merecerá estudiarse detenidamente, pero no se hará, aun determinando con precisión a qué gases y en qué condiciones son sensibles, más que añadir un capítulo más a las funestas consecuencias que para la pintura ha tenido y tiene el empleo, con exceso, de este aglutinante.

EJEMPLO. De los cuadros atacados por los gases, he elegido un ejemplo muy completo y evidente de las observaciones hechas en todos ellos. Se trata de un cuadro de técnica mixta: óleo y temple alterado. Se acompañan dos fotografías del mismo. La fotografía A está hecha hace nueve años, recién pintado el cuadro. Es, pues, su estado primitivo. La fotogra-



Efecto de los gases de combustión de una bomba sobre un cuadro actual. El fotografiado primero (superior izquierda) reproduce el cuadro en su estado normal; el contrario, el mismo cuadro, atacado ya por los gases; el tercero, un esquema para señalar, como en el texto se indica, los efectos diversos de los gases según las materias empleadas en el mismo.

-  Gesso propio de la tela alterado.
-  Temple. Inalterado.
-  Zona blanca. Alterada.
-  Parte que se intentó limpiar con alcohol.

fia B, hecha después de sufrir los efectos de los gases. El calco C está hecho para poder observar con mayor claridad las fotografías A y B.

La superficie rayada verticalmente en el calco es la pintada al temple y no ha sufrido alteración. Los amarantos de la copa conservan todo su vigor y matices primitivos.

Las superficies de rayado inclinadas en el calco son las de la imprimación al gesso de la tela de cáñamo en que está pintado el cuadro. No ha sufrido ninguna alteración.

La superficie sin rayado en el calco es la atacada por los gases. Esta parte estaba preparada al temple y luego la repinté incluso con empastes densos al óleo. El ennegrecimiento es evidente. La sensibilidad del aceite es tan clara y precisa, que toda pincelada aislada o huella de pincel ha quedado registrada con gran precisión, como lo demuestra el halo que alrededor de los amarantos puede precisarse claramente en la fotografía B. Este halo blanco es el temple primitivo que al superponer el óleo no cubrí por completo por no aproximarme demasiado a los amarantos y tener que repintar su unión con el fondo.

La zona de la parte superior derecha marcada de puntos en el calco es la que se ha intentado limpiar con alcohol y se observa el barrido de las capas de pintura.

El lienzo estaba protegido por ciertos por una capa de color recubierta de cera y resina.

CONCLUSIONES

Las capas de aceite vegetal seco son sensibles a los gases de combustión, y las pinturas hechas con estos aglutinantes adquieren, y no sólo superficialmente, una tonalidad pardo-negruzca parecida a una veladura hecha con negro de hueso. Esta sensibilidad, que pudiera ser porosidad o propiedad absorbente, evidenciada ante una gran densidad de gases, hace suponer que existirá constantemente, aunque menos fácil de precisar. Esta sensibilidad se ha observado en oleos pintados hace cuarenta años. Siempre en razón directa de la capa de pintura e inversa a la de barniz protector.

Lista de aglutinantes insensibles a los gases: Cola de retazos, concho, caseína y gelatina. Goma arábiga, almidón y dextrina. Huevo. Emulsiones de huevo y resina. Resinas duras y blandas. Cal grasa, cera virgen y parafina.

Pigmentos insensibles mezclados con la lista anterior de aglutinantes: Toda la serie de tierras naturales y Mars. Blancos de cinc, plata y titanio. Azul cobalto y ultramar. La serie de los cadmios. Verde esmeralda. Negro viña y marfil. Carmín.

Aglutinantes sensibles a los gases: Aceites vegetales de lino, adormideras y nuez.

Pigmentos insensibles aun aglutinados con aceites vegetales: La serie de los cadmios.

Lógico es que las capas protectoras debieran estar constituidas con alguno o algunos de los aglutinantes insensibles.

Madrid, 15 de Noviembre de 1936.

RAMON STOLZ VICIANO.

Sr. Presidente de la Junta de Defensa y Protección del Tesoro Artístico de Madrid.

ANEXO IV: “Preparación del muro para la pintura al fresco”

(Notas manuscritas conservadas en el AVT escritas con motivo de la preparación del muro de la Cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona)

La preparación del muro para pintar al fresco consiste en lo que los estuquistas y revocadores llaman “enfoscado”.

Se trata pues de un mortero compuesto, exclusivamente, de cal grasa bien apagada y, por consiguiente, sin caliches que estallarían en el momento de tender estropeando la labor. Suprimiendo en absoluto la menor edición de cemento.

La proporción de este mortero viene a ser de un volumen de cal en pasta (posada en el fondo de la tina o depósito) de una consistencia un poco más fluida que la manteca y tres volúmenes de arena de río lo más lavada posible con objeto de que no contenga sales que luego puedan aparecer en el mortero y dañar la pintura. El grueso de la arena para este enfoscado suele ser como el de la muestra adjunta.

Este mortero puede hacerse en grandes cantidades y conservarlo. Cuanto más tiempo esté hecho mejor se trabaja luego. Bien batido de nuevo y con una ligera adición de agua de cal se maneja muy bien. Todo exceso de cal en la mezcla se acusa rápidamente por la formación de grietas.

El espesor de la capa de mortero, siendo el muro de ladrillo, basta que sea de un centímetro aproximadamente. Después de bien humedecido el ladrillo, conseguir este centímetro de espesor por medio de tres capas sucesivas. Dar la primera muy delgada y cuando haya secado y endurecido un poco lo que sucede a la media hora aproximadamente (depende de lo húmedo que esté el ladrillo y el ambiente) de da la segunda y, dejada secar como la anterior, la tercera. Todas las capas bien apretadas para evitar abolsamientos posteriores. Dado el espesor de una sola vez el propio peso de la masa hace que se adhiera mal y a la larga se desprenda, sobre todo en bóvedas.

Si las operaciones, tanto del apagado de la cal como de este enfoscado, las dirige un estuquista habituado a estos materiales, todo se simplificaría mucho.

Este mortero se suele tender no con llana de metal sino de madera, herramienta que en Madrid llaman “fratás” y en Zaragoza “talocha”, con objeto de que se adhiera bien la capa final que se tiende para pintar sobre ella, capa de la que no hay que preocuparse por ahora. Lo importante es que el enfoscado quede tosco y rugoso de una manera uniforme.

Lo que si que es importantísimo es tener apagada con mucha antelación la cal que se ha de usar en el mortero final sobre el cual se pintará, teniendo en cuenta que con un metro cúbico de cal en pasta se tienen aproximadamente 100 metros cuadrados. Del cuidado con que se apague y tamice esta cal depende toda la conservación de la obra pictórica.