

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

"La Plaza Mayor de México con la escultura del Rey Carlos IV", obra de *Manuel Tolsa*, según grabado de *Joaquín Fabregat*, ambos valencianos, se reproduce con motivo de las celebraciones hispano-mexicanas en 1989.



# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1989



VALENCIA

Archives de l'Arte Valenciana

REVISTA

Vol. 10 - No. 1 - 1999

1999



I.S.B.N.: 84 - 600 - 7528 - 1

DEPÓSITO LEGAL: V - 1999 - 1990

IMPRIME: MARÍ MONTAÑANA®

Santo Cáliz, 7 • Telf.: (96) 331 23 04 • 46001 Valencia



# LA BARRACA VALENCIANA

La barraca valenciana ha sido hasta hace pocas décadas el hábitat natural de la huerta valenciana, la respuesta arquitectónica a la geografía física y humana de la comarca. En lamentable estado de deterioro actual, sus orígenes, su historia y sus aspectos constructivos son repasados en este artículo dedicado a una de las formas arquitectónicas que más definen nuestra arquitectura popular.

## ORIGENES Y RECORRIDO HISTÓRICO

Podemos definir la arquitectura popular como la respuesta espontánea del hombre ante las necesidades de la región que habita. Características de este tipo de arquitectura son, entre otras, su relación armónica con el paisaje, los materiales que emplea son los que da la tierra, se da una adecuación entre forma y función, y por último, las fronteras no son políticas sino geográficas y climáticas.

Junto a otras construcciones populares como la alquería, la barraca constituye uno de los signos de identidad del paisaje valenciano, al menos hasta hace bien poco. Su carácter sencillo y popular hace que encontremos construcciones más o menos similares en el resto del mundo. En el Reino Unido, Francia, Países Nórdicos, en Italia, e incluso en la zona del Danubio, Ucrania y en Odessa aparecen poblados cuya unidad formal recuerda a la que debió tener el poblado marítimo del Cabañal en el siglo XVIII.

España que es rica en tipos de hábitat popular por su variedad climática, tiene construcciones que se hermanan con la barraca valenciana. Las pallozas gallegas descendientes de los castros —poblados celtas con su forma circular y su cubierta cónica de material vegetal— el hórreo gallego y asturiano recuerda a la “sebera” valenciana, la barraca tarraconense del delta del Ebro, la barraca menorquina, etc., son algunos de los tipos que se pueden nombrar.

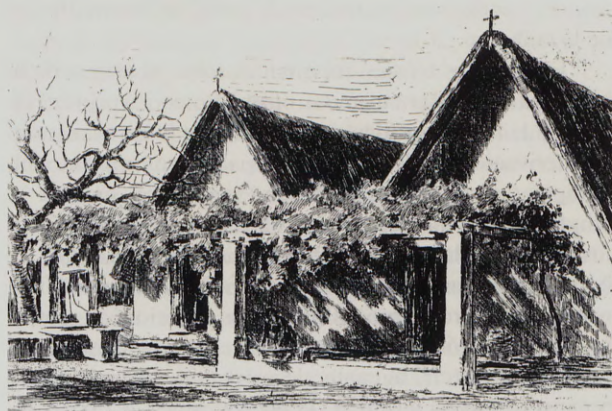
En la huerta valenciana han existido concentradas en núcleos y también esparcidas aisladamente las barracas y las alquerías. La masía tiene un área de extensión hacia el interior y hacia el norte de la provincia de Castellón; hacia el sur hacen su aparición el riu-rau y la naïa, ambas en el interior y en la zona del Segura. Tanto en Alicante como en Murcia surge, aunque con ciertas diferencias, un tipo de barraca muy similar a la valenciana.

En la provincia de Valencia era frecuente encontrar barracas en pueblos como Puzol, El Puig, Puebla de Farnals, Masamagrell, Masalfasar, Albuixech, Albalat dels Sorells, Foyos, Meliana, Benetúser, Alfafar, Masanasa, Catarroja, Vinalesa, Almácer, Alboraya, Tabernes de

Valldigna, Sedaví, Benicalap, etc. Abundaban especialmente en el Palmar, el Cabañal, Pueblo Nuevo del Mar y el Saler.

Hoy si se viaja por estos pueblos, tal vez encontremos algún ejemplar, generalmente en un estado de deterioro que hace sospechar su sustitución por algún edificio de obra moderna. Estos límites geográficos se establecerían por la ausencia del material de cubrición vegetal más allá de las zonas nombradas.

La barraca tiene un origen confuso pues son muy escasas las fechas históricas sobre su evolución, a pesar de lo cual hay razones para suponer que se remonta a tiempos muy primitivos; la mayoría de los autores sitúan su nacimiento en los tiempos prehistóricos, anteriores por ello a la época de los primeros testimonios que nos han llegado. Las



Grabado de E. Furió

primeras construcciones que el hombre hizo fueron probablemente unas barracas circulares con las paredes de barro, cestería o piedra —según el lugar— y cubrición de ramajes parecidas a las actuales pallozas gallegas que son descendientes directas de los antiguos castros celtas.

Las distintas versiones sobre la etimología de la palabra barraca no consiguen aclarar sus orígenes<sup>(1)</sup>. Así barraca es sinónimo de cabaña, estancia transitoria no dedicada especialmente a vivienda, como la encontramos en la terminología popular. La palabra barraca podría proceder del término asirio “Parakku” que designa la construcción de un templo dedicado a un dios, supuestamente traída por los fenicios a las islas Baleares y a las costas levantinas,

(1) Seguimos en este desarrollo el trabajo de Sanchis Guarnier “Les barraques Valencianes” (véase bibliografía) pp. 83 a 87.



dado que las barracas menorquinas recuerdan a los antiguos ziggurats según la tesis del filósofo finlandés Pentti Aalto. Igualmente se considera que barraca es un derivado de la palabra celta "Barra" que con el sufijo hispánico "aca" daría "Barrachad" (cabaña). Otras tesis ven la palabra barraca proveniente de la voz latina "Trabacca" derivada de "Trabs" o vigas y barras que fijan su estructura. Sanchis Guarner recuerda asimismo que el título "Cañas y Barro" de la novela de Blasco Ibáñez hace pensar en una posible derivación de la palabra pre-romana barro, si bien las primitivas barracas no tenían los muros de barro, sino de cañas y brozas. La etimología romana de la palabra no está aclarada aún.

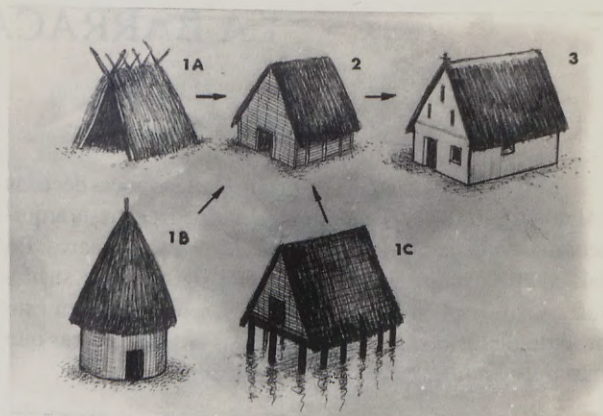
La primera representación que encontramos es un vaso ibérico de Liria del siglo I a. de C. en el que aparecen pintadas unas cabañas encima de unas estacas elevadas a la vera de lagunas litorales. El otro dato pictórico importante se remonta al siglo XV y se trata de un retablo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>(2)</sup> en el que aparece Santa Catalina y al fondo un par de barracas que guardan gran parecido con las actuales, es decir en forma de paralelepípedo rematado por el prisma triangular de la cubierta.

Existen dos teorías importantes sobre el origen de la barraca a las que suman unos u otros autores. La primera de ellas es la tesis palafítica que considera a la barraca como una derivación que los habitáculos palafíticos asentados en tiempos remotos sobre la llanura pantanosa anexa a la albufera. Los puntales típicos sobre los que se construían los recintos palafíticos serían sustituidos por los muros de barro. Estos puntales palafíticos primitivos tenían idéntica misión que los modernos pilotes de los edificios con estructura de hormigón que asientan sobre el subsuelo arenoso o fangoso, es decir, aguantar la estructura del edificio y repartir cargas en un suelo tan poco estable.

La segunda teoría considera las barracas como una fase final de una evolución que se iniciaría en las primitivas cabañas de pescadores. De la planta circular preibérica se pasaría a la forma rectangular ibérica. El tipo de barraca con culata semicircular constituiría un paso intermedio en esta transformación.

Esta segunda tesis es a nuestro juicio la más probable, puesto que las labores más primitivas en el hombre parecen haber sido la caza y la pesca mientras que la agricultura requirió quizá de una estructura social más organizada y evolucionada lo que coincide con el hecho de que la barraca de la huerta es la más perfeccionada.

Constructivamente esta evolución pudo haber pasado por diversas fases, apareciendo en primer lugar la barraca como cobijo eventual sin muros laterales, los cuales se integrarían posteriormente, para introducirse finalmente las vigas horizontales que soportan la techumbre.



Barracas. Valencia

El tipo de vivienda ibérico pudo pues haber evolucionado de la cabaña circular a la rectangular, precedente de las barracas actuales. En la Hispania Romana las barracas debieron estar habitadas por gentes humildes como los colonos dedicados a la agricultura, descendientes de los iberos. La villa romana por su parte fue la casa del latifundio romano que más tarde se transformaría en la alquería árabe.

Poco se sabe de los tiempos visigodos, pero es lógico pensar que el sistema de hábitat sería el de los tiempos romanos. Con la conquista musulmana se mejoraron las condiciones generales de vida, a lo cual contribuyó la implantación de cultivos y las redes de regadíos, especialmente en las comarcas de Granada y Valencia. Las alquerías darían lugar a pequeños pueblos igual que debió ocurrir con el agrupamiento de barracas. Jaime I dio orden de construir en 1271 viviendas de madera y barro cerca del mar formando poblados que más tarde serían conocidos como el Palmar o el Cabañal.

La reconquista trajo el poder de las tierras para los nobles, los monarcas y el clero. La expulsión de los moriscos en 1609 afectó económicamente a la zona valenciana, dada la mano de obra barata y especializada que constituía la comunidad musulmana. Muchos poblados y tierras se quedaron deshabitados y las viviendas del campo se abandonaron. Los saqueos de los piratas se recrudecen en los siglos XV y XVI como consecuencia del rencor por la citada expulsión y por el despoblamiento. La barraca se vería afectada en el éxodo del labrador en busca de las murallas protectoras de la ciudad.

Los intentos de Jovellanos en 1766 para repartir las realengas, así como la posterior desamortización, no logra-

(2) La autoría de la tabla se atribuyó en un principio al Maestro Cabanes, si bien en los últimos tiempos parece probado la procedencia del taller de Juan Mateu.



ron un reparto armónico de las tierras entre los agricultores, creándose una situación crónica de latifundismo.

A finales del siglo XVIII los pueblos luchan en Valencia por destruir el poder feudal, con sus privilegios e impuestos. El aumento de la población, los movimientos inmigratorios, y el derribo de las murallas de la ciudad de Valencia hicieron que las gentes se trasladaran a la huerta, con lo que la agricultura adquirió una gran importancia a finales del siglo. La desamortización favoreció el nacimiento de una burguesía agrícola.

Los principios del XIX, marcan el auge de la barraca entre las gentes que buscaban tener sus viviendas al lado de sus cosechas, siendo fáciles, económicas y rápidas de edificar. La buena red hidráulica que se estableció permitió esta expansión de la barraca.

Los factores que determinan el auge de la barraca son los siguientes:

- Se trata de una forma popular de construcción, acorde con los materiales naturales del entorno (palos de morera, cañas, arcilla, paja, etc.).
- La situación social minifundista exige un tipo de vivienda en el propio lugar de cultivo.
- El clima benigno permite levantar un tipo de construcción ligera y económica, propiciada también por el reparto de la propiedad o del alquiler de las tierras.

El área de ubicación de las barracas en Valencia se extendió en un círculo de unos 12 kilómetros de radio alrededor de la Albufera, por lo que aparecían en la mayor parte de los pueblos huertanos y marítimos inscritos en dicha superficie.

La localización geográfica estaba limitada por la existencia de los materiales del terreno que requerían su construcción.

Desgraciadamente hoy sólo queda un reducido número de barracas, la mayor parte de ellas en un estado ruinoso, pues la segunda mitad del siglo XX ha supuesto un periodo crítico.

Conviene pues repasar cuales han sido las causas que han motivado el decaimiento de este hábitat.

En primer lugar, hay que considerar el cambio social y económico propiciado por el aumento del nivel de vida como una de las causas principales. El desahogo económico de la agricultura en las últimas décadas y el progreso de la calidad de vida han hecho que el poblador de la barraca buscara una vivienda más sólida y con unas comodidades más acordes con la vida moderna. La búsqueda de una casa más protegida contra los robos y saqueos y el acercamiento a la urbe como centro del consumo han propiciado igualmente un abandono de las barracas.

En segundo lugar estaría el aumento del costo de los jornales y la desaparición de personal especializado que han ido dificultando y encareciendo su construcción, y las reparaciones periódicas tales como la renovación del material de cubierta, el desconchado de las paredes, etc.

En tercer y último lugar, están los dos enemigos naturales de las barracas: el agua y el fuego. El agua porque las lluvias prolongadas afectan a los materiales "blandos" con los que está construida tanto a la cubierta vegetal como a los muros de adobes. En la vega del Segura, las inundaciones has constituido una verdadera plaga en este sentido.

El fuego es quizá el mayor enemigo de la barraca debido al material vegetal de la techumbre que es altamente inflamable, así como el cañizo y la madera de la armadura. Una vez iniciado el fuego es prácticamente imposible de detener. Incendios tristemente famosos son recordados como los acaecidos en el Cabañal en 1796 y 1797, con un saldo de unas cien barracas destruidas, debido a que su proximidad hacía propagar el fuego de unas a otras. Otro incendio en Pueblo Nuevo del Mar en 1875, motivó que las autoridades prohibieran la construcción de nuevas barracas. Se recuerda aún otro incendio en el Palmar en 1885. El viento unido al fuego en poblaciones de barracas han sido los mayores devastadores.

#### TIPOLOGIA Y ASPECTOS CONSTRUCTIVOS

A nivel constructivo hay que distinguir dos tipos de barracas en cuanto al material de soporte. La de muros de adobes, es decir de barro y paja, característica de la zona de la huerta valenciana, y la de testeros, es decir la de muros a base de rollizos y cañas propia de Orihuela y de las zonas marítimas de Valencia. Era frecuente no obstante la aparición de tipos mixtos, dado que como norma general, la arquitectura popular no mantiene unos caracteres homogéneos en sus aspectos constructivos, debido fundamental-



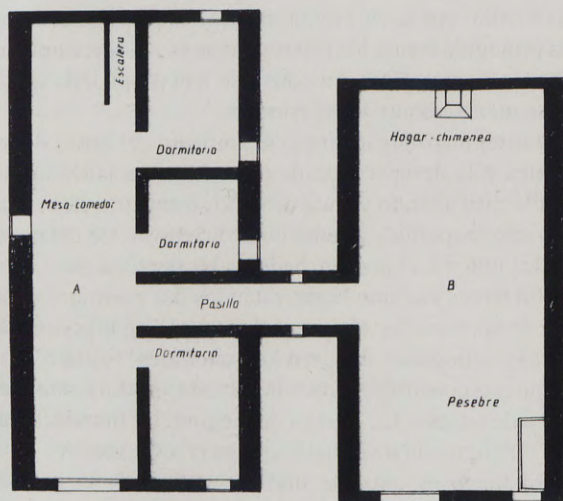
Grupo de barracas en estado de deterioro en la huerta de La Torre junto al cauce nuevo del Turia



mente a la dependencia de los materiales del medio natural, a las necesidades inmediatas del hábitat y a la participación popular en la misma construcción que hace introducir variantes en cada caso.

Los tipos de barracas que podemos encontrar en las zonas próximas a Valencia atendiendo a la fisonomía y a la distribución interior son dos:

1.- *La barraca de la huerta.*— situada en la huerta y poblada por los agricultores —els llauraors—. Se encuentra diseminada formando parejas o unidades de dos barracas,



Plano de distribución de una barraca de dos unidades en la huerta valenciana del Cabañal

una de las cuales estaba destinada a vivienda y la otra a cocina y cuadra. La distribución de la barraca vivienda es de un pasillo lateral longitudinal al cual dan las tres o cuatro habitaciones. La cocina-comedor situada al fondo junto a la escalera de acceso al piso o andana donde se almacenaba la siembra y los utensilios de labor; antaño servía para la crianza del gusano de la seda. La puerta principal está desplazada a la izquierda y las ventanas son pequeñas. En los frontones tres rendijas o arpilleras airean la andana. Ambas barracas están comunicadas por un pasillo estrecho cuando la disposición es de ejes paralelos. A veces también se dan con los ejes longitudinales perpendiculares, o incluso en prolongación. Los muros son de adobes.

2.- *La barraca de pescadores.*— situada en las zonas marítimas o próximas a la laguna de l'Albufera. En el litoral marítimo aparecen agrupadas en núcleos de población, cercanos a los arrozales. Cada vivienda es una sola barraca, que además tiene la puerta generalmente en el centro de la fachada lo que junto con la ausencia de las arpilleras



Barraca en la Albufera. Valencia

diferencian esta barraca de la huerta. Las paredes son de pies derechos cerrados, antiguamente con cañas y posteriormente con ladrillos, que sustituyen a los adobes pues el terreno sobre el que se asientan es arenoso. La cubierta también es diferente ya que emplea la paja de arroz, mientras que la barraca huertana emplea otras gramíneas como la mansega, la trochera o el borró. Tienen menos ventanas y la andana generalmente no existe, o cuando la tiene se utiliza para guardar los utensilios de la pesca —remos, redes, etc.— La distribución es también distinta ya que consta de un compartimiento anterior sin cielo raso, y de otro posterior con dos habitaciones separadas del primero por un tabique paralelo a fachada. Esta segunda barraca era más humilde y pequeña que la huertana, y se encontraba en gran número en el Cabañal. En el Palmar existió un tipo de barraca con un ábside trasero o culata que sustituía la fachada posterior por un semicilindro; hoy ya está extinguida.

En Cullera aparecía la barraca con los muros de piedra propios del terreno rocoso de la zona.

En la comarca de Orihuela hasta el mar y en la parte de la vega baja del Segura en Murcia se da también un tipo de barraca de tamaño menor que la de la huerta valenciana, con muros de barro y paja o de maderos y caña (testeros), con una distribución parecida a la de pescadores.

#### *Aspectos constructivos*

La orientación de los ejes de las barracas es en dirección este-oeste, es decir mirando al mar, de modo que los muros laterales quedan al norte-sur, recibiendo la máxima cantidad de sol. En las barracas de dos unidades con ejes paralelos la barraca-cuadra adopta una posición adelantada lo que crea un área libre de los vientos del norte en la zona de fachada de la barraca-vivienda.

El rectángulo de planta tiene de 5 a 6 m. de ancho de fachada por 10 a 12 m. de largo, asentándose sobre una zanja de medio metro de anchura e igual profundidad.



Los muros construidos con “gassons” —adobes de barro y paja de arroz— o de testeros con rollizos de chopo o de morera clavados en el suelo y revestidos de cañas atadas o ramajes revocados ocasionalmente con barro o enlucidos de yeso; también se da la solución mixta.

La cubierta está sustentada por piezas de madera según el sistema de par e hilera, es decir vigas oblicuas marcando la inclinación del tejado, formando triángulos separados cada dos metros, rematadas superiormente por una viga “carena” e inferiormente apoyado en cada extremo en dos vigas acostadas sobre los muros —las “cadorsas”— con unas vigas horizontales que soportan la andana. Cubierta por escuadrías en zigzag y por un cañizo de doble capa sobre el que se cosen los haces de manto vegetal: “borró”, “trochera” y “mansega”, brozas propias de la zona. Se remata la cumbre con un caballón de barro pintado con cal. Esta cubierta sobresale por la parte inferior y por las fachadas anterior y posterior para ayudar a la evacuación del agua de lluvia. El solado de la andana se forma con cañas cogidas con yeso y encima una nueva capa de cañas cruzadas cubiertas con barro y paja. Unos tablones aseguraban la circulación sobre este piso. La escalera de acceso era de mano o de barco.

La andana o piso superior se cierra con dos tabiques de cañizo revestido con barro y sujetos por tres pies derechos y tiene en la barraca de la huerta tres ventanitas estrechas de ventilación denominadas “arpilleras” sin cristal ni contraventana. Las cruces que rematan los vértices anterior y posterior datan al parecer de la época de la expulsión de los moriscos y debían significar que los moradores de la barraca eran cristianos viejos o moriscos conversos. Con anterioridad a 1609 las utilizaron los moriscos para protegerse de los ataques de los agermanados.

Las ventanas son pequeñas ya que los muros de barro no permiten abrir grandes vanos.

En el tipo más antiguo de barraca el llar aparece en el centro saliendo los humos por un orificio practicado en el tímpano. A partir del siglo XIX se construyó la chimenea adosada al muro anterior con hogar de ladrillos y campana con fumeral cuadrangular saliendo por la techumbre, siguiendo el modelo francés. En las barracas de dos unidades pueden existir dos chimeneas: una que hacía de hogar en la cocina de la barraca-cuadra y la otra que se utilizaba para la calefacción en la barraca-vivienda. En el buen tiempo se hacía uso de cocina exterior a la sombra del emparrado o de algún árbol.

Las construcciones complementarias son la “sebera” destinada a almacenar cebollas, con un aspecto que recuerda a los hórreos gallegos y levantada con rollizos y cañas. La cocina exterior o paellero —cuando su fin era hacer paellas valencianas— formado por dos muretes y cubierta. El horno de pan de forma semiesférica, como el de los

romanos. Otras construcciones auxiliares son el pozo, el fregadero, el corral y la noria cuyos volúmenes blancos completaban el entorno formal de la barraca.

#### LA BARRACA HOY. TRANSFORMACIONES Y NUEVAS BARRACAS

Aún con todos los factores de crisis en contra, la barraca ha tenido mejor suerte que otros tipos de hábitats populares como la alquería o las cuevas, hoy prácticamente desaparecidos.

Si la administración prohibió hace ya un siglo la construcción de nuevas barracas —aunque no llevó a rajatabla tal decisión— en nuestra legislación vigente<sup>(3)</sup> se ha dado un paso a favor del modelo de construcción popular. Buenas intenciones pero no suficientes. Las entidades locales tales como el Ayuntamiento, la Diputación y la Generalitat debían adquirir en propiedad algunas barracas para instalar museos de arte popular, como ocurre en los molinos holandeses por ejemplo que están protegidos por el Estado<sup>(4)</sup> y de este modo asegurar la conservación de ejemplares auténticos dado los pocos que quedan, ya que de otro modo probablemente desaparezcan.

Es importante desvincular a la barraca con los tópicos folklóricos a los que ha estado —y aún está— asociada, para ver en este hábitat algo más que una estampa popular; para encontrar el sentido de una de las formas autóctonas de nuestra arquitectura.

Las transformaciones que ha sufrido la barraca en los últimos tiempos ha producido cambios unas veces para hacer más sólido el propio edificio y otras para añadir nuevas edificaciones anexas. En la mayor parte de los casos los cambios han sido apaños más que restauraciones, por lo que se ha desvirtuado el sentido y la imagen original.

Entre las alteraciones más frecuentes que se han producido están las siguientes:

- El cambio de la techumbre vegetal por placas acanaladas de fibrocemento o por tejas planas. Estas cubiertas ya no aíslan térmicamente como las de juncos, y por supuesto, dan un resultado negativo a nivel estético. A veces se modifica la inclinación del

(3) El decreto publicado en el B.O.E. 27-7-66, referente al Plan de Ordenación de Valencia y su comarca adoptado a la solución sur, en sus Normas Urbanísticas, concretamente la número 29 del Plan General “zona huerta” dice: “Protección paisajística de la zona de la huerta. Se edificará aisladamente, sin medianeras, siguiendo el modelo de las construcciones populares típicas; sería muy aconsejable volver a desarrollar el tipo de construcción barraca aunque fuera con materiales incombustibles.

(4) Sanchis Guarner ya defendió esta idea en la década de los cincuenta, proponiendo que los entes públicos protegiesen las barracas y creasen en ellas museos de artes populares y decorativas. (Sanchis Guarner, 1957, 94).

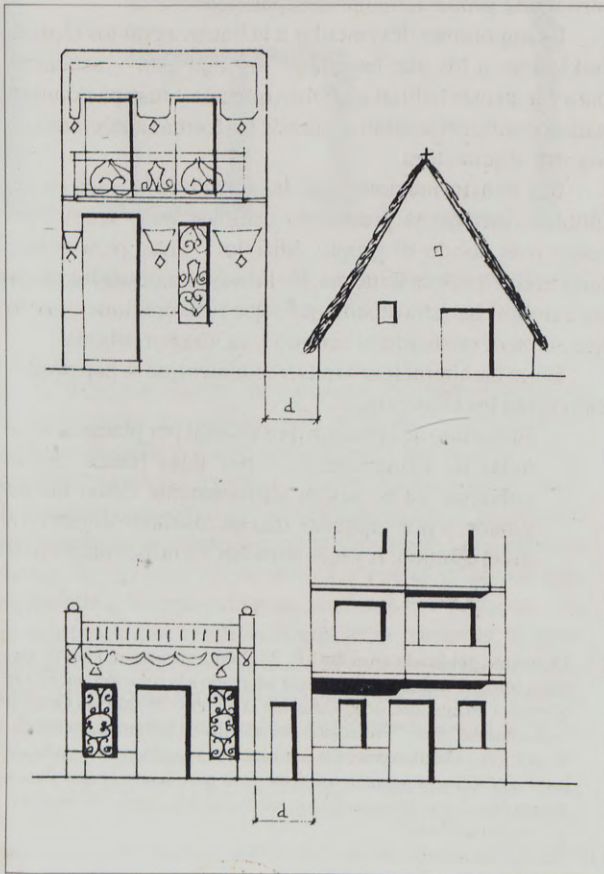


tejado al dejar de tener el sentido funcional de evacuación rápida de las aguas cuando conservan el manto vegetal.

- Utilización de mortero de cemento y de bloques de hormigón y ladrillo en las reparaciones de muros y paredes. Siempre y cuando se revoquen adecuadamente esta solución es duradera y no afecta sensiblemente a la imagen de la vivienda.
- Sustituir la barraca destinada a cuadra por un edificio de fábrica compuesto de planta baja y piso. También ha sido frecuente que tal construcción se añadiese a la ya existente, respetando las barracas.
- En otras ocasiones la barraca ha modificado el volumen externo y la distribución interior, añadiéndose un corral en la parte posterior con un porche en la cuadra. Característico era ampliar la puerta de entrada y el pasillo para permitir que el carro entrase hasta la cuadra, hecho que no sucedía en las barracas. Estas sustituciones en las que se conservaba la superficie de planta, se delatan por los espacios

correspondientes a las servidumbres de separación entre dos barracas vecinas cuyo objeto era dar luz y facilitar la evacuación de las aguas de lluvia de los tejados; este espacio de unos setenta centímetros da como resultado un fenómeno peculiar de ciertas zonas como en el Cabañal donde se conserva aún entre altos edificios que acentúan el hueco. Las particiones de terrenos han provocado en algún caso que solo quedase media barraca en pie al lado del edificio de nueva construcción. En el mismo Cabañal se pueden observar un gran número de casas modernistas con una anchura de fachada similar a la de las barracas que en otro tiempo ocuparon su lugar.

Los intentos de adaptación de las barracas a los nuevos materiales de construcción han sido buenos. Pueden verse



Espacio para la evacuación del agua de lluvia de antiguas barracas en el barrio del Cabañal



Barracas nuevas en los jardines de los Viveros de Valencia  
Arquitecto: J. A. Carrión

barracas de nueva construcción en el Palmar, en el Saler y en el parque de los Viveros de Valencia, con la cubierta vegetal original y un aspecto bastante digno. El arquitecto J. A. Carrión Gascón ha mostrado interés por la construcción de nuevas barracas.

Tiempo atrás el arquitecto suizo Alfred Baeschlin proyectó varios chalés y casas inspiradas en la barraca valenciana aunque sin éxito entre las clases medias, lo que contrasta con el hecho de que en cierto sector de la burguesía medio-alta tiene gran aceptación el tipo de chalé de estilo norteyuropeo, el cual también tiene la cubierta vegetal.

Los materiales constructivos nuevos se pueden combinar con los tradicionales. En muros y paredes se suelen utilizar el bloque prefabricado de hormigón y el ladrillo cerámico, resultando más sólidos que los adobes. Los revestimientos externos con mortero de cemento blanqueados y el enlucido de yeso al interior completan los acabados de los parámetros verticales. En solados, la gran variedad de baldosas —entre ellas las rústicas de arcilla— dan un



buen resultado estético. Para los forjados las vigas de madera es la solución más adecuada, si bien las viguetas prensadas de hormigón armado suplen bien a los tirantes, sobre todo si se forran de madera o se pintan imitando a este material, en especial la vigueta en T invertida.

La estructura de cubierta se puede construir con perfiles metálicos de sección cuadrada, tubular y laminados en doble T. El material de cubrición puede ser de placas metálicas acanaladas de hierro galvanizado encima de las cuales unos perfiles angulares sujetarían los haces del manto vegetal para mantener el aspecto típico de la barraca, aunque en este sentido, hay que respetar la legislación contra incendios.

El futuro de la barraca no es demasiado halagüeño a juzgar por el deterioro que de vez en cuando podemos ver sigue afectando a las escasas construcciones que aún quedan, algunas de ellas —como ya se ha dicho antes— en estado ruinoso.

Las iniciativas de levantar nuevas barracas no son lo abundantes que cabría esperar, reduciéndose a casos aislados.

**S. E. R. C. I.**  
Société d'Etudes et de Réalisations

**ORVILLESS**

**CREATEUR de votre DEMEURE**  
REGION ILE DE FRANCE

- Projets personnels ou
- Plans adaptables avec combles aménageables

Viviendas del norte de Europa de volúmenes similares a nuestras barracas

Para finalizar queremos resaltar que la barraca constituye una forma arquitectónica que ha formado parte de nuestro entorno paisajístico durante muchos años. Su peculiar aspecto ha enriquecido nuestro patrimonio artístico, siendo parte viva de nuestra historia.

*ROBERTO V. GIMENEZ MORELL*  
Doctor en Bellas Artes y Arquitecto Técnico  
Profesor de la Universidad Politécnica de Valencia

#### BIBLIOGRAFIA

- Almela i Vives, F. *The barracas (cottages) of Valencia*. Madrid, Publications of the Patronato Nacional de Turismo, 1929, número 3.
- Casas Torres, J. M. *La barraca de la huerta valenciana*. Madrid, Estudios Geográficos, IV, 1943, pp 113-178.
- Casas Torres, J. M. *Vivienda y población rural en la huerta valenciana*, Madrid, Rivadeneira, 1944.
- Escribà, Josep. *Les nostres barraques, Inice d'estudi*. Valencia, Femar, 1970.
- Giese, Wilhelm. *Los tipos de casa de la Península Ibérica*, publicado en "Revista de Dialectología y tradiciones populares", VII, Madrid, 1951.
- Giménez Morell, Roberto, V. *La barraca valenciana* (manuscrito), Tesina de Licenciatura. Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1981.
- Gosálvez Gómez, Víctor. *Estudio constructivo de la Barraca de la Vega Valenciana* (manuscrito), Colegio de Arquitectos de Valencia.
- Gosálvez Gómez, Víctor. *Causas económicas y sociales de la desaparición de la barraca de la huerta valenciana* (manuscrito) Valencia, Centro de Estudios Económicos Valencianos, en los LIX Juegos Florales de 1942 organizados por lo Rat Penat, Colegio de Arquitectos de Valencia.
- Martorell, A.; Mora, F.; Gosálvez, V. Ponencia en el VII Congreso Nacional de Arquitectos, publicada en el "Boletín de la sociedad Central de Arquitectos" I, Madrid, 1917.
- Michavila, A. *La barraca valenciana*. (Monografía Geográfica), Boletín de la Real Sociedad Geográfica Española, XV, Madrid 1918, pp. 281-330.
- Sanchis Guarner, M. *Les barraques valencianes*, Barcelona, Barcino (Biblioteca Folklórica Barcino nº 15), 1957.





# EL FORO ROMANO COMO ESPACIO CENTRALIZADO Y MODELO PARA ARTISTAS

## INTRODUCCION

En la Colección fotográfica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, a la que nos honramos en pertenecer, se conservan algunas que ofrecen, a nuestro juicio, un particular interés, por cuanto nos muestran el estado real del foro romano en el siglo XIX, época de las primeras incursiones en el campo de la fotografía.

La exposición de parte de esta Colección en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) de Valencia, que permite apreciar su calidad e importancia histórica, nos ha llevado a reflexionar sobre el tema del foro romano y su papel simbólico como centro nuclear de la ciudad, y de qué forma ha servido de modelo para imágenes plásticas en los artistas de los siglos XVII y XVIII, cuando aún no había hecho su aparición la técnica fotográfica; así, los grabados, acuarelas, etc. eran entonces los únicos medios de dar a conocer una realidad tan concreta como el foro, de forma más o menos fantaseada.

Vamos, por tanto, a hacer hincapié en lo que supone el foro romano desde la abstracción simbólica, aspecto que creemos de capital importancia, para proponer seguidamente algunos ejemplos de la plasmación de este espacio centralizado en artistas barrocos y neoclásicos.

## SIMBOLOGIA DEL FORO COMO CENTRO

El foro, con el templo y la basílica eran los componentes fundamentales del centro urbano romano y, a menudo, estaban entrelazados idealmente. El modelo obvio de esta plaza fue el ágora helenística, pero en el caso del foro romano, al ser un espacio multifuncional, se le añadieron otros aspectos, destacándose entre ellos el fuerte sentido de la organización axial y la insistencia en un cercamiento total de la zona<sup>(1)</sup>. Aquí puede advertirse la preferencia por los espacios públicos interiorizados y controlados, cuyo diseño, desde el interior, daría una sensación de uniformidad, ocultando construcciones menos nobles y otras irregularidades en los edificios.

El foro romano, ejemplo único de crecimiento continuado a lo largo de la historia, responde a la concepción general de la plaza urbana como espacio cerrado en sí mismo; ninguna de las calles de la ciudad desemboca en ella visiblemente y la plaza, por su parte, se cierra al barrio que la circunda. Desde el interior de la plaza, los grandes volúmenes cúbicos de sus bordes no producen el efecto de

volúmenes libres, sino de paredes de la plaza con sus fachadas.

Gracias a los templos sobre podio edificados en los lados menores y a las largas fachadas laterales de las basílicas, aparece claramente marcada la dirección de la plaza, dominada por la masa transversal del "Tabularium", en la ladera del Capitolio; la forma del foro es un trapecio alargado, que se ensancha por los lados delante de la Curia, adquiriendo su forma definitiva al final de la República.

Vemos, pues, que el foro se concibe como una unidad o espacio cerrado en sí mismo, a la par que asume su papel centralizador y catalizador de la vida pública romana. Idealmente, en una ciudad de nueva planta, el foro, como lugar más importante, debía ocupar el centro exacto de los dos ejes transversales que marcaban la ordenación urbana de la ciudad ("cardo"- "decumanus"), puesto que el cruce en el centro era esencial. Ello nos conecta directamente con todo el ritual de fundación de una ciudad romana<sup>(2)</sup>, que obedece a un principio cósmico y a su vez imita y prolonga la creación del mundo, iniciada también a partir de un centro; así, el foro sería el punto en el que convergen y del que parten todas las directrices que afectan al desarrollo normal de la ciudad.

Igualmente desde el punto de vista simbólico, este centro que es el foro, no constituiría un lugar estático, sino que de él arranca el movimiento del interior al exterior y de lo uno a lo múltiple. La idea del centro va unida a la del eje y, en efecto, esta plaza sirve también para articular las vías principales de la ciudad; es a la vez, lugar de tránsito y espacio cerrado en sí mismo, que contiene simultáneamente las ideas de dinamismo y estatismo<sup>(3)</sup>. Resultaría ser, además, un símbolo del poder central, que organiza el Estado, lo cual encaja perfectamente con la función política vital que tenía el foro.

El foro romano, que representa el tipo mediterráneo de la tradición romana antigua, se concibe —por lo tanto— como centro catalizador y a la vez como unidad independiente dentro de la ciudad, totalmente delimitada por el desarrollo de sus bordes, determinada por masas agrupa-

- (1) KOSTOF, S. *Historia de la arquitectura*, 1. Alianza Forma. Madrid, 1988; pp. 329 ss.
- (2) CHAMPEAUX, G. Y STERCKX, S. *Introducción a los símbolos*, vol 7. Ed. Encuentro. Madrid, 1985, p. 132.
- (3) CHEVALIER, J. *Dictionnaire des Symboles*. Robert Lafont. París, 1974; p., 156.



das, por extensos volúmenes, por la acentuación del eje central, que a su vez es el eje de la ciudad, y por la orientación hacia una dominante; espacio introvertido, de escala monumental, es el núcleo multifuncional que da un sentido de ordenación y viene a significar el centro por antonomasia de toda ciudad romana.

## EL FORO ROMANO EN ARTISTAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Los numerosos e importantes hallazgos de antigüedades romanas desde los comienzos del siglo XVI y en adelante contribuyeron a difundir el concepto de “lo clásico”, cuyo centro geográfico natural sería la ciudad de Roma. Toda Italia aparece como tierra “clásica” por excelencia, y la Urbe ejerció el papel de capital de la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XIX.

Así, el concepto de “antigüedad clásica” empieza a ponerse de moda, constituyendo Roma el polo de atracción de artistas interesados en estos temas; no sólo los italianos, sino también los extranjeros, especialmente holandeses, van a comenzar a hacer una selección de obras maestras y lugares clásicos, por supuesto de Roma, que se difundirán a través de numerosas copias o, como en el caso que nos ocupa, de dibujos y grabados de ambientes que conserven vestigios de época romana<sup>(4)</sup>.

Todo esto se magnifica en las etapas barroca y neoclásica, cuando Roma se convertirá en el punto de encuentro de grandes hombres, en patria de la verdadera Antigüedad, a la que acuden gustosamente los estudiosos del pasado, cual modernos “bárbaros”, a beber de las propias fuentes de la cultura romana occidental; podemos decir que Roma se convierte en indispensable medio educativo, por ejemplo, para los pintores, como veremos.

Ya en pleno siglo XVIII, lo que más estimula el espíritu de investigación es el arte antiguo, como corresponde a la perfección e interés erudito de esa época, descubridora de una Roma clásica y también de una Roma cristiano-primitiva.

De todo ello hemos seleccionado cuatro representaciones del Foro en el siglo XVII, y otras nueve correspondientes al siglo XVIII; en algunas de ellas se observa un notable grado de fantasía, reflejado en un tipo de obras que se dió en llamar “caprichos arquitectónicos”, por cuanto combinan elementos o construcciones reales “in situ”, junto a otras ruinas inventadas o cambiadas de lugar, por lo que su propósito es más bien mostrar “ruinas romanas”.

Sin embargo, la mayoría de las representaciones que comentamos se ciñen a la estricta realidad “topográfica” de la época, ya que nos muestran los restos semienterrados y conviviendo con construcciones modernas, junto a otros detalles aún más pintorescos; por tanto constituyen un

valiosísimo documento gráfico que nos pone de manifiesto la realidad del lamentable estado en que se hallaba el Foro en esos siglos, aspecto que conservó hasta principios del siglo XIX, en que comenzaron los primeros trabajos y excavaciones sistemáticas<sup>(5)</sup>.

Entre los dibujos analizados puede hacerse también una diferenciación entre lo que son vistas generales de una parte del Foro, y los que nos presentan el estado concreto de un templo, arco, etc. que se halla en el mismo; así el templo de los Castores, el de Saturno, el de Antonio y Faustina, y el arco de Tito o el de Septimio Severo.

Creemos que el conocimiento de las obras del pasado, en nuestro caso de la Antigüedad romana, no debe limitarse al estudio del monumento en la actualidad como fin en sí mismo, sino que debemos hacer más hincapié en las fuentes, plásticas y literarias, que hablan del mismo, o bien lo describen, como en el caso de los dibujos y grabados que vamos a analizar.

Cuatro son, como hemos dicho, las representaciones del Foro que destacamos en pintores del siglo XVII. Se trata, por orden cronológico, de una *vista parcial del Foro romano*, de hacia el año 1600; sigue un dibujo del *Arco de Septimio Severo*, fechado con exactitud en 1609; y de mediados de ese siglo sería la representación del *Templo de Antonino Pío y Faustina* y la del *Templo gemelo de Venus y Roma*, edificios todos ellos situados en el Foro romano, llamado también republicano, aunque estas obras no lo sean.

### VISTA PARCIAL DEL FORO ROMANO

Obra de un anónimo holandés, de hacia el año 1600. Se conserva en el Gabinete de planchas de grabado en cobre del Museo Estatal Prusiano de Bienes Culturales, de Berlín; nº de inv. de grabados: 3921. Muestra la parte NE del Foro romano, con sus restos parcialmente cubiertos por la capa de tierra que ocultaba el suelo original del Foro, tal y como estaban hasta el siglo XIX, en que comenzaron las excavaciones.

A la izquierda del dibujo vemos emerger las columnas del pórtico del templo de Antonino Pío y su mujer Faustina la Mayor, cuyo podio queda oculto bajo la tierra, templo en el que aún no aparece en su interior la fachada barroca de la iglesia de San Lorenzo in Miranda, levantada posteriormente tras el citado pórtico de columnas.

(4) Ya desde el siglo XIX, conocidos autores se han ocupado de la topografía de la antigua Roma, así podemos citar a: CANINA, L. *Gli edifizii di Roma antica*, 6 Bde., Roma 1848-1856, Bd. 3 y 4, 1851; LANCIANI, R. *The destruction of Ancient Rome. A sketch of the history of the monuments*, New York, 1967; LANCIANI, R. *Rovine e scavi di Roma antica*. Roma, 1985.

(5) HOFF, M. B. M. *Rom. Vom Forum Romanum im zum Campo Vaccino. Studien zu Darstellungen des Forum Romanum 16 und 17. Jahrhundert*. Berlín, 1987; HÜLSEN, C. *Das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Deukmüer*. Roma, 1904.



Siguen a continuación los restos de una construcción circular, que es el llamado “Templo de Rómulo” y la iglesia de S. Cosme y Damián, asomando al fondo los potentes muros y bóvedas de la basílica de Constantino.

Vista parcial real de esta parte del Foro, a inicios del siglo XVII, mostrando lo que se denominó el “Campo Vaccino” al cubrir los restos del Foro romano<sup>(6)</sup>.

### ARCO DE SEPTIMIO SEVERO

Obra de Matthijs Brill, fechada el 20 de Septiembre de 1609. Se conserva en el Gabinete de Planchas de grabado en cobre, del Museo ya citado; nº inv. de grabados 3920.



Fig. 1. ARCO DE SEPTIMIO SEVERO

Vista general del arco de Septimio Severo, situado hacia el Oeste del Foro romano, entre los “Rostra” y la Curia. La composición presenta en el centro el arco y al fondo las alturas y construcciones del Capitolio; sus tres vanos se hallan parcialmente cubiertos por la enorme cantidad de tierra que se fue acumulando con los siglos sobre el primitivo Foro, viéndose en el del centro un carro, que acrecienta aún más la sensación de dejadez y abandono de las imponentes ruinas. Sobre el ático del arco se aprecian perfectamente los restos de fortificaciones medievales, así como el campanario aún conservado de la iglesia de los Santos Sergio y Baco que se alzó allí.

A la izquierda del dibujo, tras el arco, distinguimos las columnas del templo de Saturno, al que se adosan también pequeñas construcciones modernas.

En resumen, el dibujo nos ofrece la visión real y pintoresca de esta parte del Foro, convertido más bien en lugar de depósito de los más variados enseres, con el arco desfigurado en su estructura original<sup>(7)</sup>. (Fig. 1)

### TEMPLO DE ANTONINO PIO Y FAUSTINA, EN EL FORO ROMANO

Obra de Jan de Bisschop, de hacia la mitad del siglo XVII, conservada en el mismo Gabinete de planchas de grabado en cobre, del Museo ya citado; nº inv. 5941.

Nos muestra el templo de Antonino y Faustina desde el NO, apreciándose perfectamente la columnata del pronaos de este templo hexástilo, con columnas de fuste liso monolítico y capitel corintio; va situado sobre alto podium y se aprecia en su interior la fachada barroca de la Iglesia de S. Lorenzo in Miranda, construcción que en cierto modo contribuyó a la buena conservación del templo, y que hoy nos permite apreciar también con curiosidad los diez metros de diferencia que separan el nivel de su construcción del del primitivo Foro romano. Se observa igualmente la moderna escalera lateral que permitía el acceso desde el “Campo Vaccino” a la mencionada iglesia. Son un total de diez columnas las que subsisten del templo romano, entre algunas de las cuales se aprecian en su parte inferior restos de muros modernos.

En el fondo se distingue la columnata del templo de Saturno, al que el pintor ha completado un poco, así como las construcciones modernas del Capitolio (Palacio Senatorio)<sup>(8)</sup>.

### TEMPLO DE VENUS Y ROMA, DESDE EL COLISEO

Obra de Jan Asselyn, de mediados del siglo XVII, que se conserva en el gabinete de planchas de grabado, del Museo citado; nº inv. 5883. Se trata de una curiosa perspectiva de los restos del doble templo de Venus y Roma, desde los muros de una galería baja del vecino Coliseo. Es una vista muy generalizada, que no profundiza en los detalles de los restos, pues nos presenta el ábside oriental del templo, dedicado a Venus, y a su derecha al campanario de la iglesia de Santa Francesca Romana.

Constituye, por tanto, un dibujo que no refleja bien la realidad, al hallarse algo fantaseado por el pintor, quien incluyó abundante vegetación de tipo mediterráneo entre los muros del Coliseo, quedando así con el aspecto de una visión un tanto “idealizada” o pintoresca, sin demasiada exactitud topográfica<sup>(9)</sup>.

(6) WINNER, C. *Zeichner sehen die Antike*, Katalog, nº 18, lám o, Berlín, 1967.

(7) WINNER, M. op. cit. nota 6, nº 16 del Catálogo.

(8) SCHULZ, W. *Die Holländische Landschaftszeichnung 1600-1740. Hauptwerke aus dem Berliner Kupferstich-kabinet*, Katalog, nº 8, lám. 129, Berlín, 1974.

(9) TRNEK, R. *Die Niederländer in Italien. Italianisante Niederländer des 17. Jahrhunderts aus österreichischem Besitz*, Katalog, pag. 18. Viena, 1986.



Más numerosa resulta la serie de obras que tienen como motivo específico el Foro romano o alguno de sus monumentos, durante el siglo XVIII, y sus autores son tanto italianos como extranjeros. También aparece como novedad o moda en este siglo el “inventar” ruinas o yuxtaponer restos reales, ubicándolos en un lugar distinto del original.

### ARCO DE TITO

Obra de un pintor anónimo flamenco, de hacia el año 1700. Se conserva en el Gabinete de planchas de grabado del mismo Museo en Berlín; nº inv. 25797.

Nos muestra el ruinoso estado del arco de Tito en el siglo XVIII, visto desde el lado del Coliseo, al Este, al parecer el mejor conservado de los dos. El arco aparece embebido en las construcciones modernas de ambos lados, presentando hasta un añadido encima del ático del mismo; no fue liberado de todas estas construcciones adosadas y dejado aislado con su aspecto original hasta entrado el siglo XIX.

A través de la luz del arco se distinguen lejanos, hacia la izquierda, los muros de los “Orti Farnesiani” y, hacia la derecha, pueden reconocerse dos de las columnas que se conservan del templo de los Castores. También se divisa algo del arbolado que “adornaba” el camino existente desde el arco de Tito al de Septimio Severo, que sobresalía parcialmente del campo de alrededor, en el otro extremo del Foro<sup>(10)</sup>.

### TEMPLO DE VENUS Y ROMA

Obra de Hendrik Frans van Lint, de comienzos del siglo XVIII, conservada en el Gabinete de planchas de grabado del citado Museo de Bienes Culturales; nº inv. 13.167.

Es una vista de las ruinas del templo de Venus y Roma, desde la parte del Coliseo, que es la que mejor se conserva, y en concreto de uno de los ábsides (eran dos gemelos), que pertenecía a la celda de Venus (la otra, opuesta, era la de Roma, hoy convertida en la iglesia de Sta. Francesca Romana).

A la derecha del ábside de este templo doble, emerge en el dibujo el campanario de la mencionada iglesia y, al fondo de la composición, la torre del reloj del Palacio Senatorio en el lejano Capitolio. Por la izquierda asoma parte de la vegetación del Palatino, correspondiente a los “Orti Farnesiani”, tal y como se encontraba por aquellas fechas.

### CAPRICHIO ARQUITECTÓNICO, CON UN ORADOR-PREDICADOR ENTRE LAS RUINAS, REALES E IMAGINARIAS

Obra de Francisco La Bega, fechada en el año 1739, que se halla en el Gabinete de grabados del Museo berlinés citado; nº inv. 18.591. Se trata de una complicada vista topográfica de la antigua Roma, con restos reales y otros completamente imaginarios. El autor de esta composición sigue las directrices marcadas por Piranesi y Panini, en

materia del gusto por la antigüedad clásica (romana). Presenta la novedad de incluir, de modo idealizado, ruinas y esculturas romanas bien conocidas, junto a otras imaginarias, perfectamente ensambladas.

Al fondo de la composición destacan las imponentes ruinas del Coliseo y delante, en una posición bastante ajustada a la realidad, se yerguen los ruinosos restos del arco de Tito, tal y como se encontraban en el siglo XVIII, ésto es, sin los laterales y con el ático roto; hasta aquí el autor se ciñe a la realidad de su época.

Delante de estos dos edificios, introduce en ambos lados dos templos fantásticos en ruinas, que enmarcan así el fondo real; son templos con columnas corintias de fuste estriado y potentes y ornamentados frisos. Delante del templo de la derecha, sobre un podio se alza la escultura o grupo de Laocoonte, también en estado ruinoso; entre las columnas de este tipo se aprecia parte de las bóvedas de la basílica de Constantino (su situación ahí no sería la correcta). El templo de la izquierda se adorna con un enorme jarrón, y por el suelo se hallan desperdigados basas, tambores de columnas, placas con relieves, etc.

Pero a todo este monumental conjunto de ruinas verdaderas e idealizadas se le quiso dotar de vida de alguna



Fig. 2. RUINAS, REALES E IMAGINARIAS, DEL FORO ROMANO.

manera, situando la figura de un orador-predicador a quien escuchan varios personajes, de pie o sentados. Cobran así

- (10) PFANNER, M. *Der Titus Bogen*. Mainz, 1983; CASIELLO, S. “Aspetti della tutela dei beni culturali nell’Ottocento e il restauro di Valadier per l’arco di Tito”, *Restauro*, 2, (1973), Nr. 5, pp. 77-111.
- (11) SIMMEN, J. *Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Dortmund, 1980, lám. 26.
- (12) ARISI, F. *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma dell’700*. Roma, 1986, pág. 366.
- (13) OZZOLA, L. “Le Rovine Romane nella Pittura del XVII e XVIII secolo”, *L’Arte*, (1913), pp. 112-130.



las ruinas romanas una doble función: como muestra de respeto y admiración por la Antigüedad romana, y como magnífico escenario de arengas y discursos, “telón de fondo” de la vida cotidiana, como vieron también otros artistas de esa época<sup>(11)</sup>. (Fig. 2).

### CAPRICHIO ARQUITECTONICO CON RUINAS ROMANAS REALES, MEZCLADAS

Obra de Giovanni Paolo Panini, de mitad del siglo XVIII. Se conserva en la Biblioteca de Arte, del Museo Estatal Prusiano de Bienes Culturales, en Berlín; n° inv. de dibujos: 3075.

Muestra la propia visión personal, fantástica, de Panini de varios restos romanos, de fácil identificación, pero que aparecen yuxtapuestos, sin reflejar la realidad de su ubicación verdadera. Existe también una mezcla entre arquitectura y escultura, combinadas con seres humanos reales.

En este boceto destacan, en el centro de la composición, las tres monumentales columnas del Templo de los Castores, una de las imágenes más fuertemente asociadas a las ruinas del Foro romano.

Pero detrás de estas tres columnas, y hacia la derecha, se distingue la enorme mole de la basílica de Majencio o de Constantino, con sus tres impresionantes bóvedas de casetones.

Al fondo de toda la composición, a la izquierda, se aprecia con claridad el arco cuadrifronte de Jano, en el Foro Boario, que Panini incluye aquí como formando parte de las ruinas del Foro romano republicano.

Esta visión de la antigua Roma se completa en primer término mediante una placa con relieves que representan una escena de sacrificio, encima de la cual emerge un vaso monumental, tipo crátera de boca abierta ampliamente, en el que vemos esculpida la escena de un cortejo, con danzantes y tocadores de la doble flauta.

El mundo de ruinas ficticias que contemplamos se completa mediante la inclusión de dos personajes que conversan con toda naturalidad sentados sobre trozos de frisos, delante de todo el grupo de restos arquitectónicos mencionados<sup>(12)</sup>.

### TEMPLO DE SATURNO

Obra de Jean-Baptiste Leprince, de mediados del siglo XVIII, que se encuentra en la Biblioteca de Arte del mismo museo mencionado; n° inv. de dibujos: 918.

La vista permite ver el Coliseo en el fondo y, en primer término y de gran tamaño, la columnata del templo de Saturno, desde el Clivus Capitolinus. De él se ven las seis columnas de su frente y otra más del lateral, con su fuste liso y capitel compuesto, así como los restos del entablamento y frontón. El edificio se nos muestra “relleno” de construcciones modernas, tal y como estaba hacia la mitad del siglo XVIII, ofreciendo un fuerte contraste visual.

Tras las columnas puede verse abundante e “idílico” arbolado, hacia el que se dirigen una mujer y un niño; pero aún así, destaca la desnuda belleza y majestad de los restos romanos, frente a la vulgaridad de los de entonces.

### TEMPLO DE LOS CASTORES

Obra de Jean-Baptiste Leprince, de 1754. Se conserva en la Biblioteca de Arte del citado Museo de Berlín; n° inv. 917. Aquí se nos presentan en primer término las tres magníficas columnas que se conservan de este templo, teniendo como fondo parte del antiguo Foro romano, entonces llamado “Campo Vaccino”. No se aprecian sus basas, ocultas por la capa de tierra, y sus fustes estriados rematados en capiteles corintios que sostienen un trozo de entablamento, contrastan aún más con el plano desnudo que se aprecia en el fondo, donde se distinguen personas y animales, pues en cierta medida la zona era un mercado de ganado desde la Edad Media; y para abundar aún más en esta idea, que refleja el dibujo, delante de los imponentes restos del templo de los Castores conversan varios personajes rodeados por vacas o toros, ofreciendo un “pintoresco” contraste con las ruinas romanas.



Fig. 3. TEMPLO DE LOS CASTORES.



Al fondo de la composición se distingue algún otro resto, como la columnata del templo de Saturno, la columna de Focas y la Curia Iulia convertida en iglesia, todo ello rodeado de construcciones modernas.

Esta "romántica" estampa perduró hasta comienzos del siglo XIX, en el que poco a poco fueron empezando las primeras excavaciones sistemáticas y el saneamiento en general de toda el área del antiguo Foro romano<sup>(13)</sup>. (Fig. 3).

#### ARCO DE TITO

Obra de Louis-Gabriel Moreau, pintada hacia el año 1760 y conservada en la Biblioteca de Arte del mismo Museo; n<sup>o</sup> inv. 2123.

Nos muestra los restos del arco de Tito, vistos desde el lado Oeste, peor conservado que el otro. Entre las construcciones adosadas a él destaca la altomedieval Torre Cartularia, pudiéndose apreciar muy bien igualmente la rotura de los laterales del arco y de su ático, lugares en los que el pintor ha añadido la vegetación que seguramente, en parte, los cubría. El lamentable estado del arco vino también motivado por haber constituido una de las puertas de la inmensa fortaleza medieval de los Frangipani, que abarcaba hasta el Coliseo.

La composición, aún tratada con realismo, tiene un aire ciertamente romántico y es un buen reflejo del gusto por el clasicismo vigente en la Europa de mediados del s. XVIII, patentizado en las ruinas de la antigua Roma como uno de sus mejores exponentes.

#### VERTIENTE NOROESTE DEL PALATINO, CON EL FORO ROMANO DELANTE

Obra de Charles-Joseph Natoire, realizada en Junio de 1766. Se halla en la Biblioteca de Arte del Museo berlinés; n<sup>a</sup> inv. 2990.

Se nos muestra una vista de parte de la vertiente NO del Palatino, tomada desde el "Campo Vaccino", que aparece así claramente con su "tipismo", tal y como era en el siglo XVIII. Sobre el Palatino destacan los potentes muros de los "Orti Farnesiani", jardines contruidos encima de los palacios de los Emperadores Tiberio y Calígula. Estas modernas construcciones, iniciadas ya en el siglo XVI, permitían aún descubrir la rampa por la que se accedía a los palacios imperiales desde el Foro romano, el llamado "Clivus Victoriae".

Pero el autor de este dibujo lo que quiso fue mostrar el contraste entre la masa de construcciones del Palatino y el prado desnudo que constituía el antiguo Foro. Además, vemos gran cantidad de animales, especialmente vacas, y de ahí su nombre de "Campo Vaccino" dado desde la Edad Media, indicando un lugar que se había convertido en pintoresco mercado de ganado, cuyo "bucólico" aspecto, perfectamente reflejado en esta composición, perduró hasta fines del siglo XVIII.

#### ARCO DE SEPTIMIO SEVERO Y COLUMNA DE FOCAS

Obra de Louis Chays, datada en 1776, que se encuentra en la Biblioteca de Arte del mismo Museo citado en todos los casos anteriores; n<sup>o</sup> inv. 3037. Nos presenta la parte del Foro romano sobre la que emerge el arco de Septimio Severo y, en primer término a la izquierda, la columna de Focas. Aunque a fines del siglo XVIII empezó ya la liberación de los restos en esta zona del Foro, el dibujo nos la muestra aún tal y como estuvo en la Edad Media, el Renacimiento y etapas posteriores.

En la parte izquierda se alza la columna de Focas, del siglo VII, que fue levantada ya a un nivel sensiblemente superior al del arco, lo que se aprecia aquí claramente y puede verse hoy en día, pues dicha columna arranca sobre un potente estrato de tierra.

El arco no presenta ya los restos de construcciones medievales sobre su ático, si bien los vanos se hallan semiocultos todavía por la gran capa de tierra. A la derecha de la composición asoma parte de la llamada "Torre del Campanero", situada casi frente al arco entonces.

Al fondo aparecen las edificaciones y escalera moderna de acceso al Capitolio, sin que se aprecie resto alguno del templo de la Concordia o del Tabularium<sup>(14)</sup>.

CRISTINA ALDANA NACHER

(14) BRILLIANT, R. "The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum", *Memoirs of the American Academy in Roma*, XXIX, (1967).



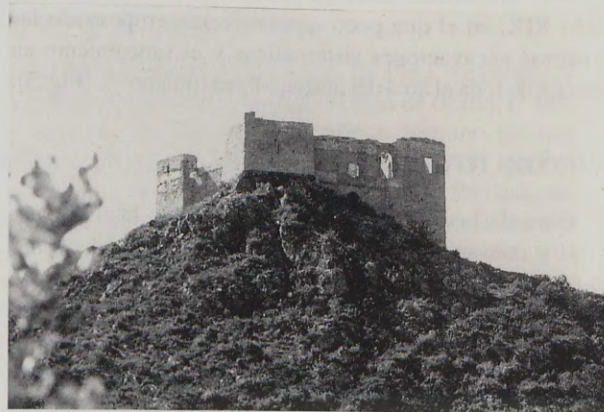
# EL CASTILLO-PALACIO DE FORNA

Poca atención ha prestado tradicionalmente la historia del arte a los castillos. Con frecuencia la función esencialmente castrense de este tipo de edificios impide que el interés histórico y arqueológico se sume el artístico en sentido estricto. No obstante, la coincidencia de las funciones militares con otras residenciales y aun áulicas confiere a los ejemplos más notables de castillos-palacio un indudable atractivo para la historia del arte. El palacio de Forná no se cuenta, por cierto, entre los edificios más suntuosos, pues no se benefició del patronazgo de magnate alguno, pero sí comparte con aquéllos su carácter principalmente residencial, reflejado tanto en los detalles de la decoración arquitectónica como en la concepción general del conjunto. Por otra parte, la homogeneidad de la fábrica y su estado de conservación, que aunque preocupante no es tan ruinoso como el de la mayoría de los castillos valencianos, convierten al palacio de Forná en uno de los ejemplares más notables dentro de su categoría.

Por todo ello el palacio de Forná ha atraído ya la atención de los historiadores, divididos entre quienes lo atribuyen al período final de la dominación musulmana<sup>(1)</sup> y los que retrasan la fecha de su construcción hasta el siglo XIV<sup>(2)</sup>. Recientemente López Elum ha insistido en la necesidad de confrontar las fuentes documentales con los resultados del estudio de los restos visibles en la actualidad y con la información que puedan proporcionar las excavaciones arqueológicas<sup>(3)</sup>. En nuestra opinión, el estudio histórico-artístico del edificio a la luz de los documentos y de algunos datos arqueológicos permite no sólo establecer la cronología aproximada de su construcción sino también descubrir un aspecto poco conocido de la arquitectura valenciana del período gótico.

Forná es una población del término de l'Adsubia en la comarca de la Marina Alta, no lejos del límite entre las provincias de Alicante y Valencia. El castillo está emplazado sobre un montículo a 240 metros sobre el nivel del mar; desde este enclave el edificio domina el caserío, situado un poco más al Norte, y el barranco que se prolonga en dirección W-E.

El castillo se yergue sobre la colina como un macizo bloque cuadrado de tapial con torres angulares. Sin embargo, su planta, examinada en detalle, define un polígono trapezoidal de cuyos ángulos emergen sendos torreones de dimensiones irregulares. El único ingreso al recinto se abre en el muro noreste en forma de arco levemente apuntado. A través de éste se accede a un zaguán primero y después a un patio en torno al cual se disponen los diversos ambientes



Castillo-Palacio de Forná

internos. Las torres de los ángulos norte, este y oeste presentan una estructura semejante: las tres albergan en su planta baja estancias cubiertas con bóvedas de cañón que conservan la huella de las cimbras de caña empleadas para su construcción. Estas habitaciones reciben por toda luz la que penetra a través de angostas saeteras enmarcadas por ladrillos. En la cámara inferior de la torre norte se conservan aunque muy deteriorados unos curiosos graffiti que representan galeras con vela latina y jinetes que parecen participar en escenas de desembarco. El dibujo, en tonos de ocre rojizo, es esquemático pero en algunas escenas denota un trazo más seguro y firme como se observa en la pared oriental. Sobre tales dependencias se elevan otras a diferentes alturas en cada una de las torres. Las estancias de las plantas superiores han perdido sus armaduras, aunque en algunas de ellas —como en la torre occidental— se observan todavía los apoyos de las vigas en los muros. Destacan en la torre norte el balconcillo amatacanado con grandes ménsulas de piedra recayente hacia mediodía y las ventanas rebajada y apuntada respectivamente de los otros dos

(1) Esta es la opinión de B. Rull: *El Castillo de Forná*, *Castillos de España*, X, (1963), pp. 84-85.

(2) A. Bazzana, P. Guichard: *Castillos cristianos del Reino de Valencia*, apud P. Guichard: *Estudios sobre historia medieval*. Valencia, 1987, pp. 202-204. Este estudio fue publicado originariamente como *Chateaux et peuplement dans la région valencienne*, en *Flaran I: Chateaux et peuplement en Europe occidentale du Xe au XVIIIe siècle*. Auch, 1980, pp. 197-202.

(3) P. López Elum: *Castellología valenciana: cuestiones metodológicas*, *Actas del Ier Congreso de Arqueología Medieval Española*. Vol. I. Zaragoza, 1986, pp. 443-448.



frentes. La torre oriental es la más robusta y se sitúa sobre el punto más alto del solar. Su nivel inferior está ocupado por un aljibe cuadrangular sobre el cual se dispone una estancia cubierta con cúpula rebajada de ladrillo sobre trompas. La cúpula está reforzada por gruesos nervios de perfil cuadrangular. Del muro occidental de esta cámara arranca una escalera de caracol que sube hasta una atalaya actualmente muy arruinada.

Bajo la superficie del patio se halla un aljibe de planta rectangular. El patio comunica con el nivel inferior de los cuerpos occidentales a través de vanos de arco rebajado. Se accede a la planta superior desde dos escaleras de tamaño desigual pero ambas sustentadas por arcos rampantes. Del patio recibían luz los tres cuerpos de fábrica que lo rodean, como atestiguan los restos de ventanas conservados en todos ellos.

El lado oriental del patio corresponde a una amplia plataforma desde la cual una escalera conduce a la planta superior del torreón de levante. En el otro extremo una segunda escalera de mucho menor tamaño cumple idéntica función respecto de la torre sur. A lo largo del flanco externo de esta plataforma corre un camino de ronda protegido por parapeto.

Los cuerpos de la fábrica que rodean el patio central se disponen en dos o tres plantas pero en cualquier caso sólo la inferior conserva su cubierta abovedada. El lado noreste, en el que se abre la entrada, ocupa el centro el zaguán, que comunica a mano derecha con una estancia gemela cubierta también con bóveda de cañón rebajado; en cambio, hacia poniente se encuentra una habitación más pequeña cuya única abertura da al patio central. La superficie de estas tres estancias es ocupada en la planta superior por una gran sala originariamente cubierta con vigas de madera que descansaban sobre modillones de piedra. En el testero oriental de esta sala se encuentra una chimenea y en los paramentos puede distinguirse todavía la decoración de esgrafiados con circunferencias que se entrelazan componiendo motivos geométricos. La disposición y la ornamentación de los vanos confirma la particular dignidad de este ambiente. Además de las puertas de comunicación con la torre norte y el cuerpo noroeste el salón debió estar iluminado por dos ventanales recayentes al exterior del recinto —una sobre el ingreso y la otra, mayor y de arco rebajado, junto el torreón septentrional— y otras dos orientadas al patio central; de ésta más próxima a la torre oriental permite apreciar el moldurado de los ladrillos que definen el jambaje del arco ojival.

Los dos cuerpos de la mitad oriental del edificio presentan una estructura más sencilla y homogénea. La planta baja de ambos alberga sendas estancias abovedadas que se comunican entre sí en el ángulo oriental y con el patio



Detalle del vano del salón noroeste recayente al patio inferior

a través de puertas de arco rebajado. La planta superior, en cambio, estuvo cubierta con armadura de madera y canchales de piedra. Aparte de las saeteras que perforan las cortinas exteriores la única ventana conservada actualmente es un arco apuntado que se abre en el cuerpo sudoccidental.

En principio el palacio de Forná destaca por la unidad de su fábrica en cuanto a los materiales y técnicas de construcción empleados. En efecto, salvo el zócalo de mampostería en escarpa sobre el que se elevan las torres, el conjunto del edificio está construido con el sistema de tapial fraguado en un encofrado de madera y jambajes de ladrillo macizo en los vanos; para las cubiertas alternan las bóvedas de cañón construidas con cimbras caña y los techos planos con armadura de vigas de madera apoyadas en canes de piedra. La excepción representada por la cúpula nervada de la torre este resulta, pues, particularmente significativa.

No obstante, un examen más detenido denuncia las sucesivas reparaciones que han sufrido los muros cortina y,



sobre todo, los cuatro torres angulares. En la mitad inferior de éstas el encofrado de cal y arena se combina con mampostería mientras en otras zonas de la estructura el tapial aparece reforzado por ladrillo como se observa en la torre sur. Con todo, por lo que atañe al nivel inferior de toda la construcción —hasta aproximadamente la mitad de su altura— persiste la homogeneidad de la fábrica, mientras en el cuerpo superior y en los cercos de los vanos, —precisamente donde aparece el ladrillo—, se acusan intervenciones posteriores. Aunque el torreón este presente una estructura singular, su técnica de construcción no resulta tan diferente de la del resto del castillo que permita asignarle un origen anterior.

El análisis de la planta permite explicar la distorsión del esquema geométrico del cuadro con torres angulares como consecuencia de una mejor adaptación del sistema defensivo a la configuración del terreno. Cada torre se dispone de tal forma que proteja el acceso a la fortaleza desde el ángulo correspondiente sin menoscabo de la defensa desde los flancos de las cortinas adyacentes.

Completan el sistema defensivo de la fortaleza las numerosas aspilleras, —significativamente concentradas en el sector de poniente, el más expuesto a un eventual ataque— el matacán que protege también el flanco occidental y el adarve que une las torres oriental y meridional. Por lo demás, la torrecilla que remata el torreón este debió servir como pequeña atalaya para otear un vasto campo.

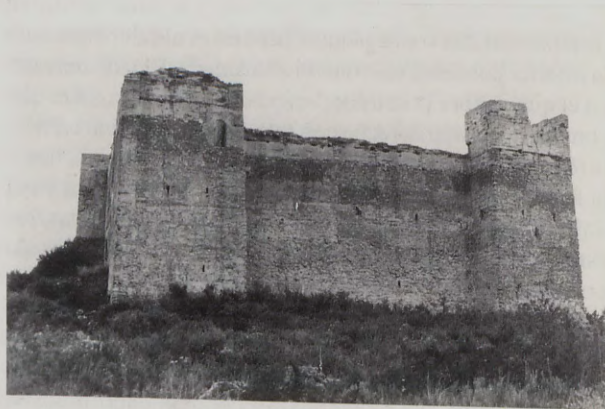
Con todo, la irregularidad característica del conjunto, que afecta por igual a las medidas planimétricas y altimétricas, no impugna la definición de la planta del palacio de Forná como un cuadrado flanqueado por torres en los ángulos y con patio central. Este esquema comienza a difundirse en los territorios de la Corona de Aragón hacia el final del siglo XIII y principios del siglo XIV, conforme la función residencial adquiere mayor peso en los castillos de nueva planta o reconstruidos durante esta etapa<sup>(4)</sup>.

La organización del espacio interior en Forná confirma la evolución desde el castillo con funciones netamente militares hacia el castillo-palacio en el que empiezan a ganar terreno las dependencias del señor. En Forná las habitaciones de la planta baja parecen haber servido como almacenes, cuadras o salas de cuerpo de guardia. Así lo demuestra su escasa iluminación y la sobriedad con que están tratados los paramentos y los vanos de ingreso. Contrariamente las estancias del piso alto conservan suficientes elementos decorativos para calificar esta planta de noble. Además de los modillones de piedra que soportaban las vigas de la techumbre hay que enumerar la cuidadosa disposición de los ladrillos en jambas y dinteles así como los restos de enlucido de cal y los motivos ornamentales de carácter geométrico del cuerpo noreste. Igualmente los vanos del piso alto adquieren mayor tamaño al tiempo que

presentan formas apenas compatibles con el carácter castrense del edificio. En este contexto el cuerpo nordoccidental aparece configurado —junto con la torre norte— como un ambiente de particular dignidad a la vista del cuidado puesto en su decoración y acondicionamiento residencial.

La primera noticia de Forná data de 1258, cuando Jaime I autorizó la venta de la alquería de Forná<sup>(5)</sup>. Al parecer en 1262 Bernat Guillem era el administrador del castillo<sup>(6)</sup>. Ya en el siglo XIV Forná era el centro de un pequeño señorío confiscado a Vicente Escorna a raíz de la Guerra de la Unión. En 1351 adquirió el señorío y el castillo doña Mallada Martínez d'Entença<sup>(7)</sup>.

Las escasas noticias documentales deben contrastarse con el estudio arqueológico del edificio. Las técnicas y los materiales empleados en la construcción del castillo de Forná, y en particular el encofrado, son de tradición musulmana pero continuaron en uso mucho después de la conquista de Jaime I<sup>(8)</sup>. En cambio, otros elementos constructivos y ornamentales se relacionan con la usanza cristiana y aun con el repertorio formal del gótico. Así la forma de los vanos, ojivales o escarzanos —y en ocasiones también moldurados— con dovelaje de ladrillo macizo remiten a



Frente noroeste

- (4) En Cataluña el ejemplo clásico en el castillo de Torroella de Montgrí (Girona). Véase AA.VV.: *Els castells catalans*. Vol. II. Barcelona, 1969, pp. 775-776. Sobre el reino de Aragón puede consultarse C. Guitart: *Castillos de Aragón*. Zaragoza, 1976, pp. 13, 81-82.
- (5) Archivo de la Corona de Aragón: Reg. 9, f. 10.
- (6) No hay noticia documental precisa de este dato que recogen B. Rull: loc. cit., p. 86 y E. Beüt: *Castillos valencianos*. Valencia, 1984, p. 85.
- (7) Archivo de la Corona de Aragón: Reg. 992, f. 126. La adquisición fue ratificada por el rey el 8 de junio de aquel mismo año. El contenido del documento está resumido por B. Rull: loc. cit., pp. 87-89.
- (8) Sobre los tapiados de las fortalezas musulmanas puede consultarse B. Pavón Maldonado: Contribución al estudio del arabismo de los castillos de la península ibérica (región levantina). *Al-Andalus*, XLII, (1977), pp. 219-224; acerca del empleo del encofrado en las construcciones cristianas véase P. López Elum: loc. cit., pp. 445.



una tradición constructiva netamente distinta de la musulmana. Por otra parte, este uso del ladrillo en las aberturas y la disposición de canecillos de piedra como soportes de la armadura de madera en la planta noble reaparecen en otros castillos de la región erigidos sin duda en época cristiana<sup>(9)</sup>.

En cuanto a la estructura del conjunto del edificio, el predominio de la función residencial, su reducida extensión y la disposición general de la planta alejan a Forna de las tipologías de fortificaciones musulmanas conocidas<sup>(10)</sup>. En todo caso, sólo es asimilable hasta cierto punto con el tipo de fortín o puesto de vigilancia fronterizo representado por la vecina fortaleza de El Castellar de Oliva<sup>(11)</sup>, pero la situación de Forna, entre los territorios de los castillos musulmanes de Pego y Villalonga, y su alejamiento de las principales vías de comunicación desvirtúan tal paragón.

Por el contrario, el emplazamiento de Forna en los confines entre dos territorios castrales musulmanes y su tipología de castillo-palacio inducen a datarlo en época cristiana y más concretamente entre el último cuarto de siglo XIII y la mitad del XIV. La fábrica aparece dignamente acondicionada para servir de residencia al señor de Forna, quien podía deleitarse con una amena vista del barranco y del caserío desde el que debió ser el salón principal del pequeño palacio. De sus homólogos vecinos, Penella y Orba, Forna se distingue por la incipiente regularización del esquema planimétrico que empieza a constatarse en otros territorios de la Corona de Aragón entre fines del siglo XIII y mediados de la siguiente centuria<sup>(12)</sup>. Por ello proponemos para el castillo-palacio de Forna una datación un poco más tardía, en las postrimerías del siglo

XIII o ya en pleno siglo XIV, siempre antes de 1351, aunque no pueden excluirse intervenciones posteriores. El valor histórico del castillo-palacio de Forna estriba en que atestigua el momento de tránsito desde los edificios con funciones casi exclusivamente castrenses hacia las residencias señoriales que prevalecerán en los siglos XIV y XV.

Para la historia del arte Forna refleja, además, una usanza constructiva singular que aun hundiendo sus raíces en la tradición musulmana, incorpora un repertorio formal ya gótico elaborado con materiales pobres como el ladrillo y el encofrado. El conjunto decorativo constituido por los esgrafiados geométricos, los modillones de piedra, las formas de los vanos e incluso las toscas pinturas de la torre norte acusan el deseo de conferir un porte palaciego a esta residencia señorial. En este sentido, el palacio de Forna representa un ejemplo poco común entre lo civil y lo militar de la arquitectura valenciana del período gótico.

AMADEO SERRA DESFILIS

- 
- (9) Se trata de los castillos de Penella en el término municipal de Concentaina (construido después de 1271) y de Orba (después de 1289). Véase A. Bazzana, P. Guichard: loc. cit., pp. 201-202.
- (10) Un intento de clasificación tipológica de los edificios fortificados musulmanes en el territorio valenciano se encuentra en A. Bazzana: *Approche d'une typologie des edifices castraux de l'ancien Sharq al-Andalus*, *Chateau Gaillard*, IX-X, (1982), pp. 301-328.
- (11) Sobre esta tipología y su paradigma véase A. Bazzana: loc. cit., pp. 309 y 323.
- (12) Vid. supra nota 4.



# "SANT SEBASTIÀ, EL NEGRET"

(Talla en madera policromada - Jijona - ¿Siglos XIII al XIV?)

## Preámbulo

San Sebastián es considerado copatrono y protector de la ciudad de Jijona. Y dicha protección y patronazgo, viene de tiempo inmemorial, ligada, indisolublemente, a una tradición oralmente transmitida, del hallazgo de una imagen del Santo. Hallazgo considerado, por otra parte, portentoso, y que unido al milagro que posteriormente se realiza, a través de dicha imagen en 1600, la convierte en un signo del poder divino, y de protección del Santo sobre la vieja Sexona.

Al tratar de estudiar y catalogar lo que consideramos una escultura en madera policromada, no podemos soslayar, la calificación de imagen milagrosa que, tradicional y documentalmente, le atribuye el pueblo de Jijona. Y ello, no ya por la fe que nos asiste a los creyentes, sino por que la historia de esta escultura, no puede hacerse del todo, al margen de los milagros que se le atribuyen, o por lo menos, sin contar con las fechas que llevan aparejadas los conocidos milagros. Fechas, cuyo cálculo y referencia, han de ayudarnos, sobre todo, a datar la época o el tiempo a que pertenece la imagen.

De tal manera pues, hemos de contar las cosas que sepamos, al final, separar el trigo de la paja; al margen de la fe que Dios nos dio, y para satisfacción de entendidos no creyentes.

## 1.- Los hechos, entre la tradición y la historia

Cuenta la tradición -otros dicen leyenda- que, un buen día, los vecinos de la "Torre de Blay"<sup>(1)</sup>, oyeron golpes a través de unos tabiques, en el interior de la vivienda. Pero naturalmente, no teniendo a mano motivo alguno para justificarlos como llamadas en la pared, procuraron desentenderse, excusando, como fuere, el hecho. Más, como quiera que esas llamadas se repitieran, decidieron hacer las comprobaciones pertinentes. Posiblemente, visto que el muro presentaba al tacto signos de algún vacío entre paredes, rompieron el tabique, y sin acabar de dar crédito a lo que veían, se encontraron con la imagen de San Sebastián.

A pesar de las connotaciones milagrosas del caso, vamos a dejar al margen lo portentoso del hallazgo. Estos hechos, según se cuenten, adquieren aureolas extrañas que, a unos les mueven a la superstición, a otros les incrementa



Torre de Blay

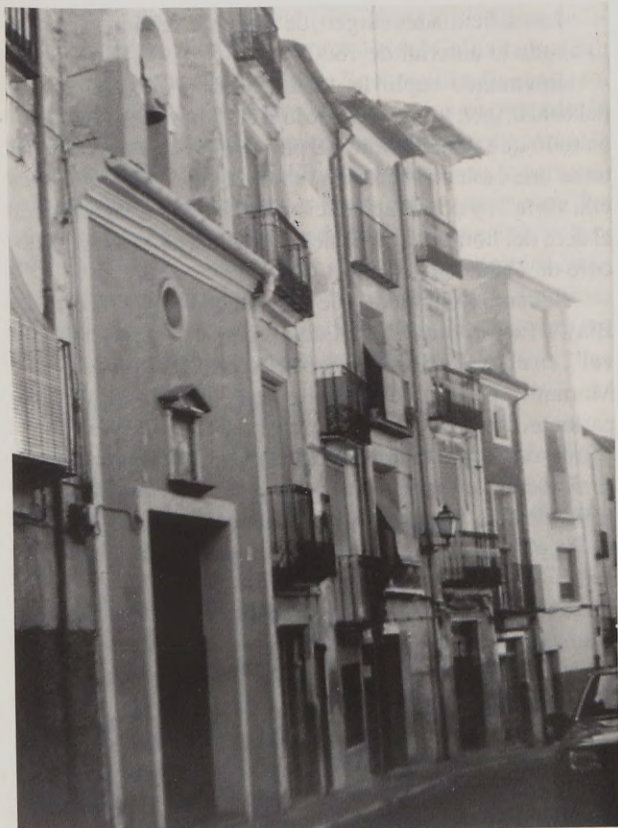
el sentimiento de fe, y a muchos les lleva a calificarlos de supercherías. El paso del tiempo se encarga de facilitar toda clase de juicios, prejuicios y demás ingredientes de fantasía popular. Es decir, la leyenda, la tradición estaba servida en boca del pueblo, puesto que es el único documento que tenemos del hallazgo, a parte de la propia imagen. Y así, no sabemos, ni cuándo aconteció el hecho, ni siguiera quienes fueron sus testigos, ya es la tradición la que nos cuenta que fueron los dueños de la "Torre de Blay".

Dadas las características de la escultura que, tanto creyentes como agnósticos, suponemos obra de hombres, su origen, conviene situarlo, no quizás antes del siglo XIII; pero de ninguna manera, posterior al XIV. Hemos de ver por qué.

La tradición oral continúa apuntándonos que, en el transcurso de los años, y sin que se expliquen bien los motivos, la imagen fue trasladada, desde la Torre de Blay, extra muros cerca del castillo, a "lo carrer del Raval"<sup>(2)</sup>.

- (1) La Torre de Blay, es un palacete medieval de piedra tosca, con aspecto de castillo, circundado, en su huerto, por una muralla. Se sitúa, coronando una cresta rocosa, junto al castillo de Jijona; y aunque la primera referencia escrita conocida, nos aparece en el protocolo notarial nº. 19, acta nº. 51 de nuestra transcripción, notario Blay Bernabeu, año 1583, el edificio es bastante más antiguo.
- (2) El viejo "carrer del Raval", ampliamente documentado, desde 1448. Véase índice documental, en "Lo Retrobament", tesis doctoral del que suscribe Uni. Pol. de València, Diciembre de 1986.





Ermita del Raval

Tenemos constancia de que, los propietarios de la Torre de Blay, en tiempos posteriores al hallazgo, tenían propiedades en la calle de Arrabal<sup>(3)</sup>. Entonces, ¿fue un traslado habitual de la familia, y con ella sus enseres, incluida la propia imagen de San Sebastián? ¿Fue un traslado debido al culto que se le rendía a la imagen, y que requería una proximidad más accesible exigida por los fieles?

Llegaron tiempos de peste. Todo el mundo vivía el agobio y el miedo del momento. Ursula Morant y Juan Berenguer, custodios de la imagen de San Sebastián en la calle Arrabal, pedían al Santo ser librados de aquellas calamidades. Una mañana, mientras que Ursula barría y realizaba la aspersión obligada del piso de tierra batida o yeso, vio, como salpicado de agua, el rostro del Santo. Se apresuró a limpiarlo. Pero cual sería su sorpresa, cuando con una nueva mirada, observó que los ojos de la imagen eran auténticas fuentes de lágrimas que discurrían sin interrupción por sus mejillas. Cayó de rodillas, viendo en ello un signo sobrenatural, y sin contenerse, salió a la calle gritando: ¡Milagro!

La población entera pasó por la casa de San Sebastián. La imagen lloró ininterrumpidamente, durante 24 horas. Era el día de Santa Cristina, 24 de Julio de 1600. La peste

no llegó a Jijona. Autoridades civiles, pueblo, clero y cruz alzada, acuden y trasladan la imagen a la vieja parroquia de Santa María de Sexona, cuando ya estaría en proyecto o en construcción, la Iglesia Arciprestal actual, con la misma dedicación de la Asunción.

De todo ello dejó constancia el notario Juan Sanchis, en su protocolo de 1600, hoy desaparecido.

Pero la pequeña imagen de San Sebastián, llamada por el pueblo "El Negret", "El Verdader", para distinguirla del resto de las imágenes del Santo, hizo dos o tres milagros



San Sebastián, martir  
Patrono de la Ciudad de Jijona

más que, sin apariencia de portentos, deben tener suficiente valor, como para otorgar a la imagen el calificativo de milagrosa.

La escultura superó los graves desórdenes de la guerra de Germanías<sup>(4)</sup>, en Jijona y sus entornos. Pasó sobre las

(3) Arch. de Prot. Not. de Jijona, protocolo ya citado, 1583.

(4) "Crónica de Valencia", M. de Viciano, Tom. IV, págs. 201, 256, 259, 291, 339, 343, 352, 359, 431 y 450, ed. facsimil, Valencia, 1972.



guerras de Sucesión y Napoleónica, donde los expolios, en la misma Jijona, fueron extraordinarios<sup>(5)</sup>. Pasó y escapó del vandalismo del 36, y muy pocos saben cómo. Porque su altar, en el crucero de la Arciprestal, era vecino del retablo mayor, de una parte, y del monumental órgano, por la otra. Tanto el retablo, como el órgano, recién restaurado, fueron materialmente arrasados y quemados. San Sebastián representado en aquella pequeña imagen, “desapareció”, hasta que finalizada nuestra última guerra civil, volvió desde el Museo Provincial de Alicante, totalmente intacto. Más aún, el año 1971, sufre un incendio fortuito la Iglesia Arciprestal. El retablo mayor, restaurado en la postguerra, 17 metros de altura de talla en madera; 9 imágenes superiores al tamaño normal; 4 columnas salomónicas imponentes y docenas de esculturas en forma de ángeles, todo un ascua infernal, junto al altar de San Sebastián, en el propio crucero, allí en su despejada hornacina, sin cristal de protección siquiera, quedó nuestra imagen, no debemos decir, ilesa, pero aunque algo chamuscada en su policromía, sigue hoy en Jijona.

Toda su historia, unida a la tradición inmemorial y la leyenda, exigen su catalogación, su reconocimiento, en esta revista, y ante el mundo de las Bellas Artes, y que sea considerada, (al margen de lo que pueda significar en la fe de un pueblo), como parte del tesoro patrimonial artístico y arqueológico valenciano.

## 2.- *La tradición, documentalmente, razonable*

Lo que hemos resumido en el punto anterior, desde 1600, en que se da el llanto milagroso de la imagen, hasta nuestros días, es pura historia, descrita muchas veces, en comentarios orales o escritos de divulgación, y por lo tanto razonable y creída por todos. Sólo lleva aparejada una dificultad, en la documentación original exigible. Resulta que, el protocolo notarial de 1600, ejecutado por Juan Sanchis, notario que testifica en él, la autenticidad del milagro del llanto de la imagen, ha desaparecido del Archivo, y no podemos decir cómo, ni por qué, aunque pueda suponerse. Lo cierto es que hoy, se sabe el contenido del acta, porque un párroco de Jijona, andando el tiempo, y para evitar que los predicadores tuvieran que acceder al Archivo Notarial a documentarse, sacó un resumen del acta, con detalles y fecha. Así, el día de la fiesta, el orador hacía referencia al acta notarial, con los datos del extracto en cuestión. Ha desaparecido el protocolo de referencia, y es una pena, en cualquier aspecto que se considere. Pero, en realidad, no afecta a la historicidad de un hecho que se viene rememorando desde 1600, hasta el día de hoy, cada 24 de Julio día de Santa Cristina. Tampoco afecta al escrutinio arqueológico de la imagen, que la tenemos presente, en su altar de la Arciprestal de Jijona.

Las dificultades surgen, de manera relevante, en cuanto a todo lo anterior de 1600.

Intentando suplir la documentación inexistente, respecto al origen y ejecución de la escultura, sabemos, a pesar de todo que, Ursula Morant, principal testigo del milagro, tenía una casa por herencia, ubicada en el “Raval” donde ella vivía<sup>(6)</sup>, y donde aconteció el hecho del milagro, según el acta del notario Juan Sanchis, en el desaparecido protocolo de 1600.

Sabemos también, que los dueños de la “Torre de Blay”, fueron propietarios de las casas y huerto del “Raval”, en el mismo lugar donde se describe la casa de Ursula Morant<sup>(7)</sup>. De lo cual se colige que, Ursula Morant era pariente, descendiente o heredera de los dueños de la “Torre de Blay”. Con cuyos datos, cobra coherencia y visos de realidad un apoyo claro, referente a la historicidad del hallazgo de la imagen, su estancia un tiempo, en la “Torre de Blay”, y el posterior traslado intramuros, en la calle del Arrabal.

El hecho, pues, de la aparición, y después el traslado de la imagen, tienen un marco real, histórico, documentado que, convierte en razonable aquella tradición oral, que más de cuatro calificaron de leyenda.

Otra cuestión será, saber cuándo ocurre lo del hallazgo de la imagen. Qué distancia, en el tiempo existe, entre la aparición de la imagen y su traslado al “carrer del Raval”. ¿Sería ya iglesia dedicada al Santo, la casa del Arrabal?. Parece que tendría más sentido que, el traslado se realizase a un lugar dedicado al Santo, antes incluso, del hecho del milagro. Y si el traslado se hizo por motivos de culto, hubo de pasar algún tiempo, y no poco, desde el momento de la aparición, hasta la ubicación definitiva en el “Raval”. Pero quizás el interrogante de más interés para una respuesta sea; ¿cuánto tiempo estuvo tapiada la imagen de San Sebastián, en la vieja “Torre de Blay”? Porque si pudiéramos saberlo, estaríamos tan cerca como se puede estar del origen y de la época de ejecución de la imagen, dato de mayor interés, en este trabajo.

¿Cuándo fue escondida la escultura, y por qué?

Desde el punto de vista lógico, una imagen tapiada en un muro, sea en la época que fuere, nos está indicando a voces, una persecución religiosa. Si repasamos la historia de esta clase de hechos, en la época más anteriormente cercana a los acontecimientos que nos ocupan, hemos de referirnos a los siglos XII y XIII. Y buscando en ellos las ráfagas fanáticas del islamismo, nos remitirá, inequívoca-

(5) “Historia de la C. y Reino de Valencia”, V. Boix, Tom. II, 1845. Arch. Histór. Nacional, Sec. de Consejos 6.803, n.º 33, Madrid.

(6) Arch. Prot. Not. de Jijona, prot. n.º 102, acta n.º 9, de nuestra transcripción.

(7) Protocolo ya citado, n.º 19, acta n.º 51, Blay Bernabeu, 1583.



mente, a las oleadas de almohades, almorávides, benimeri- nes... que llegan de Africa, en auxilio del Califato español, contra los reyes impulsores de la Reconquista. Es por tanto, en este período de dos siglos, donde hemos de conceder la posibilidad de dos hechos: primeramente, la ejecución de la escultura de San Sebastián; y en segundo lugar, la persecución religiosa que, obliga a tapiar la imagen, entre las paredes internas de la "Torre de Blay". Este palacete, hoy enlucido y enmascarado al exterior, y quizás también en su interior, permanece en pie, y como se ve en la foto más antigua que se conserva, tiene la edad suficiente, para ser soporte arquitectónico de nuestra historia.

### 3.- "Sant Sebastià, el Negret"

Es el calificativo que la devoción popular otorgó, ya desde muy antiguo, a la imagen del Santo que deseamos estudiar y catalogar. Se trata de una escultura tallada en madera y policromada, que mide alrededor del metro de altura, incluida la peana, y descontada la corona.

La peana está forrada de una placa de plata, repujada con unos sencillos adornos, bordeando en forma de cenefa que, ya desaparecían por desgaste, y que después del incendio del 71, no sabemos del todo si se apreciarán. Lleva un rótulo con letra muy cursiva, grabado en la parte frontal de la misma peana que dice; "San Sebastián". Unos angelitos en relieve, que se aprecian adosados, en la base de cada lado de la peana, son unos apliques anacrónicos, que no tienen más misión que fijar la imagen del Santo a la plataforma del anda procesional.

La corona de latón, repujada con motivos platerescos, rococós, barrocos, y todo lo que después del Renacimiento servía para decorar, creemos que fue un aditamento posterior, no ya al tiempo de la ejecución de la obra, sino al hecho del milagro, en 1600. De la misma forma que, la banda de terciopelo bordada en oro, que le cubre el hombro izquierdo y el tórax, y que rodeando la imagen por la espalda, viene a unirse a la altura de los muslos, a la parte derecha, tampoco se trata, sino de un galardón de estilo militar que, simbólicamente, le otorgó la ciudad de Jijona, recordando la analogía de su oficio, como capitán cristiano de la guardia pretoriana de Diocleciano.

El simbólico árbol de plata a que parece estar atada la imagen, es gótico sin duda alguna, como quizás el forro, antes dicho, de la peana. Las flechas, también de plata, clavadas en varios puntos de su cuerpo, pueden ser de la misma época, sino originales, por lo menos, de tiempos posteriores al hallazgo, en la Torre de Blay.

### 4.- Estudio y valoración de la escultura

Nos presentaron a un entendido en la materia que, ante una fotografía de la escultura que nos ocupa, sentenció con rapidez y menos miramiento: "Esto es una cosa bastante

mala ... del siglo XVII ... o hasta finales del XVIII". Y ante la mueca que hubimos de poner, añadió: "¿Qué pasa?"

No es cuestión de contar nuestra respuesta; pero la anécdota, nos da una idea de lo difícil que es fechar la época de una obra de arte, por su simple apariencia, sin un estudio profundo, cuando no se tiene a mano una documentación suficientemente clara. Y sobre todo, no se puede ir por el mundo, con un bagaje de prejuicios y un casillero de estilos en la cabeza. Mucha sensibilidad, una mirada amplia, y menos prisa en encasillar, es lo que más falta nos hace. Dice G. Bazin que, "el concepto de "primitivo", es tan extenso que, no permite una definición precisa"<sup>(8)</sup>. Y en verdad que, podemos llamar "primitivo" a un retablo de Fray Angélico, y así mismo, a uno del círculo de los Osona o de Pablo de San Leocadio, y la diferencia de estilo y años, es bastante significativa.

Con nuestra escultura, estamos ante un primitivo, al que hay que contemplar, con amplia visión y mucha parsimonia. No es la primera vez que nos atrevemos a decir que, esta clase de obras, hay que contemplarlas agudamente, con lupa y a la vez, con telescopio.

En nuestro trabajo, publicado tiempo atrás, en esta misma revista<sup>(9)</sup>, tratábamos de unas tablas primitivas, que nos atrevíamos a atribuir al Maestro Rodrigo de Osona. Son primitivos del siglo XV, y puede que hasta de principios del XVI. En ellas, en la predela del retablo de Santa Bárbara, figura en primer lugar una pintura de San Sebastián, cuya comparación con la escultura de que estamos tratando, evidencia el primitivismo de ésta última. Es decir que, parece que nos es lícito llamar primitivo a un retablo o a una escultura, atendiendo más a sus formas de ejecución, a su técnica, que a su edad en años. De ahí que sea tan importante como necesaria la documentación, para poder "dictaminar".

De lo contrario, nos será lícito dar opiniones o dudar, con sólo la autoridad y el riesgo que supone nuestro prestigio personal.

Nuestra esculturita es una contradicción en sí misma. Se diría que tiene el duende, o el misterio que le corresponde a una imagen milagrosa. Pero, de la comparación arriba expuesta, con aquella pintura primitiva del mismo Santo, puede colegirse limpiamente, que nuestra escultura es más primitiva, y consecuentemente, anterior al siglo XV.

Según Stratz, cada hombre tiene su esqueleto, y su canon<sup>(10)</sup>. Pero el caso es que, nuestro San Sebastián tiene

(8) "Historia de la Escultura Mundial", ed. Blume, 1972, pg. 49.

(9) "Dos nuevos documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona, y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona". Arch. de Art. Val. año LXVIII, 1987.

(10) "La Figura Humana en el Arte", DR. C. H. Stratz, Salvat ed., S. A., pg. 7. (Agotado).



el canon de siete cabezas y media, naturalmente, reducidas a la escala de su metro de altura. Por lo tanto, es la estatura de un hombre bastante normal, tan sólo superado por los de canon heroico, o de ocho cabezas. Está, por tanto, fuera de las dimensiones cortas, rechonchas y mal formadas del románico, y bastante lejos, de los alargamientos y desproporciones del gótico, todavía al servicio de la arquitectura y al simbolismo pedagógico de la catequesis cristiana, de pórticos, retablos, vidrieras, etc...

Las medidas faciales son totalmente normales, y más bien, habría que decir, perfectas. Hasta el entrecejo, mide lo mismo que de allí a la punta de la nariz. Y lo mismo, desde la base de la nariz al mentón o remate de la mandíbula. Los ojos, la nariz y la boca con sus comisuras, y los apéndices auriculares, son de modelado y proporción, perfectos.

Su mirada, en el infinito de un cielo no lejano, con ojos serenamente abiertos, y su boca, como queriendo balbucir, le dan una expresión humanísima de calmado dramatismo. Más o menos, la actitud y la expresión de un hombre, que tiene una fe inquebrantable, y se dispone a morir por ella.

Del tórax para abajo, las ropas artificiales y el lienzo incorporado, que cubre la pelvis, enmascaran un tanto el resto del cuerpo. Pero, de medidas, continúa siendo perfecto. Mide exactamente lo mismo de la cabeza al pubis, que de éste, a la planta de los pies. Del pubis, a la raíz del tendón de Aquiles, tres de las siete partes del canon. Y tres cuartos de una de ellas, desde aquella raíz, hasta el calcáneo. De lo que se desprende que, se trata de una figura estructuralmente perfecta. Pero, si además, observamos que se apoya sobre el pie izquierdo, dando la torsión correspondiente a la articulación de la cadera, y provocando una flexión, a penas perceptible, pero vista, de la rodilla y pie derechos, tenemos una pose tradicional y totalmente académica, clásica.

La cabeza se inclina, sin perder la frontalidad, un tanto hacía atrás, y un poco más a la derecha, provocando la tensión normal sobre el esterno-cleído-mastoideo izquierdo. Su brazo derecho se dobla, como si con la palma de la mano quisiera tocarse al occipital. Es la actitud de quien tiene el brazo atado a un árbol, a la altura de la cabeza. El brazo izquierdo se dobla hacia atrás, sobre la zona lumbar, como quien lo tiene atado, más o menos, a esa altura.

Resulta pobre de significación y apariencia muscular, a pesar de que sus extremidades parecen un poco desproporcionadas de volumen; pero se indican, de alguna manera, todos los músculos que suelen tener actividad en aquella actitud.

## CONCLUSIONES

¿Qué decir, pues, de esta imagen?. ¿La encasillamos dentro de un estilo y en un tiempo?. ¿En cual?

Vamos a trabajar, con datos documentados, a falta de documentación directa. Contando en que, no ya como creyentes y como jjonencos, que lo somos, sino como investigadores, queremos ser respetuosos con las tradiciones populares que, con tanta fe y constancia, han corrido de padres a hijos.

Según esta tradición, la imagen fue encontrada antes del milagro del llanto propiamente dicho. La explicación natural del hallazgo, imponía, en una imagen de santo, una persecución religiosa que, obligara, para salvarla, a tapiar la imagen en la pared; para que, después de olvidada totalmente, en su existencia y en su escondite, pudiera ser hallada, por quienes no tenían noticia de ella.

Según acta notarial del letrado Juan Sanchis, el "Milagro", tiene lugar, en la casa de Arrabal, día de Santa Cristina, 24 de Julio de 1600. En aquella fecha, la imagen ya debió de recibir culto, después de ser trasladada, desde la Torre de Blay, a la propiedad de Ursula Morant, ya fuera oratorio, o bien casa particular. Aunque es de suponer que, considerado el hallazgo, como lo fue, en la común estimación del pueblo, algo portentoso, la nueva ubicación debió tener categoría de oratorio u ermita.

Ante los tres datos, separados en el tiempo: el hallazgo, el traslado, y el Milagro, hemos de confesar que, sólo el Milagro, tiene una fecha cierta y clara. Pero, no se necesita saber Historia del Arte, ni Arqueología, para ver la necesidad de otorgar un tiempo hacia el pasado, no inferior a 300 años, a partir de 1600, para dar ocasión a que, históricamente, puedan sucederse estos hechos: la obra escultórica y su llegada y asentamiento en Jijona; la persecución religiosa que motiva la ocultación de la imagen; el olvido total de la existencia y ocultación de la misma; el cese de la persecución y el hallazgo, en la Torre de Blay; el traslado a la Casa del Arrabal, y en 1600, el Milagro. De manera que, sin mirar formas y estilos, esa escultura debe remitirse, en su ejecución, por lo menos, al siglo XIII.

Volviendo a la consideración de los estilos, y aunque prescindamos de la fe y la tradición, esa escultura no puede considerarse románica. Tampoco es un gótico, en el verdadero sentido del estilo, puesto que sus proporciones, su actitud, su expresión, distan, si no un gran trecho, por lo menos, están algo lejos de un gótico puro de alargamientos, desproporciones, etc...

Sin embargo, el Santo se peina al estilo de 1200, según las comparaciones que tenemos realizadas. Le falta movilidad, aunque haya que admitir que está sugerida. Tiene un cuerpo dotado de cierto infantilismo, en toda la parte superior del tronco, aunque con proporciones e insinuaciones musculares de adulto. Sin caer en la figura rechoncha y basta, que todavía puede verse, entre el románico y el gótico, presenta unos músculos más poderosos y no del todo propios y correspondientes a la parte superior del



cuerpo; muy bien disimulado este detalle, por el lienzo, que nos hace suponer una articulación de sacro y fémur algo desproporcionada.

Según nuestra opinión, y a la vista de lo dicho, creemos que es un gótico mediterráneo muy civilizado que, guarda, del románico, la parte occipital de la cabeza, un tercio más abultada de lo normal, disimulada divinamente, con una cabellera poblada y esculpida con cierta fortuna. Pero además, el movimiento de sus piernas y cadera, y la expresión de su cara, nos están anunciando el dinamismo y la perfección italiana del Renacimiento.

Es una escultura, a la que no se puede entrar a criticar, con solo los medios y sabiduría de libro. Al margen de que se debe estudiar, huyendo de la primera impresión, y buscando todos y cada uno de los detalles, deberíamos considerar, cómo una corriente o estilo, se desvirtúa, por solo la acción de una debilidad o un golpe de visión del que maneja la gubia o la gradina.

En fin, la que nos ocupa, es una escultura que, teniendo un canon más que normal, sufre lastres por uno y otro lado que, sólo un entendido de verdad o un escultor, perciben directamente, por sí mismos. De ahí, esa contradicción que anunciábamos, lleva consigo. Tiene un primitivismo tan civilizado que, aquello que dejaría la talla, en una escultura vulgar, hierática y sin a penas contenido, la convierte en la imagen digna de un santo, capaz de sensibilizar y captar la atención del espectador.

Para nosotros, esta bella estatuita, cuyos defectos están hermosamente compensados y hasta ocultos, es una talla anterior al quattrocento italiano. Pero realizada por un escultor que había vivido sus preparativos.

Ocurre, además que, tenemos fe en la voz transmitida por nuestros abuelos. Y hemos podido comprobar, a través de tanto documento leído que, todas nuestras tradiciones, tienen paralelamente, un marco documental que las hace razonablemente coherentes. Por lo tanto, y a la luz de nuestros datos, hemos de otorgar cierta holgura a la antigüedad de nuestra imagen y suponer que fue la persecución, almohade la que provocara el encubrimiento de la misma, para evitar su destrucción, y la propia denuncia de sus poseedores. De manera que habría que situar al autor de la obra, entre los siglos XIII y XIV; pero de ninguna manera, en tiempo más cercano.

Tengamos en cuenta, a parte de lo dicho que, Rodrigo de Osona es autor de una cruz de piedra "...posita ante Ecclesiam Sancti Sebastiani", en 1495<sup>(11)</sup>. Por esta cita sabemos de la existencia de tal iglesia de San Sebastián, y por otra referencia, en los primeros años del siglo que sigue, en los protocolos notariales del Archivo jjonenco, la que nos da noticia de la tradición existente, entre los habitantes de la vieja Sexona, de salir a pasear, "... passar rodar e anar en torn de la dita ermita"<sup>(12)</sup>. Hasta el alumbramiento de

estos documentos, nadie suponía la existencia de iglesia alguna dedicada a San Sebastián, en la ciudad de Jijona. Se creía que, fue a partir de 1600, en que el Milagro tiene lugar, cuando la devoción al Santo toma carta de presencia en la ciudad. Pero, evidentemente, quedó demostrado, en nuestra tesis doctoral<sup>(13)</sup> la cantidad de años que el culto al copatrón se daba en Jijona. Posiblemente, desde tiempos anteriores a la invasión musulmana. Si el hecho de la devoción popular, se ha cifrado siempre, en el hallazgo de nuestra imagen, hemos de reconocer una larga historia, acreditada documentalmente, antes del hecho del Milagro.

## EPILOGO

Lo más triste es el estado actual de la escultura, después del incendio del 71, ya mencionado. Su brillante pátina de siglos, sobre la policromía, ha producido una mezcla de carbonizado, que nos impedirá, en lo sucesivo, contemplar la lúcida nitidez de su forma, como hace unos años podíamos disfrutar.

Por lo que es, y por lo que significa, se trata de una joya, cuyo engarce actual, tampoco es el que merece.

Pocos recuerdan ya que, el Santo, se guardaba devota y respetuosamente en el altar, tras su hornacina acristalada, velado por un hermoso lienzo, con la pintura de su imagen. En contadas ocasiones era descubierto; y en muchas menos sacado fuera de su camarín. Cada vez que era descubierto, se encendían los seis candelabros de su altar, como si del Santísimo se tratase. Era "*el verdader*", "*el Negret*", el del Milagro.

Hoy, permanece en su hornacina, a la intemperie. No está mal, sobre sus andas monumentales de plata; pero no así, totalmente al descubierto. Como mínimo, debiera cubrirse de un cristal, librándole del polvo y demás accidentes ambientales. Y a la altura en que se encuentra, debería disponer de algún medio de acceso, por la parte interior del camarín, que hiciera posible la contemplación de la imagen, por parte del pueblo, en los días más adecuados, durante el año. El pueblo, debe conservar sus tradiciones; debe guardar y rendir el respeto y el culto, que sus ancestros rindieron al Santo; deben ver, conocer y disfrutar la presencia de la imagen, más de cerca. Y el Santo, merece dar la lección de pedagogía cristiana y cultural que puede dar, a todo aquel que desee acercarse a contemplarlo.

JOSE HILARÓN VERDU CANDELA

- 11.- Arch. de Prot. Not. de Jijona, prot. nº. 2, act. 34, de nuestra transcripción, Jaime Aracil, notario, 1495.
- 12.- Del mismo Arch. prot. nº. 5, acta nº. 36 de nuestra transcripción, Jaime Aracil, notario, 1516.
- 13.- En este mismo trabajo, hay referencias documentadas de las ermitas dedicadas al Santo, antes de 1600. Véase también, en la tesis dicha "Lo Retrobament".



# LA PLAZA MAYOR DE YECLA: ARQUITECTURA Y URBANISMO

Tras haberse cerrado una época de incertidumbre en el último tercio del siglo XV, Yecla conseguía en 1476 a través de la monarquía hispánica de los Reyes Católicos (tras los privilegios de libertad concedidos por la reina Isabel y la capitulación del marqués don Diego López Pacheco) la segregación del Marquesado de Villena y su dependencia directa de la Corona de Castilla, según al efecto recuerda el historiador Juan Torres Fontes<sup>(1)</sup>, reconociéndose en 1484 la exención de pagos de diezmos.

Son momentos, al finalizar la Baja Edad Media, en los que Yecla acogería en torno al millar de moradores, teniendo el Concejo plena jurisdicción sobre la villa, y preocupación del mismo —con una situación próspera al principiar el siglo XVI (de etapa o centuria áurea la considera Juan Blázquez)— fue la urbanización del lugar, llevando a término e inmediata construcción una nueva casa municipal en la plaza principal de la villa, siendo derribada la vieja casa concejil en 1514, antaño ubicada en la plaza de la Asunción, y desde donde gobernadores, corregidores y ediles dirigieron y presiden los destinos de la hoy ciudad.

Nos manifiesta Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, cómo en Yecla, al igual que en otras villas del antiguo Reyno de Murcia (Jumilla y Chinchilla) que vivieron las mismas experiencias, “el programa inmediato fue la reconstrucción del centro cívico en la falda del monte—sobre cuya cima asentaba el eremitorio de la Encarnación, hoy Santuario del Castillo— donde se hizo núcleo (poblacional) formado esencialmente por el ayuntamiento, la parroquia, la lonja, carnicería y los locales de los comercios de primera necesidad, botica, etc. La pendiente del terreno donde se asentaba la villa impuso el ordenamiento de esos edificios en distintos niveles, creándose dos hitos esenciales con un espacio abierto intermedio, en lo alto de la iglesia—vieja de la Asunción, otrora denominada de Santa María la Mayor o “la Nueva”— y en el plano inferior el ayuntamiento y la lonja. La zona abierta, de forma rectangular, fue poblándose con equipamientos y servicios y, más tarde ocuparía un lugar importante el mercado. Sin embargo, toda esta área está presidida por la iglesia (gótica y renacentista, iniciada su construcción en 1512, consagrada en 1540 y concluida a fines de XVI) que, por su elevación y escala, domina el entorno y simboliza realmente el comienzo de la ciudad libre, vinculada a la Corona”<sup>(2)</sup>.

Sin duda el elemento que confiere el aspecto monumental al centro histórico de Yecla lo constituye su *Plaza*

*Mayor*, porticada, con porches sostenidos por columnas y arcos de medio punto, policéntricos; y asentada allí donde confluyen las arterias o calles de la Corredera, concejal Sebastián Pérez, Epifanio Ibáñez y Martínez Corbalán. Plaza mayor, de sección cuadrada, hito y centro neurálgico de la vida urbana, presidiendo su entorno el reloj de la villa, que va acompañando y marcando las horas de la noble ciudad.

Importante es para el tema que versamos a desarrollar la respuesta al capítulo 36 de las “Relaciones Topográficas” de Yecla, mandadas hacer por Felipe II en 1575, en las que a la pregunta acerca de qué edificios señalados y antiguallas de que hubiese noticia, se informa o se da cuenta de que en dicha villa, según transcripción literal, “*ay dos casas y edificios señalados que son la sala de Ayuntamiento que está edificada de sillería por la parte de fuera y por la parte de dentro de mampostería, y la otra casa y edificio es alhorín para el pósito del pan de la dicha villa la qual dicha casa está fundada de sillería por la parte de fuera que cae hacia la plaza y lo demás de mampostería*”<sup>(3)</sup>. De otra parte, ya en el siglo XVIII (hacia 1768), Cosme Gil Pérez de Ortega da noticia de que en la plaza (así comúnmente llamada) se registran las casas del Ayuntamiento, reales cárceles, real Pósito y torre del reloj, siendo generalmente el piso firme petrificado o casquijo<sup>(4)</sup>, es decir, de piedras pequeñas o guijos.

Parlante refrendador del pasado histórico de Yecla (Murcia) lo constituye una serie de edificios de carácter civil enclavados en la *Plaza Mayor* y que, por su interés arquitectónico, en breve y concisa descripción, procedemos a desarrollar.

En el eje fundamental de las arterias de Epifanio Ibáñez y Martínez Corbalán se enmarca:

**LA CASA CONSISTORIAL O AYUNTAMIENTO.** Edificio comunal, oblongo, de noble porte y severidad

- (1) TORRES FONTES, Juan: *Yecla en el reinado de los Reyes Católicos*. Murcia, Tip. Sucesores de Nogués, 1954, p. 14.
- (2) GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1987, p. 361.
- (3) BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en tiempos de Felipe II (1556-1598)*. Yecla, Impr. La Levantina, 1981, pp. 33-34.
- (4) GIL PÉREZ DE ORTEGA, Cosme: *Fragmentos históricos de la villa de Yecla*. Yecla, 1769. Manuscrito inédito, capítulo 21.



dentro del renacimiento purista, es obra de la primera mitad del siglo XVI (c. 1540) que repite esquemas de la zona manchega derivadas de Vandelvira, con torre de 1687<sup>(5)</sup>. El interior cobija en la planta noble un interesante salón de sesiones (o sala capitular) con artesonado dieciochesco. La fachada exterior estructura pórtico de doble arco adjunto, surmontados por sendos balcones gigantes protegidos por antepecho de forja y en cuyo centro gravita el blasón o escudo imperial, relevado, de Carlos V con el águila bicéfala. Algunas concesiones ornamentales muy toscas en su labra abundan sobre los paramentos desnudos de los muros: un salvaje heráldico sobre el balcón de ángulo, elemento arquitectónico nacido en el gótico hispano-flamenco<sup>(6)</sup>. Y “supra” el balcón de la torre, de sección cuadrada y cubierta a cuatro aguas, escudo de la ciudad, a cuyo pie campea la siguiente inscripción: “REINADO CARLOS II YECLA MANDO HACER ESTAS ARMAS SIENDO COM(1)SARIOS D. ANTONIO MUÑOZ VICENTE Y D. JUAN SPUCHE ORTUÑO. Año 1687”.

El interior, con amplio zaguán y bella escalera de marmórea labra y barandal férreo que se bifurca en doble techo, estructura tres niveles: semisótano, entresuelo y planta noble. En diferentes despachos, dependencias y corredores, importantes obras de pintura contemporánea tanto de artistas locales como foráneos debidas a Juan Ortuño, Alfonso Muñoz, Mateo Santa, Pedro Disla, Felipe Nohales, Ortega, Amparo Gálvez, y otros.

En 1865 Giménez Rubio definía así el edificio: “La sala consistorial es una pieza reducida, sin ventilación ni salubridad, obra del siglo XIV o principios del XV —grave error—, situado en la plaza pública, sin aspecto exterior ni interior”<sup>(7)</sup>. La construcción sufrió obras de reforma y ensanche en el año de 1887, llevadas a término por el arquitecto Justo Millán Espinosa, reestructurando los bajos de la edificación destinados para cárcel de hombres con entrada independiente por la calle de Boticas (hoy Epifanio Ibañez), remodelación de la escalera de acceso así como del entresuelo para oficinas y otros servicios, distribución de despachos en la planta noble y saneamiento de las cubiertas. El coste del presupuesto ascendió a 18.666 pesetas. Hacia 1945-1950 fueron descubiertos los arcos de la fachada y dispuestas, en 1951) las enormes y monumentales puertas que los exornan, según el amplio proyecto (no llevado a la práctica en su integridad) del arquitecto Cerdán que preveía la prolongación del edificio en una triple arcada para enlazar con la anexa “Casa de los Alarcos”. En la década de los sesenta fue abierto el tapiado balcón de ángulo, configurando la arquitectura del inmueble su esencia primigenia, y siendo a su vez desmantelado un viejo edificio de tejavana anexo al cuerpo de torre (lado derecho a la vista del espectador) y reedificado en tres alturas “ad hoc” para servicios y uso del Ayuntamiento.

Alrededor al anterior edificio descrito se localiza:



Plaza Mayor de Yecla.  
Al fondo la casa-palacio de los Alarcos, del S. XVII  
(Foto Tipografía Narsio)

La CASA DE LOS ALARCOS, vetusto y tardío edificio renacentista dentro del purismo castellano, muy sobrio y desfigurado por posteriores usos, reformas y rellenos, obra acaso de fines del siglo XVI o principios del XVII, y que permanece delimitado versando a la Plaza Mayor, y descendiendo en gradería, a las calles de Martínez Corbalán y Ercilla. Al exterior dos ventanas de ángulo que interesaría descubrir. Fachadas principal y adyacentes de mampostería, y zócalos de sillería con primorosos balconillos labrados en piedra y forjado de hierro, y en estrecha relación con los dispuestos en la portada de la Casa de los Galianos de la albaceteña Alcaraz, de clara inspiración vandelviresca, significativo en Yecla el versante a la Plaza Mayor, surmontado por un frontal con roleos y escudo de armas. La edificación diversifica tres plantas: entresuelo, planta noble y andana (los bajos de este edificio, de porte palaciego, estuvieron destinados a diversos usos comerciales de minoristas hasta época no lejana).

Delimitadas por las calles de Martínez Corbalán y de la Corredera se confrontan dos edificaciones de tipo popular adscritas al siglo XIX y encajadas en ángulo recto, y cuyo conjunto forma la popularmente denominada

- (5) TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías regionales Calpe, 1923, p. 323; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Guía artística de Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Ed. Aries, 1961, p. 115; OLIVER, Angel: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, p. 296; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte en Murcia*. Madrid, Fundación Juan March, 1976, p. 198.
- (6) HOYO Y ALONSO-MARTÍNEZ, Paloma del: “Las ventanas de ángulo del Renacimiento español”. *GOYA (Revista de Arte)*. Madrid, 1976, Núm. 130, pp. 228-233.



**LONJA.** Estructurada en dos plantas, baja y alta, la inferior interesa logia corrida sobre arcos de medio punto que apean sobre pilares de sección cuadrada y a la que vierten bajos destinados a cafetines y otros establecimientos comerciales; y la superior, de parámetros lisos, dispone sencillos vanos rectangulares los del lado de la izquierda, todos revocados de cal, mientras que los del lado de la derecha (a la vista del espectador) presentan balconaje de férreo varillaje recercados por molduración y labra de sillería en la arista versante a la calle de la Corredera. A principios del siglo XX, bajo soportales, aquí se acreditaron diversos establecimientos entre los que cabría relacionar una quincallería, una confitería, tejidos de E. Pérez y la carnicería de Basilio Zafrilla, mientras que la planta superior de la edificación, con entrada independiente por la Corredera, albergaba la fonda-hotel "El Comercio", que Elías Tormo ya reflejara en su guía "Levante"<sup>(8)</sup>, destinada a viajantes. Y acaso en este mismo lugar, tres centurias ha, estuviera enclavado el mesón de Pedro Soriano, perteneciente al siglo XVII y que era arrendado continuamente<sup>(9)</sup>.

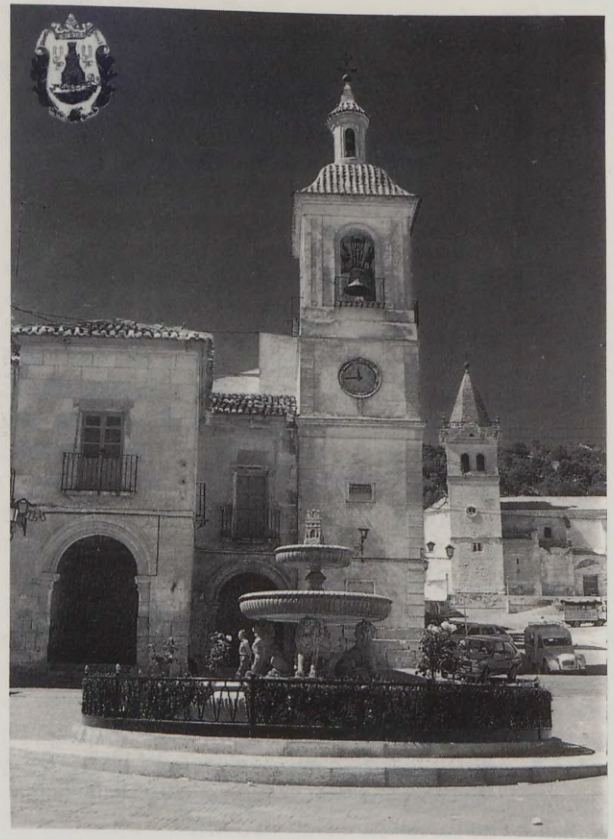
Flanqueadas por las vías o calles de la Corredera y Concejal Pérez (antes García Morato), se encuentran tres edificaciones, a saber, y que constituyen un signo de identidad en Yecla, ya que en muchas viviendas y moradas de la ciudad puede verse un cuadro, una litografía o dibujo o plumilla del

**ALHORIN o POSITO DEL PAN.** Construcción renacentista de extremada sobriedad y de promedios del XVI; está documentada en las "Relaciones Topográficas" mandadas hacer por Felipe II en 1575, en cuyo capítulo 36 se da cuenta de la misma, significando que el coste de la obra (junto a otros gastos de hospital y cerca de la fuente pública) ascendió a 3.000 ducados<sup>(10)</sup>.

Dicho pósito constituye un magnífico edificio con soportales, cuya techumbre acusa el viguerío de su noble maderamen. Arquería abierta ligeramente abocinada descansa sobre pilastras toscanas, cuyos fustes en piedra arenisca, seccionados en cuatro cortes labrados, se hallan muy deteriorados por la erosión. A fines del siglo XVIII la edificación quedó sin el uso para el menester que fue construida, almacén de grano para abastecimiento de la villa. Desde mediados de la centuria del XIX se destinó para "Escuela Elemental de Instrucción Pública", lugar donde se impartía la Enseñanza Primaria y que era vulgarmente conocida por "Escuela del Reloj". Los bajos albergaron una carnicería.

Adosado al anterior destaca

La **TORRE DEL RELOJ.** Torre que fuera de la desaparecida ermita de las Nieves, originaria del siglo XVII y reformada (la estructura que hoy contemplamos) según diseños del arquitecto José López, de hacia 1780<sup>(11)</sup>. Gimé-



Alhorin o posito del pan, siglo XVI. Y Torre del Reloj, Siglo XVII. Yecla. (Foto Papelería Arabí)

nez Rubio sufrió un error en sus notas —como en otras tantas— cuando afirma: "En el año de 1854 se terminó una nueva torre del reloj de la Villa, colocándose una máquina nueva, que es la que funciona en la actualidad"<sup>(12)</sup>. Es de resaltar que en el mentado año no se ejecuta ninguna nueva torre sino que se restaura, colocándose la maquinaria de un reloj público (la Iglesia vieja de la Asunción también lo tuvo encastrado en el cuerpo de torre) construido por Mateo Mayer Haugger.

La torre del reloj, de planta cuadrada, asentada sobre zócalo de sillería y obra en ladrillo, ordena su alzado en

- (7) GIMÉNEZ RUBIO, Pascual: *Memoria de apuntes históricos para la villa de Yecla*. Yecla, Impr. de Juan Azorín, 1865, p. 299.
- (8) TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 321.
- (9) BLAZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en el reinado de Felipe III (1598-1621)*. Yecla, Impr. La Levantina, 1983, p. 79.
- (10) BLAZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en tiempos de Felipe II (1556-1598)*. Yecla, Impr. La Levantina, 1981, p. 102.
- (11) ORTUÑO PALAO, Miguel: *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (2ª ed.), 1980, p. 79.
- (12) GIMÉNEZ RUBIO, P.: *op. cit.*, p. 303.



dos cuerpos: el inferior o cuerpo de torre delimitado en tres tramos e insertando la maquinaria del reloj en dos de sus alas; y el superior o cuerpo de campanas, que dispone cuatro vanos de medio punto con balconillos en forja volados y donde sobre uno de los mismos (el que versa a la plaza) campea el tañido del bronce. La cubierta a cuatro vertientes o aguas, de teja árabe, se corona por una diminuta torrecilla o linterna rasgada por cuatro aberturas y rematada por una veleta. Previa gradería en la base, sencilla puerta lateral de acceso.

Anexa a la misma y recayente a la calle del concejal Sebastián Pérez, se configura

El *Auditorium Municipal*, rehabilitado edificio a tal fin en 1982, y anterior *LONJA*, que albergaba carnicería y pescadería construida en 1885 por el arquitecto Justo Millán Espinosa, con estructura interior de forja (columnillas y cinchado), siendo de los primeros edificios yeclanos que utilizaron el hierro colado en su arquitectura. La fachada principal configura doble puerta de acceso (una sin gradería) surmontadas por sendos paneles en gress rectangulares que encierran sendas alegorías picassianas con la leyenda "A Picasso, 1881-1891". Entre los mismos se dispone un amplio hueco vertical segmentado (a modo de gran ventana termal), decorado con vidriera, y bajo del mismo, panel cerámico que inscribe el escudo de la ciudad. La edificación se fundamenta sobre el terreno que en otro tiempo ocupó la *Ermida de Nuestra Señora de las Nieves*, del siglo XVI, derribada a mediados de la centuria del XIX y que encerraba importantes esculturas de imaginería pasionaria ya desaparecidas (en este lugar hasta 1855 se publicaba solemnemente la bula los domingos de Quinquagésima).

Por frente y delimitado por las calles del concejal Sebastián Pérez, Epifanio Ibáñez y Carnicería, se localiza

El *MERCADO CENTRAL DE ABASTOS*. Construcción funcional y moderna que data de 1960, según proyecto del arquitecto Cantó, con utilización del hierro, ladrillo y cerámica en la fábrica. Es de destacar la articulación de las distintas actividades (venta, exposición) en el interior del edificio y su expresión diferenciada al exterior, con un amplio aparcamiento para móviles. Al efecto, es importante recordar la extroversión del mercado ambulante que saca los puestos de venta (los miércoles) al exterior (en la rampante que desde los aledaños de la Iglesia vieja de la Asunción alcanza hasta la Plaza Mayor) y anima la escena urbana, dándole un aspecto de mercado al aire libre, cuyo

engarce con la estructura urbana de la zona —callejones estrechos e irregulares— es evidente y evoca la tradición de los zocos que está en los orígenes culturales del mismo.

Del entorno, interesante es el retablo de azulejos cerámico bajo la advocación de *San Francisco Javier* que, ubicado sobre hornacina, se conserva en la fachada exterior, a nivel del primer piso, de una casa particular situada en la calle del concejal Sebastián Pérez, nº 6, junto al Mercado Central de Abastos. Va fechado "Año 1856", posee unas dimensiones aproximadas de 102,5 cm. x 41 cm. y es de procedencia valenciana<sup>(13)</sup>.

La *Plaza Mayor* de Yecla, recordando un pasado nostálgico y rural que se fue, disponía en la trama urbana de su cuadrícula hasta casi finar la década de los años veinte de la presente centuria, una serie de bancas o tenderetes estancos, de madera, que expendían salazones, frutos secos, etc., así como otros puestos de hortalizas y frutas en la costana que sube hacia la Iglesia vieja de la Asunción. La evolución urbana hizo que se creara el mercado nuevo, que ocupa los antiguos solares de viejas casas de tejavana derribadas, y hoy el núcleo de la plaza lo ocupa un surtidor de agua que derrama sus linfas sobre una jícara. Fuentecilla moderna de evocación nazarita, tan común en tantas plazas nuevas de los pueblos castellanos, que inunda, mitiga y refresca el ambiente en el centro de la plaza.

Yecla, que como define José Luis Castillo Puche "ha venido a quedar ya para siempre en la literatura como un aguafuerte goyesco"<sup>(14)</sup>, pueblo sobre el que gravita una luz brusca que sólo puede ser comparada con la fuerza y el fulgor de una página de Larra o de un lienzo del Greco, en el conjunto de las escasas plazas porticadas que se conservan del antaño Reyno de Murcia, es uno de los mejores testimonios (incidencia hecha de las ciudades de Alcaraz y Lorca) del pasado histórico y artístico del Levante español.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

(13) DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla". *YAKKA* (Revista de Estudios Yeclanos). Yecla, Ayuntamiento, Diciembre de 1989, Nº 1, pp. 32-33.

(14) CASTILLO PUCHE, José Luis: *La España de cada provincia: Murcia*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1964, p. 523.



## EN TORNO A "NUEVOS DOCUMENTOS Y PUNTUALIZACIONES SOBRE LOS OSONA"

Antes de nada, y sobre todo, es de obligado cumplimiento, agradecer a Ximo Company su referencia, en el número LXIX de Archivo de Arte Valenciano, a nuestro trabajo, del número anterior de la misma revista<sup>(1)</sup>.

Sabido es que, dimos a la luz dos actas notariales inéditas, referentes al Maestro Rodrigo de Osona. Y cumple agradecerle, no ya la referencia, sino la *deferencia*; por lo que supone en elogios, y porque ha sido, de momento, la primera y la única persona, fuera de nuestro restringido entorno, que se haya interesado por nuestro artículo, hasta el extremo de manifestarse o escribir sobre él. Hecho que, quizás viene a darnos la razón, como recordábamos en el preámbulo del mismo, sobre el poco interés que la pintura primitiva despierta, en los criterios e historiadores del arte actuales.

Al margen de todo, Ximo Company, al opinar sobre nuestro trabajo, lo hizo con tanta delicadeza y señorío que, indudablemente, no vamos a saber corresponderle, al tratar de opinar sobre su artículo, cuyo título encabeza el presente.

En primer lugar, corríjase, si no nos acercamos a la crítica verdad, diciendo que resulta un tanto llover sobre mojado, el traer a colación, en la misma revista, noticias que ya se dieron en el número anterior, con todo lujo de detalles. Es, como descubrir al descubridor. Tendremos que honrarnos repitiendo, rendidas gracias.

No estamos, sin embargo, de acuerdo, con las opiniones que siguen, ni en la forma de presentarlas. Para Ximo Company, "Verdú se ha esforzado por *identificar* los citados documentos, con unas tablas del siglo XVI que todavía se conservan en Jijona..."<sup>(2)</sup>.

Sentimos contradecirle, pero humilde y honradamente, lo hemos de hacer. Porque, de una parte, no tienen nada que ver las tablas aludidas, con los documentos descubiertos. Jamás se nos ocurrió, ni tratamos de *identificar*, una cosa, con la otra. Y de otra parte, que esas tablas sean del siglo XVI, en primer lugar habrá que demostrarlo, y en todo caso, aportar razones incluso, para opinar. No creemos que sea conveniente, no ya para la investigación, sino para la pedagogía, sentenciar, sin documentos, sobre unas tablas que, por técnica y por formas, sólo llevan el sello de la transición.

Digamos que, las tablas en cuestión, fueron un reto para nosotros, desde nuestra juventud. Por lo tanto, sí que nos *esforzamos* en buscarles autor y época, desde treinta

años antes del descubrimiento de actas, referentes al Maestro Rodrigo de Osona.

Nos apresuramos a recordar que, en esa búsqueda, recabamos personalmente, la opinión de aquel gran "pesquisidor", como él gustaba llamarse, D. Leandro Saralegui, quien ante unas diapositivas en color, no quiso opinar sobre las tablas, mientras no las viera en blanco y negro. Desgraciadamente, descansó en paz, y no pudo verlas. De lo que nos conviene concluir que, para un gran entendido, con toda su experiencia, al final ya de su vida, esas tablas no eran tan fáciles de calificar.

Andando el tiempo, nosotros, por eliminación, empezamos a llevar en la mente al Maestro Rodrigo. Y en el Archivo Notarial de Jijona, removimos muchos protocolos, muchos papeles, siempre creyendo que el Maestro Rodrigo no podía encontrarse entre ellos, puesto que el margen de antigüedad que nos daba el archivo para los protocolos de Jijona, era escaso, hasta 1448. Sin embargo, en un protocolo de 1495, encontramos los documentos de referencia. Nos volvimos locos de contento, y hasta lloramos. Pero no tratamos de *identificar*. Sí: supimos que, tal como reclamaba D. Elías Tormo para Játiva, teníamos un punto de apoyo; el Maestro Rodrigo había pintado y esculpido en Jijona; y por lo tanto, según lo que nosotros habíamos buscado y pensado, el Maestro de Osona podía ser el autor de las tablas. No por el simple hecho de haber trabajado en Jijona, (que es bastante más de lo que parece) sino por haberlo hecho, en una época coincidente con el tiempo de las tablas ¿Por qué no?. D. Elías Tormo suspiraba por esos documentos hallados; pero le hubiera gustado, que fuese en Játiva, para montar su hermosa teoría de la escuela y taller de los Osona, en la ciudad de los papas<sup>(3)</sup>. Sabemos que nuestro trabajo no puede convertirse en una novela rosa o en un cuento de hadas. Pero los documentos a un lado, y las tablas a otro, lo que hemos hecho es estudiar, y más tarde opinar, que es lo único que cabe hacer. ¿Tenemos derecho

- (1) "Dos nuevos documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona", José H. Verdú Candela, Arch. de Art. Valenciano, 1987, pp. 17-25.
- (2) "Nuevos documentos y puntualizaciones sobre los Osona", Ximo Company y Luisa Tolosa, Arch. de Art. Valenciano, 1988, pp. 64-65.
- (3) "Un Museo de primitivos -Las tablas de las iglesias de Játiva", Elías Tormo, Madrid, 1912, pág. 48.



a movernos entre intuiciones? Creemos que, secundum quid, o relativamente, sí. A menudo, grandes descubrimientos, han sido consecuencia de simples intuiciones. D. Elías Tormo otorgó a Rodrigo de Osona el retablo de los Dolores de la Virgen, llamado del Corazón de Jesús en Játiva. Así fue el recogido y publicado por el Dr. Bertaux, en "Histoire de l'Art", como definitivo, en París<sup>4</sup>. A continuación, llegó a Játiva el Dr. Mayer, desde Alemania, para desmentir la noticia, y convencer a D. Elías, de que aquellas pinturas eran posteriores a la muerte del Maestro Rodrigo, y por tanto, no se le podían atribuir. Cuando nosotros tropezamos con los dos documentos de referencia, hace sólo unos seis años, supimos que el Maestro vivió mucho más de lo que se creía. La teoría de D. Elías, fruto del estudio y la intuición, era buena, y el equivocado era Mayer. El mismo D. Elías Tormo intuyó que el Maestro Rodrigo esculpía; por que en las iglesias de Játiva, encontró indicios osonescos, en algunas de sus esculturas<sup>5</sup>. Es posible que tuviera poca fortuna su opinión, entre los críticos; pero nosotros quedamos, poco menos que pasmados, al leer aquello de "... et in cruce lapidea..."<sup>6</sup>; porque, de alguna manera, aparece confirmada la intuición, el olfato pesquidador de D. Elías Tormo.

Ximo Company quiere desestimar la calidad de escultor, en la persona de Maestro Rodrigo, dado el sentido de nuestra traducción de los documentos descubiertos. Esa reflexión la teníamos hecha, años ha, en nuestra tesis doctoral<sup>7</sup>. Pero hay que descargar un tanto el espesor, o si queremos, la simplicidad de esa traducción; puesto que sabemos de la preocupación del traductor, que debe estar pendiente de ser lo más literal que le dicte la propia letra, ya que, en este caso, trata de transcribir. Pero, a la hora de interpretar, las cosas no son tan simples. Resulta difícil suponer que, el Maestro Rodrigo de Osona, al final de su vida, con todo su bagaje de experiencia y de prestigio, se dedicara a decorar las obras de otros. Y la *letra*, no sólo dice eso respecto a la cruz de piedra. Lo dice, de la misma manera, de la pintura de la Virgen, encargada y pagada por los regidores en la villa de Sexona, "... ratiōne picture per ipsum facte, in imagine Beate Marie ecclesia huius ville..."<sup>8</sup>.

Al "pictor retabulorum" Maestro Rodrigo, no se le puede imaginar, diríamos, en funciones subsidiarias. Antes que eso, y por lo que sabemos de los artistas de la época, un pintor de retablos podía esculpir. Eran más bien hombres de *oficio artístico*, capaces de todo lo que tenía relación con el mundo que hoy consideramos variedades, especialidades o disciplinas de las Bellas Artes.

Hay que dejar la puerta bien abierta, para que cada cual opine. Nosotros creemos que el Maestro Rodrigo, pintor de retablos, era también escultor. Así como creemos que, las obras a que se refieren nuestros documentos ya citados, son: una pintura de la Virgen, para la parroquia de Santa

María, (Iglesia Vieja) y una cruz de piedra, en función de cruz de término, ante la Iglesia de San Sebastián, por cuya puerta discurre hoy la N-340, y en aquella época, pasaba "lo camí de Alaquant".

Para nosotros, tiene más fuerza y peso específico la personalidad de Rodrigo de Osona, que la forma de relato notarial de un escribano. De manera que, ese "... in imagine...", puede muy bien tener sentido, considerando el dinero a que se refieren los documentos, "*por la pintura* de una imagen (o representación pictórica) de la Virgen". Como el dinero que cobra Rodrigo de Osona, se justifica, "... in cruce lapidea...". "*por una cruz de piedra*". Todo, antes que suponer, en el Maestro Rodrigo, un decorador (además, rural) al fin de sus días. Es lícito también, pensar hasta dudar, si sería *fichable* el Maestro Rodrigo, por parte de Sexona, para sólo *decorar* una imagen de la Virgen, y una cruz de piedra, con lo que suponía de incomodidad y penuria, en aquella época, un viaje desde Valencia a Sexona. Es cierto que el Maestro fue a Jijona. Pero tenemos la convicción de que sus trabajos, a parte los de que hablan los documentos, y que no nos han llegado, fueron de más envergadura. De lo contrario, el viaje no era rentable. Los retablos de Santa Bárbara, y de San Pedro y San Juan, pudieron ser ya razones poderosas, para que Rodrigo de Osona decidiera viajar hasta Sexona.

Resumiendo, las opiniones creemos deben ser respetadas, mientras sean razonables. Ante quien opine que, la cabeza de San Pedro de la tabla de Jijona puede ser del siglo XVI, jamás nos atreveremos a desmentirle, aunque tenemos datos que nos abocan a pensar de otra manera. El siglo XVI, nos resulta incómodo, para fechar las tablas del altar de San Pedro y de San Juan de Santa María de Sexona, puesto que es el siglo en que se proyecta el abandono de esa iglesia, para pasar, a principios del siguiente, a la nueva parroquia, actual Arciprestal de Jijona, acabada de construir. Esperamos, Dios mediante, tropezar un día con un inventario, entre los protocolos notariales, que nos aclare el hecho. Pero vaya por delante la opinión, de que en las iglesias próximas a desmantelarse, no se levantan retablos nuevos. Y el retablo de San Pedro y San Juan, pertenecía a un altar de la Iglesia Vieja. En la Arciprestal, esas tablas sirvieron para puertas de un armario de sacristía, hasta el desmantelamiento, durante la guerra civil del 36.

(4) "Un museo de ...", obra anteriormente citada, pp. 154 y 155.

(5) "Un museo ...", obra anteriormente citada, pp. 61 y 62.

(6) Arch. de Prot. Not. de Jijona, protocolo nº. 2, acta 35, de nuestra transcripción, Jaime Aracil, notario, 1495.

(7) "Lo Retrobament", tesis doctoral del que suscribe, Univer. Politéc. de Valencia, 1986, pp. 201-202.

(8) Arch. de Prot. Not. de Jijona, protocolo y acta ya citados.



Lo que no podemos resistir, sin desmentirlo es, que se diga que las tablas en cuestión, puedan adjudicarse "... a la tosca e incorrecta pintura de los Llorens"<sup>(9)</sup>.

Las tablas de San Pedro y de San Juan, y el mismo retablo de Santa Bárbara de Jijona, se enmarcan en un entorno rural, y en un soporte tosco, si se quiere. Pero son obra de un *maestro* que sabía de pintura; pero además, dominaba en grado sumo la perfección del dibujo.

Preferimos dejar aquí la cuestión, y remitir al lector y al señor Company, a la letra y al espíritu de nuestro trabajo<sup>(10)</sup>; o en todo caso, a nuestra tesis doctoral, donde se dan todo género de explicaciones<sup>(11)</sup>.

A pesar de todo, y aunque opinemos que las tablas de Jijona deben pertenecer al siglo XV, como profesional de las Bellas Artes, no podemos dar a la fecha, más importancia de la que tiene; puesto que 1495 (que hace referencia a la documentación del Maestro Rodrigo en Sexona), supone el siglo XV; pero solamente seis años después, se trata ya del siglo XVI. ¿Qué más da entonces?

Lo importante es saber, si las pinturas son obras "correctas". No sólo eso, sino si son perfectas obras de arte de una época. Y las de Jijona, como obras de período de transición, lo son. No solamente tienen poco de toscas, con perdón de nuestro ya entrañable Ximo Company, sino que son obras maestras, y opinamos que, como tales deben admirarse y conservarse.

JOSE HILARION VERDU CANDELA

- 
- (9) "Nuevos documentos y puntualizaciones ...", Ximo Company y Luisa Tolosa, Arch. de Art. Valenciano". pg. 64.  
(10) "Dos nuevos documentos ...", Arch. de Art. Valenciano, ya citado.  
(11) "Lo Retrobament" tesis del que suscribe ya citada, pp. 363-387.



# LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES DE CHELVA Y EL CONTRATO EN 1676 DE FINALIZACION DE SU FABRICA POR EL ARTIFICE JUAN BAUTISTA PEREZ CASTIEL

Chelva, población situada a sesenta y nueve kilómetros de Valencia por la carretera de Ademuz, encabeza la comarca llamada de La Serranía o de los Serranos. Pocos datos tenemos de su historia con anterioridad a la conquista cristiana del Reino, aunque suponemos su origen se remonta a la Antigüedad, teniendo en cuenta la proximidad a su núcleo urbano del acueducto romano de Peña Cortada. Hacia 1255, Jaime el Conquistador hizo señor de la villa a su hijo homónimo, legítimo de terceras nupcias con Teresa Gil de Vidaure, que era ya barón de Jérica. Juan II, instituyó, en 31 de marzo de 1390 el vizcondado de Vilanova y Chelva en favor de Pedro de Vilanova. En 1754 se entabló pleito del estado en Chelva sobre su incorporación a la Corona. Los últimos señores fueron hasta 1814 los duques de Villahermosa. El Vizcondado, con gran contingente morisco hasta el XVII, comprendió, a más de la propia Chelva, los lugares de Benagéber, Calles, Domeño, Sinarcas, Higuera, Loriguilla y Tuéjar.

La iglesia de la villa, de rango arciprestal, lleva por titular a Nuestra Señora de los Angeles. La fábrica de este edificio, imponente, destaca poderosamente sobre el conjunto del caserío. Vamos a referirnos a ella y a los pormenores de su construcción en el Seiscientos.

La planta del templo de Chelva —junto a otros de carácter seiscentista en el solar valenciano: como el de la parroquial de la Asunción de la Virgen en Liria (1627-1672; hasta 1700 la fachada de su imafrente), edificio, por cierto, con el que guarda no pocos aspectos concurrentes, o el del antiguo monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes (1601-1644; también con fachada, con diseño inicial de 1625, culminada por 1700)—, significa un nuevo paso, ya casi definitivo en el Seiscientos valenciano —todavía bastante fiel a la planta tipo salón de raigambre gótica—, en la implantación de un espacio de estructura de cruz latina (con transepto y con cúpula de cubrición sobre éste en su intersección con la nave longitudinal) inscrito en el tradicional rectángulo. Y con capillas laterales dispuestas a lo gótico entre contrafuertes interiores (que pueden estar comunicadas o no por pasadizos, según los casos). Esquema introducido en el Reino de Valencia, en el tránsito de los siglos XVI al XVII por las iglesias del Patriarca (1590-

1604) y antigua de la Compañía (1595-1631) en la misma capital. Planta muy común, difundida en buena parte de Europa a partir de Trento, merced, sobre todo, a la orden jesuítica a través de su prototipo matricial romano de *Il Gesù*, obra de Vignola entre 1568 y 1573, y continuada después por Giacomo della Porta. Y que contaba con precedente itálico también paradigmático: San Andrés de Mantua de Alberti (por 1470), muy parecido especialmente a *Il Gesù*, pero con la salvedad de sobresalir el crucero de rectángulo de la planta<sup>(1)</sup>. Circunstancia también apreciable en la referida antigua iglesia de la Compañía en Valencia<sup>(2)</sup>.

(1) En realidad supone este tipo de planta una prolongación o supervivencia de las de salón góticas, uninaves, y con capillas entre contrafuertes —espacios de indudable tradición basilical—, conocidas en el ámbito valenciano como *parroquiales* (Vide: GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Vinculaciones universales del gótico valenciano*. Valencia 1969. Págs. 24 y ss.), a las que se les añade un transepto y una cúpula de cubrición en la intersección de los dos ejes, delante de la capilla mayor. Es decir se sobrepone a la planta rectangular una de cruz latina, pues los brazos del crucero, salvo en contadas ocasiones, no suelen sobresalir del conjunto. Por contra la cabecera se suele tomar plana, en vez de la poligonal, saliente muchas veces, medieval, lo que permite disponer de espacios cuadrangulares flanqueando el presbiterio —uno dedicado normalmente a sacristía y otro a capilla, a veces de Comunión— abiertas al crucero mediante sendas portadas monumentales e incluso trasagrario por detrás del muro del testero con comunicación con la misma capilla mayor y piezas colaterales. En este sentido los testeros de los edificios presentan más regularidad que los medievales al ser normalmente cúbicos y no salientes. Las capillas laterales pueden aparecer intercomunicadas por pasadizos a través de los contrafuertes (Liria, cuyos pasos de gran tamaño adquieren el rango de naves laterales), siguiendo la tradición jesuítica, o independientes (Chelva), de acuerdo más con el plan medieval. El tipo de planta de raigambre eminentemente jesuítica, con cierto desarrollo en el XVII, tendrá su auténtica difusión en el Reino valenciano en el XVIII. Exclusivamente setecentista será, sin embargo, en Valencia, el esquema de fachada apiramidada derivada de *Il Gesù* en Roma, formada por dos cuerpos de distribución horizontal unidos por aletones, introducido en las antiguas iglesias cenobiales de la Congregación (hoy parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri) (1725-1736) y San Sebastián (al presente parroquial de San Miguel y San Sebastián) (1725-1739), en la capital.

(2) Vide: nuestro artículo *A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia* en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1986, págs. 27-34.



Como la iglesia del Patriarca, la de Chelva, de dimensiones cuasicatedralicias, desarrollará una cruz latina sobre un rectángulo —aunque algo saliente su cuadrangular cabecera—, capillas colaterales entre los contrafuertes, independientes, no intercomunicados (aunque una de ellas, la segunda desde los pies a la parte de la Epístola, hace de acceso a la capilla de la Comunión desde 1770) y en número de ocho, en la porción del templo comprendida entre el crucero y el imafrente; poderosa y profunda cabecera plana, realizada por gradas; y transepto no sobresaliente del conjunto, al que se abren los espacios que flanquean la capilla mayor mediante monumentales portadas. Recintos éstos que también se interconexionan con el presbiterio mediante otros sendos huecos con recercado arquitectónico. Por el contrario, la bóveda de la gran nave ha desafiado el influjo de las nervadas medievales y se muestra ya, como en la iglesia de San Miguel de los Reyes, de medio cañón, reforzada por arcos fajones y con lunetos para cobijar los vanos. En las capillas colaterales el abovedamiento es vaído.



Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior (Foto del autor)

En la historia constructiva de Nra. Sra. de los Angeles en el siglo XVII, se distinguen varios periodos constructivos, englobados en dos grandes ciclos. Uno de 1626 a 1660, época en la que se levanta la nueva iglesia —salvo en una parte concreta del templo en que se llegó más arriba— hasta la altura de los arcos formeros de las capillas en el interior y hasta el remate de su monumental fachada del imafrente —concluida enteramente en esta etapa— en el exterior.

En esta primera fase se documentan los siguientes subperiodos presididos por notables maestros al frente de las obras: así 1634-1644, por Juan Jerónimo Larrañaga; 1645, por Pedro Ambuesa; 1652-1656, por Juan Martínez de Arce; y 1657-1659, por José Artíguez. Se constata también visurando la obra la presencia de artífices como el

referido Ambuesa en 1638 y 1646, Fray Gaspar de San Martín en 1638 y el padre jesuita Albiniano de Rojas —también interviniente en Liria— en 1646<sup>(3)</sup>.

El segundo gran ciclo de obras se inicia, después de varios años de interrupción de las mismas, en 1676, cuando se concierta con el renombrado Juan Bautista Pérez Castiel, el maestro de obras oficial de la Catedral de Valencia, la finalización de la fábrica de Nra. Sra. de los Angeles, suceso que no se consiguió hasta 1702, según Llaguno<sup>(4)</sup>.

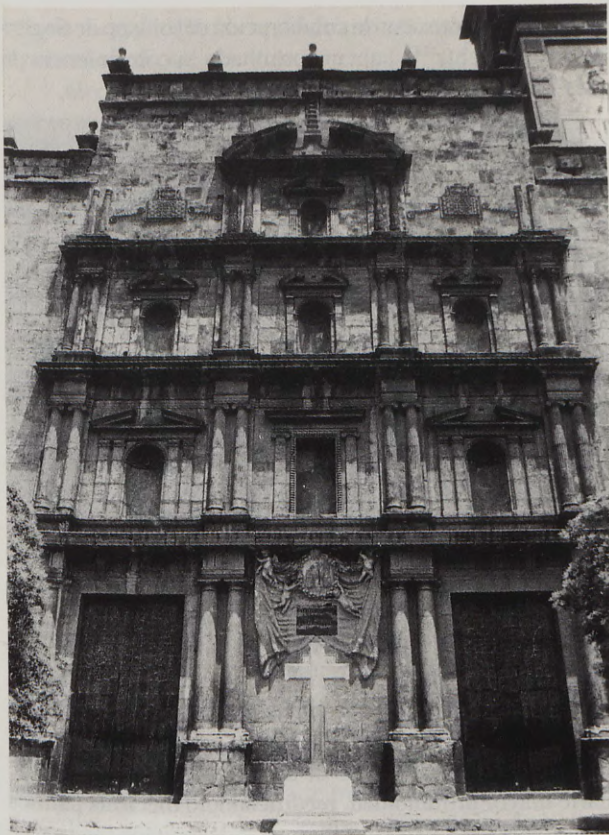
Como hemos expresado, su poderosa fachada del imafrente se hallaba concluida en 1660 al rematarse la primera época de obras. Estamos ante una de las cuatro fachadas retablos más importantes levantadas en el Reino en los seiscientos. Las otras, con las que guarda relación compositiva, son las de la iglesia de San Miguel de los Reyes (1625-1700), la de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Liria (también culminada por 1700) y la del antiguo cenobio del Carmen de Valencia (...1647-1697...). No obstante, a diferencia de éstas últimas, que presentan una evolución estética de su concepción en altura, como consecuencia de la prolongación excesiva en el tiempo de la erección de sus fábricas, la de Chelva presenta una mayor uniformidad de estilo, lo que sugiere se materializó todo el proyecto según el plan inicial. En su ejecución bien pudo intervenir el referido Larrañaga, quien, quizá la empezó, y, tal vez, Pedro Ambuesa —el cual intervino asimismo en las obras de la iglesia de Liria y San Miguel de los Reyes, diseñando además en la última un proyecto para su fachada presentado en 1625—.

Constituye el hastial de Chelva un clarísimo ejemplo de fachada retablo que responde, por el momento en que fue diseñada, a la estética manierista. De esta suerte, presenta una gran amplitud de encuadre, resultando excesivamente planimétrica y pesada —muy embebida en el muro—, limitándose así algo su sentido ascensional. Rasgos éstos que contrastan con las fachadas hermanas de Liria, San

(3) Documenta el historial constructivo de la iglesia de Chelva: LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid, 1829. Tomo IV, págs. 44 y 45. Interesante también es la relación que de este templo efectúa MARES, Vicente: *La Fénix Troyana*. Valencia, 1681. Págs. 234-237. Este autor es el que aporta la fecha de 1660, como de finalización de la primera fase de las obras que remataron la *metad del Templo*, es decir hasta casi el arranque del abovedamiento en alzado. Puede consultarse igualmente con carácter general sobre la iglesia de Chelva: SIMO J. M.: *Chelva: Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. de los Angeles*, en *CATALOGO DE MONUMENTOS Y CONJUNTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA*. Valencia, 1983. Tomo I, págs. 355-362. También ESTEVAN SENIS J.: *Chelva Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de los Angeles*, en *CATALOGO MONUMENTAL DE LA PROVINCIA DE VALENCIA*, obra dirigida por Felipe Garín Ortiz de Taranco. Valencia, 1986. Págs. 179-183.

(4) LLAGUNO, E.: *Opus cit.*, pág. 45.





Chelva. Iglesia Arciprestal. Fachada del imafronte (Foto del autor)

Miguel y el Carmen de Valencia, mucho más volumétricas y ascendentes.

Consta de cuatro cuerpos distribuidos horizontalmente, sobreponiéndose correctamente en ellos cuatro de los órdenes arquitectónicos clásicos que van desde un dórico romano de fuste liso al compuesto, y de tres calles dispuestas en sentido vertical. Característica es la presencia de hornacinas-tabernáculo<sup>(5)</sup> —también presentes en las mencionadas fachadas hermanas— aunque aquí mucho más planimétricas respondiendo precisamente a esa estética más manierista. Presentan, salvo la central adintelada del segundo cuerpo donde estuvo la titular, concavidades con bóveda de cuarto de esfera avenerada. Los frontones partidos triangulares, con pequeño pebetero sobre doble base curvada cóncava en el centro, de las laterales del segundo cuerpo recuerdan a los existentes, flanqueando la capilla mayor en las portadas del crucero de la iglesia del Patriarca<sup>(6)</sup>. Mientras que los curvo partidos con volutas, elemento que aparece en la portada de la edición castellana del tratado de arquitectura de Alberti<sup>(7)</sup>, de los edículos del tercer nivel y del fastigio del ático tuvieron otras aplicaciones en el Reino a lo largo de la centuria<sup>(8)</sup>. Singular mención merecen las caprichosas estriaciones manieristas de los

fustes adosadas de las columnas de los dos últimos cuerpos: helicoidales las del tercero, y, muy especialmente, las de las columnas de orden compuesto del ático de contorno apuntado en sus dos tercios superiores y con relieves geométricos en su imóscapo. Elemento este último muy difundido también en el XVIII valenciano a partir de los desarrollados en la fachada barroca de la Metropolitana valentina. También los remates en obelisco y apiramidados acabados en bola, de reminiscencias ambivalentemente vignolescas y escurialenses, destacándose el veleidoso central en el frontón del remate de contorno fajado. Asimismo los capiteles dóricos de las pilastras de las hornacinas laterales del tercer cuerpo y del ático (desnudos los fustes de los primeros y estriados en los del último), de equino abombado, y los cartelados de los nichos también laterales del cuarto. Y, finalmente los motivos ornamentales de los frisos de los

- (5) Las imágenes de dichas hornacinas se perdieron en la guerra civil. Representaban éstas a San Pedro, Ntra Sra. de los Angeles y San Pablo en el segundo cuerpo, a San Abdón, San José y San Senén en el tercero, y a Santa Bárbara en el ático.
- (6) Los frontones de las referidas portadas del crucero de la iglesia del Patriarca, diseñadas por Gaspar Bruel, se diferencian de los de Chelva por la presencia de tres bolas cimera de remate: dos laterales sobre la cornisa del frontón y la tercera en el medio emergiendo del quebramiento del fastigio sobre base curva sencilla de contorno cóncavo. Sobre la arquitectura del Colegio del Patriarca, vide: BENITO DOMENECH, F.: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, 1981.  
El contrato de una de estas puertas con Gaspar Bruel, fechado en 27 de noviembre de 1599, fue publicado por BORONAT y BARRACHINA, P.: *El Beato Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1904. Págs. 322-324.  
Parecida estructura de frontón, aunque en este caso de contorno curvo y reemplazándose la bola central por una cruz, utiliza Fray Lorenzo de San Nicolás, en su *Arte y uso de la Arquitectura* (Madrid, 1667; pág. 184) para coronar una fachada de corte carmelitano.
- (7) ALBERTO, León Baptista: *Los diez Libros de Architectura*. Madrid, 1582. En España este tipo de frontón había sido utilizado con anterioridad, como por ejemplo en el palacio de El Viso del Marqués (Ciudad Real), edificio iniciado en 1564. El referido Fray Lorenzo de San Nicolás (Opus cit., pág. 185), reproduce asimismo un fastigio curvo partido con volutas con tres bolas de remate —la central, sobremontada por cruz, cabalgando sobre repisa curvada que asciende del tímpano abierto y que se funden con las referidas volutas— en portada inscrita en hastial igualmente de inspiración carmelitana.
- (8) Caben citar los siguientes ejemplos con frontones partidos curvos con volutas o enrollamientos de la cornisa superior a lo largo de la centuria: retablo de Nuestra Señora de la Antigua (iniciado en 1601) de la capilla del Colegio del Patriarca, portada interior de la capilla de la Comunión y fachada del antiguo convento del Carmen, y portadas: de la Comunión de San Martín (...1674), principal del antiguo San Andrés (1684-1686), las del presbiterio de la Catedral (1674-1682) y las de los imafrontes de los Santos Juanes (...1702), y San Sebastián (1725-1739) obras todas ellas en la ciudad de Valencia. A más, merecen destacarse los fastigios de tales características en el interior y fachada de San Miguel de los Reyes y fachada de la Asunción de Liria.



referidos dos últimos cuerpos, inspirados en Serlio: como los conjuntados paneles ovoides y cuadrados en el tercero y sobre todo los roleos en el del ático, tomados literalmente de la lámina LXXIII del Libro III y de la LXXVI del Libro IV, del tratado de Arquitectura de este arquitecto (Toledo, 1552)<sup>(9)</sup>.

Referente a este hastial, en las obligaciones impuestas a Pérez Castiel en 1676, estaban las de rematarlo siguiendo su contorno escalonado (más alto en la parte central para cobijar la fachada retablo) con una balaustrada con pirámides (cláusula XXVI del contrato); así como también, al objeto de realzarlo levantar un pequeño podium con gradas delante de las puertas con su balaustrada o barandilla de piedra al estilo de Liria, cosa esta última que no se realizó (cla. XXV).

También se requirió a Pérez Castiel para que reparase algunos desperfectos que ya se hallaban en la susodicha fachada retablo (cláusula XXVII), en estos términos:

“que toda la portalada de la dicha Iglesia, se ha de recorrer de arriba abaxo, como es: tapando algunas juntas si ay descarnadas y quitando algunas falcas que se dexaron quando la asentavan. Y bajo el cargamiento de las medias columna unas baças que ay rompidas y pedaços de pedestral, se han de quitar aquellas pieças rompidas y bolberlas a poner, de tal manera que ha de quedar aquélla como el día que se acabó<sup>(10)</sup>.

De la época en que todavía se encontraba operando Pérez, últimos años del seiscientos, primeros del setecientos, debe datarse el cortinaje pétreo sobre el que campean cuatro angelitos portando las armas de la villa. Pues tal sugerencia textil, muy barroca, nos recuerda a las existentes en otras obras, que debieron ser casi coetáneas, como las de la antigua capilla de San Pedro de la Catedral de Valencia, sala regia del desaparecido huerto de Pontons en la misma ciudad o capilla de la Virgen del Milagro del palacio condal de Cocentaina (Alicante)<sup>(11)</sup>.

Pero entremos un poco más en detalle respecto del contrato con Pérez Castiel, documento, por cierto, que aunque citado escasamente por la bibliografía valenciana<sup>(12)</sup>, permanecía inédito hasta la fecha en buena parte de la información que revela su lectura, no siendo nunca transcrito, como creo se merece.

El día 18 de abril de 1676, el Consejo particular de la villa de Chelva, presidido por March Monsonís, síndico y procurador de la misma, acuerda con el referido Juan Bautista Pérez Castiel, que *se ha offert el fer y acabar dita obra de dita Iglesia*, la conclusión de su fábrica, mediante las capitulaciones previamente redactadas, por el precio de 22.000 libras<sup>(13)</sup> y en un plazo de doce años. En el documento se informa también que los representantes de la villa, el

mismo Juan Pérez con la colaboración del obispo de Segorbe José Sanchíz<sup>(14)</sup>, habían consultado la conveniencia de las cláusulas con diferentes maestros *obrer*s de vila.

El día 21 de abril, comparecían dos de estos expertos. Eran los maestros de obras de Valencia Bautista Martínez, de 49 años, y Gregorio Beixer, de 46. A ambos pareció las obras a efectuar muy procedentes y por muy módico precio.

Ese mismo día se publica el contrato, siéndolo también posteriormente, el 13 de mayo, por el notario de Valencia Vicente Guill<sup>(15)</sup>.

Básicamente la obra a efectuar por Juan Bautista, aparte de la ya comentada de conclusión al exterior en el imafrente, era la de proseguir en alzado la altura de toda la fábrica del templo, incluyendo todos los arcos formeros de las capillas, torales del crucero, ventanas, así como toda la cubrición del templo, incluyendo las dos cúpulas: la central sobre la confluencia de las naves y la más pequeña de la capilla del Nombre de Jesús, situada paralela a la capilla mayor, a la parte del Evangelio. También efectuaría la bóveda de la sacristía situada a la parte de la Epístola. Espacio sobre el cual recaería el archivo y el órgano que asomaría al presbiterio a través de gran hueco en el muro, dejándose la posibilidad de practicar escalera empotrada en la pared para subir a éstos (cla. XVII). Igualmente habría de rehacer el muro del testero de dicha capilla mayor, a fin de darle mayor profundidad, reedificándolo dieciseis palmos más afuera (cla. VI); efectuar toda la decoración interior de yeserías y concluir el campanario (cla. LVIII y LIX). Nuestro artífice se veía obligado también a demolar la

(9) SERLIO, Sebastián: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*. Toledo, 1552, Libro III, lámina LXXIII. Libro IV, lámina LXXXVI.

(10) *Vide*: nota núm 15.

(11) Con una sensibilidad mucho más rococó y más entrado el siglo XVIII, se situaría el cortinaje representado en el gran relieve del interior de la antigua iglesia parroquial de San Andrés en Valencia, en el muro del imafrente, el cual tiene en los ejemplos citados en el texto su más claro precedente.

(12) El primer autor en citar este documento fue Salvador Aldana Fernández en su artículo: *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*, en BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón, 1967. Págs. 275 y 276.

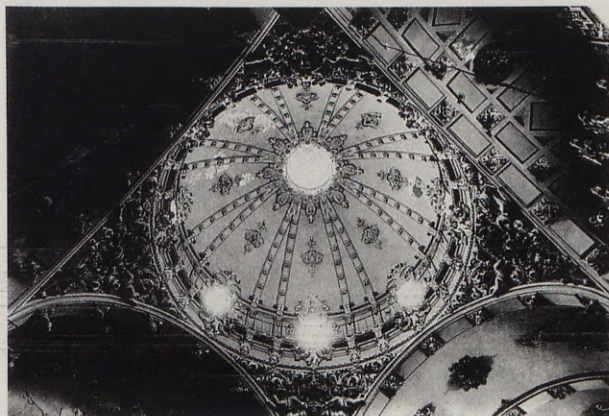
(13) La forma de pago al artífice de estas 22.000 libras, según se establece previamente al contrato, sería de mil libras de entrada (aunque en la cláusula LXVII se habla de mil ducados) y 700 libras cada año hasta liquidar la cantidad. Aunque Pérez se veía obligado a *prendre en paga, o part de paga, de les cantitats que cada un any se li han de donar los fruits que procehirán del redelme que dita vila té imposat pera la fabrica de dita Iglesia al preu que aquells anirán en lo mes de Maig de cascun any durant les dites pagues*, como trigo, vino y cebada, según se expresa en la mencionada cláusula LXVII.

(14) La presencia de este prelado tal vez se justifique por unos supuestos conocimientos arquitectónicos.

(15) Toda esta información en ARCHIVO CATEDRAL DE VALENCIA: *Sobre convenio con Juan Pérez, Maestro albañil, para la obra de la Iglesia parroquial de la Vila de Chelva*. Signatura: 1527/12.



iglesia vieja y sacar la enrruna de aquélla para poder usar y proseguir dicha obra (cla. I).



Chelva. Iglesia Arciprestal. Cúpula en el crucero (Foto del autor)

Gran interés tiene la fábrica de la gran cúpula del crucero, una de las más grandiosas levantada en el solar valenciano de la segunda mitad del XVII, junto con la de la parroquial de Liria<sup>(16)</sup>. Como aquélla y la vecina de Tuéjar, tiene de particular el contorno ochavado exterior de su tambor, disposición que no se trasluce al interior, lo que determina que su tejado —de típica teja valenciana vidriada—, bajo la linterna describa esos característicos salidizos con pináculos en los vértices a plomo de las pilastras de dicho tambor. Este sistema de tambor octogonal exterior fue bastante utilizado en las cúpulas valencianas setecentistas (recuérdese al respecto, en la capital del Reino, la de la capilla de la Comunión del antiguo San Andrés, las de las iglesias de La Congregación y San Sebastián o las existentes en las capillas laterales de la Catedral, levantadas durante la reforma neoclásica de Gilabert).

En el capítulo XII del contrato se estipula la creación del tambor de la cúpula en estos términos:

“sobre la Cornisa que corona los quatro torales de la media naranja, se ha de plantear un ochavo de todo el grueso de los arcos o poco menos. Y en el dicho ochavo, en cada uno de aquéllos, ha de haver una ventana de lo ancho y alto que será menester. Y el dicho ochavo ha de correr a la rededor de la media naranja, haziendo por la parte de afuera un alquitra-ve, friso y cornisa, como ya en otro capítulo lo explica. Y el dicho ochavo ha de tener de alto dos o tres palmos menos que el de Liria por evitar el mucho pesso que podía tener si subiera más alto”.

La ornamentación de yeserías que practicó Pérez Castiel en el interior del templo que nos ocupa —especialmente al nivel del entablamento, pechinas, bóvedas y

cúpulas—, constituye uno de los ejemplos más notables del barroco decorativista imperante preferentemente en el ámbito valenciano en los últimos treinta años del Seiscientos y que apreciamos en otros edificios de la época, asimismo perceptibles en otros templos de la comarca como el de Tuéjar —de extraordinaria semejanza en su exornación interior al de Chelva<sup>(17)</sup>— y el de Chulilla. El gran punto de partida de este estilo es precisamente la renovación barroquizante del presbiterio catedralicio valenciano, de la que Pérez fue su principal artífice, a partir de las capitulaciones de la obra en 1671. El hecho del influjo que el prototipo metropolitano ejerció en numerosas obras posteriores junto al protagonismo de Pérez en esta reforma —a más del prestigio que le supuso a partir de 1672 su nombramiento como maestro de obras oficial de la catedral que le permitiría participar en otras fábricas subsiguientes— ha producido en la historiografía tradicional valenciana la gran vinculación, e incluso a veces la paternidad absoluta, de este estilo a su gestión. No obstante conviene recordar que la gestación de este barroco ornamentalista en el Reino de Valencia —que tiene por las mismas fechas, e incluso algo anteriores, grandes paralelismos en otras zonas de la península como Andalucía y Castilla—, se produjo en la década anterior al inicio de la obra de la capilla mayor de la Seo en obras fundamentalmente retablistas y de carácter efímero, época en la que no tenemos constancia de la actividad de Juan Bautista.

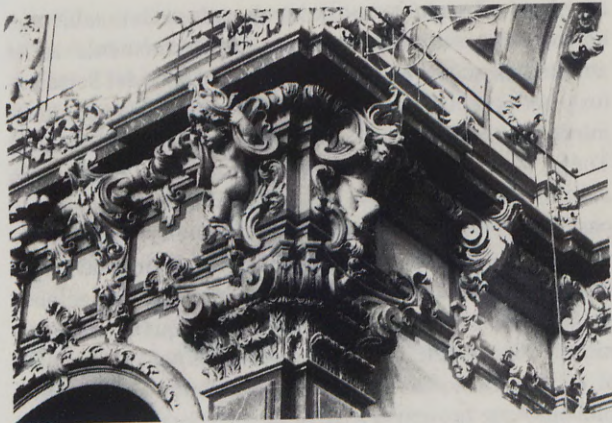
La presencia de capiteles compuestos de carnosas y abultadas volutas, de ménsulas o repisas foliadas en los

(16) En la península ibérica la primera gran cúpula que en época renacentista marcará la pauta de las demás y de las del período barroco subsiguiente será la del monasterio de El Escorial (cuya iglesia se edifica entre 1575 y 1584), inspirada en la del proyecto de Bramante de San Pedro del Vaticano en Roma. Esta infundirá las primeras valencianas (que se caracterizarán de forma inconfundible por su cubierta de teja vidriada): la de la Iglesia del Patriarca (1590-1604) y posteriormente la de San Miguel de los Reyes (1623-1644). En los treinta años primeros del Seiscientos se levantaron también las de la capilla de la Comunión del antiguo convento del Carmen (muy parecida a la del Patriarca) y antigua iglesia de la Compañía, ambas en la ciudad de Valencia. Las destacadas de Liria (1665-1672) y Chelva, de las más importantes del Reino construidas en la segunda mitad del XVII, recuerdan en su linterna la referida de San Miguel de los Reyes, especialmente en sus pilastras exteriores de base recurvada, elemento también existente en la de El Escorial.

(17) El enorme parecido del barroco decorativista interior de Tuéjar, aunque a escala más reducida, (templo parroquial también consagrado a Nuestra Señora de los Angeles) con el de Chelva, permite suponer el hecho de que Pérez Castiel hubiera trabajado igualmente en el primero.

Vide: con carácter general sobre el templo de Tuéjar: GARCIA LISON, M. y ZARAGOZA, A.: *Tuéjar: Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Angeles*, en CATALOGO DE MONUMENTOS Y CONJUNTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Valencia, 1983. Tomo II, págs. 219-224.





Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Entablamento y capiteles de pilastras (Foto del autor)

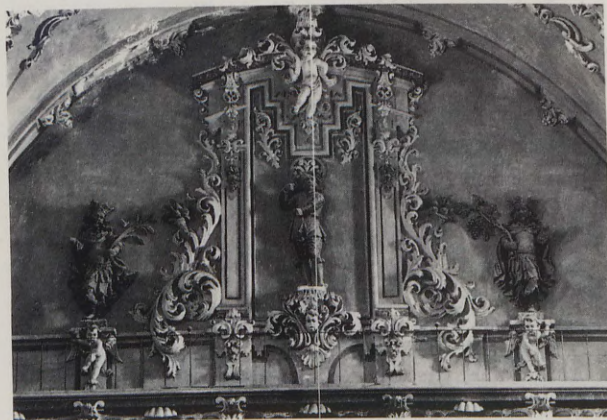
frisos<sup>(18)</sup>, de columnas salomónicas en las portadas del transepto y de copiosa decoración fitomórfica son ya elementos presentes en el ejemplo de la Metropolitana. Característicos son también los angelitos y niños tenantes y las encasetonadas bóvedas de medio cañón del presbiterio y crucero a lo romano, aunque con grandes florones y con



Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Detalle de pechina bajo la cúpula (Foto del autor)

lenguaje muy barroco, recordándonos a las de la iglesia de San Valero en Ruzafa y a otras obras por la misma época. El conjunto se completa con emblemas, de marcos y exuberantes, de la villa y eucarísticos en las pechinas de la cúpula, así como, iconográficamente, con las imágenes de San Isidro Labrador flanqueada por las de San Abdón y Sn Senén sobre la cornisa en el muro del imafrente.

A esta misma estética barroca de carácter ornamental pertenecía su majestuoso retablo del altar mayor, edificado por los últimos años del XVII y arrasado en 1936.



Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Decoración sobre la cornisa en el testero del imafrente (Foto del autor)

La fecha de 1688 prevista para la finalización de las obras no se cumplió. Una inscripción en el imóscapo de los

(18) En la arquitectura del imperio romano, encontramos ya ejemplos de ménsulas en frisos. Así podemos citar las del fragmentado entablamento del ático del anfiteatro Flavio (Coliseo) en Roma (72-80 d. C.), reproducido por Serlio (Opus cit.) en su libro III (lámina XXXVII. Toledo, 1552). Y dentro de un lenguaje mucho más barroco las que adornan la fachada del templo de Júpiter Heliopolitano en Baalbek (Siria hoy en Líbano) (siglo II después de Cristo). Por su parte el referido Sebastián Serlio (Opus cit.) (especialmente en su libro IV al hablarnos del orden compuesto, lámina LXIV), la comoda de Vignola (*Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura*. Madrid, 1593. Lámina XXXII) y Lorenzo de San Nicolás (Opus cit.), nos ofrecen en sus tratados de arquitectura ejemplos de ménsulas en frisos.

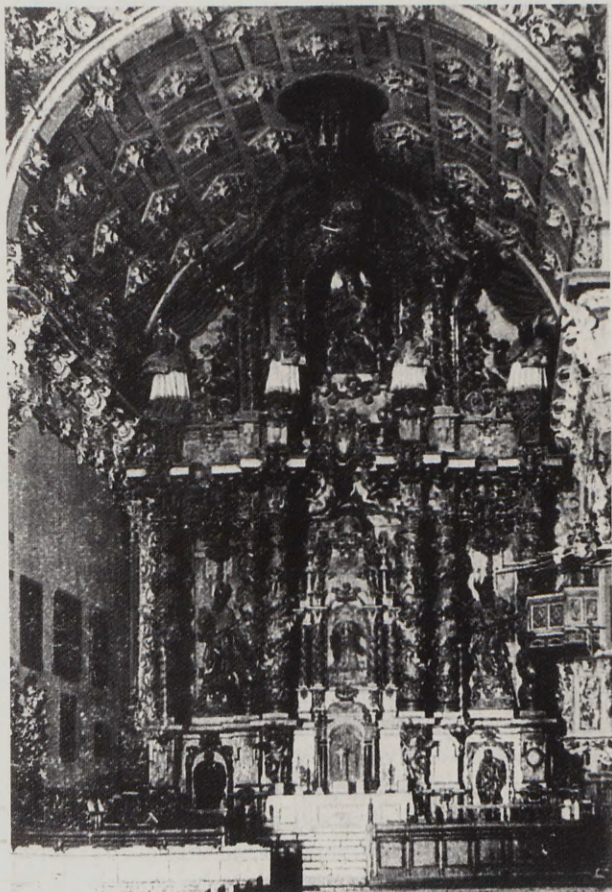
No obstante el ser una característica más, como hemos apuntado, la presencia de ménsulas invadiendo el espacio de los frisos y sosteniendo normalmente la cornisa (conjugando una doble función tectónica y decorativa) de este barroco decorativista de las últimas tres décadas del XVII, también éstas son advertibles en épocas, próximas, pero fuera del período apuntado. En este sentido, hallamos estos elementos con anterioridad a la obra de la capilla mayor de la Seo, todavía en un contexto bastante desornamentado, en el campanario del Colegio del Patriarca (ejemplo temprano y que influirá, a más de por su planta cuadrangular, en otros campanarios de la ciudad del XVII: San Martín, antiguo de San Andrés, El Carmen, Santos Juanes) y en los frisos de las ventanas de las fachadas laterales y posterior de la basílica de la Virgen de los Desamparados (1652-1667). Y ya en el Setecientos en la fachada de filiación jesuítica de La Congregación —parroquia hoy de Santo Tomás y San Felipe Neri— (1725-1736).

Conviene recordar asimismo la presencia de ménsulas en frisos en ejemplos barrocos de otras zonas peninsulares como Madrid. De este modo habría que citar la capilla de San Isidro (1657-1669) —cuyo barroquismo interior, gran parte destruido durante la guerra, nos recuerda al del presbiterio de la Catedral de Valencia— en la iglesia de San Andrés, y los interiores de las Górgoras y Comendadoras de Santiago.

(Vide: BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961. y TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del XVII*. Madrid, 1975. E. IBIDEM: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*. Madrid, 1983.



fustes de las pilastras de la nave, señala la fecha de 1692, seguramente la de conclusión de toda la ornamentación interior. No obstante, Llaguno <sup>(19)</sup> asegura que hasta el ca-



Chelva. Iglesia Arciprestal. Retablo del altar mayor, destruido en 1936

torce de julio de 1702 no se concluyó enteramente la iglesia por Pérez Castiel. Puntualiza además este autor que al día siguiente, 15 de julio, se efectuó visura en la fábrica recién acabada por parte de Vicente Esteban, albañil de Chelva, designado por la villa, y por Gaspar Díez, maestro de obras de Valencia, nominado por Pérez, ante Carlos Rosete, gobernador y procurador de los estados de Chelva y Sinarcas.

Lo cierto es que ni siquiera en esta fecha la obra parece fuese cumplida enteramente según lo acordado en el contrato de 1676, por lo menos en lo que respecta a la cláusula LIX de terminación del campanario, de planta cuadrada. En la cláusula LVIII se precisaba la formación del cuerpo de las campanas, cosa que sí verosíblemente pudo realizarse en época de Pérez, o si no lo fue por lo menos se ejecutó de



Chelva. Iglesia Arciprestal. Imafronte y campanario (Foto del autor)

acuerdo con el proyecto inicial, pues la utilización de paneles cuadrangulares salientes afines a la estética ornamental desarrollada en obras del maestro así parecen delatarlo. Sin embargo, la *cúpula quadrada o ochavada*<sup>(20)</sup> prevista de remate en la cláusula LIX probablemente no se diseñó todavía como coronamiento del templete con estribos diagonales que hoy vemos y que responde a un tipo más bien difundido a lo largo del siglo XVIII<sup>(21)</sup>. En este sentido, la erección del referido último cuerpo habría que achacarla a José Mingués, allegado de Pérez, con quien colaboró,

(19) LLAGUNO, E.: Opus cit., pág. 45.

(20) Tal vez el remate del campanario de Chelva previsto en 1676, fuese parecido al sistema de linterna cupulada que apreciamos en algunos valencianos del XVII, como el del antiguo Carmen, Santos Juanes y San Martín (aunque este último lo perdió en el XIX) en Valencia.

(21) Estructura de remate de campanario difundida a partir especialmente del de la antigua iglesia de la Congregación (1725-1736), hoy parroquia de San Tomás y San Felipe Neri, en Valencia. Aunque éste todavía no desarrolla los machones angulares.

El remate del campanario de Tuéjar también se asemeja mucho al de Chelva lo que hace factible la participación del mismo artífice o artífices.





Chelva. Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. de los Angeles. Detalle del campanario. Reloj (1887) (Foto del autor)

según Orellana<sup>(22)</sup> en la obra de la iglesia de Chelva. En 1887, en el frontis de esta torre, debajo del cuerpo de las campanas, fue colocado un reloj de complejo mecanismo cuyo centenario acabamos de celebrar.

La última intervención constructiva importante fue la de la capilla de la Comunión, emplazada paralela a la nave a la parte de la Epístola. Su edificación finalizó en 1770, según reza inscripción en su interesante portada, todavía muy barroca, abierta a la plaza. Consta esta última de dos cuerpos. El primero, flanqueado por dos franjas de rocalla y veneras, luce elegantes pilastras estriadas de orden jónico y se remata por frontón triangular partido sobremontado por pináculos. Pero más original resulta su segundo, formado por relieve con representación del Santísimo con potencias y acumulaciones nubosas cubierto con doselete saliente con lambrequines.

FERNANDO PINGARRON  
Profesor de la Universidad de Valencia

(22) ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina*. Valencia, 1967. Pág. 563.



CONTRATO FIRMADO ENTRE REPRESENTANTES DE LA VILLA DE CHELVA Y EL MAESTRO DE OBRAS JUAN BAUTISTA PEREZ CASTIEL SOBRE LA OBRA DE CONCLUSION DE LA FABRICA DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES DE DICHA POBLACION

1676, ABRIL, 21. CHELVA (VALENCIA)

ARCHIVO CATEDRAL DE VALENCIA: "Sobre convenio con Juan Pérez, Maestro albañil, para la obra de la Iglesia parroquial de la Vila de Chelva". Signatura: 1527/12

" (...) Memoria de las Capitulaciones y obra que se ha de hazer y executar en la Villa de Chelva por cuenta de la dicha Villa, como es: proseguir la Iglesia y campanar de dicha Villa, según las traças echas por el Maestro Juan Pérez.

I PRIMO: que se ha de derribar la Iglesia Vieja y sacar la enrruna de aquella para poder ussar y proseguir dicha obra.

II ITEM: que se han de proseguir las pilastras, chambas y paredes de todos los gruessos que oy suben todas las dichas, con advertencia que las pilastras han de ser de piedra de silleria y de la misma calidad en la forma que oy suben, todas las dichas y que no ha de estar labrada la piedra sino hechos los lechos y trabajada a picón por las caras por razón que se ha de reparar de yeso y tiene en donde ha de hazer más pressa. Y las dichas pilastras han de subir hasta topar al nivel de los Capiteles de la dicha obra y las dos esquinas de la calle han de subir de la forma que oy suben las que ay empeçadas hasta debaxo del chanfrante o cornisa que habrá en dicha obra.

III ITEM: se han de proseguir las paredes de manpostería del modo y forma de las que oy estan empeçadas. Y para hazer y proseguir dicha obra, si huviesse algun pedaco de fundamento por plantear y hinchar, se aya de abrir del ondo y ancho de la demás obra y bolverla a llenar y proseguir las paredes del propio modo y forma que suben las demás.

IV ITEM: que a la mano d[e]recha del Cruzero, do ay una capilla que dizen ha desser del Nombre de Jesús, que tiene un arco de Piedra con su imposta que aquello se ha dexado para puerta de dicha Capilla, se aya de derrivar el dicho arco y, casso que no se derriue, se ha de mazisar por abajo en esta forma: como es dejando una puerta de dies palmos o nueve de ancho, o aquello que más convenga, assí allí como a la parte de la Sacrestía. Y de alto han de tener las dichas puertas quinse o desiseys palmos. Y para hazer dichas puertas lo restante que quedará de las brancas hasta

topar con las chambas, se ha de llenar en esta forma: como y hazer hasta quatro palmos de alto de Sillería assentadas las piedras con argamassa dexando secar aquéllas todo el tiempo que fuere menester. Y, de allí arriba asta lo alto de la puerta, se ha de proseguir paredado de ladrillo gordo y yesso. Y, si lo quisieren proseguir de piedra picada, ha de estar asentada con yesso y no de otra manera. La razón es porque no pueda hazer asiento la dicha obra por estar ya hechos algunos pedaços. Y, echas todas las dichas brancas, se ha de hazer un arco a cada una de aquéllas de ladrillo o piedra picada. Y el dicho arco ha de estar por la cara del Cruzero a nivel y, por la parte de adentro de la Capilla capialçado. Y el dicho arco ha de tener de d[o]vella quatro palmos. Y assí, sea de ladrillo como de piedra, a de estar assentado con yesso y, por la parte de arriba, ha de tener contraarco para más seguridad de dicha obra. El dicho contraarco bastará que sea de losas y argamasa y las dichas puertas se hazen quadradas y que salgan al Cruzero por dos cossas. La primera porque parece mal un arco redondo no más y degüella mucho las paredes para la media naranja.

V ITEM: que una portesilla que sale al presbiterio, si la dicha Villa o electos de dicha obra quisieren mantenerla, se aya de macisar del propio género que las dos capituladas. Y, si casso no la quisiessen quitar, se aya de desmorrnar las molduras que tiene dicha puerta, reservando de piedra hasta seys palmos del suelo de tierra. Y que aquello ha de ser de piedra, assí en la dicha puerta como en otra que se ará en correspondencia a la parte de la sagristía. Y, assí a la una como a la otra, se les ha de hazer un adornato: ha de tener sus pilastras, basas y capiteles de orden composita, y assí mesmo ha de ser lo restante de dicho remate. Y la caussa del pretender que allí no queden puertas por más seguridad de la obra [es] que nunca es bueno cerca de los torales dexar bacios, menos que no inste la necesidad.

VI ITEM: que la pared de la testera de la Capilla Mayor se ha de retirar desiseis palmos más afuera y hazerla nueva con fundamento y todo comenzándolo, si pareciere



a la Villa, por cinco palmos de ancho sobre el fundamento y prosiguiéndola toda de quatro palmos y medio desde la escosia arriba. Y que la dicha pared ha de cegar no más que el ancho de la Capilla Mayor. Y que del mismo modo se han de hazer los pedaços que faltarán a los lados para proseguir las dos paredes coracterales de la Capilla Mayor, pero estos dos lados han de ser de todo el grueso de las paredes coracterales. Y que se haga también fundamento para ellas: y que todos los fundamentos nuevos que se añadiesen ayan de tener la misma profundidad que los viejos.

vii ITEM: que aniveladas que estén todas las dichas paredes, como son las de la tanca de la nave de la Iglesia al igual de la coronación de los capiteles, se ha de forjar el alquitrave, friso y cornisa, conforme el que corre el pedaço de la obra nueva, con advertencia que la Cornissa ha de bolar más que un pedaço que ay forjado por razón que aquel pedaço se forjó para orden dórica y lo que ay nuevo y, lo que se ha de proseguir, ha de ser orden corintia.

viii ITEM: que forjada que esté y anivelada toda la obra hasta la dicha cornissa, se han de ensanchar todos los arcos torales de yeso y ladrillo gordo, anivelando las paredes hasta lo alto de la coronación de los arcos, dexando en dichas paredes y braços del Cruzero dos ventanas de lo ancho y alto que se aya menester, haziendo sus dos arcos de piedra o ladrillo asentado con yeso de todo lo ancho de la pared, y an de tener de d[o]vella tres palmos más que menos.

ix ITEM: anivelada dicha obra, se han de hazer los quatro arcos torales en esta forma: de todo lo ancho de las pilastras y han de tener de d[o]vella cinco palmos más que menos. Y los dichos arcos no han de ser todos de una pasta, se han de hazer en dos vezes de tal manera que ha de ser arco y contraarco como los demás capitulados. Esto se entienda de los ensarjamentos arriba que hasta allí ha de ser todo de una pasta. Aquí se habla de los arcos que han de tener la media naranja, que los medios que estan arrimados a las paredes bastarán de tres palmos de alto. Y todos los dichos arcos han de ser de ladrillo gordo y bien cossido y paredados de yeso y no de otra manera.

x ITEM: hechos que estén todos los dichos arcos han de entrar pasteando las paredes a todos ellos.

xi ITEM: que se han de hazer los quatro Carcañoles de rastillo de yeso y ladrillo de tres palmos de d[o]vella y l[ ]enando los carcañoles de yeso y pedaços de todo aquello que sea menester, de tal manera que quede la obra bien machucha y asegurada.

xii ITEM: que hechos y anivelados los dichos Carcañoles, se ha de forjar alquitrave, friso y cornisa de ocho palmos de alto más que menos.

xiii ITEM: sobre la Cornisa que corona los quatro torales de la media naranja, se ha de plantear un ochavo de todo el grueso de los arcos o poco menos. Y en el dicho ochavo, en cada uno de aquéllos, ha de haver una ventana de lo ancho y alto que será menester. Y el dicho ochavo ha de correr a la rededor de la media naranja, haziendo por la parte de afuera un alquitrave, friso y cornisa, como ya en otro capítulo lo explica. Y el dicho ochavo ha de tener de alto dos o tres palmos menos que el de Liria por evitar el mucho pesso que podía tener si subiera más alto.

xiv ITEM: que se ha de hazer la media naranja de d[o]vella de yeso y ladrillo de un palmo de gordo o algo más. Y al tiempo de hasentar la media naranja, se dejarán unas travas o pressas que traven y encadenen el rebanco, dexando en la dicha media naranja un anillo que tenga de diámetro dose palmos para la Linterna, haziéndole a la derredor de aquél un arco de rastillo, de un ladrillo de alto y ladrillo y medio de ancho y algo más. Y la dicha media naranja ha de ser de tercio punto y si importare darle elevación que se le de más.

xv ITEM: que sobre el dicho rebanco, se ha de hazer una Linterna que la dicha tenga ocho ventanas. Y entre ventana y ventana ha de correr una pilastra con sus dos chambas. Y para cargar la dicha pilastra se ha de hazer un cartelón, o escosia, por dos cossas: assí por el bien parecer como por la seguridad de aquélla. Y la dicha Linterna ha de estar adornada por la parte de afuera con capiteles, alquitrave, friso y cornissa y capiteladas a los arcos. Y a la derredor de aquéllos ha de correr una imposta. Y ha de tener la dicha Linterna de alto, desde el nivel del rebanco hasta el nivel de arriba de la Cornissa, de catorse hasta quinse palmos. Y sobre la dicha cornisa se ha de hazer la media naranja de tercio punto cloida de ladrillo y doblada. Y toda la dicha Linterna se ha de distribuir según buena arquitectura.

xvi ITEM: que se ha de hazer una bobeda sobre la sagrestía, como es a mano d[e]recha del Cruzero. La dicha bóboda ha de ser de buelta de pastera cloida de ladrillo y doblada, haziendo los carrerones y encabironándolo de ladrillo. Y de encima de la dicha bóboda ha de haver una piessa para archivo para aquello que la Villa quisiesse. Encima de dicho archivo se ha de hazer una buelta de algila cloida de ladrillo y doblada.

xvii ITEM: que al tiempo de fabricar la paret de la Capilla Mayor se ha de dexar un nincho para acomodar el



órgano, haziéndole por arriba un buen arco de yeso y ladrillo gordo, con advertencia que el dicho nincho no ha de ser de todo el gordo de la pared sino de parte de aquélla. Y para subir a dicho archivo y órgano, se ha de hazer una escalerilla castellana en el puesto que más convenga. Y sino quisiessen ocupar las piessas puede subir al tiempo de fabricar la pared se vaya haziendo un Caracol en el gordo de la pared. Y el dicho Caracol no ha de ser redondo sino ovado por lo largo de la pared que, de esta manera, se gana más lugar. Y, últimamente, aquello que la Villa o eletos resolvieren, tenga el maestro ó maestros, obligación de hacerlo.

xviii ITEM: que assí mesmo tenga obligación de hazer una escalerilla o caracol o prosiguiendo de aquélla o aquél. O sea que de encima del dicho archivo se aga un caracol o escalera más pequeña. Ultimamente se ha de hazer hasta lo alto de la bobeda del altar mayor, dexando en aquella pared una ventana para entrar a poner las querdas de las lámparas por muchos inconvenientes que pueden suseder, como es: rompiéndose una sogá de lámpara y no haver puesto para ponerla como para asentar la llave en dicha bóveda.

xix ITEM: que [en] la capilla que ha de ser para El Nombre de Jessús, se ha de hazer una media naranja [en] esta forma, como es: hazer una bobedilla al cabo del altar haziendo sus quatro arcos principales de ladrillo y yeso. No señalo el grueso por no saber el ancho de la piessa, haziendo sus remebretes arrimados a las paredes, haziendo quatro Carcañoles de medio ladrillo de d[o]vella, forjándole encima alquitrave, frisso y cornissa baxo el cargamento de los arcos.

xx ITEM: que sobre el dicho alquitrave, friso y cornisa, se ha de hazer la media naranja de medio ladrillo de d[o]vella y todo lo capitulado ha de ser de ladrillo y yeso. Y la dicha media naranja ha de ser de tercio punto, con advertencia que la dicha media naranja no ha de tener linterna si [no] que ha de ser serrada, assí por el agua que caerá del texado de la Capilla Mayor como por otros inconvenientes. Y, al tiempo de fabricar las paredes, se ayan de dexar las ventanas en los puestos que convengan para todas las dichas piessas capituladas assí por aquéllas como para las que se capitularán. Y todas las dichas ventanas han de tener sus arcos de ladrillo gordo y yeso. Adviértasse que toda la dicha Capilla ha de quedar dispuesta según arte y reglas de arquitectura.

xxi ITEM: que se ha de hazer la bóveda del presbiterio de buelta de albege de medio ladrillo de d[o]vella. La dicha bóveda ha de ser paredada de ladrillo gordo y yeso.

Y la dicha bóveda no ha de tener callegones como las demás bóvedas sino repartimientos de paredes de medio ladrillo y yeso, hechándole por arriba bobedillas de ladrillo y yeso que, de esta manera, quedará muy segura y se podrá hir por debaxo para poner las sogas de las lámparas. Y assí mesmo se han de hazer las dos bóvedas de los dos braços del Cruzero de ladrillo etc. Y las dichas bóvedas han de ser con Lunetas.

xxii ITEM: que [en] todas las bóvedas capituladas en toda la dicha obra, han de estar los Carcañoles llenos de yeso y pedaços, todo aquello que sea menester para más seguridad y abono de dicha obra.

xxiii ITEM: que todas las bóvedas capituladas se han de encarreronar de ladrillo y yeso travando los carrerones de unos a otros, sacando las aristas de yeso y encabironándolas de ladrillo, puestos todos los tejados a la rostaria que les toca según arte.

xxiv ITEM: que las tres medias naranjas han de estar encavironadas de medio ladrillo de canto bien travados de unos a otros. Y encabironadas y lafardadas las dichas medias naranjas de yeso: que se ha de hazer a la derredor de todas las dichas piessas capituladas, como es: de la media naranja abaxo, chanfrantes o cornissas, aquello que la dicha Villa o electos quisieran, de aquel modo tenga obligación de hazerlo el maestro, o maestros, que tomaren dicha obra.

xxv ITEM: que de las dos puertas principales de la Iglesia, se ha de hazer un enlosado de piedra picada que suba una grada y, si se pudiesen acomodar dos, se ayan de acomodar para más gravedad de la entrada del templo. Y todo el dicho enlosado ha de salir hasta las caras y muro de la portalada para que aquélla sirva como una sapata a toda dicha portalada para más belleza y adorno de aquélla. Esto es: por lo largo y por lo ancho bastarán que salga hasta unos palos o pilares que ay de madera, haziéndole por la cara un apitrador, de lo alto que mejor pareciere, de piedra labrada con sus pedestrales de distancia a distancia. Y debaxo los dichos pedestrales habrá como unas baças o medias naranjas, corriendo por la parte de arriba una imposta o cornisilla que raya jugando por densima del apitrador. Y sobre la dicha cornisilla ha de correr un passamano de piedra que, assí la dicha cornisa como el passamano, sea todo de una piessa, assí porque no se [d]esmorone la cornisa de algunos golpes de muchachos como por el buen parecer. Y los dichos pedestrales han de estar coronados de pirámides y bolas de tal modo que en el uno aya una bola y en la otra una pirámide, que todo esto le dará más realce a la portalada. Y toda la dicha obra ha de estar asentada con argamassa y, si



las dichas bolas y pirámides no pueden salir de una piessa, se ayan de poner almas de yerro emplomadas para que aquello quede seguro.

xxvi ITEM: que se han de subir las dos esquinas de la frontera de la Iglesia de piedra picada hasta el nivel de la carena del texado y en estando a aquel nivel mirará una Cornicilla o imposta que, de otra manera, no se puede hazer balaustrada. Que de essa manera ya haze distinción la obra y puede hazer segunda ordenança. Y sobre dicha cornicilla, o imposta, se ha de hazer un apitrador en la propia ordenança que deban con advertencia que las bolas y pirámides de arriba han de ser maiores que las de abaxo por lo que les toca de más elevación.

xxvii ITEM: que toda la portalada de la dicha Iglesia, se ha de recorrer de arriba abaxo, como es: tapando algunas juntas si ay descarnadas y quitando algunas falcas que se dexaron quando la asentavan. Y bajo el cargamiento de las medias columnas unas baças que ay rompidas y pedaços de pedestral, se han de quitar aquellas pieças rompidas y bolberlas a poner, de tal manera que ha de quedar aquélla como el día que se acabó.

xxviii ITEM: que [en] la Linterna, o cúpula, de la media naranja, se ha de hazer un texadillo pavimentado de texas azules o verdes haziéndole los ocho cavallones de texa diferente assentado el arpón y cruz y bola que la dicha Villa o eletos darán, con advertencia que el dicho arpón ha de taladrar la bóveda para poder hazer fuerte la llave que se pondrá dentro la linterna.

xxix ITEM: que se ha de perficionar la linterna en esta forma, como es: la cornisa, alquitrave y capiteles, capiteladas y impostas, rascadas que se vea el ladrillo. Y las pilastras y cartelas de abajo y los pedestralillos de abaxo, las cartelas, perfilado de mortero y que se vea el ladrillo y las chambas, carcañoles y frisso dado de almagre y las juntas de blanco.

xxx ITEM: que se ha de hazer el texado de la media naranja de tejado común, haziendo los ochavos de texa azul o verde. Y todo el dicho texado ha de estar bien bruñido y perfilado.

xxxi ITEM: que se ha de adornar todo el dicho rebanco en esta forma, como es: por las esquinas de los ochavos subir pilastras corriendo su alquitrave, friso, y cornisa ha de estar almoadillonada y alquitraves a la derredor de las ventanas. Y los dichos alquitraves, modillones y cornisa ha de ser todo de ladrillo cortado bien junto y assentado assí propio un cordón que coronará las carenas de

los texados, y assí como el [de] Liria cargan las pilastras sobre cartelas allí que se hagan unos pilastrones. Adviértese que las pilastras no han de llevar capiteles sino que han de tocar con el alquitrave para que dexa lugar mejor todo aquel rebanco. Las dichas pilastras han de estar perfiladas de mortero que se vea el ladrillo y, assí propio, los pedestrales y todas las entrecalles y frisso ha de estar dado de almagre y, si pareciere, algunos pedaços de blanco.

xxxii ITEM: que en la endresera de dichas pilastras, como es: sobre el texado ha de tener por difinición quatro pirámides y quatro bolas. Y las dichas quatro pirámides han de tener de alto doze palmos poco más o menos y lo ancho que han de menester. Y las dichas bolas han de tener de alto seys palmos poco más o menos.

xxxiii ITEM: que se ha de pavimentar todo lo restante de los texados dexándolos bien bruñidos y perfilados haziendo quatro manganillas para sacar el agua del texado superior y, assímesmo, se han de pavimentar los quatro texadillos de los Carcañoles de manera que suban a nivelar con las carenas de los texados, haziendo los cavallones y los ocho de la capilla del Nombre de Jesús y, assímesmo, poner las dos bolas y arpones que la dicha Villa dará, o eletos.

xxxiv ITEM: que todas las Cornisas o chanfrantes, han de quedar perfilados o dados de almagre.

xxxv ITEM: que toda la dicha mampostería de la dicha obra, ha de quedar por la parte de afuera en el modo y forma de la que ay vieja de dicha obra tapando todos los agujeros o aquello que huviere.

xxxvi ITEM: que todos los texados viejos, como es de la obra que ya está hecha, se han de reconocer y manifestar si en aquéllos ay alguna texada rompida o alguna junta de cavallón ha dado por razón que se ven algunas manchas por la parte de adentro. Y assí texa como junta, se ha de apañar y bolverlo a mudar dexando los dichos texados bien corridos y asegurados.

xxxvii ITEM: que se ha de perficionar la linterna por la parte de adentro en esta forma, como es: en la media naranjeta de la Cúpula repartidos ocho cruzeros sobre la cornisa. Y los dichos cruzeros han de estar tirados de moldura y han de hir a parar a un Cerquillo que ha de correr a la derredor del arpón. Y dicho cerquillo ha de ser de las propias molduras de los ochavos. Y los dichos ochavos han de jugar en el dicho cerquillo sembrando por ellas unas piedras diamantadas y aflorones de buena talla. Y en los ochavos que quedan de cruzero a cruzero se han de preparar de buen dibujo y para executar dicho dibuxo se han de enjarrar primero de jesso gordo y ensima delgado.



xxxviii ITEM: que la endressera de los cruzeros de la media naranja, se han de tirar unas pilastras de moldura coronándolas en capiteles, alquitrave, friso y cornissa de orden compossita. Y por debaxo de la Corona de dicha cornissa ha de correr un bocel cortado. Y el friso ha de estar trepado de buen dibujo. Y en las chambas de dichas pilastras se ha de sacar aristas y tirar capiteladas y correr a la derredor de los arcos, impostas: dar de blanco a dichas chambas. Y a los triángulos que quedan dexar regatas para asentar las piedras o vidrieras o aquello que dará la dicha Villa para asentar.

xxxix ITEM: que debajo de dichas pilastras, ha de correr alquitrave, friso y cornissa haziendo ocho cartelas de buena talla. Y las dichas cartelas han de recibir los cargamientos de las pilastras, resaltando la cornisilla debajo de la corona de aquélla trepando el friso de buen dibujo.

xl ITEM: que se ha de perficionar la media naranja en esta forma, como es: a cada ventana hazer un ornato de orden composito y no de otra manera, con advertencia que ha de correr un alquitrave, friso y cornissa a la derredor de toda la dicha obra. Y el dicho ornato ha de tener frontispicio y tarjas, resaltando la cornissa y alquitrave en las endereceras de las pilastras de dichos ornatos. Y en la enderesera de los cruzeros, que más adelante se dirán, y [en] toda la cornissa, ha de estar enmodillada de modillones de talla. Y entre modillón y modillón se ha de preparar buen dibujo.

xli ITEM: que sobre la dicha Cornissa, se han de repartir dies y seys cruzeros que del uno al otro aya quatro palmos a la parte de abaxo de la Cornissa. Y los dichos Cruzeros han de subir al anillo de la Linterna, haziendo a la derredor de aquélla un cerquillo de la propia obra que corra por dichos Cruzeros unos florones de buena talla y unos coxines de relieve trepando los dichos coxines de buen dibujo. Y los dies y seys ochavos se han de enjarrar con yeso gordo y ensima delgado, trepando los dichos ochavos de buena trepa dexando sus fajas en los puestos necesarios.

xlII ITEM: en la enderesera de dichos cruzeros ha de haver dies y seys pilastrones que agan como unas cartellas. Y todos las entrecalles de entre pilastrón y pilastrón, y assí propio de las pilastras, todo ha de estar bien enjarrado y trepado de buena trepa.

xlIII ITEM: que a la derredor de los quatro torales, ha de correr un alquitrave, o imposta. Y sobre dicha imposta ha de correr un alquitrave, friso y cornisa de orden composito. Y en la enderecera de los pilastrones ha de haver dies y seys modillones con dies y seys muchachos de buena

escultura que los embacen. Y además de los dies y seys, sembrarán por la cornissa otros diferentes que de esta manera quedará la cornissa con mucho adorno y novedad, siendo assí que no ay en el Reyno otra de esta forma hasta oy. Y lo restante del friso se ha de preparar de buena trepa.

xlIV ITEM: que en los quatro triángulos, o carcañoles, se han de cortar quatro tarjas de relieve de buen dibujo, poniendo en el medio de los escudos las armas que la Villa, o eletos, de dicha obra querran poner [y] tengan obligación el maestro, o maestros, de cortar.

xlV ITEM: que se han de perficionar los arcos de toda la dicha obra en forma y modo que está lo restante de dicha obra.

xlVI ITEM: que se han de reparar las dos bóvedas de los braços del crucero como están las restantes de dicha obra.

xlVII ITEM: que la bóveda del cabo [del] altar, se ha de perficionar en esta forma, como es: hazer un artesonado de molduras y florones, todo enlasado de tal manera que exseda a todos los que ay hechos en el Reyno hasta el día de oy, dexando en el medio de aquél un puesto, o espacio, aora sea redondo aora quadrado, para poner una llave de madera.

xlVIII ITEM: que en las ventanas del Cruzero, en cada una de aquéllas, se ha de hazer un ornato de orden composito con sus pilastras y muro y jarras de talla y alquitrave a la derredor de la cornissa. Y el dicho alquitrave ha de acodillar debaxo de un serramento que haze el frontispicio con un tambanillo y, en medio, un tarjón de buena talla. Y para cargar las pilastras de dicho ornato, se han de cargar sobre cartelas que suban desde la cornisa hasta recibir las dichas pilastras. Y las dichas Cartelas no han de ser de gallones sino de una talla bien torneada. Y sobre las dichas Cartelas ha de correr una Cornisilla y preparar el friso de dicho ornato de buen dibujo, haziéndole al dicho ornato unas pirámides, o aquello que el artífice le pareciere mejor. Y todo lo restante hasta la Cornissa ha de estar enjarrado de jesso preparado de alabastro.

xlIX ITEM: que se a de tirar la cornissa principal en el propio modo y forma que está la restante de dicha obra.

L ITEM: que se ha de proseguir lo restante de dicha obra hasta el cielo como está la demás obra.

LI ITEM: adviértesse [que] en los guardapolvos no se a de poner açulejos por ser cossa que ya está serrada.



LII ITEM: que en las puertas que salen al Cruzero, como es la capilla del Nombre de Jessús y la de la segunda, en cada una de aquéllas, se ha de hazer un adornato de orden composito. Y los dichos ornatos han de llevar una pilastra por banda y muro y alquitrave a la derredor de la puerta, resaltando los alquitraves y cornissa. Y dicho ornato ha de llevar frontispicios. Y en medio de dichos frontispicios ha de haver un tarjón de buen dibuxo. Y por debaxo de dichos frontispicios ha de llevar conchas y por difinición a dichas pilastras unas pirámides o como unos jarros de talla trepando el friso de buena trepa, haciendo los pedestrales de dicho ornato de piedra labrada hasta seis palmos de alto.

LIII ITEM: que se ha de perficionar la capilla del Nombre de Jessús en esta forma, como es: repartiendo en la media naranja ocho cruzeros de buena moldura, haciendo un cerquillo a la derredor del yerro de la difinición que tenga de diámetro seis palmos más que menos, sembrando por dichos cruzeros unos florones de piedras o tarjas. Y lo restante de los ochavos se ha de enjarrar de yesso gordo y reparar de delgado y trepados de alabastro de buen dibujo.

LIV ITEM: sobre los arcos de la media naranja, se ha de hazer alquitrave, friso y cornissa de orden corintio. Y en la endressera de los cruzeros de la dicha media naranja, se han de hazer unas cartelas poniendo en cada una de aquéllas un serafín, resaltando la cornissa debaxo la corona trepando lo restante del friso de buen dibujo.

LV ITEM: que a la derredor de los arcos donde carga la media naranja, en cada uno de aquéllos, ha de correr una imposta por la cara de la media naranja. Y en los quatro carcañoles, se han de cortar quatro tarjas de relieve, poniendo en cada una de aquéllas las armas del Nombre de Jessús, o aquello que la dicha Villa o eletos quisieren.

LVI ITEM: que en la ventana que sale a la parte de la calle, a la derredor de aquélla, ha de correr alquitrave o una guarnición de ojas y ensima poner una tarja. Y assí propio en los demás formeros aunque no ay ventanas se ha de hazer los propios ornatos porque aga todo correspondencia.

LVII ITEM: que se han de perficionar los arcos sacando aristas y sembrando por ellos unos florones. Y de florón a florón un papel de trepa. Y lo restante de formeros hasta la cornissa se enjarrará de yesso y reparará de alabastro.

LVIII ITEM: que se ha de subir el campanario del modo y forma que oy sube hasta coronar y anivelar con la carena del texado de la Iglesia. Y en aquél en d[e]recho se retirará tres palmos por cada una parte de aquél. Y subirá de allí arriba treinta y seis palmos. Y en aquel destrito se

formará el cuerpo de las campanas haciendo quatro ventanas del modo mejor que se puedan acomodar, haciendo al campanar un ornato de dose pilastras con sus baças, capiteles, arquitrave, friso y cornissa. Se ha de hazer un apitrador paredado de ladrillo poniendo quatro pirámides y quatro bolas de la proporción que sea menester y haga a la derredor de dicho apitrador correr a una cornisilla de ladrillo cortado.

LIX ITEM: que para difinición de dicho Campanar, se ha de hazer una cúpula quadrada o ochavada, destas dos cossas elegirá la Villa lo que quisiere. Y ha de tener de alto donde cargará la bola o pirámide de lo alto de la difinición ventidós palmos poco más o menos, haziéndole su alquitrave, friso y cornissa pavimentado y los quatro cavallones, los que serán de texa azul.

LX ITEM: se advierte que desde el nivel de la carena del texado hasta lo alto y difinición del campanar, ha de ser todo paredado de ladrillo y argamassa. Y todas las molduras han de ser de ladrillo cortado, o hechas, y perfilar todo el campanar de mortero delgado etc.

LXI ITEM: que toda la dicha Iglesia y capillas, sacristía y archivo, se ha de pavimentar de tableros del propio modo que está lo restante de dicha obra.

LXII ITEM: que en el presbiterio, se han de hazer cinco gradas de ladrillo poniendo sus manperlanes de madera y una debaxo de las sillas del coro. Y si casso quisieren que fueran de piedra aya de correr por cuenta de dicha Villa, o eletos de dicha obra.

LXIII ITEM: que el maestro, maestros, que tomaren dicha obra tengan obligación de poner por su cuenta todo género de material, menos yerro, vidrieras, jarras para las difiniciones, arpones y cruces para aquéllas y para el campanar, y de madera, como es: retablos, llaves, puertas, ventanas, tarimas y bancos, menos la de los andamios y cándrias, que essa correrá por cuenta del maestro, o maestros.

LXIV ITEM: que la dicha Villa tenga obligación de tirar la madera para los andamios de dos leguas a la derredor de la Villa, y no de más lexos.

LXV ITEM: que el maestro, o maestros, que tomen dicha obra tengan obligación de dar fianças a satisfacción de la villa o electos de dicha obra.

LXVI ITEM: que siempre y quando la Villa quisiere pedir visura, pueda para ver si va aquélla conforme capítulos. Y si se hallasse que la dicha obra va conforme capítulos,



la dicha visura, o visuras, y el gasto que importarán aquéllas, aya de correr por cuenta de la dicha villa o electos. Y si se halla que no va aquélla conforme lo capitulado, aya de correr el gasto que importará por cuenta del maestro, o maestros, que hazen dicha obra. Y que ayan de estar tenidas las partes a lo que dixeren dichos expertos. Y caso de discordia, que entre un tercero por entrambas partes.

LXVII ITEM: que el maestro, o maestros, que toman dicha obra, tengan obligación de darla acabada dentro de dose años por el precio en que quedare concertada la

dicha obra. Y el modo de la paga ha de ser en esta forma: que la dicha villa ha de dar mil ducados de entrada y sietecientas libras cada un año hasta acabar de pagar aquélla. Y el maestro tenga obligación de tomar en parte de paga: trigo, vino y cevada al precio que pasare en el mes.

LXVIII ITEM: que el lugar tenga obligación de dar la erramienta que tiene de dicha obra y el jarrambre para poner el vino y cassa competente para la gente que trabajará en dicha obra. Y que, acabada la dicha obra, aya de bolver la dicha cassa, jarrambre y erramienta.(...)”.



## UN LIENZO DE PEDRO ORRENTE IDENTIFICADO EN TORINO

Tomada la escena desde un punto de vista bajo, y disponiendo los personajes secundarios en primer plano, de espaldas al espectador, Orrente consigue una afortunada composición, rica y variada a la par que coherente y



Fig. 1. P. de Orrente. La Cena de Emaús.  
Colección privada. Torino

armónica en la consecución de afirmar la presencia de Jesús y los dos discípulos después del encuentro en Emaús (Fig. 1). Historia tomada de San Lucas (24, 13-35), y con arraigo en la Contrarreforma, en realidad es, la Última Cena Eucarística<sup>(1)</sup>, muy frecuente en la producción del pintor español, siguiendo de cerca los gustos de los Bassano. Introduce más personajes de los habituales en el escenario, y desplaza a Jesús que pierde su relativo protagonismo. Es la luz externa y el Aureo de su rostro, lo que fundamentalmente designa su naturaleza sacral.

Se toma el momento de la división del pan, que Cristo inicia con la dignidad que las circunstancias exigen; a lo que los discípulos asisten atentos al acto. En el plano más próximo los sirvientes avanzan llevando las viandas y el vino. El primer grupo -que ocupa el ángulo izquierdo- se recorta a contraluz del mantel blanco, sirviendo de plano diferenciador y aliviando el avigarrado confusionismo tonal. A la fuga ascendente en perspectiva hacia el fondo, contribuye el perro sobre sus dos patas de atrás, se destaca la presencia de éste y del gato que lame los platos a los pies del anciano mesonero sentado. Son motivos típicos en la

tradición veneciana, que nuestros adictos puritanos a la dignidad de la pintura tanto censuraron. Recordamos las advertencias que se hacen al otro español también formado en Venecia: Navarrete el Mudo, al que se le obliga, en contrato a los encargos de El Escorial, que "no ponga gato ni perro, ni otra figura que sea deshonesta". Pero, ni el pintor de Felipe II prestó atención a estos convencionalismos que los venecianos pasaron siempre por alto, ni el pintor del lienzo que nos ocupa -que pensamos restituir a Pedro Orrente como líneas atrás dejamos entender- se dejó intimidar por tales remilgadas recomendaciones.

La Cena en Emaús, lienzo de gran tamaño: 263,5 x 178,5, figura catalogado como obra de "artista septentrional influenciado por Bassano: hacia principios del siglo XVII. Escuela italiana"<sup>(2)</sup>, atribución razonable por las evidentes relaciones con los Bassano que no sólo tuvieron discípulos en Italia, sino también en España. Orrente trabajó en Madrid, Toledo, Valencia y Venecia.

Las circunstancias son oportunas para justificar hasta cierto punto la presencia de esta obra del maestro español en Italia, nada de extrañar por su estancia aquí, según nos cuenta Jusepe Martínez que no dice que "doctrinose lo más con Leandro Bassano"<sup>(3)</sup> y, también sabemos de obras suyas en la colección Contini: prueba según don Diego Angulo de su estancia en Venecia<sup>(4)</sup>.

No es extraño que el lienzo que estudiamos fuera una obra de origen italiano. No sólo por las circunstancias de su hallazgo en estas tierras, sino por razones de estilo, próximo a la bendición de Jacob de la citada colección. La factura es más sólida y prieta y algunos modelos, como el joven espaldas que sube de un refugio interior, se repite -modelo y motivo- en el lienzo que ahora le restituimos. El año de 1612 -fecha del lienzo de la colección Contini- es útil para

- (1) L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, 1957, T. II, 2, p. 566.
- (2) *Di pinti del XV al XIX secolo per collezionist, e interduttore*, Gilberto Zabert, Se propone con reservas el nombre de Nicolas Regnier, pintor representado en "I Caravaggesdi francesi", considerada la pintura que nos ocupa una interpretación del Caravaggio. Galleria Di pinti antichi Torino, Catal. nº. 12 (22-XI-22-XII, 1977, nº. 14)
- (3) Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* 1986, p. 154. (Cat. D. Angulo-A. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española*, T. II, 19, p. 228.
- (4) *Ibidem*, pág. 237.



proponerle una fecha no distante a aquella. Ambas pinturas coinciden en la dureza de su factura y más acentuada precisión de las formas, mas acorde con la estética de Leandro Bassano, donde las fluorescencias de tradición tizianesca pierden significación en favor de los valores plásticos. Los animales en escena los usa Jacobo en la Cena de Emaus. Los modelos de los perros y su tendencia a mirar a lo alto es típico en obras de Leandro. Los modelos de jóvenes de espaldas y arrodilladas. Siguen de cerca motivos de Girolamo (La primavera del castillo Sforzesca y la entrada en el Arca de los Uffizi). No ha sido apuntada la conexión con este segundo hijo de Jacobo, cuya factura es más sólida y utiliza el gorro tan típico de Oriente. El joven del lienzo de Oriente que se aproxima con jarras de vino, es muy similar a uno de los pastores de la Natividad de Dresde.

La audacia en la composición quizá se debe a sugestiones de Tintoretto y Veronés, del que tomó el gusto por la colocación de los perros subidos sus patas sobre niveles altos, y el énfasis de los planos últimos en altura y profundidad. Un motivo concreto, el anciano mesonero está tomado del lienzo de Jesús en casa del fariseo, del Louvre. Pero es fundamental el estudio de los modelos, de color y de la técnica lo que nos conduce a ver una obra del maestro en español. Los gorros -tan peculiares suyos- los repite en obras conocidas tales: Jacob en el pozo de la colección Prat Tomás, Jacob poniendo las varas del North Carolina Museum y Jacob en el pozo de colección privada de Nueva York. El criado lleva las jarras está en el lienzo de Labán y Jacob del Museo del Prado. La mujer de espaldas se repite



Fig. 2. P. de Orrente. Adoración de los pastores. Museo del Prado

idéntica en la Adoración de los pastores del Museo del Prado (Fig. 2), que merece ser reproducida por repetir, aunque con ligeros cambios, los dos jóvenes que transportan los alimentos, aunque en distintas funciones. También el perro es el mismo, aunque sin los alardes de la Cena de

Emaus. El hostelero es el mismo en la Hosteria de las réplicas de colección particular de Bruselas y Cena de Emaus del Museo de Budapest (Fig. 3).



Fig. 3. P. de Orrente. Cena de Emaus. Museo de Budapest

Más significativo es el rostro de Jesús, idéntico modelo utiliza en la entrega de las llaves a San Pedro del Museo del Prado (Fig. 4). La curación del endemoniado de colección



Fig. 4. P. de Orrente. La entrega de las llaves a San Pedro. Museo del Prado

(5) *Ibidem*, pág. 322-333.



privada de Barcelona, donde repite en penumbra el rostro del apóstol de tres cuartos de perfil, personificando a San José en la Adoración de los pastores de colección privada de Madrid.

Técnicamente es oportuno señalar -además- la influencia de Caravaggio que apuntan con acierto los estudios al tratar algunas de sus obras, lo que confirma la crítica de Pacheco, que censura su marcada dirección naturalista. Aunque por las fechas no parece factible, la presencia del tronco del robusto árbol que cruza reseco el espacio, parece

evocar motivos tan especialmente generosos en tantos lienzos de Ribera, reforzada su presencia por la luz crepuscular que baña con generosos reflejos los fondos lejanos.

Son singulares las medidas, cuatro metros y medio entre largo y ancho, más que el mayor de las versiones conocidas. No constan referencias al que estudiamos en las listas de obras documentadas.

*MATIAS DIAZ PADRON*



# FR. JUAN TOMAS DE ROCABERTI Y VICENTE VICTORIA MENTORES DE LOS PROGRAMAS PINTADOS POR ANTONIO PALOMINO EN VALENCIA

Hace ya tiempo que intuimos la relación del Arzobispo de Valencia Juan Tomás de Rocabertí con el programa pintado en la bóveda de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de esta misma ciudad. El libro de "Empresas Sacras" del padre Núñez de Cepeda, publicado en Valencia en 1685, se ajustaba sorprendentemente a las contenidas en el programa, y lo más extraordinario es que esta edición que citamos le fue dedicada al ilustre prelado valentino<sup>(1)</sup>

Del canónigo Vicente Victoria Gastaldo conocíamos lo publicado por Antonio Palomino en su "Tratado", pero es el "peritaje" realizado por el artista cordobés de las obras ya ejecutadas en el templo de los Santos Juanes de Valencia, donde se confirma como mentor intelectual de su complejo programa iconográfico.

Ha sido el estudio minucioso de tres amplios programas iconográficos, el que, más adelante, nos ha permitido desarrollar este esbozo de las implicaciones artísticas, ideológicas y religiosas que sin duda tuvieron el Arzobispo Rocabertí y el canónigo Vicente Victoria con la manifestación artística más espectacular de los últimos años del siglo XVII en Valencia.

A los pies del templo de San Nicolás, en el espacio superior de muro de la puerta principal se pintaron dos parejas de personajes, a derecha e izquierda. Hacia el lado del templo que corresponde al Evangelio, se representan dos figuras de hombres, el de la derecha, vestido según la época, con ropajes oscuros, con larga melena, bigote y mosca. No hay duda en su identificación, y es bien conocido que el retratado no es otro que Antonio Palomino. A su lado, en actitud reverente, de sumisión a sus dictados, se pinta el propio Dionisio Vidal, adelantado discípulo del maestro cordobés y encargado de la pintura del templo. Lleva en sus manos los bocetos de la obra, sobre los que parece estar dialogando con el maestro. Situados detrás de una cornisa fingida, al amparo de un majestuoso "San Lucas", realizado en tonos bronceos, resaltan estos dos retratos que parecen cobrar vida en "auténtica ilusión óptica"<sup>(2)</sup>.

Analicemos con este motivo las circunstancias que los rodearon en los años de su relación en Valencia. Antonio Palomino, como ya hemos dicho, llegó a Valencia en 1697, con el encargo de la pintura del "Presbiterio" de la iglesia parroquial de los Santos Juanes o del Mercado de Valen-



Antonio Palomino y Dionisio Vidal  
Templo de San Nicolás de Valencia

cia<sup>(3)</sup>. Es la época en la que realizaría el peritaje de lo pintado por Vicente Guilló en el conjunto de la bóveda. Marchó a

- (1) LLORENS MONTORO, J. V.: *Arte y devoción en la pintura del siglo XVII: La Iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*. Cimal, 1984, pp. 73-76.
- (2) ORELLANA, M. A.: *Biografía Pictórica Valentina*, Valencia, 1967, p. 352.  
Cfr. PALOMINO, op. cit. 674.
- (3) CEÁN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. V, p. 220.



la Corte por asuntos personales<sup>(4)</sup>, y a su vuelta a Valencia, entre 1699 y 1700, se encargó personalmente de la obra, que según Ceán Bermúdez:

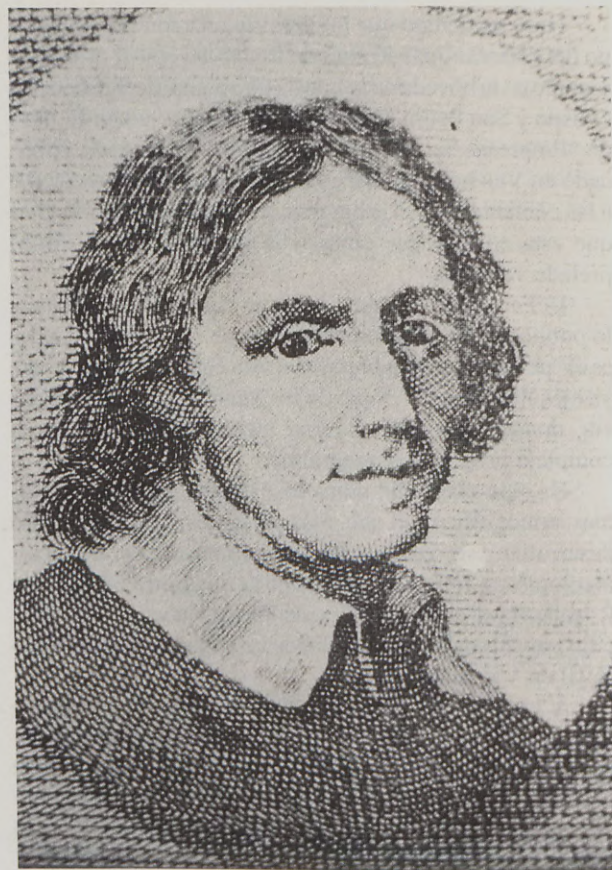
“le dió mucha opinión por su magnitud, por la erudición con que dispuso los asuntos y por la franca manera con que están pintados”<sup>(5)</sup>.

No pudiéndose encargar de la decoración de la Iglesia de San Nicolás, trazaría los bocetos que luego pintó Dionisio Vidal, para más tarde, aunque inmediatamente, acometer personalmente la decoración de la bóveda de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Al otro lado de la puerta, el de la “Epístola”, también a los pies del templo se pintan dos retratos más. Lo que inexplicablemente no ha sido tan difundido, seguramente por no haber sido identificados. A la izquierda del espectador, de perfil se representa a un hombre de mediana edad, en

canónigo de la época, pues lleva capa oscura, encima de “sobrepelliz” blanca. El otro, de frente, viste hábito blanco “dominicano”, con capucha y “cruz pectoral”.

Desde el punto de vista documental, lo más importante es que el primero de ellos, por su indumentaria, se puede identificar, según nuestro criterio, con el Canónigo Vicente Victoria Gastaldo. Un grabado, en el que es representa-



Vicente Victoria

Ilustración del libro de A. Ponz “Viaje de España” + IV

do este personaje, localizado en el tomo V del “Viaje de España” de Antonio Ponz, dedicado al Reino de Valencia,

- (4) Declaración de don Antonio Palomino, Pintor de Cámara de S.M., como périto nombrado en el pleito de la parroquial de San Juan del Mercado. Seguida en la Real Audiencia Año de 1697. Expediente personal de D. Antonio Palomino y Velasco, pintor de Cámara. Sec. Personal, Caja núm 784/1. Archivo General de Palacio. “Antonio Palomino Velasco Pintor de V.M. puesto a sus Reales pies le suplica se sirva concederle su licencia y Real permiso para ir a la Ciudad de Valencia a negocios de su facultad...”
- (5) CEÁN BERMUDEZ, op. cit. p. 221.



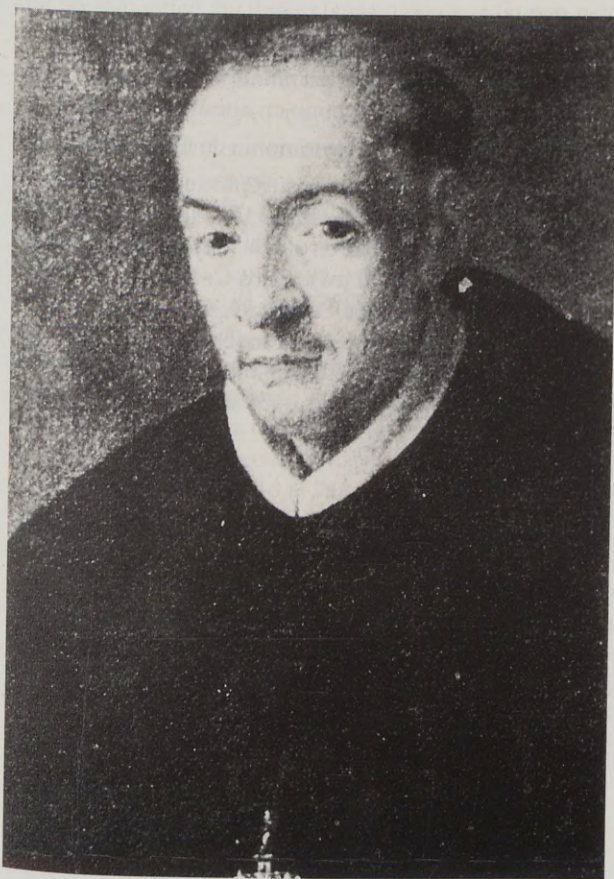
Vicente Victoria y Fr. Juan Tomás de Rocaberti  
Templo de San Nicolás de Valencia

actitud de conversar, haciendo un gesto con su mano derecha. Viste indumentaria que bien pudiera ser la de un



nos lo confirma. Antes hemos hecho breve alusión a la relación de Victoria con Palomino. Esto podría ser una justificación a la hora de identificar este retrato, pero no queda en ello nuestro objetivo, que se ensanchará, en cuanto a la explicación del significado de estos retratos, por las implicaciones que un personaje como Victoria tiene en el panorama de la piedad valenciana de la época, de la que sin duda nos serviremos a la hora de explicar no sólo el programa de San Nicolás sino el conjunto de los programas que estudiamos, y que según nuestro criterio mantienen una evidente unidad, tanto en lo artístico como en lo ideológico.

Toma cuerpo nuestra especulación, cuando a través de un retrato pintado sobre un lienzo que según Orellana puede ser atribuido a Gaspar de la Huerta, hoy localizado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, hemos comprobado



Retrato de Fr. Juan Tomás de Rocaberti  
Lienzo. Museo BBAA Valencia

que el segundo personaje pintado al lado de Victoria es nada menos que el Arzobispo y Virrey de Valencia Fray Juan Tomás de Rocabertí, O.P., que en estos años ocupa también

el cargo de Inquisidor General de España, por, lo que aparece con el hábito de dominico y la cruz pectoral<sup>(6)</sup>. La influencia de Rocabertí no se inscribe exclusivamente en la sociedad valenciana, pues a lo largo de su vida mantuvo una prolongada estancia en Roma como General de su Orden, y su cercanía a la Corte es evidente desde su cargo de Inquisidor.

Sin duda la identificación de estos dos personajes retratados es de suma importancia en nuestro intento de dar una explicación a las circunstancias que motivaron la realización de estos tres programas iconográficos en la ciudad de Valencia.

#### EL CANÓNIGO VICTORIA COMO MENTOR INTELLECTUAL DE LOS PROGRAMAS

Como se sabe, los temas de la mayoría de los programas iconográficos realizados en esta época son tan imbricados que sólo un consumado teólogo puede haberlos elegido. En el caso de lo realizado por Palomino en Valencia, la complejidad teológica y doctrinal de los “programas”, nos ha hecho pensar en la existencia de un “mentor intelectual”, figura que indiscutiblemente es precisada por Antonio Palomino en el Canónigo Vicente Victoria Gastaldo. El mismo Palomino en su peritaje de lo realizado en San Juan del Mercado cita al Canónigo Vicente Victoria como creador de la “idea”, según los “eruditos italianos en los más ilustres palacios y templos”. Sabida es la admiración del cordobés por el canónigo valenciano, nacido según Ceán Bermúdez en el año 1658<sup>(7)</sup>.

Orellana dice que su apellido es “Vitoria” aunque en otras ocasiones se le llama Victoria<sup>(8)</sup>. Señala también que hay quien lo hace pariente de San Vicente Ferrer<sup>(9)</sup>, dato que debemos anotar para más adelante contrastarlo con la orientación teológica de los programas. De él habla extensamente Palomino<sup>(10)</sup>, pero es D. Roque Chabás, fundador de la revista “El Archivo”, canónigo y archivero de la Catedral de Valencia, quien probó que ni Victoria nació en la ciudad de Valencia, ni el el año 1658, al publicar su partida de nacimiento:

- (6) También se comprueba la identidad de este personaje comparándolo con el retrato que, con extensa cartela biográfica, forma parte de la serie icónica de los Arzobispos de Valencia conservada en la Catedral de Valencia. Reproducción por Olmos y Canalda, E., *Los Prelados de Valentinos*, Valencia, 1949, p. 217. Al comienzo del capítulo que le dedica a su biografía.
- (7) CEÁN BERMÚDEZ, op. cit. t. IV p. 217.
- (8) ORELLANA, op. cit. p. 274.
- (9) ORELLANA, *Ibidem*.
- (10) PALOMINO, op. cit. t. III, p. 494, n. 224. Cf. *Ibidem*, pp. 148, 262, 1.135.



“Disapte a 13 de agost de 1650 Bategí yo en Juan Femenia prevere vicari temporal de la Parroquia de la Ciutat de Denia segons ritu de nostra Santa mare Iglesia Romana a Juan Vicent Tiburcio fill de Jacomo Vitoria i de Escolastica Gastaldo coniuges foren campares Vicent Palau de Vicent y Paula Calbeta i de Gastaldo”<sup>(11)</sup>.

Continúa diciendo que el último hijo de Jacomo Vitoria nació el 9 de abril, y el día 6 de septiembre del mismo año hizo testamento, falleciendo Jacomo el 11 de dicho mes de septiembre de 1654. No podía pues nacer su hijo Vicente en 1658 como asegura Ceán. Su primer nombre fue Juan pero como era también el de su hermano mayor no usó más que el segundo, el de Vicente:

“Vicent fill de Jacomo Vitoria y Escolástica Gastaldo”<sup>(12)</sup>.

Según dice Alcahalí, su padre Jacobus Vitori, comerciante italiano, lo dedicó a los estudios filosóficos y teológicos que compartió con su verdadera vocación, la artística<sup>(13)</sup>.

“Apenas se consideró en condiciones para que su viaje fuera fructífero, marchó a Roma donde fue protegido por un hermano de su padre que lo puso bajo la dirección de Carlo Maratta”.

Orellana habla ya de su intención de obtener:

“alguna pieza o prebenda eclesiástica, en su viaje a Roma”<sup>(14)</sup>.

El mismo Orellana dice que al marchar a la “Ciudad Eterna”, se hallaba informado de los principios de la pintura en Valencia, de Victoria y a través de los documentos que contienen el “Tratado de la pintura” de Josep García sabemos que perteneció a una “Academia de pintura” que tenía lugar en el Convento de Santo Domingo de Valencia<sup>(15)</sup>.

Academia, que según relato de Joseph García Hidalgo, pudo controlar la forma de hacer de los pintores valencianos sobre todo de la segunda mitad del siglo XVII, e introducir los conceptos de una estética en la pintura valenciana acorde con la ortodoxia estética de la Iglesia en estos últimos años, aún al ejemplo de la pintura italiana contemporánea. ¿Asistimos a un preanuncio de la posterior Academia valenciana de Bellas Artes? Victoria y García pudieron introducir estas ideas en la Academia de Santo Domingo, ambos estuvieron en Italia, y Victoria llegó a rebatir, como ya sabemos, las tesis de Malvasía en favor de los pintores boloñeses. Conocedor de la polémica que en los últimos treinta años del siglo XVII se da en la pintura italiana entre Gaulli y Maratti, herederos de la que habían sostenido cuarenta años antes Cortona y Sacchi. Como dice Wittkower:

“Gaulli con una clara base metafísica a menudo mística y emocionante que pudo haber conseguido su

fuerza latente de manera tardía de Bernini con notable influencia de la corriente en este momento de misticismoseudodionisiaco y la popularidad creciente del quietismo de Miguel de Molinos”<sup>(16)</sup>.

Y por otro lado, Maratti que personificaba una escuela más académica, más clasicista, más serena en su expresión de una espiritualidad más moderada, más acorde con los esquemas doctrinales de la Iglesia “oficial”.

Palomino, en el comentario a la Academia de Juan Antonio Conchillos<sup>(17)</sup>, uno de sus colaboradores valencianos, se cuestiona si esta Academia sería la continuación de la que mantuvo en el Convento de Santo Domingo de Valencia un padre mudo de la casa de los marqueses de Boil, llamado Fray Antonio de Fenollet, que falleció 11 años antes que Conchillos, el día 13 de diciembre de 1700, bien que tal vez como señala Orellana había más de una Academia de dibujo y pintura en Valencia:

“pues en Academias en plural y a un mismo tiempo hace mención Palomino en nuestra Ciudad”<sup>(18)</sup>.

Recogemos el propio testimonio de García Hidalgo:

“Tiene esta ciudad el Convento suntuoso de Predicadores, Cátedras de todas las Ciencias y también un Aula muy capaz en donde los pintores hacen sus Academias, y allí asistíamos Castellanos y Valencianos con algunos Caballeros, y Eclesiásticos, que por afición y curiosidad convenían a dibujar, ver, y oír; más la oposición, y emulación virtuosa bastó a que siete, u ocho años que estuve, hubiese Acade-

(11) ALCAHALÍ, op. cit. p. 327.

Cf. CHAVÁS, R. Archivo, t. VII, cuaderno VII, Noviembre. 1891.

(12) ALCAHALÍ, op. cit. p. 328.

(13) ALCAHALÍ, Ibidem.

(14) ORELLANA, Ibidem.

(15) GARCÍA, JOSEPH, *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, Madrid, 1693. p. 6 y ss. y fiesta que se hizo en la celebración de este asunto, pp. 165-255 (Impreso 1691) Poética/Festiva celebrada/a los años y nombre/de/Carlos II/Rey de las Españas/Executada en la casa de la diputación/el día 4 de Noviembre 1691. Valencia, en Casa de Francisco Mestre, año 1691, pp. 257-382, Posesión del Sr. Presidente que dió la Academia de Valencia a Dn. Joseph Belvis y Escribá, Caballero de la Orden de San Juan y fiesta que se hizo en celebración de este asunto. Apuntaciones, 1600-1699, Archivo del Real Convento de Predicadores de Valencia, Ms. 47.

Nº 7. 1644. Los Profesores de Pintura de la Academia fundada en nuestro Convento piden a Felipe IV que no permita que se sujete a los de su profesión a servir de aprendices y oficiales por determinado tiempo. Varía en fol. t. I.

Nº 3. 1685. Se celebra en Valencia una Academia. Varía. 4 t. 29.

(16) WITTKOWER, op. cit. p. 334.

(17) ORELLANA, op. cit. p. 204.

Cf. PALOMINO.

(18) ALCAHALÍ, op. cit. p. 1.132.

Cf. ORELLANA, Ibidem.



mias, de suerte que todas las noches había dos, una de los Valencianos, y otra de los Castellanos, y los Domingos, y Fiestas se juntaban en el Central de dicho Convento, y los días de San Lucas se celebraba con gran autoridad una plausible Fiesta del Santo Evangelista, con Misa, Sermón, Música de la Seo y aniversario al siguiente día; lo cual dura, y creo de la afición, y constancia de los gallardos espíritus valencianos que tendrá permanencia”<sup>(19)</sup>.

Entre aquellos personajes que protegieron y practicaron las artes en dicha institución, cita entre otros al:

“Ilustre Don Esteban de Espadaña, merítísimo inquisidor en la de Valencia... los ilustres Don Félix Falcó, Don Diego Sanz, Don Bernardo Sanz de la Llosa; y los ciudadanos Félix Cebriá, Thomas Guelda, Joseph Vidal de Vinaroz y su hijo Joseph Vidal... los canónigos Don Vicente Carroz de Valencia, y Joseph Victoria de Xátiva”<sup>(20)</sup>.

Sin duda este es el Canónigo Victoria, al que nos referiremos y del que trazaremos un breve semblante biográfico. En su primera etapa romana, dice Alcahalí que pronto por su talento y agradable trato, habilidad en la pintura y erudición, le hicieron conocido de todos los “literatos e inteligentes” en Bellas Artes de la época<sup>(21)</sup>. En el taller de Maratta había estudiado con avidez la anatomía pictórica y el colorido, copiando las obras de Rafael a las que profesaba un entusiasta y verdadero culto. Orellana habla de su aprovechamiento en la perspectiva, simetría y anatomía de la que era muy observante<sup>(22)</sup>. Antonio Gállego dice que Victoria frecuentó los ambientes de las Academias romanas y allí grabó al “aguafuerte” copiando a Rafael<sup>(23)</sup>. Nos serviremos del testimonio del erudito Orellana:

“El mucho mérito de tan diestro pintor, sobre erudito y hábil humanista le concilió a más de dicho honor de Pintor de Cámara del Serenísimo Gran Duque de Toscana y el de Académico de la de San Lucas en Roma, el serlo también de la de Florencia, siendo igualmente gentilhombre de honor del Eminentísimo y Excelentísimo Cardenal de Medecis”.

Logró en Roma un canonicato de la Colegial de Játiva y recibidas las “sagradas órdenes” regresó a Valencia<sup>(24)</sup>. De esta época, apostilla Alcahalí, que no se sabe si renunció a la canongía o no pero permaneció en Valencia varios años viviendo en un huerto de extramuros, donde dedicaba todo su tiempo al estudio de la pintura<sup>(25)</sup>. Dice Orellana:

“dando bien a conocer con su ilustración y ventajas que había sabido aprovecharse de la peregrinación, que suele despertar el ingenio con el trato de otras gentes. Prebenda era vivir fuera de los muros y a las inmediaciones de Rusafa, para gozar de aquella tranquilidad y sosiego de ánimo, que requiere el

estudio... propio y común de carácter de pintores y estudiosos humanistas”<sup>(26)</sup>.

Comenta Orellana que “en aquella poética soledad que había tomado por voluntario retiro”, recibió un libro publicado entonces por el Caballero Malvasía (hoy el ejemplar que hay en la Biblioteca General de la Universidad de Valencia procede del Convento de Santo Domingo de esta misma ciudad), “La Felsina Pitrice”, en el que se fustigaba cruelmente a la “Escuela pictórica romana”, ensañándose con las obras de Rafael de Urbino, al ponerle en parangón con la “Escuela boloñesa”:

“Tan desfavorable impresión causaron a nuestro Victoria los juicios en el libro emitidos que cediendo a indicaciones de Horacio Albano, personaje de gran predicamento en la Corte romana y antiguo amigo suyo, (hermano de Juan Francisco Albano,

(19) CALVO SERRALLER, op. cit. pp. 604-605. Aunque no cita a García Hidalgo, para los orígenes y desarrollo académico en Valencia, véase F. M<sup>a</sup>. GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945, pp. 36-39.

(20) CALVO SERRALLER, *Ibidem*.

(21) ALCAHALÍ, *Ibidem*.

CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p. 589.

ALCAHALÍ, BARÓN de, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897, pp. 129-130.

Cf. SIMÓ SANTONJA, V.: *Valencia en la época de los corregidores*, Ayuntamiento de Valencia, 1975, pp. 180-181. Ya existían a mediados del siglo XVII, dos Academias en las que se daba fiel culto a las Bellas Artes. Una de valenciano y otra de forasteros. Ambas celebraban sus reuniones en la Sala Capitular del antiguo convento de Santo Domingo (BOIX, *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, t. II, Valencia, 1845) dirigidas por un religioso mudo llamado Fenollet (fallecido en 1700) y por Juan Conchillos Falcó y después su discípulo Evaristo Muñoz que la mantuvo hasta su muerte en 1736. Por su parte Palomino hablando de Senén Vila hace mención de otras, sin contar la que mantuvo en su casa Antonio Richarté. Además de sus propias funciones educativas en materia artística, dichas Academias fundaron una asociación religiosa, que celebraba sus cultos en el Altar de la Ascensión del Señor del Convento de Santo Domingo en el que tenían sepultura propia.

ROBLES, A.: *Manuscritos del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, 1984, vol. XIV, p. 358.

S. XVII (Tejuelo: fiestas de la Academia, 10) pp. 5-40, Constituciones de la Ilustre Academia de Valencia, pp. 45-163, Posesión del Sr. Presidente que dió la Academia de Valencia al Ilustre D. Baltasar de Ixar, Portugal y Escrivá...

(22) ORELLANA, *Ibidem*.

(23) GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 208.

(24) ORELLANA, op. cit. p. 274.

(25) ALCAHALÍ, op. cit. p. 329.

(26) ORELLANA, op. cit. pp. 99-135. En la vida de los Ribaltas.

Cf. ORELLANA, op. cit. p. 275. Es interesante la cita de Ovidio a la que se refiere Orellana en cuanto a la equiparación de Poetas y Pintores que requieren el retiro y la soledad. Según señaló también en la vida de Esteban March.



futuro Papa Inocencio XII del que Victoria fue nombrado “anticuario” a su regreso a Roma y del que hay un grabado en la Academia de Bellas Artes de Valencia, que representa a ese personaje y que probablemente fue realizado por Victoria), escribió con el título de “Oservazioni sopra il libro de la Felsina Pitrice”, una discretísima obra refutando todos los argumentos de Malvasía y defendiendo a la “Escuela de Rafael”, que fue impresa en Roma en 1703<sup>(27)</sup>.

Palomino dice que en este libro mostró Victoria su erudición e inteligencia en el arte de las letras y la nobleza de su genio en la defensa de Rafael, los Carracci y sus escuelas. Tardíamente contestaron los boloñeses y a la postre Juan Pedro Zanotti, pintor distinguido de Bolonia cedió el campo reconociendo la erudición del valenciano Victoria<sup>(28)</sup>. Continúa Orellana señalando que hastiado Victoria de trabajos de gabinete y deseando reanudar el trato con artistas eminentes de la “Capital del Orbe”, decidió regresar a Roma, Palomino añade imprecisamente que fue hacia el año de 1700:

“con ese ánimo de gozar de las delicias de su afición así en la pintura como en otras academias y arcadias pastoriles que allí se fomentaban donde concurría nuestro Victoria con otros célebres genios y donde se hacían grandes poemas y discursos de alta erudición, según los asuntos que se le repartían y a que era sumamente aficionado nuestro Don Vicente a todo género de buenas letras”<sup>(29)</sup>.

Comenta Alcahalí que apenas volvió a instalarse en Roma, el Papa le nombró su “anticuario de cámara”, relevante puesto que le puso en contacto con todas las notables personalidades artísticas que frecuentemente le consultaban<sup>(30)</sup>. Dice Palomino:

“gran anticuario, y observador de lápidas, medallas y monedas, y otros monumentos antiguos, prendas todas que constituían un sujeto verdaderamente recomendable y digno de fama póstuma. Y así fue nombrado anticuario del Papa, con salario señalado. Supo con gran perfección la lengua italiana, en cuyo idioma y en castellano hizo muy buenos versos y otros discursos de mucha erudición y así mereció un elogio que se imprimió en Roma en el libro de las pinturas del Sepulcro de Ovidio”<sup>(31)</sup>.

También nos confirma Orellana que el Canónigo Victoria fue elogiado en la Academia preparatoria de Valencia en su papel del año 1757 (Biblioteca General de la Universidad de Valencia), papel que fue presentado a la Reina Doña Bárbara antes de erigirse en el año 1768 en Real Academia de San Carlos. Se lee este documento:

“Pero con eminencia Don Felipe Victoria, canónigo de la Colegial de San Felipe (antes Xátiva), quien a

la distinguida ciencia de la Escuela, juntó tan singular manejo del pincel, y práctica de la arquitectura, que el Serenísimo Duque de Toscana tuvo el honor de tenerle en su corte, y eternizó en su mano su memoria”<sup>(32)</sup>.

En cuanto al su significación más directa con las obras realizadas por Antonio Palomino en Valencia, del Canónigo Victoria, debemos resaltar que al margen de importante pintor y grabador fue sobre todo intelectual y teólogo, interviniendo en Roma como agente de la ciudad de Valencia en la promoción del “Precepto del rezo semidoble a San Vicente Ferrer”<sup>(33)</sup>. Escribió una vida del Santo Patrón valenciano editada en Roma en 1712, siendo patente su vinculación a la espiritualidad vicentina hasta el extremo, de hacerlo, según relata Orellana, familia del Santo. Como dice Palomino en su “peritaje” de la obra de los Santos Juanes, el Canónigo Victoria fue el creador del complejo programa, en el que la significación de la imagen de San Vicente Ferrer como “Ángel del Apocalipsis”, es importantísimo, no exclusivamente en este programa, haciéndose extensiva a la orientación teológica de los otros dos en relación con una espiritualidad común.

## EL ARZOBISPO DE VALENCIA FRAY JUAN TOMÁS DE ROCABERTÍ

La figura del Arzobispo Rocabertí, no es menos importante en el contexto de la obra de Antonio Palomino. Domingo ejemplar, entre otros cargos fue General de su Orden, por dos veces Virrey de Valencia y en la última etapa de su vida, Inquisidor General de España.

(27) ORELLANA, op. cit. p. 276.

(28) PONZ, op. cit. t. IV, p. 112.

(29) PALOMINO, op. cit. 1136.

(30) ALCAHALÍ, op. cit. p. 239.

Cf. CEÁN, op. cit. t. IV, p. 217. La Academia de Florencia y otros cuerpos de artistas y literatos escribieron varios elogios de su mérito en la pintura, de su erudición y de su pluma, y se publicó uno en el libro de las pinturas del sepulcro de Ovidio que le hace mucho honor.

(31) PALOMINO, Ibidem. Continúa Palomino describiendo el elogio que se le tributa en esta obra al famoso Canónigo valenciano: D. Vicenzo Vittoria/Spagnolo noble di Valenza; le cuige/nerose qualità, si stendono ancorá nel/eruditione delle antiche memorie, con/le quali si rende celebre il suo mobilissimo genio: il cui elevato in/gegno risplesde non neno nella/Chiarezza de natali che nella/cultura de sui eruditi studii/si nel pennello, come ne le penna”.

(32) ORELLANA, op. cit. p. 278.

Cf. Academia de Santa Bárbara, 1757, Biblioteca de la Universidad de Valencia, siglo XVIII.

(33) ORELLANA, op. cit. p. 276. Libro Manual de Consejos núm. 231, Any 1706, en 1707. En el Consell General del día 9 de Setembre de 1706, hi agué entre altres la deliberació següent: Proposició en dit insigne Consell General: Per quant a instancia y sollicitud del Canonge Vicent Vitoria, que está en Roma, agent de esta ilustre Ciutat.



En cuanto a su influencia, directa o indirecta con el “mensaje” contenido en las obras valencianas de Antonio Palomino, ha sido una fuente literaria, el “Libro de Empresas Sacras”, del padre Núñez de Cepeda, la que nos ha dado una primera pista a seguir en nuestra interpretación del significado de este personaje, retratado a los pies del templo de San Nicolás. La serie de “empresas” pintadas en la bóveda de este templo, cuya fuente literaria, como más adelante comprobaremos, es sin duda el texto antes aludido, están destinadas a ensalzar la figura del “Príncipe de la Iglesia”, con la particularidad de que en su edición valenciana contienen una extensa dedicatoria para el Arzobispo de Valencia Juan Tomás de Rocabertí<sup>(34)</sup>.

Procedente de una de las casas más aristocráticas y de mayor raigambre de la nobleza catalana, nació en el Castillo de Perelada en Gerona, el 4 de Marzo de 1627. Abandonó la carrera de las armas para vestir el hábito dominicano en el Convento de Gerona en 1646. Estudió artes y teología en Tortosa y más tarde se trasladó al Convento de Mallorca, donde entra en contacto con el espíritu de la “reforma” acuñada en Valencia por San Luis Bertrán a través de su “Escuela”. Dato que como veremos más adelante es de suma importancia para entender su actitud personal frente a una serie de hechos y circunstancias que caracterizaron de “dudosa y controvertida”, a la piedad valenciana del siglo XVIII, y de las que Rocabertí no fue en absoluto ajeno, por su prolongada estancia en Valencia, y por sus responsabilidades de gobierno<sup>(35)</sup>.

Una de las pruebas más evidentes de la necesidad de reconducir la piedad popular, desde los estamentos más elevados de la jerarquía eclesiástica valenciana, es la relación de Rocabertí con los programas pintados por Antonio Palomino y la orientación doctrinal de los mismos.

Brillante universitario, Catedrático de Filosofía Tomista, pronto desarrollará una nueva dimensión personal: el Gobierno Prior de Tarragona, Provincial de la corona de Aragón, el 24 de mayo de 1670 es nombrado Maestro General de la Orden. En Roma, contó con la amistad del Papa Clemente X, y en el balance de su gestión se encuentra la canonización de San Luis Bertrán, a la que podemos añadir la entrada de San Vicente Ferrer en el “Breviario romano con rito doble”, siendo éste un dato fundamental que lo relaciona con el Canónigo Victoria, delegado de la ciudad de Valencia en Roma por este motivo. Logrando lo mismo para San Pedro Mártir y también para Santa Catalina de Siena y San Raimundo de Peñafort<sup>(36)</sup>.

En el período de “sede vacante” por la muerte de Luis Alfonso de los Cameros, Carlos II ofreció a Rocabertí el arzobispado de Valencia, siendo nombrado el 15 de agosto de 1676, tras decisión de Inocencio XI, aunque mientras se reuniese el Capítulo para elegir sucesor, continuó en su cargo de General de la Orden<sup>(37)</sup>.

Más tarde, durante el bienio 1678-79, fue nombrado Virrey y Capitán General de Valencia. Y por segunda vez en 1683. A Rocabertí se debe la erección en 1687, del Colegio de San Pio V, destinado a la formación teológica y moral de misioneros, cuya dirección confió a los Clérigos Menores a instancias de la Reina Dña. Mariana de Austria<sup>(38)</sup>. El 22 de junio de 1687 convocó Sínodo Diocesano, dictando “Constituciones” que comprenden veinticuatro títulos de acuerdo con el más exacto cumplimiento de los Decretos Tridentinos. Dice Olmos y Canalda que no disminuyeron el celo desplegado constantemente en el mejor régimen de nuestra archidiócesis las múltiples ocupaciones que le embargaban, desde que propuesto por Carlos II le confirmó en el importantísimo cargo de inquisidor General de España, Inocencio XII, el día 17 de julio de 1695, ni la obligada ausencia de la ciudad de Valencia por reclamarle en la Corte su nuevo cargo. Falleció en Madrid a los 75 años de edad, el 13 de julio de 1699<sup>(39)</sup>.

Entre su importante legado intelectual destaca, como ya sabemos, que Rocabertí fue un gran difusor de la figura y de la obra de San Vicente Ferrer, en 1693 encargó una edición de los Sermones y de las obras de San Vicente a dos dominicos del Convento de Predicadores, el Padre Francisco Milán de Aragón y el Padre Luis de Blanes, quienes cumplieron su cometido aprovechando la mayor parte de las anteriores ediciones y utilizando los manuscritos existentes en el Colegio del Patriarca de Valencia<sup>(40)</sup>.

(34) NUÑEZ DE CEPEDA, F.: *Idea del Buen Pastor*, copiada por los SS. Doctores, representada en Empresas Sacras, con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un Príncipe Eclesiástico. 2ª impresión, Valencia, 1685.

(35) OLMOS Y CANALDA, E.: *Los Prelados Valencinos*, Valencia, 1949, p. 217.

MORTIER, A.: *Histoire des Maîtres Généraux des Frères Prêcheurs*, París, 1914, p. 102.

AGRAMUNT, J.: *El Palacio Real de la Sabiduría. Idea del Convento de Predicadores de Valencia*, t. II, Vida del Venerable y Excelentísimo Señor Don Fr. Juan Tomás de Rocabertí, Catedrático en la Universidad de Valencia, Provincial de Aragón, General de toda la Orden de Predicadores., Arzobispo de Valencia Asistente de tres Sumos Pontífices, dos veces Virrey, y Capitán General del Reyno de Valencia, e Inquisidor General de toda la Monarquía de España, ms. 148-149 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia, p. 37.

(36) MARTIER, op. cit. p. 94.

(37) AGRAMUNT, op. cit. p. 336.

(38) Archivo del Reino de Valencia, sec. Clero, Ms. 2258 (Fondo Dominicos). En el nº 16 se halla que el Convento de Predicadores contra el Arzobispo Rocabertí para evitar la fundación del colegio de los Clérigos Misionistas enfrente del Convento.

SIMÓ CANTOS, J.: *El Colegio de San Pio V*, AAV, 1982, p.29.

RODRÍGUEZ, J.: *Biblioteca Valencina*, Valencia, 1747, p. 592.

(39) OLMOS Y CANALDA, Ibidem.

(40) Sermones Sancti Vicentii Ferrarii, Hispani, Patria Valentini, Ordinis Praedicatorum, Sacri Palatii Magistri et Apolstolici Concionatoris Celeberrimi: Opera Omnia. Editio Coeteris emendatior, centum et ultra concionibus ex probatissimo auctographo in me





En los tres programas se detecta como una “llamada de atención”, y una imagen, quizás la más destacada del templo de los Santos Juanes sirve de nexo, de signo de identificación, entre un nivel de interpretación genérico de estos tres complejos programas o su adecuación a un contexto que concrete en el marco de la espiritualidad de la época internacional, nacional o valenciana “el mensaje” que en ellos se contiene.



San Vicente Ferrer como angel del apocalipsis pintado por A. Palomino en el templo de los Santos Juanes de Valencia

Nos referiremos a la representación de la imagen de San Vicente Ferrer como Angel del Apocalipsis. Representación que sí logramos identificar con los diversos factores de los que ahora nos hemos servido en nuestra interpretación de las obras de A. Palomino, como son el canónigo Vicente Victoria y el arzobispo de Valencia Fr. Juan Tomás de Rocabertí en relación con el ambiente particular de la piedad valenciana de los últimos años del siglo XVII, nos proporciona una dimensión hasta ahora oculta tras el velo de la historia, en la comprensión de unas obras que a

nosotros se nos revelan más que nunca como ejemplo definido de la función de las artes y en concreto de la pintura en el seno de la sociedad barroca.

Nos hemos aproximado a la piedad valenciana siguiendo los importantes estudios realizados por Ramón Robres Lluch, Alvaro Huerga o José Ignacio Tellechea y nos hemos encontrado con una época que ha pasado por graves conflictos doctrinales propiciados por el clima de una intensa espiritualidad que se genera en España a lo largo del siglo anterior y de la que sin duda es heredera la situación valenciana, a su vez convulsionada por la crisis política que ocasionó la instauración de la dinastía borbónica en el tránsito del siglo XVII al XVIII.

Si queremos extender más sobre este tema que requerirá un estudio particular, hemos observado cómo sobre estas circunstancias se articulan número de acciones e intenciones destinadas a encauzar por los senderos de la ortodoxia a la piedad valenciana de estos años, y prueba de ello, al menos nosotros estamos convencidos, es el discurso teórico-plástico contenido en los grandes ciclos de frescos pintados por Antonio Palomino en Valencia.

La figura de San Vicente Ferrer cobra gran trascendencia en el ámbito de la piedad valenciana del siglo XVII. Como ya sabemos, es manifiesta, tanto en el Arzobispo Rocabertí como en el canónigo Victoria, la devoción hacia el “Apóstol Valenciano”, dato importante a la hora de conocer la dimensión que esta imagen tiene en el contexto de las pinturas realizadas por Palomino.

Situado en uno de los lugares más relevantes de la composición en el templo de los Santos Juanes se representa según dice Palomino en su programa, volando en medio del cielo, hacia el arco toral del Presbiterio con el libro del Evangelio y en acto de amenaza, señalando a lo alto con la mano derecha, de donde procede según dice Palomino la sentencia “Timete Deum et date illi honorem”. Como comenta San Juan en el Apocalipsis, los ángeles anuncian la ruina de Babilonia, el castigo terrible que espera a los que siguen la “secta de la Bestia” y la recompensa al contrario de aquellos de permanecieron fieles a Dios:

“Luego vi otro Angel que volaba por lo alto del cielo y tenía una buena nueva eterna que anunciar a los que están en la Tierra, a toda nación, raza y pueblo. Decía con fuerte voz: Temed a Dios y dadle gloria por que ha llegado la hora de su Juicio”(Apoc. 14,7).

primum eritis auctior, indicibus locupletior. Studio ac diligentia fratrum Praedicatorum Regii Valentini Conventus. Ope et Impensis Illustrissimi et Excellentissimi Domini D. F. Thomas de Rocabertí, Archiepiscopi valentini, eiusdem Ordinis et Conventus alumni Valentiae, in Aedibus Archiepiscopalis, typi Iacobi de Bordazar et Artazu, Anno, MDCXCIII.



Este sentido apocalíptico que cobra San Vicente Ferrer en el programa de Antonio Palomino se observa claramente expresado en uno de los comentarios más difundidos en torno a su figura. Es el caso de la... "Historia de la portentosa vida y milagros del valenciano apóstol de Europa San Vicente Ferrer", que escribió el religioso dominico Fray Francisco Vidal y Micó, comentario que surge de otro anterior realizado por Serafín Tomás Miquel.

Habla este dominico, del significado de San Vicente como precursor de la segunda venida de Dios a la tierra, del beneficio que otorga a los hombres con su predicación:

"Siendo anunciado el propio San Vicente 1300 años antes de su nacimiento por el Angel del Apocalipsis que se manifiesta a San Juan Evangelista... estando el mundo tan viciado y corrompido que tenía ya sobre si la sentencia de su último y final exterminio, y final juicio, sino que se hubiera corregido por la predicación de Nuestro Apóstol Valenciano".

La cita anterior nos alertó de posibles implicaciones contextuales en relación con la piedad valenciana del siglo XVII. Comprender la figura de San Vicente Ferrer y su significado según la caracterización de "Angel del Apocalipsis", en la bóveda del templo de los Santos Juanes no es tarea sencilla. Muchos factores entran en juego y entre ellos dos son ya conocidos: el Canónigo Victoria, inspirador del programa, y el arzobispo de Valencia Fray Juan Tomás de Rocabertí, posible mecenas eclesiástico.

No podremos explicar en toda su extensión el sentido de la representación de la imagen de San Vicente Ferrer, si no conocemos el marco de la espiritualidad y los problemas que ésta genera en el momento de su realización, y al mismo tiempo la respuesta que doctrinalmente se desprende de la misma al ubicarla en la problemática de la sociedad valenciana del momento.

Sociedad valenciana en la que como veremos más adelante está patente el signo religioso de su época que abarca desde mediados del siglo XVI a todo el XVII, caracterizada por una espiritualidad exaltada en la que se observa, como dice Melquiades Andrés, el tránsito del ascetismo metódico al afectivo:

"Una religiosidad caracterizada por cierto biblismo, una creciente inclinación a la vida anterior, ascética y oración mental metódica, insistencia en las virtudes morales y amor al eremitismo con acusado interés por las manifestaciones religiosas extraordinarias... De aquí surgirá la religiosidad afectiva que encontró su mejor expresión en la vía del recogimiento"<sup>(41)</sup>.

El caso valenciano que comentaremos más adelante es producto de unas circunstancias favorables que en España parten de la tendencia que se observa a la vida "contempla-

tiva" y a la "observancia", entre la orden de franciscanos descalzos, el apoyo que encontraron en la monarquía de los Reyes Católicos, el cardenal Cisneros y la gran cantidad de libros que en esta época difundieron el método de oración y recogimiento practicado en los eremitorios<sup>(42)</sup>. Como dice Antonio Maestre:

"Los franciscanos fueron los grandes sistematizadores del método del recogimiento, entre ellos Francisco de Osuna, autor de los "Abecedarios espirituales" y de una edición completa, no seccionada en los últimos capítulos como fue la de Cisneros, del "Tratado de la Vida espiritual de San Vicente Ferrer"<sup>(43)</sup>.

En este clima de exaltación, de una espiritualidad tan sublime, resulta comprensible que pronto surgieran las primeras desviaciones, y entre estas la de los llamados "alumbrados" fue la más extendida por su significado ambiguo<sup>(44)</sup>. La problemática del "alumbradismo" se fue acentuando cada vez más en la España del siglo XVI, hasta que llegó la ruptura pública con los franciscanos que, partidarios del recogimiento, precipitó el proceso inquisitorial de 1524. Como dice Antonio Maestre, su doctrina partía del concepto del amor de Dios:

"En en intento de explicar unas palabras que procedían del Maestro de las Sentencias, "el amor de Dios en el hombre es Dios". Este amor de Dios no era concebido como un acto místico, sino como una certeza absoluta de que él guía la mente humana para que se puedan leer las Escrituras con entera libertad y con el convencimiento de que no se puede cometer ningún error dogmático"<sup>(45)</sup>.

La actitud religiosa de los dejados suponía la ruptura de los dogmas fundamentales del catolicismo y de la jerarquía. La libertad interior, para oponerse a la doctrina de la Iglesia, el desprecio de los sacramentos y de la oración vocal, la negación de los méritos, entrañaban una desviación heterodoxa.

¿Tuvo este movimiento influjo en Valencia? mucho, el hecho de que pese a sus profundas divergencias siempre aparezcan unidos místicos y alumbrados, explica muchos acontecimientos religiosos de la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII en Valencia, acontecimientos de los

(41) ANDRÉS, M. Los recogidos. Nueva visión de la mística española, (1500-1700), Madrid, 1975, págs. 22-23.

(42) ANDRÉS, op. cit. pp. 24-25.

(43) MESTRE, A.: Las corrientes de la espiritualidad, *Actas del II Symposium de Teología Histórica*, 1982. p. 55.

(44) ASENSIO, E.: El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Conversos, franciscanos, italianizantes, *Revista Filología Española*, XXXVI, 1952, pp. 709-71.

(45) MESTRE, op. cit. 58-59.



que hablaremos más adelante en relación con los graves problemas que esta espiritualidad creó en Valencia hasta el surgimiento de su principal profeta, Miguel de Molinos, muerto en 1696, que nos acerca cronológicamente al tiempo y las circunstancias que pudieron propiciar la realización de las pinturas de Antonio Palomino en Valencia.

Miguel de Molinos publicó en 1675 su "Guía espiritual", que tuvo gran difusión en Roma, y que como se sabe no fue ajena a Valencia donde su autor tiene sus raíces. Descrita esta obra con una perversión de la doctrina mística del silencio interior, "el suave y agradable sueño de la nada", el alma en estado de contemplación de Molinos conducía, según la opinión del eclesiasticismo tradicional a la exaltación de un conocimiento superficial y en consecuencia de una apatía inmoral<sup>(46)</sup>.

¿En qué medida toda esta problemática general de la Iglesia del siglo XVII incide en el ámbito religioso valenciano? Hemos comprobado que Rocabertí tiene noticias directas de lo que ocurre en Roma con el problema de Molinos. El mismo Canónigo Victoria, reconocido por Palomino como "mentor intelectual" del programa de San Juan del Mercado, y retratado en las paredes de San Nicolás, conocía también lo que acontecía en la "Ciudad Eterna".

En el Archivo del Real Convento de Predicadores de Valencia hemos consultado el manuscrito 47, "Apuntaciones 1600-1699", en este índice hemos encontrado con fecha 1687, en el folio 525:

"Carta al Arzobispo de Valencia de su agente en Roma en que refiere lo sucedido con D. Miguel de Molinos Ptero. promotor en Roma de la beatificación del pretendido siervo de Dios Msn. Fco. Gerónimo Simó"<sup>(47)</sup>.

El arzobispo no es otro que Juan Tomás de Rocabertí, y este documento nos prueba la vigencia de un problema que arrastra Valencia durante todo el siglo XVII, y el conocimiento y preocupación por el mismo, del Arzobispo de Valencia. Problema candente por la actualidad de Miguel de Molinos y sus actividades en Roma, y los estrechos contactos de Rocabertí con el papado<sup>(48)</sup>.

#### JUAN VICENTE LLORENS MONTORO

(46) DENZINGER, op. cit. pp. 308-314, n. 1221-1288.

(47) GÜELL, T. Varia, t. XIV, pp. 274-281. En la Biblioteca Universitaria de Valencia.

(48) Varia, 1693, t. I, p. 701. Archivo del Real Convento de Predicadores de Valencia.

Varia, 1694, t. I, p. 703, Ibidem.

ROBRES LLUCH, R.: En torno a Miguel de Molinos y los orígenes de su doctrina. Aspectos de la piedad barroca en Valencia, *Anthologica Anua*, 18, 1971, pp. 353-465.

Cf. ROBRES, *Pasión religiosa y literatura secreta en la Valencia de Miguel de Molinos (1612-1625)* op. cit. 27-28, 1979-1980, pp. 281-406.

CÁRCEL ORTÍ, V.: *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, 1986, t. I, p. 226-247.



# UN PROYECTO DE ARQUITECTURA MILITAR PARA LA TRANSFORMACION DE LA LONJA DE VALENCIA EN EL SIGLO XVIII

Desde épocas muy remotas hay constancia, en tierras valencianas, de construcción de lugares fortificados cuya evolución puede seguirse desde las épocas ibérica y romana hasta el mismo siglo XVIII.

Los castillos valencianos, por su emplazamiento, dimensiones, construcción, estilo, época y utilización pueden clasificarse con relativa facilidad y hasta ser utilizados, como en época de ALFONSO II, para determinar los límites de una circunscripción ciudadana o política, como es el caso del castillo de Biar que sirvió para marcar las fronteras del Reino de Valencia con el de Castilla, de acuerdo con los tratados de Tudilén y Cazorla.

Los nuevos hábitos políticos que implantan los reyes FERNANDO e ISABEL en todos sus reinos convierten, también, a los castillos valencianos en centros de cortesanía en detrimento de sus primitivas funciones guerreras que recuperan, en parte, durante los siglos XVI y XVII con motivo de la guerra de las Germanías y la sublevación de los moriscos. Algunos castillos valencianos estuvieron en uso durante las contiendas civiles del siglo XIX y lo que de ellos no destruyeron las armas lo hicieron el tiempo o los hombres pues éstos utilizaron, en muchas ocasiones, las piedras y otros materiales aprovechables para construir viviendas y edificios públicos.

Sólo ciertos castillos, muy específicos y de grandes dimensiones, se mantuvieron en activo porque se destinaron a acuartelamiento de tropas o a prisiones militares si bien esta misión la cumplieron también ciertas torres monumentales como las de Quart y Serrans, en la ciudad de Valencia.

En el arte de la fortificación de los castillos valencianos hay que diferenciar todo lo construido hasta finalizar la Edad Media -que podía estar representado por los de Morella, Peñíscola, Onda, Chulilla, Xàtiva, Cofrentes, Villena, Denia y Cox, entre otros- y lo moderno, aunque la modernización se realizara sobre un núcleo antiguo, dado que el lugar que ocupaba solía reunir unas condiciones óptimas que le seguían otorgando una importancia militar muy notable<sup>(1)</sup>.

Como construcciones militares modernas sobre núcleos antiguos hay que citar, como más importantes las siguientes: el castillo y fortaleza de Santa Bárbara, en Alicante; el de Peñíscola, en dicha población de Castellón de la Plana y el de Sagunto, en Valencia.

El castillo de Santa Bárbara, tras sucesivas reformas y ampliaciones a lo largo de los siglos, comenzó a transformarse en el XVI siendo uno de los elementos clave en la organización militar de CARLOS I, que mandó realizar obras en él en 1538.

Hacia 1563 intervino en las obras JUAN BAUTISTA ANTONELLI, apoyado por el Virrey VESPASIANO GONZAGA y en 1580 quedó convertido el castillo "en un verdadero recinto abaluartado"<sup>(2)</sup>.

Las reformas posteriores, en época de CARLOS II sobre todo, fueron afianzando su carácter defensivo engarzado con el sistema de arquitectura militar que defendía la ciudad; hasta que en el siglo XIX fue perdiendo utilidad a causa del cambio en las tácticas bélicas quedando como acuartelamiento militar. Finalmente se le destinó a cárcel, también militar y a hospital de infecciosos.

Hay que destacar en esta obra de arquitectura militar de la que se ha dicho que es:

"... desproporcionada fortaleza para una ciudad de escasa población, marinera y de pocos recursos en la época musulmana, cuyos cimientos se levantaron en pleno siglo IX"<sup>(3)</sup> que no fue un proyecto meramente coyuntural y que castillo y ciudad fueron creciendo simultáneamente, amparándose ésta en aquél, sin que uno y otra perdieran sus características peculiares; en todo caso el castillo recogía a la ciudad en su sistema defensivo -murallas- sin perturbar demasiado su desarrollo.

El castillo de Peñíscola, por el lugar físico sobre el que fue levantado presenta un típico carácter de fortaleza permanente gravitando en todo momento sobre la ciudad que fue creciendo dentro de sucesivas murallas<sup>(4)</sup>.

- (1) BEÛT BELENGUER, E.: "Castillos valencianos". Huguët Editor. Valencia, 1984.  
REVIST CORZO y otros autores.: "Torres y Castillos en tierras de Castellón". Castellón, 1966.  
SEIJO ALONSO, F.G.: "Castillos del País Valenciano. I". Ediciones Seijo. Alicante, 1978.
- (2) AZNAR, R.: "Castillo y fortaleza de Sta. Bárbara". Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana". Valencia, 1983. Tº I. Págs. 83-93.
- (3) AZNAR, R.: Ob. cit. Tº I. Pág. 86.
- (4) GARCIA LISON, M. y ZARAGOZA CATALAN, A.: "Peñíscola. Castillo y Palacio". Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana". Valencia, 1983. Tº II. Págs. 21-29.



Las obras de fortificación más evidentes arrancan de la época musulmana si bien la imagen más espectacular la proporcionan las reformas, iniciadas en 1578 por JUAN BAUTISTA ANTONELLI, a instancias del Virrey VESPA-SIANO GONZAGA, que ampliaron su antiguo poder defensivo.

Más tarde, ya en el siglo XVIII, el Coronel de Ingenieros Militares MONTAIGU proyectó ampliar la fortaleza para dar cabida en ella a un mayor número de soldados. No se llevó a cabo esa reforma, pero hasta que como en el caso del castillo de Santa Bárbara y en el de Sagunto, como veremos, no pasó a la jurisdicción civil, mantuvo, respecto a la población, que se arracima entre la muralla exterior y los muros de la fortaleza-palacio interior, un peso específico aún mayor que el que veíamos en Santa Bárbara, porque el carácter, un poco periférico de éste, contrasta con el centralizado del de Peñíscola ya que aquí población civil y fortaleza se confunden.

También Peñíscola como núcleo militar dejó de tener importancia al establecerse los acuartelamientos en lugares donde la mayor movilidad, exigida a los ejércitos desde el siglo XVIII, junto al reclutamiento forzoso, primaban sobre el carácter meramente defensivo de las arquitecturas militares antiguas.

Con todo la imagen de Peñíscola como fortaleza-ciudad, sin apenas solución de continuidad, es más acusada que la del castillo alicantino y no fue producto de una moda sino de una necesidad.

El castillo de Sagunto, en tipología y funcionalidad, participa de las características de sus hermanos de Castellón y Alicante. Por un lado, como refugio de poblaciones primitivas tras de cuyas murallas encuentran defensa, presenta caracteres de fortaleza-ciudad semejantes a Peñíscola.

En época romana tiene lugar el cambio de función porque:

“... la población se extiende y pasa a vivir fuera del núcleo murado, dejando dentro de él los templos y edificios oficiales”<sup>(5)</sup> y de este modo se acerca, sólo en parte, al modelo alicantino.

Durante la dominación musulmana se acentúa aún más la diferenciación entre la fortaleza y la ciudad de Sagunto ya que ésta construye sus propias murallas mientras que el castillo aumenta considerablemente su perímetro hasta ocupar, con sus siete recintos, toda la colina. Estos englobaron los dos centros medievales principales: Almenara-Patio de Armas-Albacar y Barranfa. Ambos núcleos se unieron por las plazas de San Fernando y Estudiantes.

El castillo de Sagunto ha sido, de entre los valencianos, uno de los que ha tenido más agitada vida y ello se ha reflejado en la continuas destrucciones y aún expolios que ha sufrido hasta su calificación, en 1931, como Monumento Histórico-Artístico Nacional<sup>(6)</sup>.

Aunque el castillo perdiera su carácter militar, lo que provocó que en 1859 se desmantelara su artillería, sirvió de acuartelamiento, como plaza estratégica de primer orden, todavía algunos años más, según puede comprobarse en fotografías del siglo XIX.

La ciudad de Valencia, como núcleo urbano fortificado, mantuvo sus murallas hasta 1865. Tras de su derribo quedó la ciudad unida físicamente a los terrenos antiguos de extramuros, si bien la ronda o corredor resultante del derribo iba a representar en el futuro una línea invisible, pero permanente, que no favoreció la integración de lo periférico y los espacios centrales. Subsistieron del antiguo recinto -último de los construidos pues desde la época romana la ciudad fue ampliando sus límites<sup>(8)</sup>- dos torres: Quart y Serrans que permanecieron como testimonios de una función perdida, como era la de servir de puertas de la ciudad, precisamente extremos visibles del límites del *decumanus* y *cardo* de la ciudad romana.

El conjunto urbano más antiguo de Valencia es el conocido como “Centro histórico”<sup>(9)</sup> y sobre él, hasta época muy reciente, va a gravitar toda la estructura militar de la Ciudad.

El primer edificio destinado a uso militar, en exclusiva, en la Edad Moderna, al margen del conjunto formado por torres y murallas, lo construyó la “Generalitat” valenciana y recibió el nombre de “Casa de les Armes”. Estuvo situada junto a la llamada “Plaça del Baluart o Plaza Nueva”:

“... Plaça Nova que la Ciutat ha fet entre lo Baluart y lo Riu”<sup>(10)</sup>.

Dicho Baluarte fue encargado por el Virrey VESPA-SIANO GONZAGA y constituyó con la Casa de las Armas un asentamiento militar periférico, con sentido de Maestranza, aunque tuviera Capilla y cuerpo de Guardia, más

(5) AGUILO, P.: “Castillo de Sagunto”. Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1983, Tº II. Págs. 121-126.

(6) BOIX, V.: “Memorias de Sagunto”. Valencia, 1865.

CHABRET, A.: “Sagunto: su historia y sus monumentos” Barcelona 1888.

LLORENTE, T.: “Valencia”. Barcelona, 1887-89. Tº I. Pág. 426.

SARTHOU CARRERES, S.: “Castillos de España”. Madrid, 1943. Pág. 475.

BRU Y VIDAL, S.: “El Castillo de Sagunto”. Valencia, B.I.M., 1959. Págs. 5-25.

(7) BEÜT BELENGUER, E.: Ob. cit. Pág. 52.

(8) TEIXIDOR, Fr. J.: “Antigüedades de Valencia”. Valencia, 1895. Tº I. Págs. 15-19; 20-24; 25-29.

(9) LLORENS, V.: “Valencia. Centro Histórico”. Catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1983. Tº II. Págs. 243-284.

GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. y colab.: “Catálogo Monumental de Valencia”. Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

SIMO, T.: “Valencia. Centro Histórico. Guía Urbana y de Arquitectura”. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia. 1983.



que de acuartelamiento de tropas encontrándose en un extremo del barrio del Centro Histórico conocido como "Seu-Xerea".

Entre las puertas de Serrans y Quart, casi frente al actual puente de San José, se encontraba el almacén de pólvora de la "Generalitat" ubicado en la llamada Torre de Santa Catalina. Más tarde, las necesidades militares, cada vez más perentorias, obligaron a los diputados de la "Generalitat" a ordenar la construcción de un "Molí de la pólvora" que situaron en un obrador de cerámica que había pertenecido a HERNANDO DE SANTIAGO -suministrador de parte de los azulejos utilizados por la "Generalitat" en su Palacio- ubicado junto a la "Porta de la Mar".

Es la Casa de las Armas un almacén militar, como hemos dicho y no variará su función hasta el siglo XVIII. Cuando la visitó FELIPE V:

"... se hallaron 26 cañones de bronce, con picas, arcabuces y mosquetes suficientes para armar diez mil hombres"<sup>(11)</sup>.

FELIPE V transformó aquel edificio en la llamada Ciudadela que reforzó en la parte recayente a la Ciudad con:

"... un bastión con su foso y torreón para la conveniente defensa y seguridad".

En la Ciudadela, ya remozada y ampliada, colocó el Rey un fuerte contingente de tropas cuya finalidad no era primordialmente defender a la Ciudad de sus hipotéticos enemigos si no más bien mantener sobre la Ciudad, vencida tras la batalla de Almansa, una permanente vigilancia.

No existían en Valencia, por no necesitarlos la Ciudad, los edificios de acuartelamiento estricto, tal y como se configuraron en el siglo XIX. CRUILLES<sup>(12)</sup>, citando a ESCLAPES, sostiene que en 1734, con motivo del reclutamiento a filas, se hicieron obras:

"...en la casa que después fue de Comedias, junto a la entonces puerta de la Trinidad".

Ello podría ser el primer intento de adaptación de un edificio civil para uso militar, siendo el siguiente el de la Lonja, como después comentaremos.

Con todo hay que esperar al siglo XIX y dentro de él al impacto que desamortización y exclaustración producen en los numerosísimos conventos de la ciudad de Valencia. Suprimidos éstos, en 1835, ocupó el Ejército los siguientes: Santo Domingo, San Francisco, El Pilar y Monte Olivete, entre otros, instalándose tropas en centros como el Colegio del Refugio, Colegios Reunido, Mesón del Rey y Picadero.

Si situamos esos acuartelamientos sobre un plano de Valencia del siglo XIX, veremos que el edificio del convento de Santo Domingo, donde se instala la Capitanía General, se prolonga con los edificios denominados Parque de Artillería, Cuartel de Santo Domingo y Ciudadela.

Siguiendo el trazado de las antiguas murallas se encuentran: la Escopetería -frente al convento, ya derribado, de

Santa Catalina de Siena, hoy sede de unos grandes almacenes- el cuartel del Pilar y las torres de Quart y Serrans -con guarnición y hasta construcción delantera defensiva, como podemos observar en el grabado de la entrada de las tropas del general Martínez Campos en Valencia-. Con el cuartel de Monte Olivete quedaba trazada la circunvalación periférica militar.

Para completarla se contaba con una red interior formada por los siguientes puntos: Colegio del Refugio, en la calle del Hospital -derribados ambos-; cuartel de San Francisco, actual Plaza del Ayuntamiento; la Ballestería, tras el Teatro Principal y la Congregación, en la calle Conde de Montornés<sup>(13)</sup>.

Años más tarde se añadieron otros acuartelamientos:

"... de reciente construcción, llamados de San Juan de la Ribera, destinados uno a alojamiento de fuerzas de infantería y a las de caballería el otro"<sup>(14)</sup>.

Dichos acuartelamientos, entonces absolutamente periféricos, han sido absorbidos por la Ciudad crecida en su entorno por toda la orilla izquierda del río Turia, desde el comienzo del Paseo de la Alameda hasta casi la huerta de Alboraya.

Llama la atención el hecho de que el flanco Torres de Serrans-Cuartel de Santo Domingo, aparezca desguarnecido sobre todo si tenemos en cuenta que en esa zona se contaba con el desafectado y hermoso convento del Temple. Hay que tener en cuenta que éste lo había ocupado la autoridad civil -Gobierno, Delegación de Hacienda y Diputación Provincial- que controlaba el Cuerpo de Seguridad del Estado con un fuerte contingente policial en el propio Gobierno Civil.

De todas maneras la ronda de circunvalación conectaba bien los distintos puntos neurálgicos de la Ciudad y cuando, años más tarde, se produce la urbanización de los terrenos hacia la huerta de Ruzafa -el llamado "Ensanche"-, los grandes espacios abiertos serán lugares idóneos para establecer piezas de artillería y soldados armados que formaban el inevitable telón de fondo de toda la larga serie de huelgas, proclamaciones de estados de guerra o leyes marciales que salpican la historia de la Ciudad de Valencia en los siglos XIX y XX.

En la distribución de acuartelamientos por puntos determinados faltaba asegurar el eje San Francisco-Bolsería y ésto se consiguió ocupando el Ramo de Guerra el edificio

(10) TEIXIDOR.: Ob. cit. T<sup>o</sup> I. Pág. 163.

(11) CRUILLES, Marqués de.: "Guía Urbana de Valencia". Valencia, 1876. T<sup>o</sup> II. Pág. 93.

(12) CRUILLES: Ob. cit. T<sup>o</sup> II. Pág. 97.

(13) CRUILLES: Ob. cit. T<sup>o</sup> II. Págs. 95-98.

(14) ANONIMO: "Guía de Valencia". II Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Valencia, 1909. Pág. 56.



de la Lonja ya que, en el otro extremo, se contaba con el convento de San Francisco:

“... A principios de esta centuria fue destinada (la Lonja) para Cuartel de la Milizia como dice Esclapez... Y así se nombró años pasados vulgarmente El Principal, por cuyo nombre aún es conocida porque era el principal Cuartel de la tropa y así la menciona en el año 1746 D. Joseph Vicente Ortí Lonja de la Seda Cuartel aora de soldados llamado EL PRINCIPAL”<sup>15</sup>.

La ocupación del edificio de la Lonja por FELIPE V tuvo lugar después de que aquel anulara las funciones económicas y mercantiles que la Ciudad realizaba en ella. La guarnición que se instaló en ella no hay constancia de que realizara grandes obras en el edificio; si acaso reformas en el patio, que perdió su primitiva función, instalando comedores y cocinas. Los dormitorios se colocaron en la Sala de las columnas quedando lo restante del edificio sin ocupar, aunque inevitablemente dañado.

Los estudios que hemos realizado sobre la Lonja han alcanzado sólo hasta el siglo XVII, pero tenemos constancia documental y gráfica de los siglos siguientes y gracias a ella podemos comprobar el grado de deterioro que alcanzó el edificio. Naturalmente la instalación de un cuartel en la Lonja afectó a sus elementos ornamentales, singularmente a tracerías de ventanas y a determinadas esculturas; otras se salvaron porque fueron recubiertas de sucesivas capas de cal y pintura, como, por ejemplo, las existentes en las arquerías de la puerta del Mercado.

Sin embargo a los pocos años de aquella ocupación se hicieron patentes las carencias que el edificio tenía para ser usado militarmente, lo cual era lógico ya que había sido construido para un fin muy distinto. Pero como su valor estratégico era muy grande -con el cuartel de San Francisco y “El Principal” se dominaba el centro de la ciudad- cundió la idea de reformar a fondo el edificio de la Lonja. Con tal fin se redactó un proyecto de arquitectura militar que al tener que actuar sobre un edificio vivo, con una configuración determinada, debía actuar de una manera drástica y sin concesiones a lo antiguo, que, por otra parte, el espíritu del siglo despreciaba por “bárbaro”.

Afortunadamente para bien del arte valenciano no siguió adelante la iniciativa la cual si desde el punto de vista militar hubiera podido tener interés, desde el campo de la estética no puede resultar más zafia y descabellada.

Años más tarde, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, propuso a sus alumnos de las clases de Arquitectura, en fechas diferentes, que presentaran proyectos para cuarteles de nueva planta. Entre esos proyectos contamos con los de JUAN CARBONELL (Cuartel para el Regimiento Provincial de Valencia, 1800); JOAQUIN DE LA CROIX (Cuartel de Infantería, 1801); VICENTE MARTI (Fachada de un Cuartel para una capi-

tal, 1839); SEBASTIAN MONLEON (Proyecto de un Cuartel de Caballería para 400 caballos y 500 hombres, 1840) y CARLOS SPAIN Y PEREZ (Proyecto de un Cuartel de Ynválidos para 600 soldados, 100 oficiales, 1 Gobernador, su Segundo y Ayudantes, 1843)<sup>16</sup>.

El proyecto que nos ocupa está fechado y firmado por D. CARLOS DESNAUX, en 1749:

“Plano, perfiles y elevación del Cuartel de la Lonja situada en la Plaza del Mercado de Valencia en que se manifiesta el estado actual en que se halla y el que deve quedar según el proyecto para hazerla capaz de abrazar dos batallones. Por don Carlos Desnaux. Valencia, 5 de julio de 1749”<sup>17</sup>.

- (15) ORELLANA, M.A. DE.: “Valencia Antigua y Moderna”. Valencia, 1923. T<sup>o</sup> I. Pág. 369 y T<sup>o</sup> II. Pág. 445.
- (16) Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Sección de Arquitectura. Sg. 5-361; 8-625; 7-472 y 523; 5-348; 7-453.
- (17) Es un plano de 595x600 mm. acompañado de una carta de Carlos Desnaux al Duque de Caylus explicándole el proyecto y el importe del mismo. Archivo General de Simancas. M. P. y D. XXXIX-76. Guerra Moderna. Leg. 3614. Vid. RIERA, J.: “Mapas, planos y dibujos de Baleares, Cataluña y Valencia en el Archivo de Simancas”. Valladolid, 1978.

#### DOCUMENTO

1749  
5 de Julio.

Proyecto para la transformación de la Lonja de Valencia en un Cuartel.

Archivo General de Simancas. Guerra Moderna. Leg. 3614.

Plano, perfiles y elevación del Cuartel de la Lonja situado en la plaza del Mercado de Valencia en que se manifiesta el estado actual en que se halla y el que deve quedar según el Proyecto, para hazerle capaz de alojar dos Batallones con los Oficiales correspondientes a uno en la forma que lo explica el Indice siguiente.

#### Explicación

- 1.- Cuartel de soldados.
- 2.- Cuerpo de guardia de los soldados.
- 3.- Cuerpo de guardia del oficial.
- 4.- Escalera para subir al segundo y tercer suelo.
- 5.- Puerta principal y única de la entrada de dho. Cuartel que haze frente a la plaza del Mercado.
- 6.- Puertas y ventanas antiguas que se reduzen aun y igual tamaño para formar una regular simetría poniendo rejas a las que miran a la parte de la Lonja de la seda.
- 7.- Puerta que sirve para comunicar el Patio y cosinas de los soldados.
- 8.- Cosina con pozos y pilas para los soldados.
- 9.- Letrinas con su desagadero que comunica a la Sequia madre que pasa debajo dicho edificio.
- 10.- Rezinto que sierra dho. Patio que se propone hazer los Pavellones para los Oficiales como se demuestra en el Plano de color amarillo.
- 11.- Caracol que sirve actualmente para subir al desván y deve servir de letrinas en todos los suelos de los Oficiales teniendo también su desagadero en la Zequia Maestra rezibiendo de ambas las aguas de los techos.



Presentamos los cuatro dibujos del proyecto: tres alzados y una planta.

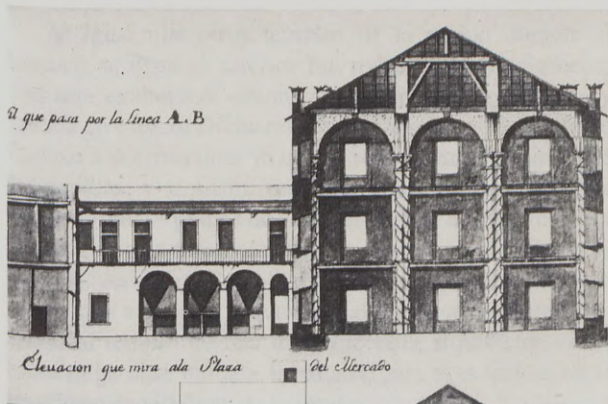


El primer alzado (Lám. 1) corresponde a la fachada de la plaza del Mercado. Podemos observar como de la Sala se conservan almenas, coronas, las molduras que rodeaban a los ángeles tenantes y las espigas de la puerta y ventanas. Todo lo restante ha desaparecido para dar paso a la obra nueva. Se distribuye la fachada de la Sala en tres plantas, con puerta y dos ventanas en la primera planta y tres ventanas en la segunda y tercera plantas. Se cubren las ventanas góticas y se abren otras cuadradas rompiendo el muro y los arcos de la entrada. En los huecos que han dejado los tenantes se han abierto ventanas; con los ángeles han desaparecido, también, todas las esculturas.

En la torre se ha prescindido de las ventanjas góticas y del Consulado se quitan los medallones, abriéndose veinte ventanas cuadradas; por supuesto se rompen las molduras de las ventanas y se prescinde de todas las ménsulas.

En el subterráneo se rompe el muro, debajo de la cuarta ventana de la planta baja, para que sirva de acceso a dicha planta inferior desde la plaza del Mercado.

El segundo alzado (Lám. 2) es, a su vez, un corte por la línea que el proyectista denomina A-B y que corresponde



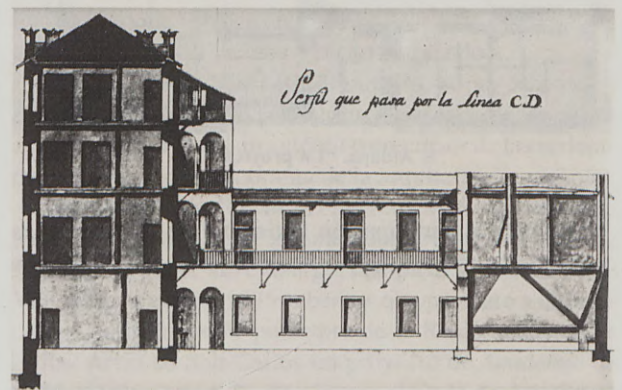
al eje calle de Cordellats-calle de Escalones de la Lonja.

Destacan en el dibujo las dos plantas fronterizas a la calle de la Lonja -frente a la iglesia de la Compañía- con la primera altura porticada, excepto en un tramo ya que en él se abre una ventana del llamado "Pabellón de Oficiales". En esta planta baja se sitúan la cocina, el pozo y las letrinas.

La planta superior o segunda altura se abre al patio central por medio de ventanas y puertas; éstas dan acceso a un balcón-corredor, de hierro, apoyado en estribos.

Las columnas de la Sala de Contratación se forran de mortero para hacer pilares de sección cuadrada. Se reparte la altura total en tres, pero en la tercera no se forran las columnas pero sí se hacen bóvedas de cañón que engloban la tracería y plementería góticas.

El tercer corte-alzado (Lám. 3), que se marca por la línea C-D, corre de la plaza del Mercado a la calle de la



Lonja. En él podemos observar cómo se ha repartido la edificación en altura en cuatro plantas -no se incluye la subterránea- que se prolonga horizontalmente un tramo más en dirección plaza del Mercado-calle de Cordellats, de tal manera que la superficie de cada una de ellas ocupa un tercio más. Viene, aproximadamente, a resultar como si la actual escalera exterior de acceso a la planta alta del Consulado quedara embutida en un cuerpo prismático.

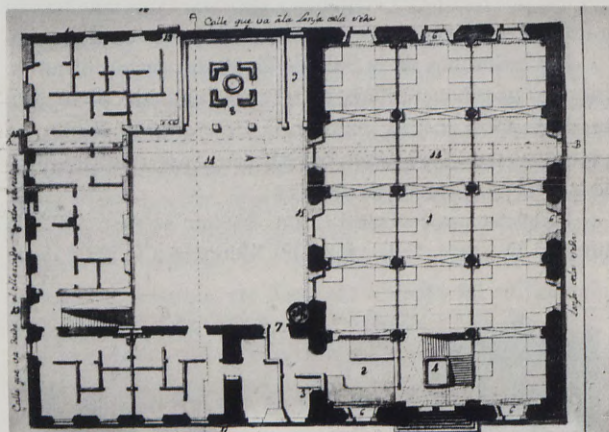
También se abre una puerta de acceso al patio desde la calle de Cordellats hacia donde continúa el pabellón de

- 12.- Entrada de la Bodega que mira a la Plaza que deve servir para Cuerpo de Guardia del Bibac.
- 13.- Entrada de los alojamientos de los Oficiales.
- 14.- Líneas punteadas que señala la dirección de la Zequia Maestra que atraviesa por debajo del Quartel de los soldados, Patio y demás del edificio en la que se comunicarán los conductos de las letrinas.
- 15.- Líneas punteadas que señalan el conducto de las letrinas de los Oficiales.
- 16.- Suelos que se proponen hazer en el Quartel de los soldados.
- 17.- Suelos que se proponen hazer en el Pavellón de los Oficiales. Valencia y Julio 5 de 1749. Dn. Carlos Desnaux.



oficiales, también de dos alturas: la inferior con ventanas y la superior con ventanas, balcones y barandilla.

Finalmente tenemos la planta del edificio (Lám. 4). En ella los números indican los respectivos destinos de cada espacio y cuya explicación constituye la Memoria de la obra, que insertamos como documento anexo.



S. Aldana. "Un proyecto..."

Destaca la participación horizontal de la Sala de las columnas, cuyo primer tramo, cercano al Mercado, se

fragmenta en tres espacios menores. El central está ocupado por una escalera con un vano interior; servía dicha escalera de acceso a las plantas segunda y tercera.

Hay que observar, también, la desaparición de la capilla, así como la ruptura de su ventanal que daba al jardín, para convertirlo en puerta.

De todo este proyecto no conocemos antecedentes o modelos ya que al tratarse de un edificio singular no podían aplicarse esquemas ya usados en otros puntos; respecto a la única obra nueva que se realiza -las dos edificaciones del patio- no pasan de ser unos cuerpos edificados sencillos y sin relieve especial.

Pasó el tiempo y a pesar de contar para realizar la obra con el beneplácito del llamado Ramo de Guerra, no siguió el proyecto adelante. De haberse llevado a cabo hubiera supuesto un atentado artístico, cometido contra la ciudad, de consecuencias incalculables pues significaba deshacer un edificio para levantar un híbrido sin estilo alguno. FELIPE V y sus ministros, dentro de otra serie de medidas de represión institucional, que afectaron a Instituciones y administraciones locales y territoriales que habían tenido vigencia durante toda la época foral, atentaron, al menos sobre el papel, contra una tradición artística en uno de sus monumentos más representativos.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ



# PROYECTOS INEDITOS DEL ARQUITECTO VICENTE MARTI Y SALAZAR

En el complejo panorama de la arquitectura valenciana del siglo XIX es Vicente Martí y Salazar uno de los autores más significativos dada la versatilidad de su obra y a pesar del escaso reconocimiento que ésta ha merecido por parte de la crítica. Vamos a estudiar a continuación algunos de sus más destacados proyectos, entre los que descuella sin duda el referido a la renovación goticista de la arciprestal de Castellón.

La iglesia arciprestal de Castellón de la Plana, desde 1960 sede de la diócesis Segorbe-Castellón, constituyó hasta su derribo durante la guerra civil uno de los más interesantes ejemplares de la arquitectura religiosa del gótico valenciano.

Iniciada su construcción en 1409, sobre restos de un edificio anterior destruido por un incendio, las obras se demoraron hasta 1436 en lo fundamental de su estructura, compuesta por una gran nave de cinco tramos oblongos, presbiterio poligonal y sistema perimetral de capillas entre contrafuertes, respondiendo dicha disposición a la más típica de los templos góticos —parroquiales y conventuales— de la Corona de Aragón.

Por lo tardío de su edificación, la iglesia castellanense presentaba bóvedas con terceletes o nervios secundarios, así como cierta decorativa riqueza patente sobre todo en la abocinada portada principal, inscrita en un inmenso arco cenopial adornado con cardinas y florón. La fachada fue completada a principios del siglo XVII con dos pequeños edículos poligonales, campanil y remate de bolas y pináculos, dentro del más estricto manierismo desornamentado, en el que se encuadraba asimismo el gran campanario exento edificado en las mismas fechas, réplica “herreriana” del Miquelet valenciano.

Al igual que otros templos de la región durante el barroco su espacio interior fue redecorado íntegramente con una exuberante ornamentación plástica modelada y tallada en estuco. Dicha reforma, iniciada en 1645, afectó incluso a la estructura, ya que se redondearon los arcos de las capillas, y se sustituyeron los óculos góticos de cada tramo —únicos puntos de luz en el interior de la nave— por ventanas rectangulares adornadas con tarjas y placas superpuestas. Asimismo los pilares de los contrafuertes fueron revestidos a base de columnas salomónicas gigantes, dotando al templo de una magnificencia arquitectónica de clara raigambre italiana, inusitada, para esas fechas, en la arquitectura religiosa de la región.

En 1693 la reforma barroca se dió por finalizada al levantarse un grandioso retablo churrigueresco II —que sustituyó a otro pintado por Paolo de San Leocadio—, diseñado y tallado por Leonardo Julio Capuz<sup>(1)</sup>. Desgraciadamente la grandiosa máquina lignaria desapareció en 1826 al ser sustituida por un tabernáculo neoclásico de yeso, que, a su vez, pereció en la reconstrucción general del interior del templo, iniciada en 1869.

Esta reforma, que es la que nos interesa, fue encomendada al arquitecto académico Vicente Martí, quien eliminó todo el revoque barroco del interior del edificio, dejando la estructura gótica a la vista y reconstituyéndola.

La personalidad de dicho arquitecto, no por desconocida resulta menos interesante, ya que a pesar de su educación académica, fue Martí un auténtico precursor de la corriente medievalista en el panorama de la arquitectura española.

Nacido en Castellón de la Plana en 1803, debió estudiar en la Academia de San Fernando, donde obtuvo el título de Maestro de Obras; sin embargo, completó su educación en Valencia, ya que en 1835 sabemos que presentó a la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos un proyecto de *Academia de Nobles Artes*, con el fin de obtener el título de Arquitecto por dicha corporación valenciana. Dicho diseño, de fuerte acento clasicista —a lo Juvarrá— fue rechazado, teniendo que esperar hasta 1839 para la definitiva obtención del título, que logró Martí tras presentar dos proyectos, uno de *Academia de Nobles Artes*, compuesto por una serie de láminas con dibujos de plantas, alzados y cortes —realizados a tinta, lavado y color— y su correspondiente descripción analítica, y otro, con idénticas técnicas de una *Fachada de cuartel para una capital*<sup>(2)</sup>.

La carrera académica de Vicente Martí se vió coronada por el éxito al obtener el 11 de Abril de 1847 el grado de Académico de Mérito.

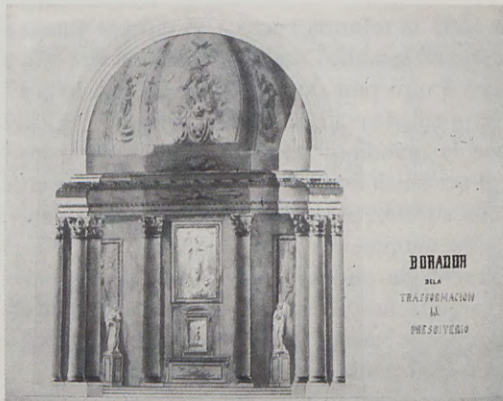
Pocos años después comienza para nuestro arquitecto una etapa de intensa actividad, ya que no sólo obtiene el cargo de Arquitecto Provincial en su ciudad natal, sino que

(1) SANCHEZ GOZALBO, A., “La iglesia de Santa María de Castellón. El Altar Mayor”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, T. LIII (1977), pp. 144-150, 365-395, T. LIV (1978), pp. 1-29.

(2) BERCHEZ, J. y CORELL, V., *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, 1981, pp. 394-395.



materializa toda una serie de interesantes proyectos arquitectónicos. Así, en 13 de Octubre de 1852 presentó a la Academia de San Carlos el *Proyecto de transformación y decoración del presbiterio de la Iglesia del Convento de Jerusalén* de la capital valenciana. Este diseño, que como los anteriores citados, se conserva en el archivo de la



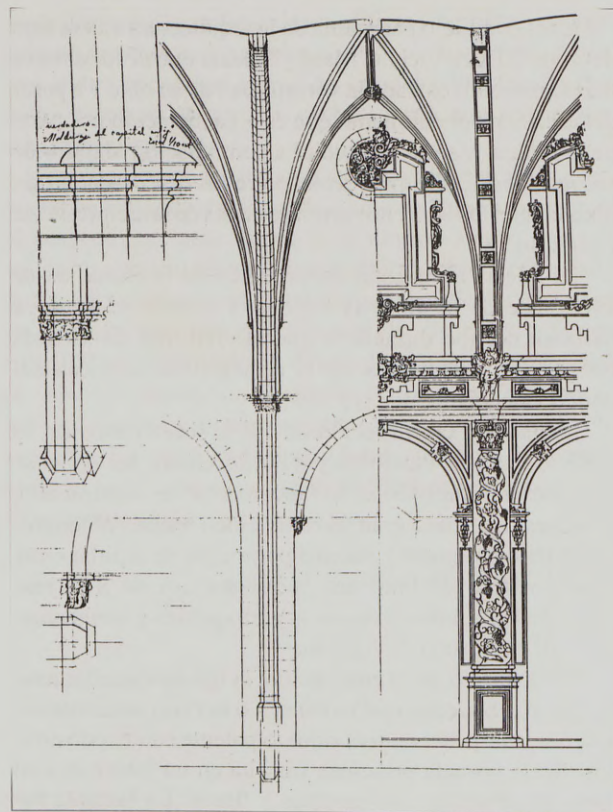
Borrador del proyecto de transformación del presbiterio de la Iglesia del Convento de Jerusalén

Academia de San Carlos, nos muestra en planta y alzado un presbiterio en forma de magnífica exedra, circundada por diez columnas corintias que sostienen su correspondiente entablamento, sobre el que apea una bóveda de cuatro de esfera. En los intercolumnios se sitúan el altar con el nicho de la imagen titular y dos estatuas de ángeles adorantes. Por su extremado neoclasicismo este proyecto sin duda debió causar gran impacto al ser llevado a la práctica, ya que supuso enmascarar hábilmente un presbiterio gótico de planta poligonal con una estructura adherida claramente inspirada en los edificios basilicales y termales romanos<sup>(3)</sup>. Desgraciadamente, tanto la iglesia como el convento de Jerusalén perecieron en un derribo efectuado en 1933; por ello sólo a través de viejas fotografías podemos apreciar el espléndido resultado de la intervención de Martí<sup>(4)</sup>.

En 1856 el arquitecto, que hasta ese momento había utilizado habitualmente el repertorio clásico, realizó un proyecto de palacete neoárabe para la calle Torno de las Monjas de San Cristobal de Valencia, obra muy digna de ser celebrada por su temprana datación con respecto al triunfo del "revival" neoárabe o neomudéjar español. La composición de la fachada se articulaba en tres cuerpos, dos laterales a modo de torres, un gran alero y un revestimiento a base de decoración de tipo "sebka" para la superficie mural. Dicha solución compositiva y ornamental sería retomada con éxito por otros arquitectos valencianos algunos años más tarde<sup>(5)</sup>.

Prosiguiendo su actividad, en 1858 presentó Martí a la Academia valenciana un *Proyecto de retablo dedicado a*

*San Pedro y San Benito* para el convento de Santa Catalina de Siena. El diseño constaba de un tabernáculo compuesto por un dístico de orden jónico con sus respectivas retropilastras, coronándose elegantemente con un grupo de trofeos y escudos de la congregación. Similar en su disposición fue el retablo que proyectó para el *Altar mayor de la*



Proyecto de restauración de la iglesia arciprestal de Castellón

*iglesia arciprestal de Castellón*, presentado por nuestro arquitecto el mismo año ante la corporación académica, siendo reprobado por ésta. Difería del anterior únicamente en la elección del orden arquitectónico —el corintio—, en su mayor grandiosidad y en los detalles decorativos.

Entre 1862 y 1867 edificó Martí la gran Capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal de Morella, , afortunadamente conservada. En este edificio de nueva planta, anexo

(3) El encargo de reconstrucción del presbiterio vino dado por el mal estado en que se encontraba el edificio tras la Guerra de la Independencia.

(4) Vid. ALMELA Y VIVES, F., *El Monasterio de Jerusalem. Un Convento de Franciscanas en Valencia*. Valencia, 1941.

(5) BENITO GOERLICH, D., *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983, pp. 25-26.



al magno templo gótico, de nuevo recurrió al repertorio clásico —neorromano—, logrando un espacio único por su pureza clasicista y extremada simplicidad arquitectónico-ornamental, subrayada únicamente por ocho robustísimas columnas adosadas a la cabecera semicircular y crucero de su única nave, dando por resultado un interior frío y algo sombrío, pero cuya majestuosidad triunfa en la gran cúpula que lo corona.

En 1869, por fin, emprende Martí uno de sus proyectos más ambiciosos: los relativos a la reforma del interior de la iglesia arciprestal de Castellón.

Con anterioridad al inicio de esta drástica intervención ya se habían realizado algunas reformas puntuales en el interior del templo. Así, el 28 de noviembre de 1826 comenzaron las obras, a expensas del Obispo de Tortosa y con la cooperación de los feligreses, del nuevo Altar Mayor, de obra, en forma de tabernáculo, desmantelando por esta causa el retablo barroco de Capuz. El coro se trasladó a la capilla absidal, cuadrada, situada tras el altar, y que había servido de Sagrario o capilla sacramental hasta el siglo XVII, época en que se construyó de nueva planta la Capilla de la Comunión, adosada a los pies del templo por el lado de la epístola y que enrasaba con la fachada principal.

En 1851 se estipula Concordato con la Santa Sede, en cuyo artículo 5<sup>o</sup> se dispone que la sede episcopal de Segorbe se traslade a Castellón. El ministro de Gracia y Justicia pregunta si existe en Castellón algún templo que sirva para Catedral y un edificio para Palacio Episcopal. Se le constató afirmativamente y el arquitecto académico D. José Cuenca hizo un proyecto de reformas para la iglesia de Santa María, tendente a transformarla en templo de orden corintio. Tales reformas no se efectuaron y la erección en Catedral tampoco.

De 1858 data el proyecto de Martí para el nuevo retablo mayor, que como ya dijimos, fue reprobado. Esta frustrada intervención fue seguida sin embargo, pocos años después, de un encargo de la mayor importancia para el arquitecto: la repristinación gótica del templo.

Efectivamente, en 1869, siendo Obispo de Tortosa D. Benito Villamitjana y cura de la arciprestal de Santa María D. Juan Cardona Vives, se pensó en derribar la Iglesia Mayor y construir de nueva planta otra de dimensiones mucho mayores. Afortunadamente de desistió del empeño, limitándose a encargar al arquitecto Vicente Martí la eliminación del revoque churrigueresco para devolver al templo su prístino carácter gótico<sup>(6)</sup>.

Precisamente hemos tenido la suerte de localizar un excelente diseño de su proyecto en el Museo Histórico Municipal de Valencia<sup>(7)</sup>, excepcional dada la circunstancia de que el autor no sólo incluyó el dibujo de su proyecto restaurador neogoticista, sino también otro, de igual escala, en el que se refleja el estado de un tramo del templo tal

y como se encontraba antes de su intervención, esto es, ornamentado con la decoración barroca. Esta parte del dibujo, pasada a tina, nos muestra con extremo detalle el repertorio decorativo correspondiente al recubrimiento churrigueresco, de excepcional calidad sin duda. En la parte izquierda de la lámina dibujó Martí una sección del templo repristinado, con ampliaciones de detalle; así al pie del dibujo de un capitel el autor escribió: “Verdadero molduraje del capitel antiguo, escala 1/10 mts”. Al parecer, los capiteles originales eran de gran sencillez, careciendo enteramente de decoración fitomórfica. Esta aparece añadida, como reconstitución ideal, en otros pequeños diseños de capitel incluidos en la misma lámina.

Lo más destacable del proyecto es sin duda la restauración del ventanaje, que por lo que nos muestra Martí consistía en una serie de óculos decorados con tracería estrellada, y que se abrían a gran altura sobre la embocadura de las capillas, en número de dos por tramo. Podemos deducir de todo ello que el viejo templo gótico que nuestro arquitecto pretendió restaurar escrupulosamente debía presentar grandes semejanzas estructurales y decorativas —idéntico tipo de ventanas, abovedamiento similar, gran sobriedad ornamental, etc.— con la Colegiata de Gandía, edificada casi coetáneamente.

Desgraciadamente, las reformas puristas ejecutadas por Vicente Martí, fueron alteradas profundamente a partir de la intervención del arquitecto Manuel Montesinos Arlandis, quien efectuó una transformación radical del interior del templo.

Así, se abrieron huecos de paso entre las capillas, a través de los contrafuertes; las ventanas circulares descubiertas y restauradas por Martí fueron transformadas en alargados ventanales apuntados, con mainel y tracería trebolada; se construyó un falso triforio, compuesto por ocho arquillos ciegos adosados al muro de cada tramo, entre los arcos de las capillas y el nuevo ventanaje; se elevó la altura de las capillas laterales y fronteras correspondientes a la cabecera, dando por resultado un simulado falso crucero; la capilla del tramo central del presbiterio —correspondiente al coro— fue ampliada, rematando su planta cuadrada, que se alargó, mediante una cabecera

(6) SANZ DE BREMOND BLASCO, M., “La Iglesia Arciprestal de Santa María de Castellón”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, T. XIX (1944), pp. 153-162, 265-272, T. XX (1944), pp. 35-48, 222-250, T. XXI (1945), pp. 196-204, T. XXII (1946), pp. 429-431, T. XXIII (1947), pp. 66-70, 137-142, 301-311.

(7) Los diseños de Vicente Martí pertenecen a la colección de D. Miguel Martí-Esteve, adquirida para el Museo Histórico Municipal por el Ayuntamiento de Valencia. Este ilustre coleccionista atesoró los más variados objetos artísticos, incluyendo algunos que habían pertenecido a sus antepasados, como el propio arquitecto Martí o el gran escultor académico José Esteve Bonet.



poligonal, de tres lados<sup>(8)</sup>, y los rosetones de las distintas portadas fueron restaurados añadiéndoseles tracería de yeso con armadura metálica interior.

En 1883 comienza la construcción del nuevo Altar Mayor —hasta el momento sólo constaba de ara y cruz—, que será consagrado el 24 de Febrero de 1888 por el Obispo de Tortosa D. Francisco Aznar y Pueyo, depositando éste reliquias de los Santos Hilario, Crescencio e Ireneo. Dicho altar o retablo, de estilo gótico “romántico”, estaba formado por un tríptico de estructura muy sencilla, tallado en madera, policromado y dorado. Se adornaba con gabletes de rica decoración de ganchos, esculturas cobijadas por doseletes y pequeñas pinturas en el banco, flanqueando el sagrario. La labor escultórica se debió a Luis Santigosa y la arquitectura o diseño al gran arquitecto Godofredo Ros de Ursinos, quien más tarde también alcanzaría una destacada participación en la renovación final del templo.

Las obras de reforma continuaron a buen ritmo. En efecto, a finales de 1885 se colocaron en los ventanales vidrieras de colores y en 1889 se construyó la magnífica verja neogótica que cerraba la portada principal, diseñada por el propio Ros. Dos años más tarde se pinta de cal —color carne (sic)— el interior del templo, procediendo a partir del 1 de Octubre de 1896 a la decoración pictórica completa de la iglesia —ya iniciada en 1895 con la pintura del retablo mayor— que es la que subsistió hasta 1936.

Mientras duraban las obras, la parroquia se trasladó a la iglesia de San Agustín. La decoración pictórica afectó a la totalidad del interior, y fue ejecutada por el pintor Nicolau, sufragándose los gastos con el dinero legado por D. Juan Cardona, verdadero promotor de todas las reformas mencionadas dada la generosidad de sus cuantiosas donaciones. El proyecto o diseño de dicha decoración pictórica ha sido atribuido con toda justicia a Godofredo Ros, quien la repitió con variantes y en tono menor, en el interior de la iglesia castellanense de la Sagrada Familia, obra suya<sup>(9)</sup>. La ornamentación consistió básicamente en la cubrición completa de todos los miembros arquitectónicos con una pintura de vibrante policromía, repitiendo incesantemente, a modo de “pseudo-estampación”, toda una serie de motivos geométricos y florales, aplicados a paredes, pilares, arcos, etc., incorporando la figuración de grandes ángeles en los plementos de las bóvedas y falso triforio. Logrose así un interior fastuoso, de carácter marcadamente bizantinista, muy en la línea de las decoraciones historicistas que había propuesto Violet le Duc para sus grandes reconstrucciones de templos medievales. La decoración diseñada por Ros de Ursinos era parangonable a las que afectan a los interiores de la Sainte Chapelle de Paris o San Gereón de Colonia, y en España no desmerecía en absoluto del fastuoso interior

de la iglesia de Montserrat o del Paraninfo de la Universidad de Barcelona, por citar sólo unos cuantos ejemplos sobresalientes. Quizá la única diferencia del decorado castellanense se cifraba en la aparición de elementos de raíz mudéjar, ornamentaciones éstas que luego fueron utilizadas con mayor profusión por el autor en la citada iglesia de la Sagrada Familia.

Desgraciadamente, tan fantástica decoración, casi única en el ámbito español dada su vastedad, pereció con todo el edificio en 1936, año en que comenzó su derribo sistemático y total.

Poco más podemos añadir por lo que respecta al estudio de la figura del arquitecto Vicente Martí, aunque sabemos que realizó otros muchos proyectos. Así, junto al diseño de la Catedral de Castellón localizamos en la misma colección municipal valenciana otros tres proyectos suyos. Uno, firmado en 1852 es un magnífico *Borrador del proyecto de transformación de la Iglesia del Convento de Jerusalén* —realizado a tinta, lavado y color—, que supera ampliamente en calidad y perfección al proyecto definitivo que presentó Martí a la Academia de San Carlos, y que hemos descrito más arriba. El segundo diseño, de acentuado vitruvianismo, corresponde a un *Proyecto de establecimiento de Beneficencia para el pueblo de Benaguacil* —fechado en 5 de Julio de 1850— y está compuesto por dos plantas, alzado y corte transversal del edificio, con descripción analítica de los diversos aposentos y funciones del mismo. El tercer y último diseño, hallado en estado fragmentario y reutilizado, contiene el *Plan Geométrico de una casa para un (¿comerciante?)*, y sin duda deber ser calificado de ejercicio académico.

Así pues, para finalizar, hemos de decir que nuestro arquitecto, del que incluso desconocemos su fecha de defunción se nos muestra a través de este breve estudio en toda su magnitud ya que, a pesar de su impecable educación académica, no sólo utilizó en sus proyectos el repertorio clasicista, sino que, a pesar de su impecable educación académica, sino que fue un destacado pionero de la corriente medievalista en la arquitectura española, cosa que se ha puesto de manifiesto en su más ambicioso proyecto: la reconstrucción neogótica de la Catedral de Castellón.

DAVID VILAPLANA ZURITA

(8) TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana*, Castellón, 1982, pp. 254-255.

(9) *Ibid.*, p. 255



# LAS CAPILLAS DEFORMADAS

Además de las SIETE Capillas neoclásicas, de que nos ocupamos en otro artículo, quedan aún TRES, que —como las absidales— fueron simplemente *deformadas* y que pueden ser *repristinadas* fácilmente.

Son estas la de la *Stma. Trinidad* (al fondo de la Nave lateral izquierda, entrando por la Puerta principal); la de *San Sebastián* (al fondo de la Nave lateral derecha) y la del *Sagrado Corazón de Jesús* (C. del Sacramento), antes Parroquia de San Pedro Apóstol.

Las *dos primeras* fueron deformadas en *neoclásico*; la de S. Pedro en *barroco* (al interior) y *neoclásico* al exterior.

Siguiendo nuestro orden de exposición, digamos I = *Lo que es* (cada una) *actualmente*; II = *Lo que fue, anteriormente* y III = *Lo que debiera de ser en el futuro*.

## I.- LA CAPILLA DE LA STMA. TRINIDAD

### I. *Lo que es al presente*:

Esta Capilla fue repristinada recientemente: en los años 1979-80, juntamente con la Puerta de ángulo, que da entrada a la Lonja del Miguelete obra —al parecer de Baldomar—.<sup>(1)</sup>

Es una capilla gótica (de su último período en Valencia finales del s. XV y primeros años del XVI). Más elegante que todas las neoclásicas.

En la repristinación apareció de nuevo el gran ventanal sesgado, neciamente cegado por los neoclásicos, así como el esbelto arco de entrada por los mismos malamente rebajado.

Es toda ella de sillares de piedra<sup>(2)</sup>, que estaba oculta bajo el estuco neoclásico.

Al fondo queda —adosado al muro— *el altar y retablo neoclásico*, que tiene en su parte central rectangular un lienzo grande de L. PLANES, que representa a LA STMA. TRINIDAD.

Bajo él (en una especie de *predela*) tres lienzos pequeños que representan a *Santa Ana y a la Virgen*; *La Anunciación: San José* <sup>(3)</sup>.

En el *ático-remate* del retablo otro lienzo pequeño *Joaquín y la virgen*. Todos ellos son obra de L. Planes.

En el muro izquierdo: *El sepulcro del Card. Mariano Barrio Fernández*, Arzobispo de Valencia (1861-76).

Es de mármol blanco; pretencioso pero más digno de un cementerio municipal del s. XIX, que de una catedral gótica.

Antes de 1936 tenía su busto con una inscripción. Hoy no hay nada de ello<sup>(4)</sup>. Están su escudo cardenalicio y las

otras dos inscripciones, en letra de mal gusto y mal dorada<sup>(5)</sup> y el birrete, la cruz y el báculo, palio, etc...

Sobre el sepulcro se encuentra hoy el lienzo de J. VERGARA: *Sto. Tomás de Villanueva bendiciendo a los canónigos* <sup>(6)</sup>.

Era el lienzo bocaporte del retablo de la Capilla de Sto. Tomás de Villanueva. Fue restaurado (o más bien *reentelado* solamente) y colocado aquí a poco de la repristinación de la capilla.

Está muy alto y muy necesitado de una restauración.

En el muro opuesto (*de la derecha*). *El sepulcro del Arzobispo D. Martín L. de Ayala* (1564-66).

Magnífico sepulcro, algún tanto deteriorado y muy mal colocado... aquí en 1941.

Los que aquí lo colocaron, se sirvieron del hueco, que había (tapiado) del sepulcro del General Elío, que había sido sepultado en este muro en un sarcófago muy del estilo del primer tercio del s. XIX.<sup>(7)</sup>

Les resultaba mucho más fácil colocarlo, apoyándolo en el pavimento o plano de la Capilla y así lo colocaron, sin

(1) Preciosa portadilla, mutilada y tapiada por los neoclásicos, que la sustituyeron por una puertecilla rectangular cualquiera (digna de un corral que todos pudimos ver hasta 1979).

La portadilla fue repristinada (en lo posible); con menos elegancia, sin duda, que lo que fue originariamente (falta el guardapolvo, etc.) y dotada de reja de hierro, dibujada por el arquitecto D. Ramiro Moya.

(2) Menos la plementería, que no es pétreo.

(3) Hoy han sido retirados, por miedo a que puedan ser robados, y sustituidos por unos papeles. Suponemos que será provisionalmente hasta que se fabrique la reja de entrada.

(4) La inscripción decía—según Sanchis y Sivera: *Hic jacet / Aquí yace / Emus.ac Rmus / el Eminentísimo y Rvdmo. / Dr. D. Marianus Barrio Fernández / Dr. D. Mariano Barrio Fernández / Cardinalis Archiepiscopus Val. / Cardenal Arzobispo de Valencia / obiit Valentie 20 Nov 1876 / Murió en Valencia el 20 de Nov. 1876 / R.I.P. / Descanse en paz.*

(5) Dicen: La del lado izquierdo: *“Emus.ac Rmus / Dr. D. Marianus Barrio Fernández / S.R.E / Presbyter Cardinalis / natus Jaccae / die 21 Nov / 1805.*

La del lado derecho: *Al Episcopatum / Cartaginiensem / assumptionis 1847 / Ad Valentinum / Archiepiscopatum / 1861 / A Pio IX.P.M. Cardinalis creatus 1873.*

(6) Es un documento arqueológico que testifica el traje canonical valentino hasta el pontificado de León XIII, en que se les concedió a los canónigos de Valencia el actual de Prelados domésticos en 1896, a petición del Cardenal Sancha.

(7) Aún se conservaban aquí restos del monumento, como dos columnas estriadas, hoy en el Museo de la Catedral. Su cuerpo hubo de ser trasladado al cementerio de canónigos, donde fue profanado en 1936.



darse —quizás— cuenta de que la inscripción no se hizo para que fuese leída con la cabeza casi tocando al suelo!

En la reciente repristinación de la capilla, los repristinadores podrían haber elevado como un metro todo el monumento... Pero era mucho más fácil dejarlo como estaba, y ¡así se quedó!

Este monumento funerario se compone de tres PARTES: 1ª. Un panel cuadrado de mármol blanco, que lleva inscrito el escudo de D. Martín de Ayala *timbrado* de capelo de cinco series de borlas (hoy de cardenal) y del motto del arzobispo *LVPVS MENDACIO-VERITATI SUBSIDIVM*.

El escudo es cuartelado: en el 1 y 4 lleva dos lobos pasantes *LOBO PARA LA MENTIRA*; en el 2 y 3 dos árboles (hayas *SOPORTE* (Ayala) *PARA LA VERDAD*)<sup>(8)</sup>.

2ª. La Urna funeraria: que lleva sobre su cierre la figura del arzobispo revestido de pontifical —con el palio y báculo—.

3ª. La *lauda* o *inscripción funeraria* que dice:  
*HIC SITVS EST MARTINVS DE AYALA ARCHIEPISCO / PVS VALENTINVS, QVI LICET TRESECLESIAS REXERIT GVIDIXENSEM SEGOVIENSEM ET HANC POSTREMO VALENTINAM IN QVA DECESSIT NIHIL TAMEN SEMPER TVLIT AGRIVS QUAM PRAE ESSE OBIIT NONIS AVGVSTI MDLXVI.*

AQUI ESTA PUESTO MARTIN DE AYALA ARZOBISPO DE VALENCIA, QUE AUNQUE RIGIESE TRES IGLESIAS: LA GUADIXENSE, LA SEGOVIENSE Y ULTIMAMENTE ESTA VALENTINA EN LA QUE MURIO, NADA EMPERO LE COSTO MAS QUE EL PRESIDIR MURIO EL CINCO DE AGOSTO DE 1566.

En medio del pavimento hay tres losas de mármol negro, que constituyen la entrada a una cripta sepulcral.

La primera tiene grabado un escudo con un castillo, timbrado de corona condal y grifo y leones sobre y a los lados.

‘Sin duda es de los patronos de la capilla, que fueron primeramente *los Miñanas* y más tarde los *Condes de Carlet* emparentados con los de *Castellví* y *Castellá*.

## II. LO QUE FUE anteriormente:

Esta capilla no existió hasta que se edificó el último tramo (o arcada) de la Catedral, para unir el Miguelete y el Aula Capitular (que antes eran edificios exentos) al Templo-Catedral.

Debió de ser edificada en el último tercio del s. XV, por Francisco Baldomar y Pedro Compte.

Se mantuvo intacta (al parecer) hasta la deformación neoclásica (1775-95) que la redujo a una vulgar capilla,

semejante a la de S. Sebastián, aunque sin cupulino y sin sepulcros y con no tan importantes lienzos en su retablo.

Tal *deformación* se mantuvo también intacta hasta la adición de los sepulcros: en el muro derecho *del General Elío* (1767-1822) que estuvo allí por muy poco tiempo y en el muro *izquierdo* el del *Cardenal Barrio*, que allí está desde 1877.

Y así llegó hasta 1979, en que fue “repristinada”.

## III. LO QUE DEBIERA DE SER *en el futuro*.

1. Ante todo se le debe dotar de una reja digna, en consonancia con su estilo.

2. Se deben de *reponer* los lienzos de la *predela* del retablo. Los *papeles* allí... son vergonzosos.

3. Se debe de cerrar su gran ventanal con una artística vidriera, que tenga por tema: La Stma. Trinidad p.e. *El Bautismo de Cristo* de V. Masip, con símbolos, alegorías y modificaciones necesarias<sup>(9)</sup>.

Con esto quedaría muy bien esta capilla que debiera tener el culto que siempre tuvo.

Al lado izquierdo de la Capilla de la Stma. Trinidad: (en el muro entre la Capilla y el vano de la Puerta principal de la Catedral, se halla:

### LA PILA BAUTISMAL

Cavada en un gran bloque de mármol negro. Si grande es la PILA, mayor y de más estima es la gran tabla que está sobre ella:

### EL BAUTISMO DE JESUS *en el Jordán*

Sanchis y Sivera habla bastante de este cuadro<sup>(10)</sup>.

Si, la nota, que él encontró en el *Libre de Fábrica* de 1535, f. 28<sup>(11)</sup>, se refiere a esta tabla, tiene razón. Tiene que ser obra de *Vicente Masip*, el padre de Juan de Juanes.

(8) Suelen llamarle *Pérez de Ayala*. Por el motto de su escudo yo diría *LOPEZ DE AYALA*: *LOBO* (López) *para la mentira (lo falso)* *APOYO* (Ayala) *para la verdad*.

Por su cultura teológica es el más distinguido de todos los arzobispos de Valencia. Legó a la Catedral la mejor pieza de su tesoro: El Portapaz de Reyes (atribuido a Benvenuto Cellini). De origen vasco-castellano. Su sepulcro (el mejor tal vez de este templo) ha sido maltratado, en sucesivos traslados: 1) De la antigua (primitiva) Capilla-Parroquia de S. Pedro al Aula Capitular (hoy C. del Santo Cáliz) en la deformación neoclásica, y 2) De la Capilla del Sto. Cáliz a ésta de la Stma. Trinidad (1941).

En este segundo traslado perdió todo el contorno del panel superior y —parece ser— que entonces se rompió parte del panel en la derecha (del espectador). En el primer traslado, el entorno original, al menos, importante.

(9) Incluso el escudo de la persona o entidad, que donase la vidriera.

(10) Catedral, 352-353.

(11) “*Item posee en data quatre sous que doni a dos pedra piquers per foradar damunt la pila de baptejar para posar lo retaule de mre. batista. Tinch albara e cartes VI.*”





Catedral. Bautismo de Jesús, de Vicente Macip

En las figuras representadas también está en lo cierto, menos en una. La que dice él que es S. Juan Crisóstomo no es tal Padre de la Iglesia *oriental*. Es S. Jerónimo el que falta de los cuatro de la Iglesia *latina* (u *Occidental*). Está claro hasta hasta por sus vestiduras cardenalias.

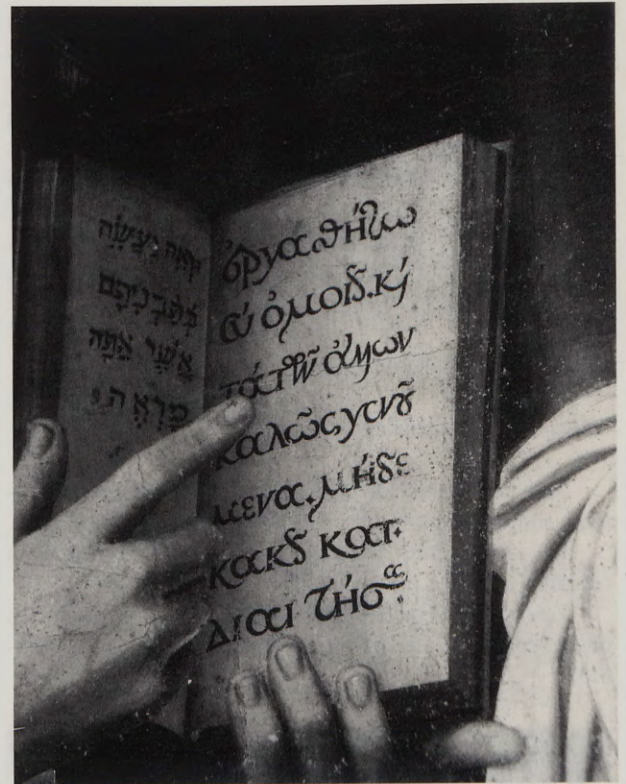
Las figuras representadas son: *Centro* : Jesús y el Bautista. En lo alto. El Padre Eterno, que aparece sobre las nubes y ángeles diciendo HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS IN QVO MIHI BENECOMPLACVI (Mt. 3,17) y mandando sobre el Hijo (*Jesús*) el Espíritu Santo en forma visible como paloma (Mt. 3,16 s y paral)<sup>(12)</sup>.

*Lados*: (*derecho* del cuadro). S. Gregorio Magno, S. Ambrosio y el Venerable, Juan B. Agnesio (este de rodillas, como "donante"), vestido de hábito coral<sup>(13)</sup>.

*Lado izquierdo* (tras el Bautista): S. Jerónimo y S. Agustín.

#### EL DESCENDIMIENTO (de Blas del Prado)

Pasando al otro lado de la Puerta Principal para hablar de la Capilla correspondiente a la de la Stma. Trinidad, al



Libro, que tiene abierto en sus manos el Venerable J.B. Agnesio, que fue el que mandó pintar EL BAUTISMO DE JESUCRISTO en el Jordán por J. Bautista.

La página derecho deli libro, izquierda del que mira, está escrita en *hebreo* y dice en español: MIRA Y HAZ (obra) SEGUN EL MODELO QUE VISTE (Ex 25, 40).

La página izquierda, derecha del que mira, del libro está en *griego*, con numerosas abreviaturas paleográficas. Parece decir: *Obra tu del mismo modo y trata a los otros perfecta y no malamente, según la enseñanza de Jesús.*

Es la primera vez -que yo sepa- que alguien ha leído lo que dicen esas páginas. Es probable que cuantos estudiaron esta soberbia tabla creyeran que se trataba de dibujos y no de escritura. En el griego he contado con la colaboración del paleógrafo D. Javier Serra, para fijar el texto.

Consultado con el párroco de la Catedral griega de St. Demetrios (Astoria-New York) no ha podido dar una versión exacta (o mejor que la que propongo).

"Item puse en data cuatro sueldos que dí a dos picapedreros por horadar sobre la pila de bautizar para poner el retablo de Maese Baptista. Tengo albarán y VI cartas."

El retablo de Maese (o Mestre) Baptista parece ser el "BAUTISMO DE JESUS" de Mestre J. Baptista Masip (padre de Juan de Juanes). El Libro de Fábrica parece pertenecer al año 1536. Aunque así sea, Juan de Juanes, que entonces tendría 13 años no podía haber sido llamado en un documento Mestre Baptista.

(12) La inscripción evangélica: HIC EST FILIVS MEVS...ESTE ES MI HIJO... NO ES VISIBLE sobre la cabeza del Padre. Esto quiere decir o que está escondida bajo el marco (que parece lo más verosímil) o que los neoclásicos cortaron y redondearon la tabla en su parte alta, porque así convenía a su plan.



final de la nave lateral *derecha*, nos encontramos con el lienzo del DESCENDIMIENTO, parejo en colocación y magnitud al del BAUTISMO DE JESUS<sup>(14)</sup>.

Este lienzo grande lleva *su historia* en una cartela pintada posteriormente<sup>(15)</sup> en el ángulo inferior de la derecha, que dice: *ESTE FAMOSO QUADRO ESTABA EN LA PARROQUIAL Y GLESLIA DE SAN PEDRO DE MADRID. SU AUTOR FUE BLAS DE PRADO POR LOS AÑOS DE 1581. SE COLOCO EN ESTA STA. Y GLESLIA CATEDRAL EN EL AÑO DE 1810*<sup>(16)</sup>.

## 2.- CAPILLA DE SAN SEBASTIAN

### I. Lo que es al presente

Aún no le ha tocado el turno de su "repristinación", como a su homóloga "La capilla de LA STA. TRINIDAD".

Es -al presente- una capilla neoclásica, deformada a tal estilo a finales del s. XVIII.

Los neoclásicos tapiaron su gran ventanal central<sup>(17)</sup> (o tal vez renacentistas anteriores para colocar el actual retablo).



Catedral. Martirio de San Sebastián, de P. Orrente

Me parece más verosímil lo segundo, pues las pinturas (lienzos) de su retablo tuvieron que ser ejecutados siglo y medio antes de la deformación neoclásica de nuestra catedral, como veremos.

- (13) El hábito coral de los beneficiados en aquel entónces. El venerable Juan Bautista Agnesio era beneficiado de la Catedral. El venerable Agnesio encargaría este cuadro (o *retablo*) del Bautismo, por llamarse él Juan Bautista, como el de Los desposorios místicos de Sta. Inés por tener el nombre de Inesio (*Agnesio de Agnes-Inés*).
- (14) Es un lienzo grande (de 3,45x2,40 mts.), pero no un gran lienzo. Parejo *solo* en magnitud y colocación (no en arte y en mérito al *Bautismo de Jesús* del otro lado).
- (15) Pintada en este ángulo -como recuerdo- en 1810.
- (16) Aunque la inscripción de la cartela dice "ESTE FAMOSO CUADRO"..., de famoso me parece que no tiene nada, a no ser "su historia". Había en este lugar, puesto -sin duda por los neoclásicos- un lienzo de F. RIBALTA, "EL MARTIRIO DE S.LORENZO" que -según PONZ- era "una de las mejores obras" de tal pintor. Había sido regalado a la Catedral por el canónigo D. Francisco Pérez Bayer en 1781 (Arch. 308 f.18. Cab. extraord. 16 Feb. 1781). En 1802 el Rey Carlos IV visitó la Catedral y se encaprichó de tal lienzo y los aduladores canónigos se lo regalaron. El rey debió de prometer que mandaría otro por él y mandó... "este famoso cuadro". También se llevó otros cuadros, como el "ECCE HOMO" de Juan de Juanes y joyas. Alfonso E. Pérez Sánchez en el Catálogo de la Exposición "El Toledo de El Greco" n. 119 dice que "fué donado a la Catedral de Valencia por Carlos IV". Es "verdad menos que a medias". Se ve que el tal rey debió de visitar la Catedral comenzando por la mano derecha, pues quiso llevarse también el *siguiente* lienzo "S. SEBASTIAN" de P. de Orrente. ¡Si comienza por la izquierda!... De reyes es "regalar" (no llevarse los regalos que al Señor (no a ellos) hicieron beneméritos amigos de la Catedral. Pésima costumbre la de disponer de algo que... no estaba en la voluntad de los donantes. El mismo Sr. Dr. A. E. Pérez Sánchez nos certifica que *el grupo central* (del DESCENDIMIENTO de B. del Prado) *no es otra cosa que una transposición de la Piedad labrada por Miguel Angel para Santa María dei Fiori en Florencia* (el miguelangelismo) Y prosigue: *Lo verdaderamente sorprendente es que las figuras añadidas* (por B. del Prado) *coinciden en su disposición, aunque no en los tipos, con las del lienzo del DESCENDIMIENTO PINTADO POR EL ITALIANO Lorenzo Sabatini en la iglesia de S.Pedro del Vaticano* (A. Venturi *Storia dell'Arte Italiana* vol. IX,6, pág.468). Ello no obstante Pérez Sánchez cree que *se trata de una reelaboración y no de una copia*. Personalmente nunca juzgué artísticamente muy valioso a este lienzo. Fue restaurado dos veces consecutivas recientemente: Una en Madrid, con motivo de la referida Exposición y otra aquí, pues venía con arrugas.
- (17) Lo que opino que hicieron los neoclásicos (o los que les sucedieron en "deformaciones") fue abrir un ventanuco cuadrado en la parte alta del tapiado ventanal (al exterior) y retapiar peor, lo que habían tapiado en el s.XVII al poner el altar. En una "repristinación", que se intentó en la década de 1960, se halló lo bien tapiado y algo más del parteluz, que neciamente rompieron los que abrieron el ventanuco. Se añadió lo que apareció del parteluz y se cerró el ventanuco *con cemento*.



El retablo en su parte arquitectónica es de mejor calidad que los otros neoclásicos, que fueron copia de ésta (como el de la c. de La Stma. Trinidad y de las capillas absidales y altares de la Nave crucera y algunos laterales de las grandes capillas).

La deformación neoclásica parece ser la que rebajó la bóveda gótica de últimos del s. XV<sup>(18)</sup> y practicó un vano para un cupulino con linterna que diese luz a la capilla y estucó en su estilo todos los muros. También se debió de abrir entonces malamente la portezuela cuadrada—sin valor alguno— que da hoy acceso a su sacristía.

Por lo demás, como las tres piezas importantes de la capilla: El Retablo y “Los dos sepulcros” eran “renacentistas” las dejó intactas.

#### EL RETABLO. Renacentista s. XVII

Tiene tres partes: a) El estilóbato, b) La parte central, que en el se apoya y c) el ático.

a) El estilóbato: No tiene hoy más que una copia de la conocida imagen o icono de la Virgen del Perpetuo Socorro<sup>(19)</sup> en el centro.

b) La parte central de unos tres metros, está constituida por dos altas columnas de mármol blanco, estriadas y con capiteles corintios de bronce que sostienen un entablamento (arquitrabe, friso y cornisa), sobre el que se yergue el ático especie de pequeña ventana formada por dos columnitas de mármol verde y un cornisamento terminado en frontoncillo circular.

La parte central lleva en su vano rectangular *El Martirio de San Sebastián*, gran lienzo de P. de ORRENTE recientemente restaurado<sup>(20)</sup>.

c) El ático lleva hoy en su espacio rectangular un estuco “incomprensible” en tal retablo y lugar. Quiere representar a la Virgen de Lourdes (Francia) y a Ntra. Sra. de los Desamparados y al Miguelete (para que todos sepan—tal vez— que se trata de la Patrona de Valencia)<sup>(21)</sup>.

Como cualquiera puede suponer, ni el estilóbato, ni el ático tiene lo que tuvieron originalmente. Pero esto lo veremos en: *II. Lo que fue el retablo anteriormente*. Ahora tratamos de: *I. Lo que es al presente*.

#### Los SEPULCROS

En los muros laterales de esta capilla se encuentran dos sepulcros notables Renacentistas s. XVII. De mármol blanco.

Son los de *D. Diego de Covarrubias* (derecha del altar) y de su esposa *Dña. María Díaz* y de Covarrubias (izquierda del altar).

*Se puede decir* que el artista se inspiró en el sepulcro del arzobispo L. de AYALA, que había sido hecho cuarenta años antes y que se conservaba intacto en aquel entonces en la Capilla de S. Pedro.

Las urnas con las estatuas yacentes; los escudos y las inscripciones parecen una copia *mutatis mutandis*. Ello no obstante *hecha por un gran artista*.

El *encuadre* pilastras renacentistas estriadas, que sostienen un entablamento con su frontón triangular, es la única diferencia (aparte de dos geniecillos con calaveras, en el interior del encuadre)<sup>(22)</sup>.

El friso del entablamento lleva en ambos sepulcros esta inscripción: *IN SPE RESURRECTIONIS MORIOR. MUERO EN LA ESPERANZA DE LA RESURRECCION*<sup>(23)</sup>.

Son los sepulcros mejor conservados de la Catedral.

Sus inscripciones dicen:

La de la *derecha* del altar:

La de D. Diego de Covarrubias:

*D. O.M.*

*HIC JACET EGREGIVS D. DIDACVS DE COVARRUVIAS MONTESIANAE MILITIAE ATQVE B. GEORGII DE ALFAMA SODALIS. PERPVNGENTI COMMENDATOR. ASSESOR GENERALIS REGIAE MIESTATIS IN EADEM MILITIA. CO-*

- (18) La antigua bóveda está aún sobre la falsa neoclásica. Yo mismo la pude ver, a través de aquel ventanuco. Es como la gótica de la Stma. Trinidad con pinturas en la plentería. Para algo sirvió el ventanuco: No hay mal que por bien no venga.
- (19) Es la puerta de hierro de un icono de la misma Virgen, que fue llevado al museo. Procede de la iglesia de la Sma. Sangre.
- (20) Los patronos de la capilla (Los Covarrubias) y después los Marqueses de Albaida) mandaron pintar los lienzos del retablo a P. de ORRENTE (1570-1645) Hizo cinco lienzos: tres para el estilóbato, el CENTRAL y el del ático.
- (21) Tal estuco se puso aquí después de la Guerra de 1936-39. Los que repararon la capilla invirtieron en ella el dinero recogido para una Peregrinación a Lourdes, que no pudo celebrarse por el estallido de la contienda.  
A este hecho se debe el que esté en tal lugar la Virgen de Lourdes y el Miguelete. Supongo que el lienzo de Orrente no se hallaba ya allí.
- (22) Puede darse por seguro que el mausoleo del Arz. Ayala tenía su encuadre, y que los neoclásicos le trasladaron sin él a la Sala Capitular antigua. Creemos que sería muy parecido a los de los Covarrubias (tirando algo más al plateresco). Sanchis y Sivera, 240 dice: *En el frotispicio* (tímpano del frontón) *está figurado o el nombre de Jesus* (la sigla JHS.) *y más abajo* (en el friso) *lo siguiente*: *IN SPE RESURRECTIONIS MORIOR*. “Evidentemente esto se encuentra en los sepulcros de los Covarrubias (no HOY, ni en tiempos de S. y S.) en el del Arzob. Ayala; pero creo que *adivinó* que esto se hallaba en la parte que falta en dicho mausoleo. Conviene *perfectamente* a Martín Ayala y en los Covarrubias parece una copia.
- (23) La de Dña. María hoy recompuesta con *cemento*. Fue rota en tiempo de la Guerra de 1936-39. El último (que sepamos) sepultado allí fue el Marqués de Albaida el 10 de Diciembre de 1787. Después vino la “deformación” neoclásica y no debió de quedarles derecho a sepultura.



LLEGA MAIORIS COLLEGII OVIEDI SALMAN-  
TICAE. CONSVLTOR GENERALIS IN QVISITIO-  
NIS. A CONSILIO REGVM PHILIPPI SECUNDI ET  
TERTII. VTRVSQVE PROCANCELARIVS IN  
TOTA ARAGONIAE CORONA OBIIT HIS  
FVNGENS MUNERIBVS MADRITI V MES

NOV. AN MDCVII AETATIS SVAE LXI.

A DIOS OPTIMO MAXIMO

AQUI YACE EL EGREGIO D. DIEGO DE CO-  
VARRUVIAS MIEMBRO DE LA MILICIA DE  
MONTESA Y DE S. JORGE DE ALFAMA.  
COMENDADOR DE PERPUNGET. ASESOR  
GENERAL DE LA REGIA MAJESTAD EN LA  
MISMA MILICIA. COLEGA DEL COLEGIO  
MAYOR DE OVIEDO EN SALAMANCA.  
CONSULTOR GENERAL DE LA INQUISI-  
CION. CONSEJERO DE LOS REYES FELIPE  
SEGUNDO Y TERCERO. PROCANCILLER DE  
AMBOS EN TODA LA CORONA DE ARAGON.  
MURIO EN EL EJERCICIO DE ESTOS CARGOS  
EN MADRID EL V DEL MES DE NOVIEMBRE  
DEL AÑO LMDCVII.- DE SU EDAD EL LXI.

La de Dña. María Díaz (izquierda del altar):

D.O.M

HIC JACET D. MARIA DIAZ ET DE COVARRU-  
VIAS UXOR EGREGII D. DIDACI DE COVARRU-  
VIAS ARAGONIAE PROCANCELARII ETC.-  
NVPTA PRIVS NOBILI VIRO IOANNI RVIZ DE  
CASTELL BLANCH ET DE LANZA EX QVO FI-  
LIAM PEPERIT D. MARGARITAM CASTELL  
BLANCH QVAE NUPSIT D. FRANCISCO MILA-  
NO DE ARAGON FILIO COMITIS ALBAYDA ET  
SETABIS GVBERNATORI OBIIT ILLA VALEN-  
TIAE.

A DIOS OPTIMO MAXIMO

AQUI YACED. MARIA DIAZ Y DE COVARRU-  
VIAS MUJER DEL EGREGIO D. DIEGO DE CO-  
VARRUVIAS PROCANCILLER DE ARAGON,  
etc. CASADA PRIMERO CON EL NOBLE  
VARON JUAN RUIZ DE CASTELL BLANCH Y  
DE LANZA DE QUIEN TUVO UNA HIJA:  
DOÑA MARGARITA CASTELL BLANCH QUE  
CASO CON D. FRANCISCO MILANO DE  
ARAGON HIJO DEL CONDE DE ALBAIDA Y  
GOBERNADOR DE JATIVA. MURIO ELLA EN  
VALENCIA.

En el pavimento de la capilla hay dos lápidas con el escudo y nombres de los dos: D. Diego y Dña. María. Dan

entrada a la cripta familiar (enterramiento de los patronos y familiares en otros tiempos).

## II. LO QUE FUE (en el pasado).

Esta capilla no existió hasta la construcción de la última arcada o tramo de la Catedral (últimos años del s. XV).

En 1472 no estaba fabricada, pero se le había concedido al Pavorde D. Ramón Torrella<sup>(24)</sup>.

En 1501 ya debía de estar o terminada o en vías de conclusión pues Pedro Sanz trabaja en su retablo<sup>(25)</sup>.

En 1528 ya estaba construida y en uso, pues el 11 de Marzo de 1528, el Cabildo concede el *jus sepeliendi* en ella a D. Jerónimo Centelles (Notal Juan Abella).

Su viuda hizo donación de sus derechos a Jaime Benet Filibert, caballero (escritura ante Juan Zavall, 1 Nov. 1540).

Se llamaba también Capilla "En Camos", porque D. Miguel Juan Camos tenía *jus sepeliendi* en ella<sup>(26)</sup>.

El 10 de Octubre de 1606 se concedió el patronato de esta capilla a D. Diego de Covarruvias, que fundó seis capellanías y tres beneficios, obteniendo el derecho de sepultura para él, su mujer y demás familia<sup>(27)</sup>.

Los Covarruvias y sus sucesores en el patronazgo de la capilla, los condes y marqueses de Albaida, parece que fueron los que comenzaron a deformar la capilla, bien entrado ya el s. XVII.

El retablo renacentista grande, con los lienzos de P. de Orrente: el central *El Martirio de San Sebastián* (titular de la capilla) *La Anunciación*, *Visitación* y *Nacimiento* (en el estilóbato) y *El Salvador* (en el ático) cegó el gran ventanal plateresco del fondo de la capilla<sup>(28)</sup>.

(24) Legajo 649 nº 13. Suponemos que se le concedió sólo el *jus sepeliendi* (no exclusivo); pues -como decimos a continuación- este derecho a sepultura fue concedido también a otros.

(25) *Libro de Fábrica, 1501, f.26v.* A Pedro Sanz *per daurar la tuba del retaule de Sant Sebastián e per lo preu de la fusta obrada e per adobar les polseres.*

*Por dorar el dosel del retablo de S. Sebastián y por el precio de la madera empleada y arreglar los arcos guardapolvo...*

Opino que se trata del altar de la anterior capilla de S. Sebastián, que estaba junto a la antigua capilla de S. Pedro (*Legajo 649, nº 13*) La actual se debió de terminar al finalizar el s. XV y no es probable que en menos de 10 años necesitase su altar de tanta reparación. (A no ser que se reparase para ser trasladado a esta nueva capilla).

(26) Protocolo de 1560 (18 de Enero).

(27) Protocolo de Gaspar Palavecino: 10 de Oct. 1606 f.254 y 1608 f.539. En la primera de estas escrituras se estipula que anualmente el día de Todos los Santos se pondría una tumba con luces y el Cabildo se detendría allí a cantar un responso. Yo mismo lo he visto cumplir hasta hace pocos años, el Día de Animas.

(28) Sanchis y Sivera, nos habla de *todos* estos lienzos en este retablo. Como veremos a continuación, cuando en 1926 se dedicó esta capilla al Sagrado Corazón de Jesús, se quitó el gran lienzo del



A finales del s. XVIII los neoclásicos acabaron de “deformarla” y la despojaron de la hermosa reja de hierro, que tenía.

Sanchis y Sivera nos dice que *tenía una lámpara de plata que pesaba 46 marcos y cinco onzas* (unos 11 kilos de plata) *que ardía noche y día y que fue fabricada por Gaspar Lleó en 1702* <sup>(29)</sup>.

Suponemos que la lámpara (como tantas obras de Arte de plata de esta catedral) perecería en el expolio, que hizo Canga Argüelles (el gobierno liberal) al finalizar la Guerra de la Independencia ¡para hacer moneda!

Más tarde, en 1926, el canónigo D. Manuel Irurita se empeñó en dedicar esta capilla al Sgdo. Corazón de Jesús<sup>(30)</sup> y lo consiguió del cabildo.

Se quitó el lienzo de P. de Orrente y se le relegó al muro derecho de la Capilla de S. Luis obispo. En su lugar se puso una estatua, sin valor artístico del Corazón de Jesús.

El S. Sebastián de Orrente –después de muchas vicisitudes– pudo ser colocado de nuevo –creemos que definitivamente –en 1988, donde estuvo originariamente y de donde nunca debió de ser arrancado.

Si bien tal lienzo se ha salvado, no podemos decir lo mismo de los otros cuatro –también de Orrente–: el del ático y los tres del estilóbato.

El principal lienzo *Anuncio del Angel y Adoración de los pastores* del que Sanchis y Sivera dice: *El Nacimiento* estaba hasta la Guerra de 1936-39 en la Sala Capitular nueva. Quizás se llevó, allí al cambiar de titular la capilla.

### III. LO QUE DEBIERA SER (en el futuro)

Esta capilla debiera ser *repristinada*. Es posible, como lo ha sido su homólogo: La de *La Stma. Trinidad*.

La dificultad mayor es que para abrir su gran ventanal, habría que retirar el *retablo actual* <sup>(31)</sup>.

La repristinación de esta parte de la Catedral nos daría un rincón aún más hermoso que el otro lado.

Si bien allí tenemos la preciosa puerta del ángulo de la entrada a la lonja del Miguelete, aquí tendríamos la elegante entrada gótica a la lonja de la Capilla del Santo Grial, con la reja, que tuvo hasta la deformación neoclásica.

La Capilla en si, es más interesante y rica que la de *La Stma. Trinidad*. Su bóveda está pintada y otros vestigios primitivos pudieran aparecer<sup>(32)</sup>.

La Capilla debiera cerrarse con una bella reja gótica, como estaba antes de finales del s. XVIII.

A la entrada de esta capilla (en el pavimento de la catedral) se halla enterrado el venerable Gregorio Ridaura alcoyano, con su lauda sepulcral de mármol negro, (una de las pocas, que existen ya en nuestra catedral). La referida lauda dice:

D.O.M

IACETHIC / VENERABILIS GREGORIVS RIDAURA ALCODIEN / VALENTIN. ECCLES. BENEFICIARIUS / QVI / CARITATIS HVMILI TATIS PAUPERTATIS CASTIMONIAE EXI MIVS CVLTOR / CRVCIS MORTIFICATIONEM SEMPER IN SVO CORPO / RE CIRCVMTVLIT INFIRMA SEEPIVS VALETVDINE / SORTITVS ANIMAN BONAM RERVMQVE CAELESTIVM / APPRIME STVDIOSAM / IVGI VIRTVTVM OM NIVM-MEXERCITATIONE MELIOREM REDDIDIT OPTIMAM POSSVIT / DIE XXVI IVLII ANN R.S. MDCCIV AETATIS SVAE LXIII PER-ILLUSTRE HVIVS METROP. ECCLES. CAPITVLUM ET CANONICI PISSIMI SACERDOTIS EGREGIE DE SE DEQVE ECCLES. MERITI EXUVIAS E COMMVNI SEPVLCHRO IN HVNC HONORATIONEM TVMVLVM DOM ARCH / DECRET TRANSFERI CVRARVNT ANNO R.S. MDCCXLI.

A Dios Optimo Máximo.

YACE AQUI / EL VENERABLE GREGORIO RIDAURA DE ALCOY BENEFICIADO DE LA IGLESIA VALENTINA EJEMPLO EXIMIO DE CARIDAD, DE POBREZA DE CASTIDAD DE HUMILDAD. LLEVO SIEMPRE EN SU CUERPO LA MORTIFICACION DE LA CRUZ A MENUDO CON POCA SALUD. AGRACIADO CON UN ALMA BUENA MUY DADA A LAS COSAS CELESTIALES LA MEJORO CON EL

*Martirio de San Sebastián*. Entonces se debió de quitar también el del *Nacimiento* (*Anuncio del Angel y Adoración de los Pastores*) que se hallaba después, hasta 1936 en la Sala Capitular nueva. De los otros no me consta si se quitaron entonces o no. Es probable que sí, por no concordar (excepto el del ático) con la nueva advocación.

- (29) Maravilla, el que la catedral tuviese tanta plata, pero hemos de considerar que -además de las donaciones de los patronos de las capillas, obispos, etc...-, cada canónigo tenía el deber de dar un objeto de plata el día de su posesión.
- (30) A primera vista parece que más derecho tenía el Sagrado Corazón a tener dedicada una capilla que S. Sebastián; pero hemos de tener en cuenta que Dios (las Divinas Personas) no deben tener una capilla al nivel de un Santo cualquiera. De él es el Templo y alrededor de El y rindiéndole homenaje han de estar sus santos. A veces el excesivo apego a nuestras particulares devociones, nos ofusca y hace deformar cosas mejor hechas y pensadas por nuestros antecesores.
- (31) Ejemplo de lo que acabamos de decir en la nota anterior fue el prescindir del retablo gótico anterior y sustituirlo por otro, que -aunque bueno, deformaba un estilo harto mejor que el que se imponía-. Sabido es que los retablos góticos solían ser pequeños y que aquí no llegaría más que hasta el ventanal historiado y formando un elegante conjunto con él.
- (32) La puerta primitiva a la sacristía de la capilla, restos de policromía, etc.



CONTINUO EJERCICIO DE TODAS LAS VIRTUDES DEPUSO SU OPTIMO ESPIRITU EL DIA XXVI DE JULIO DEL AÑO MDCCIV DE LA REDENCION LXIII DE SU EDAD EL M. IL. TRE CABILDO Y CANONIGO DE ESTA IGLESIA METROPOLITANA TRASLADARON LOS RESTOS DE ESTE PIADOSISIMO SACERDOTE. BENEMERITO DE LA IGLESIA DEL PANTEON COMUN A ESTE MAS HONORABLE LUGAR, POR DECR. ARZOB., EL AÑO R.S. MDCCXLI.

Estilo ampuloso, de uso en aquel tiempo, sin duda<sup>(33)</sup>.

#### ANTIGUA CAPILLA DE SAN PEDRO

hoy del Sto Sacramento (o del S. Corazón de Jesús).  
Una capilla *doblemente* deformada.

a) En su *entrada*, por los neoclásicos de finales del s. XVIII para conformarla –en lo posible– con las restantes, por ellos fabricadas.

b) En su *interior*, por los barrocos de 1697 al 1703, según consta documental y arqueológicamente, por la *lápi-da-memoria*, que existe en dicha capilla<sup>(1)</sup>.

Como en las demás capillas diremos:

I. *Lo que es* (al presente)

II. *Lo que fue* (anteriormente)

III. *Lo que debiera de ser* (en el futuro).

#### I. *LO QUE ES* (al presente)

a) En su *entrada*:

Los neoclásicos, que la deformaron, *simularon* una entrada semejante a la de las capillas neoclásicas.

Decimos *simularon*, porque el arco y sus pilastras son de mera *ornamentación neoclásica*. El único vano existente es la *puerta* de la capilla, tal y como la dejaron, los *barrocos*, casi un siglo antes.

En las demás capillas no tuvieron empacho alguno en derribar portadas y muros *góticos* de gran elegancia; aquí no podían, pues la capilla de S. Pedro estaba ya deformada a decoración *renacentista*.

Hubieron de contentarse con *simular* un entablamiento sobre las pilastras, cual si encima el arco estuviese cegado y convertido en un tímpano, que decoraron con un relieve en estuco dorado que representa al Cordero de Dios con el Libro de los siete sellos, en medio de los *símbolos* de los cuatro evangelistas, el primero de los cuales: El *angel*, que simboliza a S. Mateo, extrañamente tiene en sus manos un cojín, y sobre él una *tiara*, que suponemos quiere simbolizar a S. Pedro<sup>(2)</sup>.

La otra parte del muro –desde el vano de la puerta hasta la pilastra de la derecha, la pintaron en escorzo, *simulando*

un vano entreabierto y –como la puerta de entrada tenía una reja de imitaciones en madera hasta cubrir toda la superficie, que va desde una a otra pilastra y desde el suelo al fingido entablamiento. Así creyeron que conformaban –a la vista– esta entrada con las demás neoclásicas.

Lo que realmente hicieron fue adelgazar el muro, privándole de su elegante decoración gótica primitiva para poder acomodar la parte añadida a la hermosa reja gótica y darnos otra sin elegancia primitiva<sup>(3)</sup>.

b) En su *interior*:

Sanchis y Sivera dice de esta capilla que *es espaciosa, magnífica y de una riqueza de ornamentación extraordinaria. El interior es de finos mármoles, jaspes y estucos...* ¡Para algo están las hipérboles!

Yo creo sinceramente que ni es espaciosa, ni magnífica y de una ornamentación, que no tiene *nada* de extraordinaria. – Y me extraña que se repita hoy eso de *el riquísimo revestimiento de estuco, que ornamenta sus paramentos.*

(33) El D.O.M. es del Renacimiento (nunca en el Gótico) El R.S. (Reparatae Salutis-Redención) también del Renacimiento.

(1) Recientemente ha escrito sobre esta capilla D. Vilaplana Zurita, *La Antigua Capilla parroquial de S. Pedro, de la catedral de Valencia*, Arch. de Arte Valenciano 67(1986)65-68. En su nota (2) dice: *Después de la guerra civil algunos textos se han repintado incorrectamente...* Creo que se equivoca: Correctamente (con sus abreviaturas). Lo peor es que –como Sanchis y Sivera da las inscripciones en latín, pero no las versiones, D. Vilaplana ha hecho un esfuerzo por darlas, que es encomiable; pero no siempre le ha acompañado el éxito. Las daremos nosotros de nuevo.

(2) No se ve claro lo que quisieron representar aquí los neoclásicos. Quizás quien inspiró a los artistas puso en el ángel (hombre alado) es *símbolo* de S.Mt., las llaves, porque en este evang. se encuentra el *Te daré las llaves del Reino de los cielos* (Mt 16,19). Hoy hay una *inscripción*, que corre sobre la reja en letras doradas (nada artísticas), que dice *TV ES PASTOR OVIUM, PRINCEPS APOSTOLORUM. TU ERES EL PASTOR DE LAS OVEJAS, PRINCIPE DE LOS APOSTOLES.*

Tal inscripción en la que no se mencionan *las llaves*, no es la neoclásica primitiva. En 1900 se reparó la capilla, con peor gusto aún, según parece que el neoclásico se recortó la inscripción, que debió de estar en el friso del simulado entablamiento que rezaba: *Tu es pastor ovium, Princeps Apostolorum. TIBI TRADITAE SUNT CLAVES REGNI CAELORUM. Tu eres el Pastor de las ovejas Principe de los Apóstoles. A TI SE TE ENTREGARON LAS LLAVES DEL REINO DE LOS CIELOS* (Brev. Rom. a Pío X reform., Respons. 3,2 Noct).

Si bien los demás símbolos de los 4 Evang y del Sacrif. de Cristo están en Apoc 4,7 y 5,1-9, no así el de S. Pedro, que es una *añadidura* aquí, en honor del titular de la Capilla-Parroquia.

(3) No sabemos en que se fundan los que ahora dicen que la reja es de *Aloy Pont*. También se repite *falsamente* que sólo lo del vano de la puerta es de metal y lo demás es de madera. Cualquiera, que examine medianamente la obra, verá que hay parte de *otras* rejas góticas del s.XV, malamente recortadas y adicionadas con madera pintada de negro, para *simular* una sola *cuadrada* con dos *entradas*.



La triste realidad es que el revestimiento de estuco es pobre y de mal gusto y que no ornamenta nada en los tres muros en que aún queda, el de la entrada y los laterales.

En tal revestimiento, que va desde un entablamiento a la altura de las pechinas de la cúpula hasta el zócalo de mármol, es obra del italiano (*no alemán*, que dice S. y S.) A. Aliprandi.

Parece que era un enmarque de las pinturas de A. Palomino.

Dejan *tres* espacios para los frescos: uno ovalado en el *centro* y dos rectangulares: uno a cada lado en los muros *laterales* de la Capilla.

En el muro del fondo no había lugar, porque lo impedía el *retablo* y en el de la entrada sólo para *dos* por estar en medio la puerta. Y efectivamente hay dos *óvalos* con sus frescos, que son los que se han conservado<sup>(4)</sup>.

Los frescos de los muros laterales quedaron tan dañados, que –al convertir en 1974 en Capilla del Stmo. Sacramento esta parroquial de San Pedro– tuvieron que ser tapados con tela de damasco amarillo, quedando tan sólo visibles sus marcos.

Debajo de ellos hay unas inscripciones latinas alusivas al tema de cada fresco.

La primera (entrando) del muro de la izquierda dice: *EGRESSVS FORAS FLEVIT AMARE*. Mth 26. *Y saliendo fuera, lloró amargamente* (Mt. 26,75)<sup>(5)</sup>.

Aludía a las *negaciones* de S. Pedro y su *arrepentimiento*, que Palomino había pintado en aquel rectángulo.

La *segunda* (debajo del óvalo) dice: *EXI A ME QVIA / HOMO PECCATOR / SVM, DOMINE* (Luc. 5,8). *Apártate de mí, que soy un hombre pecador, Señor!*. Porque la pintura representaba el pasaje de *La pesca milagrosa*, en que Pedro dijo a Jesús tales palabras.

Encima del encuadre del *óvalo*, en el friso del entablamiento otra *inscripción*, escriturística *IEGO PRO TE ROGAVI / VT NON DEFICIAT / FIDES TUA* (Lc. 22,32). *Yo rogué por tí (Simón) para que no falle tu fé*.

Sobre esta inscripción, un estuco con *el sol* <sup>(6)</sup>.

La *tercera* (bajo el segundo rectángulo) es *IN NOMINE IESU CHRISTI / NAZARENI SURGE / ET AMBVLTA* (Act. 3). *En el nombre de Jesucristo Nazareno, levántate y anda* (Hech 3,6).

La cita alude a la pintura de *La curación del tullido de nacimiento*, realizada por S. Pedro, invocando el nombre de Jesucristo, que estaba dentro del rectángulo.

El friso del entablamiento sobre la siguiente pilastra encontramos esta conocida frase escriturística: *HAEC EST VICTORIA, QVAE / VINCIT / MUVNDVM / FIDES NOSTRA*. *Esta es la victoria, que vence al mundo: nuestra Fé*. (1 Jn. 5,4b).

Dejando el *altar* para más adelante y pasando al muro opuesto (derecho) hallamos en el friso del entablamiento

correspondiente al de la izquierda esta cita de la S. Escritura: *SINE FIDE / IMPOSSIBILE / EST PLA / CERERE DEO* (Ad. Hebr 11,6). Sin fé imposible agradar (a Dios) en el original. En el *texto* de nuestra inscripción. *Sin fe es imposible agradar a Dios* (Hebr. 11,6).

A continuación –siguiendo hacia la entrada– *el rectángulo, el óvalo y el otro rectángulo* correspondientes a los del otro (opuesto) muro.

Bajo el primer rectángulo la inscripción: *VENERVNT AT PORT am / FERR eam QVAE DVCIT AD CIVITATEM / QVAE VLTRO APERTA EST / EIS / Act. 12*.

*Llegaron a la puerta férrea, que conduce a la ciudad, que se les abrió por sí misma*. (Hch. 12,10). La cita alude al fresco pintado allí por Palomino “*La liberación de S. Pedro de la cárcel por un ángel*” (Heb. 12,1-18).

Bajo el *óvalo* de la cita: *DOMINE SALVVM ME: Mt 14. ¡Señor, sálvame!* Mt 14, 28-31, en que se narra que Jesús salvó a S. Pedro, que se hundía en el mar, que era lo representado en la pintura del óvalo.

Sobre este óvalo central, ya en el tímpano del entablamiento, la inscripción: *QVI HABET / HANC SPEM / SANCTIFICAT / SE: El que tiene tal esperanza* (en El Dios) *se santifica* (en el original, *se hace puro: inocente* 1 Jn 3,3).

Bajo el último rectángulo de esta parte (el cercano al muro de la entrada) la cartela nos dice: *GAVDEAS, PETRE CVI / DATVM EST VT LIGNO / CRUCIS CHRISTI FRVERERIS / Ex. serm. Bet. Ioh. Chr. = Alégrate, Pedro; a quien se ha dado el gozar de la cruz de Cristo!*. (De los sermones de S. Juan Crisóstomo)<sup>(7)</sup>.

En el muro donde se abre la Puerta de entrada arriba en medio del friso del entablamiento una cartela con la siguiente

- (4) En tal mal estado, que sólo haciendo un acto de fe en lo que nos dicen los que pudieron verlos antes de 1936, decimos que representaban: El de la *izquierda* (de la puerta) *Jesús perdona a una pecadora, durante una comida en casa de Simón* fariseo (Lc 7,36-50) (*nada* de identificar a la pecadora con María Magdalena, ni a Simón fariseo con Simón Pedro, que no está en el texto). El de la *derecha*: *Jesús a la mesa con los Discípulos de Emaus*.
- (5) Es la escena, que –por estar lejos del retablo– sufrió menos en el incendio. Se conserva parte de la pintura muy deteriorada, bajo el damasco que recubre todo el rectángulo.
- (6) Tales estucos simbólicos son *tres*: Este con *el Sol*; el del lado opuesto, con un *ramo en flor* y el del muro de la entrada: *un manojo de espigas*.  
D. VILLAPLANA, a.c., cree que son –en este lugar– símbolos de la Stma. Virgen:  
Yo no lo creo. Si bien el sol pudiera ser (Cant 6,9) debiera tener en el lado opuesto *La Luna* –Bella cual la luna (Cant 6,9) y... no la tiene. Y sobre todo *las espigas* del muro de entrada *NO* son símbolo de la Virgen. El dice que... del Stmo. *Sacramento*; pero es más lógico que pudiera significar *otra* cosa. Ya lo diremos en su lugar.
- (7) La razón de la cita es que sobre ella estaba el fresco que representaba el martirio de S. Pedro en *la cruz* (como su Maestro).



te inscripción: *QVOD UNI / EX MINIMIS / MEIS FECISTIS / MIHI FECISTIS* Mt 25. *Lo que hicisteis a uno de los míos: de los mínimos, a Mi me lo hicisteis* (Mt 25,40).

Las inscripciones del medio del entablamiento, no se refieren a S. Pedro como las del espacio entre el zócalo y en entablamiento barroco.

Estas se refieren a lo pintado en los lunetos bajo el anillo de la media naranja de la cúpula.

Allí estaban los frescos, que representaban: El del muro izquierdo. *La Fe*. El del derecho. *La Esperanza* y el de la entrada. *La Caridad*.

Hoy no queda ya nada, salvo algún vestigio insignificante.

A la *FE* se refieren también las cartelas del friso sobre las pilastras de junto al altar. Es comprensible, porque en el altar se renueva El Sacrificio eucarístico, que se llama *MISTERIO DE FE* (8).

Las cuatro pechinas, que tuvieron que edificar los barrocos en los ángulos del cuadrado para construir el anillo de la cúpula de medio punto, estaban ornamentadas con frescos, que representaban las cuatro virtudes cardinales: *Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza*.

Al presente no queda de todo ella más que parte de la representación de la *Prudencia*, nada de la representación de la *Justicia*, algo de la *Fortaleza* (simbolizada por guerrero con casco, escudo y espada) y parte de la *Templanza*.

En el anillo de la cúpula hay cuatro cartelas con citas, aquí del *Gloria* que son: 1) La correspondiente al muro de la izquierda *TV SOLVS SANCTVS*: La sobre el altar: *TV SOLVS DOMINVS*: La del muro derecho: *TV SOLVS ALTISIM / VS* y la correspondiente al muro de la entrada: *IESVCHRISTE*.

El intradós de la cúpula está pintado hoy de ocre rojizo.

Destaca en el centro un gran escudo con las armas pontificias: *Las llaves* de S. Pedro y la tiara. Alrededor de él cuatro como símbolos de San Pedro. Un sillón. La cátedra de S. Pedro (sobre el altar); La nave: símbolo de la Iglesia (La nave de Pedro (derecha); Las cadenas (prisiones de S. Pedro) (izquierda). Y la Cruz inversa con una palma (martirio de S. Pedro) (sobre muro de entrada).

Toda esta pintura pertenece a los años siguientes a 1939.

Resta por explicar los que se encuentran hoy a ambos lados de la puerta de entrada, y de la puerta simulada a la derecha del altar.

Hay como dos huecos: uno a cada lado. Parecen dos ventanas y—al reprimar una parte del muro al exterior—se vio que lo eran (góticas) y los renacentistas barrocos y neoclásicos las cegaron y convirtieron en hornacinas, para poner estatuas.

Al presente en la parte baja de las hornacinas hay unas lápidas de mármol negro con inscripciones y sobre ellas un ángel adorador de madera, policromadas, últimos s.

XVIII, que proceden del ostensorio del altar mayor anterior a la Guerra 1936-39 (colocados aquí hace muchos años).

Dichas lápidas con inscripciones, referentes a la deformación barroca, estaban en la parte exterior y fueron trasladadas al interior por los deformadores neoclásicos.

LA INSCRIPCION es la siguiente: A la izquierda de la Puerta (entrando) *ANNO DOMINI MDCCIII / SEPTIMO A QVO HVIVS SACAELLI FABRICA EXOR / DIVM SVMPSIT PER / FECTIONEM ASSECVTA CONSPICITVR*. : A la derecha *DEVOTIONE ET PROPRIIS EX / PENSIS ILLVSTRIVM PARACHIANORVM / DIVI PETRI / APOSTOLORVM PRINCIPIS*.

Se trata, pues, de una sola continuada leyenda, cuya traducción es: *En el año del Señor de 1703 —el séptimo desde el comienzo de la construcción de esta capilla— se puede contemplar ya acabada, por la devoción y a expensas propias de los ilustres parroquianos de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles.*

Es...un elogio a la devoción y generosidad de los parroquianos, que sufragaron los gastos, que originó la deformación barroca de la capilla de San Luis Obispo dedicada desde entonces a S. Pedro, Príncipe de los Apóstoles (9).

En una de las puertas simuladas (10): la de junto al altar en el muro de la derecha, convertida en una especie de alacena o fanal por un cristal se halla un lienzo de San Pedro, primero de un Apóstolado del s. XVII-XVIII.

Es un recuerdo de la antigua titularidad de la Capilla.

Como en la guerra (1936-39) incendiaron la Capilla y se quemó el altar (retablo) de S. Pedro, de madera y lienzos y, la parroquia quedó reducida a la mínima expresión (11) no

(8) Aunque el luneto de la derecha (del que entra) estaba dedicado a la *Esperanza*, tengáse en cuenta que la *Fe* es definida como *Sperandorum substantia*, El sostén, la hipótesis de la *Esperanza* (Hebr. 11,1).

(9) Como la Capilla era parroquia, no la remodeló noble alguno para tener patronato y derecho a sepultura en ella. Fueron los parroquianos, devotos de S. Pedro, quienes sufragaron todos los gastos.

(10) Por simetría los barrocos simularon dos puertas: Una opuesta a la del muro de la derecha, que comunica con la Lonja del Sto. Cáliz y otra opuesta a la de la sacristía.

En esta —convertida ahora en un fanal— es donde está el lienzo de S. Pedro, las dos capillitas góticas (Final s.XV) que se cedieron para uso de la Parroquia de S. Pedro y que las usaron como almacenes y rompieron (como si no valiesen nada) las preciosas ménsulas de la mayor, porque les estorbaban para sus fines de almacenamiento.

(11) Este vano se debía —en mi sentir— a que aquí punto medio del muro oeste del Aula Capítular (hoy Capilla del Sto. Cáliz) estuvo la puerta (portada) del Aula, que probablemente fue trasladada al sitio que ocupa actualmente en 1697 por los barrocos, que quisieron aislar totalmente la Capilla-Parroquia de S. Pedro del Aula Capítular.

En artículo aparte hablaremos del destrozo que supuso el ceder la Capilla de San Luis Obispo, para Parroquia de S. Pedro, tanto para la preciosa capilla como para el Aula Capítular.



se restauró más que lo indispensable y quedó sin culto, por algún tiempo.

Más tarde —ante el incremento del turismo— se pensó en que el Stmo. Sacramento debiera custodiarse en la Capilla aislada y —como ésta era la más apropiada para ello— aquí se trasladó el Sagra desde la Capilla de la Inmaculada.

La Capilla había comenzado a ser reprimada por el arquitecto Sr. Segura de Lago, en la parte donde había estado el retablo. Allí había un boquete cual si fuese una alacena, y se aprovechó para colocar en él una vez tapizado de damasco rojo, la estatua de J. M. PONSODA, que se hallaba en el altar de la Capilla de S. Sebastián. *El Sgrdo. Corazón de Jesús*, que iba a ser el nuevo titular, en lugar de S. Pedro.

Se improvisó un retablo, recubriendo el muro de piedra, aún no del todo restaurado, con tela de damasco amarillo y colocando encima de la hornacina del *Sagrado Corazón de Jesús* un gran crucifijo imitación en madera del *Cristo* de Velázquez, obra moderna de J. M. Ponsoda y a ambos lados las *seis* sargas, del taller de Pablo de S. Leocadio (*P. Areggio*)<sup>(12)</sup>.

La Mesa de Altar se había separado del muro para dejar espacio al sacerdote en la Misa *cara al pueblo*, costumbre que ya antes del Concilio Vaticano II venía introduciendo el Can. Prefecto de Ceremonias Dr. D. Guillermo Hijarrubia.

Así está aún hoy, aunque —debido a la magnitud del Sagrario actual, que se situó sobre la Mesa del Altar<sup>(13)</sup>— ya no es posible decir la Sta. Misa de ese modo en esta capilla.

Recientemente se han colocado sobre los rectángulos de los muros laterales (a ambos lados de los óvalos) *cuatro* lienzos de J. CAMARON: Lado izquierdo *Sto. Domingo recibiendo el Rosario de la Stma. Virgen* y *S. José*: Lado derecho *San Mateo* y *Los angeles ciñen el cingulo de castidad a Sto Tomás de Aquino*.

Adornan, pero nada tiene que ver con esta capilla<sup>(14)</sup>.

## II. LO QUE FUE (anteriormente)

### 1. Hasta 1936

Desde el año 1703, en que se concluyó la deformación barroca de la Capilla, antes de S. Luis Obispo, hasta el año 1936, en que la incendiaron, esta capilla se había conservado casi intacta.

La parte baja, hasta el entablamento, estaba decorada con las pinturas de A. Palomino, de que hemos hablado al traducir las inscripciones latinas, que a ellas se referían.

La parte alta, desde encima del entablamento barroco, era obra de Vicente Victoria y M. Benavent.

En los *tres* lunetos<sup>(15)</sup> bajo la cúpula estaban representadas —como dijimos— las *tres* Virtudes Teologales: *Fe*, *Esperanza* y *Caridad* y en sus *cuatro* enjutas o pechinas,

las *cuatro* Virtudes Cardinales: *Prudencia*, *Justicia*, *Fortaleza* y *Templanza*.

En la *cúpula*: en su parte inferior *Los Siete Sacramentos* y en la superior *la Gloria*.

De aquellas pinturas de la cúpula no queda hoy NADA. Del retablo de madera tallada por Pedro BAS... nada que sepamos. Ni el lienzo bocaporte obra de A. PALOMINO, *Jesús entrega las llaves a San Pedro*.

*Solamente* se salvó la tabla de JUAN DE JUANES: *El Salvador*, que se dice era la puerta del Sagrario, que hoy puede verse en el Museo<sup>(16)</sup>.

### 2. Antes de 1696.

Esta capilla era desde su construcción (1466-1486) la Capilla de S. Luis de Tolosa (obispo de Toulouse, Francia).

El propósito de edificar una suntuosa capilla en honra de tal Santo cuyas reliquias se encontraban en la Sacristía de la Catedral, fue de Alfonso de Borja.

Convino con el Cabildo en construirla y proveerla de todo lo necesario: Retablo, verja de hierro, enseres para el

(12) A él se encomendaron las pinturas (lienzos) Ch. POST las atribuye a Nicolás FALCO, uno de los discípulos de Pablo de S. Leocadio. Son dos series: La de la Vida del Señor y la de la vida de S. Martín de Tours. La aquí expuesta es la de la *Vida del Señor*. Las *seis* sargas (grandes lienzos) están dispuestas como haciendo un *tríptico* con las esculturas del centro, y en orden horizontal cronológico de abajo a arriba: 1) *La Anunciación* y *El Nacimiento* y *Adoración de Los Pastores*; 2) *La Adoración de los Magos* y *La Resurrección del Señor*; 3) *La Venida del Espíritu Santo* y *La Ascensión del Señor*. Como cualquiera puede ver, estas dos sargas están mal (inversamente) colocadas. A la izquierda tendría que estar *La Ascensión* y a la derecha *La Venida del Espíritu Santo*. El orden original era 1ª Puerta. Anunciación. Adoración de los Pastores. Adoración de los Magos. 2ª Puerta. Resurrección. Ascensión. Venida del Espíritu Santo.

(13) Podía haber sido colocado bajo el titular "*El Sdo. Corazón de Jesús*"; pero donde continuaba el hueco en el muro; pero no se hizo así e impide la Misa cara el pueblo. Tal sagrario es obra de J. DAVID, orfebre valenciano de este siglo. Fue hecho para los Escolapios de Algemés. En su base (atrás) dice: *Orfebre-Constructor JOSE DAVID Junio 1941*. A la Catedral llegó con motivo de los donativos a los damnificados del terremoto de Nicaragua en 1974.

Los escolapios lo cedieron a la Catedral, obligándose ésta a un donativo con tal fin. En la portezuela reproduce en alto relieve el lienzo de Goya sobre la última Comunión de San José de Calasanz.

(14) Proceden de los altarcitos, que había en los muros del Coro, cuando estaba en la Nave principal. Eran sus *bocaportes*.

(15) El *cuarto* luneto estaba ocupado por el cuerpo alto del gran retablo. Los estucos *simbólicos*, que hay al pie de los lunetos, no parecen ser símbolos de la Virgen, como ya dijimos en la nota (6). El *sol* es aquí símbolo de la *Fe*; la *flor*, símbolo de la *Esperanza* (fruto en *esperanza*) y las *espigas* símbolo de la *Caridad* (fruto), que son los temas de los lunetos.

(16) Hoy restaurada y encuadrada, no demuestra indicios de haber tenido tal destino.



culto... institución de un beneficio, con tal que allí estuviesen el *jus sepeliendi* (derecho de sepultura) él y los suyos.

Los mil florines, que tenía que pagar a la Fábrica de la Catedral, por la provisión de la mitra (por haber sido elevado a obispo de Valencia) se aplicarían a tal fin<sup>(17)</sup>.

Ocupado el Cabildo en obras para dejar libre el terreno que habría de ocupar la Capilla, nada de ella se hizo, ni entonces, ni después de ser elegido Papa Alfonso de Borja, que se llamó Calixto III.

Pero al construirse el último tramo de la Catedral, el Cabildo acudió a D. Rodrigo de Borja, obispo de Valencia (sobrino de Calixto III y más tarde Papa, Alejandro VI) manifestándole la voluntad de su tío y él contestó desde Roma el 28 de Enero de 1466 mandando que comenzase la obra, que concluyó en 1486<sup>(18)</sup>.

Dos siglos más tarde los parroquianos de S. Pedro, en razón de que había aumentado mucho la feligresía y que la Capilla de S. Pedro, que tenían, resultaba insuficiente para el culto, pidieron al Cabildo les otorgase en cambio la de S. Luis Obispo.

Accedió a ello el Cabildo, con ciertas condiciones. Entre ellas el que se conservase el lienzo de la Concepción de la Virgen, que estaba en el segundo cuerpo del retablo, para que no se perdiese la memoria de los beneficios allí fundados y que las obras de adaptación: mudar retablos, etc. fuesen a cargo de la parroquia<sup>(19)</sup>.

Comenzaron los trabajos y siete años después –según consta en las lápidas a ambos lados de la entrada, de que hemos dado cuenta– ya estaba todo terminado en 1703. Y el día de S. Pedro (29 de Junio de 1703) se trasladó el Stmo. Sacramento a esta nueva Parroquia de S. Pedro<sup>(20)</sup>.

Como era la Capilla de S. Luis Obispo antes de la deformación barroca, hecha a cargo de los ilustres parroquianos de San Pedro, podemos conjeturarlo por los restos, que de ella quedan.

Era gótica, del último período, obra –al parecer– de Pere Compte<sup>(21)</sup>.

Tenía –al menos– cuatro ventanales: Uno (hoy tapiado, quizá desde 1700), que da al pasadizo del Sto. Cádiz y tres (creemos) que daban a la nave lateral de la Catedral (dos, uno a cada lado de la entrada) y un tercero (probablemente) sobre la misma puerta. Los de los lados fueron tapiados por los deformadores barrocos al exterior y convertidos en hornacinas al interior.

Hoy hay constancia arqueológica de ello: apareció el ventanal todo mutilado, en la repriminación de la parte izquierda.

### III. LO QUE DEBIERA DE SER (en el futuro)

Ya no es parroquia esta capilla, ni creemos que volverá a serlo; pero el estado, en que se halla, creemos que ha de

ser “provisional”. Todos los damascos tendrán que desaparecer.

Y todos los lienzos, que hoy la adornan, convirtiéndola como en *sala de museo*, no estarán más –de estar allí– habrán de estar “de otro modo”.

Veamos ahora;

1) *Lo factible* (a corto plazo)

2) *Lo deseable* (a plazo más largo).

1. *Lo factible*.

1ª Solución:

a) Quitar todos los damascos amarillos y mirar a ver si se puede o no restaurar la obra de A. Palomino.

b) Si no, colocar en los rectángulos y óvalos los lienzos, y poner, restaurando la obra de Aliprandi, primero.

2ª Solución:

a) Prescindir de la obra barroca en yeso de A. Aliprandi.

b) Abrir el gran ventanal del muro de la derecha, que da a la Lonja de Sto. Cádiz (y cualquier otro que pudiese aparecer) quedando toda la capilla de piedra labrada, hasta el anillo de la cúpula.

2, *Lo deseable*.

(Además de lo dicho en esta segunda solución).

a) Repriminar el muro externo, recayente a la catedral, abriendo sus ventanales, obra –al parecer– de P. Compte, como dijimos.

b) Colocar el ALTAR *al modo gótico*<sup>(22)</sup>, en el muro izquierdo.

c) Colocar la PORTADA de la Capilla del Sto. Cádiz, donde creo que estuvo originariamente<sup>(23)</sup> en medio del muro del retablo.

(17) *Libre de negocis*, escritura ante Jaime Montfort: 7 de Agosto 1437 vol 3533 fol. 23.

(18) En esta capilla tuvieron *jus sepeliendi* los Duques de Gandía. Tenía el escudo de armas de Alejandro VI., que regaló además, ricos ornamentos de brocado de oro: tres capas, dos dalmáticas y una casulla. En Sanchis y Sivera se puede ver aún la foto de la Casulla.

(19) *Protocolo* de Juan Bta. Queyto, 3 Dic. 1696.

(20) Aunque se hicieron suntuosas fiestas por tal deformación de la Capilla (Cf. J. Pahoner, VI, 31) ni la arqueología, ni los grandes maestros, que construyeron la capilla de S. Luis Obispo, se hubiesen regocijado aquél día.

(21) A mi no me cabe la menor duda; pues la hechura de los ventanales, etc., es algo idéntico a lo de la Lonja valenciana. Del mismo autor.

(22) El modo gótico era mirando *al altar principal*, al ábside de la Catedral y no a los muros *laterales* del Templo. En el gótico primaba la jerarquía: la longitud y no la latitud o anchura.

(23) Desde luego que no pudo estar *tal portada* donde está hoy. No cabía y tuvieron que recortarla en la izquierda y parte también en la derecha (desde la ménsula de la capilla adyacente). Es lo natural que la portada estuviese en el centro del muro del Aula (donde después se colocó –al modo del Renacimiento– el Altar de la capilla de S. Pedro). Tal vez a eso se deba el hueco, que allí existe y el que la escalera a la terraza, terminada en torrecilla gótica, venga hasta allí desde el norte, por dentro del muro, como en rampa, para comenzar el tal punto el caracol.



Si no todo lo deseable, lo más necesario debiera hacerse: Repriscinar el muro de entrada y el recayente al paso a la Capilla del Sto. Cádiz.

Sería cosa fácil: sin problemas, pues –además de quedar restos en el mismo muro–, resulta que los ventanales son de factura idéntica a los de La Lonja valenciana.

Continuar, a la vez, repristinando toda esta parte: la entrada gótica a la Lonja del Sto. Cáliz (Sala Capitular Antigua) y la Capilla de S. Sebastián.

Tal rincón sería precioso. De lo más hermoso de la Catedral.

Aquí sí que podemos decir con verdad que *QUERER ES PODER*.

*JUAN A. OÑATE O*  
(Lectoral de la Catedral)



Santísima Trinidad. L. Planes



# UN NUEVO LIENZO DE MARIANO SALVADOR MAELLA EN EL MUSEO DE SAN PIO V DE VALENCIA

El tema de la Inmaculada Concepción de tanta tradición en el arte español, adquiere un gran auge durante los años relativos al reinado de Carlos III, debido sin duda al hecho de que el propio monarca pusiese bajo la advocación de la Inmaculada la orden que lleva su nombre<sup>(1)</sup>.

En este sentido el valenciano Mariano Salvador Maella como "artista oficial" responde fielmente a los gustos del monarca siendo él, el pintor encargado de realizar la mayor parte de las Inmaculadas que habían de disponerse en los oratorios de los distintos Palacios Reales.

Dentro de la pintura religiosa el tema de la Inmaculada es el más ampliamente desarrollado por el artista, como se desprende a través de las numerosas obras conservadas de estas características. En sus Inmaculadas todavía se mueve dentro de la tradición clásica de Murillo y de los pintores de la escuela madrileña del siglo XVII. Iconográficamente son todas ellas muy similares entre sí. El esquema compositivo es siempre el mismo, existiendo solamente pequeñas variaciones como pueden ser la diferente posición de la cabeza, manos y paños, así como la disposición de los diferentes grupos de ángeles y cabezas de querubines<sup>(2)</sup>.

La reciente incorporación a los fondos del museo de un lienzo de Maella representando a la Inmaculada, no hacen sino confirmar el amplio desarrollo del tema por parte del artista<sup>(3)</sup>. La pieza de una calidad extraordinaria tanto por el lienzo como por el pequeño retablo que lo enmarca resulta sumamente interesante al ser hasta el momento la única obra conocida de estas características<sup>(4)</sup>. (Fig. 1-2).

En el centro del retablo, enmarcado por pilastras rematadas por sendos capiteles compuestos se sitúa el pequeño lienzo, cuyas proporciones rectangulares quedan ocultas por la moldura semicircular que lo remata en la parte superior. A ambos lados columnas también con capiteles com-

- (1) DALMIRO DE LA VALGOMA Y DIAZ DE VARELA. *La orden de Carlos III. Catálogo de la exposición de Carlos III y la Ilustración*. Madrid-Barcelona, 1988-1989, pág. 71-81.  
WIFREDO RINCÓN GARCÍA: *Iconografía de la Real y Distinguida orden de Carlos III "Fragmentos"* 12, 13, 14, 1984, pág. 145-161.
- (2) PAULINA JUNQUERA DE VEGA. *Colecciones del Patrimonio Nacional, Pintura XIII. M. S. Maella "Reales Sitios"*. 1973 nº 37, 38, 1974, nº 39, 40, 41.
- (3) El lienzo ha ingresado en el museo procedente del mercado de arte madrileño mediante la compra efectuada por la Consellería de Cultura Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- (4) Oleo sobre lienzo 0'71 x 0'34 (Inv. 2685); retablo 1'38 x 0'84.



Fig. 2 Pedro Michel: Grupo de ángeles (detalle) Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Museo de San Pío V.



puestos sujetan el frontón semicircular decorado en su centro por tres cabezas de querubines.

Iconográficamente se representa a la Virgen vestida con túnica blanca y manto azul, con la mirada dirigida a los cielos, las manos juntas sobre el pecho ligeramente ladeadas a la derecha, de pie sobre la esfera terráquea y el creciente de la luna, pisando a la serpiente que muerde la manzana. Sobre ella la paloma del Espíritu Santo. A su alrededor grupos de querubines y ángeles con los diferentes símbolos marianos.

El modelo es el mismo que el del altar mayor de la iglesia de Trescasas, población cercana a La Granja, obra



Fig. 3 Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Iglesia Parroquial de Trescasas (Segovia)

realizada, según Orellana en el año 1785, (Fig. 3), modelo que a su vez repetirá, aunque suprimiendo algunos grupos de ángeles años después en 1789 en el lienzo del Oratorio de Damas del Palacio Real de Madrid<sup>(5)</sup> (Fig. 4).

La Inmaculada del museo de Valencia anticipa o repite a menor escala estas dos versiones efectuadas por Maella en tan solo unos años de diferencia por lo que su realización cabría situarla en torno a estas dos fechas.



Fig. 4 Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Oratorio de Damas. Palacio Real. Madrid

No parece desacertado pensar ante la contemplación de esta nueva obra en un “modellino” previo a la realización de la obra definitiva. La minuciosa ejecución del retablo que acompaña al lienzo así parece indicarlo.

El conjunto responde fielmente a los gustos neoclasicistas propiciados por Carlos III para la construcción de los retablos en los edificios estrechamente ligados con el mundo cortesano<sup>(6)</sup>.

(5) MARCO ANTONIO DE ORELLANA. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, 1967, pág. 436.



La propia diversidad de los materiales que se intuyen gracias a las diferentes tonalidades con las que ha pintado la madera nos hablan de una posterior ejecución en la que la calidad de los elementos a utilizar: mármoles, jaspe y bronce era ya tenida en cuenta, al menos visualmente en el modelo. En cuanto a la cabeza de los tres querubines parece clara su ejecución en mármol siendo de bronce dorado los capiteles y las bases de las columnas.

La obra así realizada en su conjunto por el pintor de Cámara y por el taller de escultura del Pedro Michel se encontraría definitivamente terminada para recibir la aprobación del monarca y se posteriormente ejecutada a mayor escala. (Fig. 2).

El problema se plantea cuando se comprueba que un conjunto así concebido no ha llegado a ser realizado nunca.

La situación de las aldeas segovianas de Trescasas y Sonsoto en las inmediaciones de los cotos de caza frecuentados por Carlos III durante sus jornadas cinegéticas, cuando la Corte se encontraba en San Ildefonso, propiciaron el conocimiento directo por parte del monarca de las necesidades de ambas aldeas.

Sin duda esta fue la razón por la que el monarca conecedor del estado de ruina que representaban las respectivas iglesias, intervino directamente en la construcción de una nueva que albergase conjuntamente, dada la proximidad, las antiguas parroquias de San Pedro Apóstol de Sonsoto y la de San Benito Abad de Trescasas<sup>(7)</sup>.

En virtud de esta disposición real la construcción de la iglesia se inicia en la primavera de 1774, año en el que está fechado el escrito del Conde de Floridablanca por el que se comunicaba al pueblo a través del abad de San Ildefonso la voluntad real.

La iglesia sería construida sobre unos terrenos comunales, justo en la raya que sirve de límite a la demarcación de ambas aldeas. El maestro encargado de las obras sería D. José Díaz Gamones, siendo su hermano Manuel, a quien se debe la "Casa de Infantes" y el Horno nuevo de cristales planos de La Granja el supervisor de las mismas.

Las obras iniciadas en 1774 continuaron ininterrumpidamente hasta 1787, año en el que están prácticamente terminadas en el interior, aunque hasta el año siguiente no se darán por concluidas las obras de acondicionamiento del templo.

La nueva parroquia por decisión personal de Carlos III, manifestada al abad de San Ildefonso, a través del Conde de Floridablanca, sería puesta bajo la advocación de la Purísima Concepción, dando nuevamente el rey pruebas de su devoción a la Inmaculada.

En virtud de la voluntad real, el pintor de Cámara Mariano Salvador Maella realizaría el lienzo de la Inmaculada por su "Real Mandato y a costa de Su Majestad" según se desprende en los libros de cuentas parroquiales.

El lienzo que había sido encargado a Maella en 1785 llegó a Trescasas en agosto de 1787 acompañado por el propio artista, que fue personalmente a colocar la pintura durante la primera quincena del mes<sup>(8)</sup>.

Los restantes cuadros de la iglesia, obras todas ellas del pintor Ramón Bayeu serían dispuestos en sus respectivos altares de la siguiente forma: En la parte de Tres Casas, el Santísimo Cristo de las Cinco Llagas, y el de San Benito Abad, titulares de una cofradía en la primitiva iglesia. En el lado correspondiente a Sonsoto se colocaría la Virgen del Rosario y el San Pedro Ex cátedra titulares respectivamente de una cofradía de su nombre y de la antigua iglesia parroquial de Sonsoto. En los altares inmediatos a la puerta del ingreso se situarían a la izquierda, y por lo tanto coincidiendo con el lado de Trescasas a San Carlos Borromeo patrono del monarca, y en el de la derecha, en el de Sonsoto a San Antonio Abad.

Ni el altar mayor de la iglesia de Trescasas ni el del Oratorio de Damas del Palacio Real presenta el retablo tal y como se conserva en el museo, por lo que lógicamente hay que pensar que si este fue el modelo previo para una de estas dos obras, no llegó a proyectarse como se pensó.

El lienzo de la iglesia de Trescasas, se encuentra rodeado de un marco de estuco profusamente decorado dentro del más puro estilo rococó ajeno por completo a la sobriedad neoclasicista del modelo del museo. En este sentido cabe pensar que un retablo de estas características realizado en mármoles, jaspes y bronce le pareciese al monarca demasiado costoso.

Hay que tener presente que la construcción del templo de Trescasas siguió en todo momento la voluntad real, ampliamente puesta de manifiesto en los libros de fábrica conservados en la iglesia. Esta es la razón por la que la construcción del templo se atiene en todo momento a las normas establecidas en el decreto de 25 de noviembre de 1777, firmado por el Conde de Floridablanca, en el que quedaban dispuestas las normas a las que debían someterse las obras llevadas a cabo en las iglesias y sus altares. En este sentido el decreto ante los continuos incendios ocurridos en

(6) JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ. Problemática del retablo bajo Carlos III. "Fragmentos", nº 12, 13, 14, 1988, pág. 33-43.

(7) Para los datos relativos a la iglesia de Trescasas véase: MERCEDES MORENO ALCALDE: *La Real Pinacoteca de Trescasas*, Segovia 1977. La Iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas territorio de la Prelatura nullius de San Ildefonso, "Reales Sitios", 1983, nº 75 pág. 65-72. TEODORO GARCIA GARCIA: *La Ilustración en la iglesia de Trescasas. En memoria de Carlos III 1788-1988*.

(8) Según se desprende de la lista de jornales efectuados por la Real Casa la semana del 5 al 11 de agosto de 1787 sabemos que en esas fechas Manuel Aparicio acompañó a D. Mariano Salvador Maella a colocar la pintura de la Concepción en el altar mayor de la iglesia de Sonsoto y Trescasas (A.G.P. 449). Esta información me ha sido amablemente facilitada por M<sup>a</sup> Luisa Tárraga Baldó.



las iglesias a causa de la fragilidad y lo combustible de los materiales de los retablos, propició la construcción de los mismos con otras materias más percederas e inalterables ante el fuego.

Al no poder construirse en retablo de madera, parece lógico que éste, fuese efectuado tal y como anticipa el modelo en materiales nobles. Si en el primer caso, el peligro de incendios había descartado la madera, el elevado costo de los materiales parecía inclinar definitivamente la balanza en favor del estuco.

**Sin duda esta es la razón por las que se proyectó el** testero del altar mayor con una profusa decoración de estuco, que al tiempo que servía de marco al lienzo de Maella hacía las veces de retablo. Indudablemente la carestía de los materiales inclinaba la balanza a favor del estuco, a pesar de que su fragilidad no estaba en modo alguno acorde con la perdurabilidad que el decreto propugnaba como característica de los materiales a utilizar.

De la contemplación "in situ" del Oratorio de Damas tal y como se conserva en la actualidad parece deducirse que un retablo siguiendo el modelo conservado en Valencia no llegase a realizarse.

El lienzo de Maella de grandes proporciones que preside el altar se sitúa casi debajo de la cornisa que separa los muros de la bóveda haciendo difícil la disposición del retablo por encima. Por otra parte las grandes proporciones del lienzo desplazarían de tal modo el frontón semicircular que lo remata que dada la escasa altura del recinto, éste posiblemente tropezaría con la bóveda, por lo que no parece posible que la capilla contase en sus orígenes con un retablo.

Tradicionalmente y desde que así lo dijese Orellana, el lienzo de Maella para el oratorio de Damas ha sido fechado en 1789, aunque no hemos podido encontrar noticias documentales que así lo certifiquen. La única documentación que se ha podido localizar alusiva al Oratorio son las relativas a las pinturas de la bóveda encargadas a Maella con cierta premura según se desprende por la carta enviada desde Aranjuez el 30 de abril de 1790 por el marqués de

Santa Cruz a D. Francisco Sabatini, para que, como intendente de las obras del Palacio, disponga lo necesario para la pronta ejecución de las mismas<sup>(9)</sup>. También en carta fechada en Madrid el 30 de abril, Maella, conocedor de la noticia desde el día anterior manifiesta su intención de escribir "al Sr. Cura con el fin de que me diga el asunto que se ha de pintar"<sup>(10)</sup>.

La decoración al fresco del Oratorio que comprendía la representación de la Asunción de la Virgen, en el óvalo central rodeada a su vez por varios tondos con ángeles niños portando los símbolos marianos, se completaba mediante gran abundancia de relieves y finas guirnaldas de estuco dorado que enmarcan los tondos sostenidos en algunos casos por figuras de leones en relieve realizadas por el escultor Roberto Michel, según lo manifiesta él mismo en el memorial presentado con el fin de obtener el puesto de Director de Escultura de la Real Academia de San Fernando<sup>(11)</sup>.

De cualquier modo, y tanto si la pieza es un "modellino" de los respectivos lienzos de Trescasas o del Oratorio de Damas, como si fuese proyectada para el altar de una capilla privada, el Museo de San Pio V, gracias a la extraordinaria calidad de la pieza ha podido enriquecer notablemente su colección con la incorporación de esta obra del artista valenciano tan escasamente representado en el museo de su ciudad natal.

ADELA ESPINOS DIAZ

(9) En la carta sólo se habla de la necesidad de pintar los techos y pechinas del Oratorio de Damas, una vez colocado el Santísimo Sacramento, por lo que se ruega al pintor de Cámara Mariano Salvador Maella que se haga cargo de su pronta ejecución (A.G.P. 18220/3 varios sobre decoración y pintura). Información facilitada por D. José Luis Sancho.

(10) A.G.P. 12366/47.

(11) JUAN JOSÉ JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pág. 101, nota 4.



## UN RETRATO INEDITO DE ESTEVE

De vez en cuando los anuncios de las subastas en Nueva York nos dan cuenta de cuadros de Agustín Esteve y este que sacamos hoy a relucir es uno subastado en Sotheby en el año 1985 de un cuadro de medidas más de dos metros de alto por 1,27 de ancho y que representa al Conde de Torrejón y su hijo. Un fondo de una habitación de Palacio nos muestra la categoría del retratado y sobre el vamos brevemente a tratar, dando a conocer su personalidad.

Se trata de don Joaquín Samaniego Carvajal y Pizarro Urbina. Era Marqués de Valverde de la Sierra y había nacido en Madrid en el año 1780. Hijo de don Manuel Samaniego Montemayor y de doña María Fausta Pilar Urbina casó muy joven con la Condesa de Torrejón doña Teresa Godoy Pizarro Carvajal, prima de Godoy el favorito de ahí que enseguida fuera condecorado con las ordenes de Carlos III y San Juan aparte del Toison de Oro y Grande de España y figura muy importante en la Corte. A la caída de Godoy se le juntaron todas las desgracias, pues en el año 1808 se queda viudo dejándole cuatro hijos, el mayor Joaquín es el que está con él retratado en el cuadro de Esteve y tres más de los que murieron niños Manuela y José<sup>(1)</sup>. Pierde además la tenuta del condado de Torrejón, el que había heredado Teresa Godoy al morir sin descendencia su tía Blasa Pizarro y al no jurar adhesión a José I a desposeído de sus bienes, se le quita el título de Conde y de Marqués y se tiene que esconder e irse a Mallorca.

En Pollenza casa por segunda vez don Joaquín Samaniego con doña Narcisca Aspres Canal, hija de los Barones de Barnuera y natural de Puigcerdá, el día 28 de octubre de 1812 y no formaliza escritura de capitulaciones matrimoniales por causa de la guerra, luego las haría ante el escribano Morenas en Madrid el 18 de marzo de 1817 y es la época del retrato de Esteve. Luce el Toison de oro y la orden de San Juan y de Carlos III. Es gentil hombre con ejercicio y mayordomo mayor de Palacio y Señor del Castillo de Guadix. En dichas capitulaciones los padres de su segunda mujer que eran Barones de Barnuera y vecinos de Barcelona: Don Antonio Aspres y doña María de la Canal Fontaner afectan para el pago de la dote de bienes en Vich y Monterrubio, provincia de Segovia heredados de doña Leonor Velandia Araciél.

Transcurre la vida del Conde de Torrejón en Palacio en su cargo de confianza y en el año 1842 enferma y redacta su testamento ante el escribano madrileño Sanz<sup>(2)</sup> en el que enumera sus títulos que son; aparte de Conde de Torrejón, los de Marqués de Valeverde de la Sierra, de Caracena del Tajo, de Casa Trejo, de Sanlloriente, de Velabenzar de Tejada y Vizconde de la Armería, además es grande de España y gentil hombre de Su Majestad.

Dice en su testamento el estado en que quedó su casa arruinada después de la guerra de la Independencia y que no había ni una cama en ella, instituyendo herederos de sus bienes, salvando la parte de la viuda, a sus hijos Joaquín y María Luisa Samaniego Godoy y a la hija del segundo matrimonio Soledad Samaniego Aspres la que había casado con don José María Espeleta, Conde de Trevinana e hijo mayor del Conde de Expeleta y Marqués de Montehermoso. Murió el Conde de Torrejón el día 6 de octubre de aquel mismo año 1842.

Su hijo mayor, que es el que está retratado en el cuadro de Esteve, fué militar destacado en las guerras carlistas y había casado con doña Juana Lassus con la que tuvo tres hijos, llegó al grado de Coronel y también fué Grande de España. Heredó el mayorazgo del Marqués de Lapilla do Baltasar Fonseca y tuvo un gran pleito de apeos con el Marqués de Tejada Sr. Pérez Araciél. Murió en el día 3 de octubre de 1857 y había hecho testamento castrense<sup>(3)</sup> el día 25 de noviembre de 1848 en el que instituía herederos a su tre hijos José, Adolfo y María Teresa, en el que dice también que Senador durante muchos años.

Y estos son los dos personajes retratados por Esteve en el año 1817. Año en el que redactó su testamento que es estas mismas páginas reproducimos hace años. Era Esteve un gran artista neoclásico y discípulo de Mengs pero que al contacto con Goya luce como jamás antes lo había hecho, pues este retrato del Conde de Torrejón es una muestra de su gran arte de retratista y es una lástima que su colaboración con los franceses le desplazara del favor real y fuera reemplazado por Vicente López pasando Esteve el resto de su vida muy oscurecido. Es más, en un memorial al Rey le dice en el año 1819 que son muchos años los que tiene, que le dan vahidos y esta casi sin vista habiéndole aconsejado los médicos que se fuera a Valencia donde muere en el año 1836.

JOSE VALVERDE MADRID

- (1) Tomo 21772, fecha 29 de septiembre de 1814. Testamento de doña Teresa Godoy. Archivo de Madrid.
- (2) Tomo 25652 folio 25, partición de herencia del Conde de Torrejón deonse se comprende el testamento e 28 de mayo de 1842 ante don Claudio Sanz Barea. Archivo histórico de protocolos de Madrid. Escribanía del Sr. Carbonell.
- (3) Conservado al tomo 25765 del archivo de protocolos histórico de Madrid, Testamentos y herencias castrenses, legajo 12.



# GONZALO SALVÁ SIMBOR, INTRODUCTOR DEL PAISAJE DE LA REALIDAD EN VALENCIA

La influencia de Carlos de Haes se dejó sentir en los ámbitos artísticos españoles. Su obra supuso para el paisaje su afianzamiento como género y, sobre todo, el primer paso hacia una evolución que en el resto de Europa ya estaba finalizando y que traería consigo la formación del movimiento impresionista. El realismo en el paisaje llegó a Valencia con evidente retraso. La falta de tradición hizo que su adopción se realizara de forma progresiva, sin embargo, una vez llevado a cabo los presupuestos realistas marcaron la obra de muchos artistas y su implantación fue tan arraigada que empañó posteriores innovaciones. El protagonista de este largo proceso fue Gonzalo Salvá Simbor, cuya faceta paisajística debe ser justamente considerada.

A pesar de que Carlos de Haes ocupaba la cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando desde 1857, la escuela valenciana tardó en incorporar las enseñanzas del pintor belga, que hubieran permitido la modernización de un género aún anclado en maneras dieciochescas a mediados del siglo XIX.

Los pintores valencianos, que dedicaban una parte de su trabajo al rentable campo del paisaje, componían las telas escogiendo diversos elementos de la naturaleza, combinándolos después para crear un escenario que resultara armónico al espectador. El resultado final siempre se acercaba al modelo de inspiración clásica inaugurado por Claudio de Lorena, lo que dificultaba la evolución formal indispensable para la formación de un paisajismo autóctono. Artistas como Rafael Montesinos Ramiro y José Gallel Beltrán pronto advirtieron las posibilidades de la copia directa del natural, pero su labor individual poco podía influir en el resto de seguidores del género. Los cambios debían surgir de la misma academia y ésta durante años no prestó suficiente atención al paisaje.

El primer profesor de la asignatura fue Luis Téllez, modesto artista especializado en perspectiva, cuya tarea se centró fundamentalmente en el asentamiento de la disciplina en la escuela<sup>(1)</sup>. Sería injusto considerar a Téllez el único responsable del retraso en la llegada y difusión de las innovaciones técnicas implantadas en Madrid. Lo cierto es que, tomando bajo su custodia una clase sin precedentes, carente a su vez de métodos educativos sobre los que basarse, demostró con creces su amor por el desarrollo del arte. Es posible, no obstante, que en los últimos cursos como encargado de la asignatura fuera adoptando algunas de las reglas realistas de Haes, lo que añadiría un nuevo tanto a su

favor como impulsor del género en nuestro panorama artístico.

Quien pasaría a la historia —aún hoy en día poco conocida— como el verdadero introductor del paisaje de la realidad en Valencia sería Gonzalo Salvá (1846-1923). Más conocido como artista especializado en la pintura de historia, en pocas ocasiones se le valora como paisajista, siendo así que, en este campo, colaboró sustancialmente a su consolidación tanto dentro como fuera de los muros de la academia.

En 1871 Salvá ocupó interinamente la plaza abandonada unos años antes por Luis Téllez<sup>(2)</sup>. Con su elección asistimos a un nuevo episodio del absurdo destino de la cátedra en Valencia. Parece que durante el siglo XIX su sino fuera estar en manos de personas no dedicadas exclusivamente al paisaje, pues como su antecesor, el docente recién estrenado también estaba centrado en perspectiva. Sin embargo supo salvar sus limitaciones, y demostró con sus paisajes que había comprendido el auténtico valor del género.

La aportación más importante de Carlos de Haes fue la imposición del análisis atento de la naturaleza para componer la obra. El paisajista, si se preciaba de serlo, debía salir al campo y al aire libre realizar pequeños estudios sobre los que apoyarse en el taller para componer la pintura. Esta debió ser una novedad de difícil aceptación por parte de unos pintores acostumbrados a manejar grabados de los que extraían los modelos necesarios; pronto, sin embargo, debieron darse cuenta de la notable diferencia entre el paisaje, llamemos, “compuesto” y el inspirado en un fragmento real.

La primera noticia que nos ha llegado de la implantación del estudio directo de la naturaleza en la cátedra de Perspectiva Lineal y aérea y Paisaje aparece en el periódico *Diario Mercantil de Valencia*, cuando la asignatura ya estaba a cargo de Gonzalo Salvá:

“Cumpliendo con uno de los puntos del programa que la dirección de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad ofreció, pronto tendrán principio los

(1) Accedió al puesto en 1846. Legajo 77. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

(2) En la documentación aparece como el encargado desde el curso 1871-72. Legajo 47. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.



ejercicios prácticos al aire libre que requieren algunas de sus clases. En el mes próximo darán principio las expediciones de los paisajistas para hacer sus estudios del natural, que dirigirá el entendido profesor D. Gonzalo Salvá. Así como el Sr. D. Rafael Montesinos se encarga de la copia de flores del natural<sup>(3)</sup>.

Se desprende de esta reseña periodística que la pintura al aire libre había sido incorporada al plan académico, y no sólo en el paisaje, sino también en aquella asignatura tan importante en la escuela como era la dedicada al dibujo de flores, muy relacionada con la anterior. Es difícil afirmar que esta noticia marque el inicio de esta práctica en la academia; tal vez por ser una novedad la prensa la considerara de suficiente interés para ser incluida entre las demás notas de actualidad. No obstante, el cambio es de tal magnitud que cuesta creer que se produjera en el paso de un curso a otro; lo más probable es que fuera fruto de un proceso dilatado.

Lo que en un principio fue requisito indispensable para la formación del discípulo dentro del área del paisaje, pronto se convirtió también en necesario para quien debía dirigir la enseñanza del género. La institución oficial de la copia del natural en San Carlos tendría lugar en 1879, al convocarse a oposición la plaza vacante de catedrático para esta asignatura. Entre los ejercicios prácticos que habían de llevarse a cabo a lo largo de varios días encontramos:

“Ejercicio 6º: Dibujar un estudio de paisaje del natural en sitio designado por el tribunal en una sesión de 8 horas. Tamaño del papel 30x45 cm. Se verificará en el Jardín del Real. Ejercicio 7º: Pintar al óleo en ocho días, y en el local designado al efecto, un país tomado del natural. El día primero lo invertirán los opositores en pintar en el campo y sitio que se les designe el boceto del país, al cual se ajustará el cuadro en la forma acostumbrada. El tamaño del cuadro será de 60x45 cm.<sup>(4)</sup>.”

Estas pruebas explican la situación, y en parte los métodos de enseñanza, del paisaje en la escuela de bellas artes. Cierto que la copia del natural, por lo que se observa en los textos de la época, había sido instaurada en el género, pero no era ni mucho menos la única fuente de la que se extraía la obra. Carlos de Haes, y esta fue la gran novedad, hacía *estudios* sacados de la naturaleza misma, estudios atentos y detallados con los que el artista se guiaba en su taller para pintar el lienzo<sup>(5)</sup>. La idea de que el pintor empieza y termina el cuadro frente al motivo que desea representar tan sólo tendrá lugar en el movimiento impresionista francés.

No obstante aunque la interpretación que Haes hace de los parajes elegidos no poseen ese valor de inmediatez, que permite mostrar la constante mutación de la propia naturaleza, sí enseña al pintor a captar la belleza de cada fragmento, y sobre todo le ayuda a obviar todos aquellos elementos que daban al paisaje una imagen falsa de la realidad. Los árboles siempre verdes y frondosos, los lagos o ríos de aguas tranquilas y cristalinas o las elevadas montañas teñidas con blancos puros a causa de las nieves, desaparecen de las telas, y dan paso a troncos añejos y caminos pedregosos, siempre, eso sí, sometidos a una rigurosa composición académica que no desaparecería hasta bien avanzado el siglo XX. Así, aunque el artista intenta reflejar de la manera más fiel posible un panorama concreto, éste siempre debe ajustarse a unas reglas y a un orden que muy poco tiene que ver con el carácter libre de la naturaleza. Por ello, más que hablar de realismo en nuestro paisajismo, deberemos referirnos a esta nueva tendencia como pintura de la realidad.

La aparición del análisis directo del natural en la asignatura de Perspectiva y Paisaje supuso un cambio cualitativo, pero en absoluto una revolución. Las salidas al aire libre se realizaban cuando llegaba el buen tiempo, es decir, a partir de mayo, como se deduce de la noticia aparecida en el periódico<sup>(6)</sup>, lo que hace pensar que éstas formaban una pequeña parte de las enseñanzas del curso. En 1887, la academia de San Fernando pidió a Valencia un informe sobre la situación del plan de estudios de nuestra escuela. Entre los profesores que enviaron un resumen de la línea a seguir en su asignatura estaba Gonzalo Salvá:

“Clase de Perspectiva: asignatura teórico-práctica en toda su extensión y aplicaciones, especialmente a la decoración, escenografía, estudio de luces. Clase de Paisaje: dibujado o pintado, de buenos modelos y del natural, estableciéndose, para épocas determinadas, expediciones al aire libre con este objeto, dividiendo en tres secciones los ejercicios de clase y practicando los estudios a la sepia y tinta china, acuarela y óleo”<sup>(7)</sup>.

(3) Gacetilla General. *Diario Mercantil de Valencia*, 28 de abril de 1872.

(4) “Copia del expediente de oposiciones a la Cátedra de Perspectiva y Paisaje y Dibujo del Natural vacante en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Valencia, 26 de noviembre de 1878”. Legajo 80. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

(5) Extremo este comentado por Aureliano de Beruete en *La pintura española en el siglo XIX*, (Madrid, 1926), p. 110.

(6) Cfr. nota 3.

(7) Legajo 83-A. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.



En el sistema propuesto por Salvá vemos como el estudio en el campo era un complemento más dentro de un plan que se basaba en el trabajo en clase copiando modelos de otros autores. Uno de los métodos más conocidos y empleados de la época es el de Alexandre Calame, paisajista suizo cuyo nombre hubiera pasado inadvertido entre los pintores del XIX, de no haber publicado un procedimiento de aprendizaje del paisaje que fue utilizado durante años en casi toda Europa<sup>(8)</sup>.

La obra de Calame consistía en un conjunto de litografías: las primeras representaban una serie de figuras geométricas que el alumno debía dibujar con corrección; después en otro grupo de grabados estas figuras iban adquiriendo formas de objetos concretos, piedras, montañas o troncos; por último un buen número de paisajes a los que el discípulo debía ajustarse con la mayor precisión<sup>(9)</sup>.

Ahora bien, si las expediciones de los principiantes eran tan escasas a lo largo del año, ¿qué es lo que hace que fueran de tan vital importancia para el desarrollo del género? La respuesta se encuentra en el mismo Alexandre Calame. Su pintura de colorido frío y de factura relamida marcaron su propio método, dando un aspecto a sus litografías demasiado terminado, excesivamente academicista<sup>(10)</sup>. La posibilidad de salir al campo, de entrar en contacto con la naturaleza permitía al futuro paisajista descubrir la frescura, la constante transformación, la auténtica riqueza de la luz y color que un paraje puede ofrecer, y que en el grabado desaparecía. Era necesario, pues, que aunque en pocas sesiones, el estudiante pudiera entrar en contacto directo con el medio que iba a retratar a lo largo de su carrera. Ante un modelo sobre el papel únicamente se puede copiar; ante la imagen real no sólo se puede aprehender los diversos objetos, sino que además la contemplación directa provoca en cada individuo una comprensión de la naturaleza absolutamente subjetiva<sup>(11)</sup>, que permite al artista crear su propio estilo. De aquí que en un mismo lugar pintado por dos artistas de la misma época sea interpretado de distinta manera. Aunque ambos intenten ser lo más fieles posible a la realidad, cada uno resaltará aquello que le parezca más interesante, y trivializará otros elementos, eso sí, siempre dentro de unos límites que permitan reconocer y dar por válido lo representado. El subjetivismo de la pintura del paisaje, derivado de la contemplación inmediata de un escenario natural, enriqueció el género concediéndole el rango que merecía desde que había sido instaurado como tal en la academia.

Para conocer el tipo de realidad que heredó la pintura valenciana, cabría analizar la concepción de la naturaleza que Gonzalo Salvá poseía, ya que como profesor de la materia debió influir en sus discípulos. Este pintor, en las ocasiones en que se dedicó al paisajismo, confiere a sus obras un carácter veraz.

En conjunto sus lienzos suelen reflejar un sitio concreto representado con el grado de fidelidad aceptada entonces. Estudiados sus trabajos detenidamente se observa en cada elemento (cielos, vegetación, terrenos) una cierta depuración, una delicada idealización que hace que ninguno desentone. Por otro lado, el punto de vista escogido normalmente responde a un tipo de composición académica, de primeros planos detallados y fondos amplios, con una distribución, en ocasiones, demasiado armónica. Siempre está atento al dibujo, y su color no juega nunca con duros contrastes. Así, su idea de la naturaleza se deja guiar por el concepto realista, sin renunciar jamás al pensamiento de que por principio es hermosa:

“Salvá es un realista de lo bello, nunca de lo feo, porque lo feo no es artístico, y Salvá ante todo es artista. Tenía una facilidad asombrosa para embellecer los objetos que, a veces, se le ofrecían con feos aspectos, y por eso en todos sus cuadros preside esa dulzura sin amaneramientos, esa placidez espontánea, ese claroscuro sin estridencias, que tan simpáticas hace sus obras<sup>(12)</sup>.”



“Sierra del Negrete” G. Salvá  
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Museo Bellas Artes. Valencia

- (8) En el artículo que Aureliano de Beruete escribió sobre Martín Rico, cuenta el entusiasmo de este por tener la posibilidad de viajar con Calame y trabajar junto a él, tan admirado y tantas veces copiado. “MARTÍN RICO”, *Cultura Española* (1908), p. 532.
- (9) GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio*, (Torino, 1978) p. 176.
- (10) Aureliano de Beruete al respecto comenta: “Sin duda le llevé a Calame la fama que a este artista dieron aquellas litografías, tan hábilmente dibujadas, que Rico, como todos los paisajistas copiaban por entonces, y que han seguido copiando otros más modernos con poco provecho y ningún resultado práctico para la interpretación seria e ingenua del natural”. (1908), p. 533.
- (11) Un estudio que analiza esa valoración estética individual es el de FERNANDO GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno* (Madrid, 1985).
- (12) ROGER VÁZQUEZ, “Gonzalo Salvá”, *Archivo de Arte Valenciano* (1923), número único, p. 91.



Donde mejor puede observarse su sentido de la realidad es en las dos pinturas de los alrededores de Chelva que presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1909<sup>(13)</sup>. Los lugares escogidos no destacan por poseer elementos naturales de llamativa belleza, son, por el contrario, parajes sencillos que reflejan una parte del paisaje valenciano. Son arbustos y pinos, en grandes extensiones de terreno, cerradas, en la lejanía, por montañas poco elevadas que le permiten mantener el equilibrio de la composición. El artista fragmenta la escena; el marco de la tela parece cortar un grupo de árboles, y la vegetación del primer plano está interrumpida. Este recurso empleado desde el barroco no



“Paisaje, con la sierra del Negrete al fondo” G. Salvá  
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Museo Bellas Artes. Valencia

fue puesto en práctica por los paisajistas hasta la segunda mitad del XIX. Hasta entonces no se concebía una vista natural cuyos objetos no estuvieran representados al completo. Su utilización en el paisajismo decimonónico podía responder a diferentes razones: en ocasiones, el paisajista perseguía la misma intención que la del artista del siglo XVII, esto es, emplearlo como un sutil mecanismo mediante el cual se implicaba al espectador en la escena representada; otras veces, esa fragmentación era consecuencia del uso de la fotografía que ilustraba la vista escogida<sup>(14)</sup>.

En el caso de Salvá desconocemos la causa; sin embargo, el camino adelantado hacia el espectador, detenido bruscamente, y los arbustos incompletos, envuelven a quien contempla el lienzo, introduciéndolo en el paisaje que observa.

Su pincelada, no tan sujeta como la de Montesinos, guarda aún algo de su minuciosidad, no tanto ya en la

ejecución como en la fidelidad al objeto mismo. La policromía suave, de colores finos, verdes y azules, delicadamente matizados, dan a la obra una luz sin brillos exagerados, sin contrastes llamativos. Esta luminosidad rodea a la tela de una atmósfera, que si bien disminuye el realismo de la escena, le proporciona un carácter de tranquilidad que permite a Salvá potenciar aún más ese interés suyo por la belleza de lo natural.

El paisajismo valenciano heredó la tradición de embellecer todo lo que en la misma naturaleza hay de feo, de desordenado, de inhumano. De este modo, siguiendo las nuevas tendencias realistas, se creó un tipo de pintura en la que los parajes presentaban un aspecto de equilibrada y serena armonía<sup>(15)</sup>. Encontrar esa perfecta relación entre realidad y acicalamiento no era sencillo, era muy frecuente incurrir en el llamado amaneramiento tan duramente criticado por los aficionados al arte. Gonzalo Salvá halló el punto medio e intentó transmitirlo en la academia. Pocos recogerían el testigo, entre ellos José Vilar y Torres, quien vino a perpetuar un estilo que ya a finales de siglo estaba anticuado. Aun así, el descubrimiento de la naturaleza habían introducido a nuestro paisaje en un camino sin retorno.

VICTORIA BONET

(13) *Sierra del Negrete* (n. 707). Oleo sobre lienzo. 1'01x1'67 m. Museo de San Pío V de Valencia. *Paisaje con la Sierra del Negrete al fondo*. Oleo sobre lienzo. 1'02x1'93 m. Museo San Pío V de Valencia. F. M<sup>o</sup> GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos* (Valencia, 1955), p. 203.

(14) La fotografía era utilizada en Europa para inspirar y facilitar la realización de obras de arte; por la resonancia que tuvo su empleo en España se puede considerar la posibilidad de que en Valencia los paisajistas también la usaran en la composición de sus pinturas.

(15) Aunque se trate de una opinión actual merece la pena recordar las palabras de José Prados López puesto que ilustran esta necesidad de reflejar lo que de hermoso hay en nuestro entorno: “Por eso protestamos airados, coléricos, con palabras de anatema ante esos cuadros de paisaje que alguien dice que son geniales y no son más que tristes caricaturas de la naturaleza, pintados sin fe, sin ardor, sin ilusión, como si los ojos de los pintores que los realizan estuvieran sumidos en eternas. No creemos en esos pintores de última hora que nos dan una naturaleza, enferma, deformada, raquítica, grotesca, hecha, parece, para humanidad de locos”. *Artistas levantinos de ayer y hoy* (Valencia, 1955), p. 33.



# EL DIBUJO DE SOROLLA EN LA BUSQUEDA DEL CUADRO: Bocetos para TRISTE HERENCIA

Una percepción inmediata se suele transcribir con líneas que como microelementos del dibujo representan desde los elementos mínimos, direcciones y distancias, hasta las definiciones y énfasis de las formas. La cuestión no es tan solo definir volúmenes sino crear a través de los mismos.

Cuando un artista encaja los elementos de una composición con una perspectiva espontánea, llamémosle natural, resulta impensable que su obra no tenga preparación dibujística. Así, aunque la ejecución de la obra pictórica sea rápida, desde el momento en que se gesta esa primera idea hasta que se manifiesta en todo su potencial poético, se desarrollan esos momentos de investigación bosquejos anotaciones de color, muestreos ensayos de pinceles, etc. El resultado de estas ideas adquiridas es la ejecución en el lienzo.

Un análisis de 489 dibujos del pintor Joaquín Sorolla, todos ellos de temática marina, nos ha permitido comprobar la estrecha relación entre la herencia dibujística del pintor y su obra pictórica, y estudiar el recorrido desde la primera idea hasta la elaboración definitiva de la obra en gestación.

## SOROLLA Y EL DIBUJO

Con motivo de la concesión a Sorolla del Gran Premio en París (1900) y la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de 1901, escribía su gran amigo el jurista, estudioso del arte y pintor, Aureliano de Beruete y Moret (1846-1912):

“No vaya a creerse que estos cuadros..., fueron creados espontáneamente... Antes hubo un período de preparación... por medio de estudios numerosos de dibujo, ya del conjunto ya del detalle”<sup>(1)</sup>.

Sorolla, nacido en Valencia en 1863 y fallecido en Cercedilla (Madrid) en 1923, es el artista alegre y vivaz amante del sol, de la luz, del mar y sobre todo de la realidad natural; sobradamente conocido por sus óleos es sin embargo prácticamente inédito en sus dibujos. Y sin embargo prácticamente inédito en sus dibujos. Y sin embargo este pintor preparaba cuidadosamente sus cuadros buscando a través de los bosquejos, apuntes, notas y valores, el auténtico sentido del equilibrio; de ello dan prueba los más de 6.000 dibujos existentes en colecciones públicas, privadas y sobre todo en el Museo de Sorolla de Madrid.

Sorolla se dedica a estudiar la figura desde ángulos diversos y desde puntos de vista muy próximos y bajos. De este modo excluye gran parte de los elementos del paisaje que entrarían dentro de su campo visual. Debido a su interés por la temática marina en sus bocetos no precisa ambientación, tan solo trazos alusivos a la línea del horizonte o algún otro detalle que hace pensar que los proyecta como elementos referenciales. Destaca como único elemento alusivo al paisaje el reflejo del sol proyectado en el agua.

Muchos de sus apuntes son dibujos espontáneos pero un gran número de ellos están estrechamente vinculados con la obra pictórica pudiendo clasificarse como preparatorios para la misma. En un estudio previo realizado sobre 489 dibujos seleccionados con la temática marina<sup>2</sup>, todos ellos procedentes de la colección particular de la hija del pintor María Sorolla, 74 de los dibujos estudiados eran preparatorios para 11 cuadros, 33 estaban relacionados con otras obras importantes y 302 eran exploratorios para composiciones prospectivas antes de plasmar sus ideas definitivas en un cuadro; estos últimos le eran de gran utilidad pues además de servirle para hacer mano, los utilizaba para equilibrar las composiciones en los campos medios, para ambientarlos, o como indicadores internos de la propia sustancialidad de la pintura.

En líneas generales, en todos los bosquejos se pueden valorar una serie de características pictóricas y dibujísticas que van a acompañar la auténtica forma de trabajar del pintor a lo largo de los años.

Sorolla recoge los datos tomándolos directamente del natural. Realiza estudios de composición y embocado a través de las formas de los primeros planos.

Secuencia los dibujos desde tantos puntos de vista como sean necesarios hasta obtener los resultados por él apetecidos y estructura éstos y en general todos los demás de su obra, siguiendo un esquema muy sencillo de planos superpuestos sirviéndose de figuras que van determinando espacios.

Utiliza juegos de líneas diagonales que le serán de gran utilidad en su obra pictórica.

(1) Beruete y Moret, A.; “Joaquín Sorolla”. Revista Hispania, Barcelona, 15 Junio, pág. 24, 1901.



La idea, es finalmente el producto de una larga preparación en la que tantas veces ha repetido sus apuntes desde ángulos diversos y en momentos del día y en días distintos.

Si comparamos los bosquejos preparatorios y la obra pictórica podemos observar su proceso creador desde la primera idea hasta la obra definitiva que es la pintura. Hasta un total de 24 y 16 bocetos preparatorios hemos encontrado para las obras *Los atunes de Ayamonte* y *Comiendo en la barca* respectivamente<sup>(2)</sup>, que ponen de manifiesto la minuciosidad con la que Sorolla preparaba su obra pictórica posterior. En el caso de *Triste herencia*, obra con la que vamos a ilustrar todo lo anteriormente expuesto, seis son los bocetos preparatorios que sirven de ejemplo.

### TRISTE HERENCIA



Fig. 1: "Triste Herencia", óleo sobre lienzo, 1899, Iglesia de la Ascensión, New York

Oleo sobre lienzo, 1899, Iglesia de la Ascensión, New York. (Fig.1).



Fig. 2: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado, 11 x 16 cm, tinta aguada. Sello J. Sorolla impreso en negro, n. li3 a tinta (a. i. d.).



Fig. 3: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado, 11 x 16 cm, tinta aguada. Sello J. Sorolla impreso en negro, n. 184, a tinta (a. i. d.)

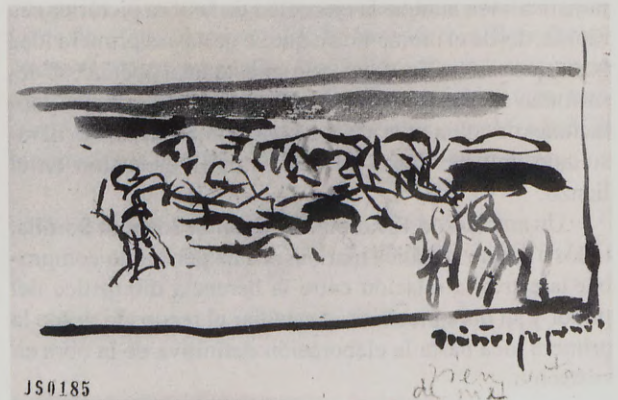


Fig. 4: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado, 11 x 16 cm, tinta aguada. Sello J. Sorolla impreso en negro, n. 185, a tinta (a. i. i.)



Fig. 5: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado, 11 x 16 cm, tinta aguada. Reverso de sello J. Sorolla impreso en negro, n. 186, a tinta (a. i. i.)

(2) Buelga Lastra, L.; "El dibujo en la pintura de Sorolla". Tesis doctoral, Tomo 1, Facultad de Geografía e Historia, Univ. Complutense, Madrid 1988.





Fig. 6: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado,  
11 x 16 cm, tinta aguada. Sello J. Sorolla impreso en negro,  
n. 186, a tinta (a. i. d.)



Fig. 7: Boceto para Triste Herencia  
Papel continuo de pasta mecánica, con grano, ahuesado,  
11 x 16 cm, lápiz compuesto. Sello J. Sorolla impreso en negro,  
n. 186-r, a tinta (a. i. d.)

Bocetos preparatorios JS183, JS184, JS185, JS185r, JS186, JS186r. (Fig.2-7).

De 893 a 1911, el artista valenciano muestra sus obras en concursos y exposiciones oficiales europeos; inicia paralelamente la época en la que plasma la problemática social con obras tales como *¡Aún dicen que el pescado es caro* (1894), *La vuelta de la pesca* (1895), *Trata de blancas* (1895), y finalmente *Triste herencia* (1899), obra que alcanzará los mayores honores y premios; el Gran Premio de París en 1900 y la Medalla de Honor española en 1901.

El argumento se centra en el baño de los niños enfermos y tarados del asilo de San Juan de Dios. Es un cuadro, señala Pantorba como de: "Playa con niños desnudos bañándose y al sol".<sup>(3)</sup>

Los bocetos apuntados guardan relación con este cuadro pudiendo considerarse preparatorios, tanto en composición como en disposición de los personajes, aunque no así en cuanto a la luz.

En 1912, Unamuno escribía acerca de sus conversaciones con el artista valenciano:

"Se quejaba de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscarse lo trágico y lo triste... Busca él en cambio cuanto representa salud, alegría, fortaleza y sanidad de vida, y lo pinta a pleno sol. Hasta en aquellos pobres niños enfermos que van bajo un chorro de sol a bañar sus cuerpecitos escuálidos... se ve una tendencia a la salud."<sup>(4)</sup>

Aureliano de Beruete dice:

"En *Triste herencia* ... están representadas las miserias de la existencia. Refleja... la caída de la tarde y en los tintes del mar que le sirven de fondo hay algo de sombrío y fatídico."<sup>(5)</sup>

Estas dos opciones aparentemente contradictorias ponen de manifiesto a un Sorolla estudioso de las escenas de la realidad. La pincelada ágil y suelta representa cuerpos infantiles captados con sumo detalle, donde se aprecia por un lado la musculatura de los cuerpos deformes, y por otro la luz dorada de la tarde; una luz que obliga a una lectura donde el efecto de la movilidad solar se acentúa para diluirse en múltiples matices, y a la vez envuelve el torpe movimiento de los cuerpos enfermos ofreciendo notas téticas.

El artista ha modelado una idea en diferentes estudios captando detalles de la anatomía infantil en movimiento. Los trazos están realizados a tinta contrastándolos con la parte en blanco del papel que representa de esta forma el brillo del sol, pareciendo a simple vista una explosión vital del dinamismo (Fig. 2). La expresividad de estos dibujos deriva por lo tanto de las siluetas, que al ser realizadas a tinta y tinta aguada, consiguen un efecto completo, apreciándose desde los pequeños detalles (Fig. 2 y 3) hasta el movimiento en conjunto (Fig. 4 y 5). Así, distribuye líneas y masas de luz y sombra, situando los cuerpos en un determinado espacio. En conjunto el dibujo resulta figurativo y esquemático; la figuración queda integrada ópticamente en todo el campo visual mediante un equilibrio entre trazos descriptivos y lineales, todos ellos con intención de totalidad, buscando una síntesis de composición (Fig. 3). No pierde la referencia tridimensional hallándose ésta en todos su bocetos, coincidiendo el trazo y el tema con la obra pictórica.

En cuanto a la luz, es posible que el artista realizara los bocetos en diferentes horas solares, de ahí que pueda apreciarse una gran variedad de contrastes entre luces y sombras; por ejemplo el boceto JS186 (Fig. 6) parece

(3) Pantorba, B.; "La vida y la obra de Joaquín Sorolla; estudio biográfico y crítico". Ed. Extensa, Madrid 1970, pág. 50

(4) Unamuno, M.; "En torno a las Artes". Ed. Austral, Madrid 1974, pág. 54.

(5) Beruete, A.; (o. c.), pág. 30-31.



dibujado a pleno sol, apreciándose muchas diagonales de luz que sugieren las primeras horas de la tarde. El número JS184 (Fig. 3) por el contrario, se acerca más la hora crepuscular; las figuras están matizadas con suaves contrastes y se intensifica el mar.

En síntesis, en los bocetos se observa un gran interés en la plasmación del movimiento y en la forma de interpretar la vibración de la luz. Para dar idea de estos efectos, en el cuadro recurre al uso de pinceladas menudas y de gran acento y energía. Observando el óleo, se puede valorar en un segundo plano cómo aplica estas técnicas en las formas infantiles.

Según B. de Pantorba:

“Al disponer la composición en su gran cuadro, tropezó con dificultades y llegó incluso a sentirse desanimado viendo que no lograba aquello que se proponía.”<sup>(6)</sup> Quizá las dificultades se encontraran en la disposición de los personajes del primer plano, repetidos con pequeñas diferencias temáticas. Las variaciones se establecen en el tratamiento de la luz y disposición de las formas.

Sorolla recordó siempre las enseñanzas de su maestro Ignacio Pinazo (1849-1916), y así lo manifestó tanto con su extensa obra dibujística como con sus palabras:

“Este maestro, último de los que tuve cuando joven,... me dijo... He salido para ver si puedo hacer algo, y si lo consigo, aunque no sea más que un apunte, quedo satisfecho”<sup>(7)</sup>.

*LUZ BUELGA LASTRA*

---

(6) Pantorba, B.; (o. c.) pág. 51.

(7) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Homenaje a la gloriosa memoria del Excmo Sr. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discurso leído en la Sesión pública celebrada el día 2 de Febrero de 1924. Madrid Artes Gráficas S.A. pág. 18-19.



# DANIEL SABATER "PINTOR DE BRUJAS" Y FILOSOFO

Daniel Sabater Salabert nació en Valencia el 13 de diciembre de 1888, en la calle Juan de Mena número cinco, y murió en Barcelona el 27 de diciembre de 1951, en la calle Cerdeña número trescientos veinticinco.

## PRIMEROS PASOS Y JUVENTUD

De pequeño, al igual que cualquier otro niño que tenga un lápiz en sus manos, trata de expresar con él sus sentimientos. Su padre, carpintero, le riñe con frecuencia porque nunca encuentra los lápices en su sitio y ve rayados los muebles que construye; y su madre, porque no encuentra pared ni puerta sin "ilustrar"; hábito que pasados los años, permanecerá y quedará reflejado en superficies de muebles, puertas, arquetas, etc., como objetivo de sus pinceles y estímulo de su fantasía creadora.

La oposición de sus padres sirvió más de acicate que de inhibición, al espíritu tenaz del pequeño, que día a día iba perfilando su vocación, de tal manera que sus progenitores decidieron colocarlo en un taller de abanicos. Esto no frenó el nivel de sus aspiraciones.

Madrid es el objetivo de la primera salida de su tierra natal, a sus 16 años. Etapa soñada en sus aspiraciones artísticas, que si estuvo plagada de penalidades, pronto se trocarían en satisfacciones ante la presencia de los grandes pintores del Museo del Prado, donde quedó fascinado ante Velázquez, extasiado ante Goya e identificado con Ribera.

Para subsistir tuvo que pintar abanicos, que cobraba a peseta la unidad. El primer encargo importante fue un lienzo de 1'50 por 2 metros, destinado al Asilo de Santa Cristina de la Moncloa. El tema, "seis tristes viejos agrupados alrededor de un árbol desnudo". Este cuadro fue expuesto en la Nacional de 1910, y el resultado de esta experiencia determinó su animadversión a los concursos.

Se traslada a París y visita a las Hermanas de San Vicente de Paúl, que habían atendido a su hermano hasta su muerte en el centro hospitalario que regían. Daniel se presentó como pintor y, al verlo tan joven, trataron de protegerle, ofreciéndole residencia y trabajo. Pintó retratos de la Venerable Madre y cuadros de Cristo y San Vicente de Paúl, que expedían para sus Misiones. Le asignaron unos emolumentos dosificándole las entregas, y cuando decidió regresar a España, motivado por la guerra de 1914, le entregaron cuanto le habían retenido.

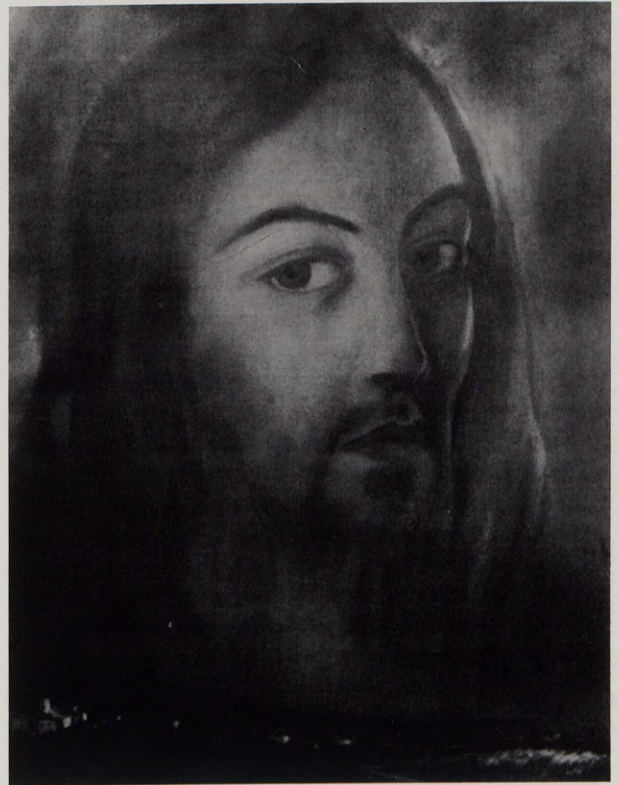
De nuevo en Madrid, se dedicó a pintar retratos y miniaturas para los anticuarios. En una ocasión, al ver que sus pequeñas obras eran vendidas por mucho dinero, mientras que a él sólo le pagaban unas cuantas pesetas, se disgustó tanto que determinó marcharse a Barcelona.

En esta capital se dedicó al retrato, utilizando la técnica del pastel. Presentó una exposición de retratos de personajes muy conocidos, lo que le valió el reconocimiento de sus valores artísticos y la prensa le comparó con Béjar.

En esta época, aunque abundante en elogios y en dinero, no le podía satisfacer mucho ésto, a quien se sentía admirador de Velázquez y discípulo de Goya.

Apenas logrado el éxito, dos grandes penas le conmovieron y abaten profundamente: una de tipo amoroso, que le sobreviene primero, y poco después la muerte de su padre.

Esta crisis le paralizó de tal manera en su actividad artística, que le dejó sin fuerzas para tocar un pincel, hasta que "un día -dice- surgió en mí una fuerza interior inexplicable, y me puse a pintar una cabeza de Cristo".



"Cuando un pueblo lo merece"

Una febril excitación pictórica se apoderó de él y un profundo cambio aparece en su temática y en su técnica. Su



paleta, hasta entonces clara y brillante de color, queda reducida en su gama a ocre y negro, pero una seguridad interior le hace exclamar: "He nacido a la vida".

No cabe duda que la conmoción sufrida por Sabater, es la causa de ese impulso "sentimental e intelectual", que le induce a replegarse sobre su propio ser y concentrar en sí mismo la fuerza de su atención intelectual -con la intensidad suficiente- para que, dominado el factor emocional, de paso a la actividad filosófica que favorecerá la meditación de los temas antropológicos.

Sabater, que es un creyente y sale de la conmoción pintando una cabeza de Cristo, quizás se siente redimido de aquella insubordinación a la tutela paterna que, aunque indispensable para el hombre medio, puede ser una rémora para el hombre excepcional. A partir de ese momento robustece la fe en sí mismo, y se convierte él en su propio mentor. El Arte, la Vida y el Amor, los aprende del libro de la experiencia y traza el objetivo adecuado para llegar a su propio Destino. Ha encontrado el equilibrio entre la fuerza emocional de su personalidad y el potente factor divergente de su capacidad creadora. Este equilibrio le permite contemplar y representar al hombre con nuevas perspectivas y, captando todos sus defectos, analizar sus sentimientos confusos y criticar con su sátira la injusticia, con todo lo que tiene ésta de bajeza y de locura.

En su temática manifiesta una gran predilección por pintar Cristos, Magdalenas, monstruos, brujas y escenas macabras, en las que es capaz de poner el máximo horror. Cada mañana iba al Hospital de San Pablo, para utilizar como modelos los cadáveres de ahogados, ahorcados y muertos de hambre, estudiando en sucesivos lienzos el proceso de su descomposición.

Esta exaltación, que le duró muchos meses, acabó con una exposición de estas obras. La crítica barcelonesa, salvo

alguna que otra excepción, proclamó el horror que estos temas le causaban, y uno de los articulistas para injuriarle escribió: "este no es más que un pintor de brujas". Mote con el que más tarde se haría famoso en el mundo. En cambio, Tomassetti le dedicó un poema titulado, "Retrato del gran Sabater".

En febrero de 1920, en la sala Refectorium, los catálogos anuncian ya con el mote incluido: "Exposición de Brujas - Daniel Sabater". Presentó 15 cuadros con los nuevos temas, uno de ellos titulado: "Después de la orden", que pertenecía a la Colección Ernesto Meyeroff, y tres retratos.

## EXODO A LAS AMERICAS

Este aparente fracaso motivó su éxodo marítimo, que sería coronado con grandes triunfos y una cuantiosa producción, repartida entre los más grandes museos y colecciones particulares de la geografía americana.

Se embarcó en el puerto de Barcelona rumbo al continente Americano. Y en ese momento todo su capital consistía en el billete que había comprado y unas cuantas monedas. En el barco conoció al capitán, a quien le hizo un retrato. Este quedó admirado tanto por la calidad de la obra como por la rapidez en la ejecución y le presentó a algunos pasajeros, a quienes hizo retratos, lo que le sirvió de ayuda económica y ampliar sus relaciones públicas.

Al llegar a Nueva York, Hutington le compró dos cuadros: el titulado "Cabeza de Cristo" y "La verdad" (una mujer muerta) para la Hispanic-Society of America. Al decirle el precio de "La verdad" le pareció caro, no obstante reaccionó diciendo: "lo acepto porque la verdad tiene su precio". Le propuso que se quedara allí bajo su mecenazgo, pero Sabater, que quería probarse a sí mismo, determinó seguir rumbo a Cuba.

Entre los comentaristas de la primera exposición inaugurada en La Habana, en abril de 1921, dice uno de ellos ante su cuadro "Todos seremos iguales" que "el joven pintor es de un alma magnífica y atormentada, de una filosofía fatalista, disolvente, que horada las carnes y roe los nervios. Dijérase que el Greco le sopló sus fórmulas turbadoras".

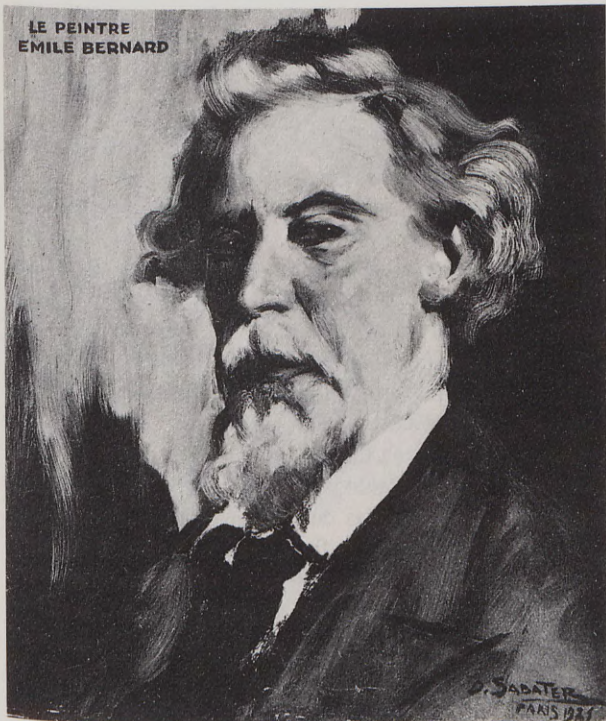
En el "Diario de la Marina", el redactor Sánchez escribe al ver los cuadros de brujas que Sabater "es un visionario martirizado de sentimiento y alucinaciones, es un pintor de quimeras traducidas a un lenguaje bello y honesto, y es también un pintor de almas". Otro comentarista nos habla de la filosofía cínica que se adivina en dicha obra.

Para B. Merino, "Sabater es el pintor actual más espiritual, sugestivo y filosófico. Su arte está impregnado de aquella desoladora filosofía de Hamlet, cuando contempla en sus manos la calavera de Yorik el bufón", y dice que sus cuadros de brujas traen a la memoria los célebres aguafuertes de Goya, por su trágica temática.



"Y aún se llaman hermanos"





Retrato del pintor Emile Bernard



Retrato de M. Ernesto Meyeroff

Una nueva exposición queda inaugurada el 5 de mayo con una veintena de retratos, de gente conocida, que plasmó en un nuevo alarde de capacidad y maestría, tanto en los pasteles como en los óleos. La diferencia radical y definitiva entre ambas exposiciones es la prueba más evidente del valer de esta paleta, de su imaginación y fuerza creadora. *El poeta de lo horrendo es ahora elegante y mundano.* El cuadro maestro del Salón es “Patria y Libertad”, según los críticos, y explican que este lienzo de grandes proporciones, realizado con maestría suprema, que potencia del símbolo patrio las ideas de Patria y Libertad, es un ferviente homenaje a Cuba. Cuadro que quedó definitivamente en el Museo de La Habana.

Los homenajes recibidos por el éxito de sus exposiciones le impulsa a seguir representando sus obras en las ciudades más importantes. En mayo de 1921 se traslada a Matanzas, para pintar algunos retratos de conocidas familias matanceras y el 30 del mismo mes es inaugurada, con toda solemnidad su exposición, incluyendo en el grupo de retratos presentados el de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, que se quedó en el Casino Español. El cuadro “Cristo en la Cruz” fue adquirido por un señor, para regalarlo al “Capítulo Rosa Cruz de la Logia “Verdad”, y el cuadro “Todos seremos iguales”, adquirido por la Logia Masónica “La Verdad”, del cual dice el comentarista: “para mí, filosóficamente juzgando, es éste uno de los mejores cuadros de Sabater, y estoy convencido de que *debe poseer conocimientos teosóficos suficientes para que, al ver las almas ante los cuerpos, pueda concebirlas y plasmarlas*”.

Siguen las exposiciones y los éxitos en Cárdenas, Sagua la Grande y en Cienfuegos. Uno de los comentaristas dice que “de sus cuadros parecen emerger, *la carcajada de Voltaire hermanada con el alma de Poe y la tristeza dolorosa de Leopardi*”. La carcajada es la risa sarcástica del escéptico, el alma es la fantasía ayudada por el raciocinio, la tristeza es la del romántico, que pide que toda la humanidad tenga su perfección moral.

La prensa mejicana destaca la presencia del pintor valenciano en la capital, en octubre de 1921, anunciando su próxima exposición de las obras que trae y de los retratos de conocidos españoles en Méjico, y dice el comentarista que “en un escaparate de un establecimiento comercial, ha visto expuesto un retrato al óleo de la actriz española Irene López Heredia”. Otro redactor de prensa describe que vio, en la redacción de su periódico, al pintor Sabater hacer, en contados minutos, un perfecto retrato.

Inaugurada su primera exposición el 2 de marzo de 1922, en los salones del Casino Español, uno de los cronistas de la exposición dice que, “desde hace mucho tiempo, no se ha visto una exposición como la que nos ofrece Sabater. *Es un filósofo pintor que no admite la verdad tal cual es, y sus cuadros no son de los que se compran para*



*adornar las paredes de la salita de la casa de un burgués o un nuevo rico; sus obras son para lugares de meditación y de reposo”.*

Otro de los comentaristas de la exposición considera que, para Sabater, pintar un retrato no tiene otra dificultad que la de conocer íntimamente al modelo, porque este artista no es más que un retratista de almas; por eso destaca que entre los 18 retratos, el de Moraima Zulema Gelo, -excepcional- adivina, curadora de males espirituales y corporales- en el que ha llegado a un grado máximo de naturalidad tal, que llega a sugestionarnos.

En la segunda exposición, presentada el 22 de marzo de 1923, se exhibe una colección de retratos de personalidades conocidísimas de Méjico, en los que el parecido es singular y el colorido admirable. Sobresalen el de la señora Marquesa del Apartado, y el del Excmo. e Ilustrísimo doctor don José María Mora y del Río, Arzobispo de Méjico.

De la colección de cuadros de brujas resaltan: “La mujer que vendió su amor”, “El beso del amor”, “La justicia de Dios y la de los hombres”, “El hombre que juzgó el amor”, “Yo fui más bonita que tú”, y otros varios, encomiados por los visitantes.

El crítico M. Cortina dice: *“la virtud penetrativa de Sabater, su psicología, su instinto intuitivo y fácil de pintar, se sintetiza en las formas humanas de expresión profética, que aparecen en sus lienzos magistrales”.*

Sabater se traslada a Guadalajara en diciembre de 1922 y presenta 75 cuadros en el Centro Español. El titulado “Yo fui más bonita que tú” se quedó en el Museo de Guadalajara.

En Méjico inaugura su tercera exposición en junio de 1923, en la que presenta una serie de paisajes, gratos a la vista por su extraordinario colorido, retratos y algunos cuadros de brujas, como, “Mi entierro” y “Mis funerales”. El crítico afirma de esta exposición que “las obras son de una fuerza indiscutible y que se ha logrado un triunfo en el color. Sabater es un filósofo que confía en sus colores, y su filosofía es personalísima”.

Desde Méjico vuelve a Cuba y en La Habana expone el 15 de agosto de 1923, en los salones del “Diario la Marina”. El Ministro de España inaugura la exposición a la que asistieron gran número de artistas y muchos amantes del arte que no escatimaron elogios. Entre los cuadros, llamaron la atención del crítico los titulados: “Son perfectas cuando duermen”, por haber pintado una situación de hermosa realidad, y “*Tierra maldita*”, *paisaje dantesco de apocalipsis*. De la personalidad del artista comenta: *Sabater que ha sido calificado por un escritor mejicano como “filósofo-pintor”, nosotros le llamaremos “pintor-filósofo”, porque Sabater es más sensitivo que pensador, no obstante su tenaz y no desatinado empeño de filosofar.*

Se celebró una Cena Homenaje a Daniel Sabater en el café Martí, asistiendo más de 200 comensales, entre los que

se encontraban todos los artistas de La Habana, junto a poetas, escritores, periodistas, filósofos, etc..., con el fin de rendir pleitesía al ilustre valenciano que les abandonaba para volver a su patria. Entre los distintos personajes que tomaron parte en los brindis, *intervino un filósofo diciendo que “el pintor, Daniel Sabater, estaba influido por las ideas de Nietzsche, Schopenhauer y otros grandes maestros de la filosofía.”*

Sabater cerró el acto diciendo: “Jamás olvidaré este ágape en donde se han reunido todos los artistas de La Habana, no para homenajearme a mí, sino para dar una prueba de compañerismo, de fraternal amistad y de sincero cariño...” Cada párrafo que pronunciaba Sabater era interrumpido por una salva de aplausos.

Desde La Habana salió hacia el Brasil, exponiendo en Río de Janeiro, Sao Paulo y Santos. Tuvo gran éxito en sus exposiciones, siendo sus cuadros muy elogiados por su técnica y admirados por su fantasía. Quedaron allí muchas de sus obras. Uno de los redactores de la prensa local escribió: “Sabater, al que todo Santos admira por su simpatía y su talento, dejó en nuestra sociedad gran cantidad de amigos”.

## REGRESO A EUROPA

Sabater embarcó, el 4 de mayo de 1925, en el “Conte Rosso”, rumbo a España y desembarcó en Barcelona. Su estancia en esta capital era provisional ya que su destino era Salamanca, para él, cuna del arte.

En esta capital se puso en contacto con pintores y escritores y organizó tertulias. Enterado de la existencia de un pintor, que por su invalidez no podía ejercer su actividad artística, le obsequió con el producto de la venta de uno de sus cuadros, que sirvió de acicate para que los demás artistas siguieran su ejemplo.

Durante su estancia, montó su estudio en una iglesia, para tomar como modelo la escultura de una imagen de Cristo, y al ver a la hija del Sacristán le propuso fuese el modelo para pintar una Santa Teresa, y este fue el comienzo de las distintas versiones que pintó de esta Santa.

En el Claustro de la Universidad presentó una exposición que tuvo gran éxito. Al ser visitada por D. Miguel de Unamuno, dijo de ella: “Nunca he visto unos desnudos más puros que los de Sabater”.

De Salamanca pasa a Barcelona, y en marzo y diciembre de 1926 se presenta en exposición colectiva en las Galerías Layetanas.

En agosto de 1927 expone en Sitges, en el Pabellón del Mar, y el crítico de arte inglés Gallichan dice de Sabater que es un *pintor “realista y místico, satírico y humorista, capaz de transformar las cosas más vulgares en hermosas”.* Destaca, entre las obras presentadas, “Sueño de Santa Teresa”, “Ensayo general”, “Un greco”, “La creación del





"Santa Teresa de Jesús"

hombre", "Si la cubrimos ofendemos la obra de Dios", "¡Ah...si yo fuera Rey". Entre los retratos presenta el del "Conde de Barcelona".

En la sala Busquets de Barcelona expone, en marzo de 1928, 15 retratos, un autorretrato, y "¿Cuál será el Rey?", "La última jugada", "Una española en el infierno", "Fruta de todo el año".

En diciembre de 1928, el cronista de "A B C" en Berlín comunica la inauguración del Ateneo Hispano Americano, y la exposición del artista valenciano Sabater, que ha servido para la apertura de los salones del nuevo local, en el que presenta 36 obras, de ellas 6 retratos. El cuadro titulado "Rey me llamaba mi madre" forma parte de la colección del Aga Khan, y es una bella muestra del género crítico-realista en que sobresale el pintor español. Su impresionante facilidad para la figura se acredita en la reproducción del natural, que le ha valido el nombre de pintor de retratos, como se puede observar en los que presenta de los artistas Miguel Fleta y Ernesto Vilches, de los marqueses del Apartado, de los condes de Alcaraz, de algunos diplomáticos, del ministro de El Salvador y de la señorita Nora.

Expone en París, el 30 de diciembre, en la Galería Gerber, y en la Revista Moderna de París. Chesea dice de Sabater que "es su talento tan variado que va de los retratos a los confines de lo irreal, de la flor al desnudo, del paisaje

al misticismo. Daniel Sabater está destinado a marcar una época".

En la Galería Príncipe expone el 22 de enero de 1930 e inaugura la exposición D. M. José Cubas, Cónsul de España en París.

En los salones del Patronato Nacional Español de Turismo en París, es inaugurada la exposición de Sabater el día uno de diciembre de 1931, en la que figuran 55 cuadros, entre los cuales hay 20 retratos de personalidades españolas y francesas. El cronista Monte-Cristo de la revista "Blanco y Negro", dice de Sabater que en cada uno de los cuadros expuestos, en la sala de Turismo, puede observarse esa mezcla extraña de idealismo y realismo. Que es un buen retratista lo demuestra con el retrato de madame Duchateau, que es de una distinción y elegancia insuperables. En algunas ocasiones las figuras de los retratados aparecen acompañadas de una especie de visiones macabras.

De esta misma exposición, en un artículo que García Roque publica en Informaciones, dice de Sabater que "¿cómo este hombre que es un retratista de gran mérito muestra una predilección tan marcada por el mundo de lo terrorífico y monstruoso? Calaveras, filosofía de la muerte y las vanidades humanas, mezcla del Kempis, frivolidad y grandeza, de todo esto es en síntesis la obra de Sabater".

En enero de 1934 y en la Sala Barcino, Sabater expone, por primera vez en España sus paisajes, entre los que destacan los titulados: "Dios creó las nubes para decorar el cielo", "La tierra que Dios creó y no miró", "La tierra perdida", "Salamanca", "Una tarde en el Brasil".

El 17 de octubre de 1934, V. Mengod publica un artículo que titula "Vía París", en el que comenta su encuentro con Sabater, en el tren destino París, y su conversación sobre la Exposición Regional de Valencia en 1934, en la que presentó un retrato de ejecución esmerada y un tríptico enérgico con fuertes raíces de implicación expresionista: "El Casamiento del diablo". Esta última obra llamó mucho la atención. Críticos y eruditos le prodigaron enormes elogios, recabando para el artista el merecimiento de que una de sus obras, en la significación de joya pictórica, hubiese sido adquirida por nuestro Museo de Pintura.

Al preguntarle cuál era la escena del tríptico que expuso en la Universidad valenciana dijo: "Es mi reacción artística, frente a la decadencia actual. En mi obra he querido plasmar el triunfo de la vida" ... "Algún día he de completar este capítulo de mi inspiración, pintando "El entierro del Diablo".

Sabater partió de Valencia vencido y vencedor, puesto que, junto al fracaso oficioso, vivió el contraste amable de una deferencia que público y prensa le brindaron.

El artista se va a Munich a pintar el retrato de unos aristócratas alemanes.



En mayo de 1935, Sabater expone en el Salón Nacional de Artistas franceses de París la obra titulada "Cuando una mujer entra en el infierno", que obtuvo un resonante éxito, y que fue reproducido en las noticias de arte. La especial situación en que se encuentran los pintores extranjeros en París actualmente, hace más señalado este éxito.

En la "Gaceta de Bellas Artes", de 1935, Cecilio Barberán publica un artículo en la sección "Nuestros Artistas en París", en el que dice de Sabater "...pintor valenciano que vive y triunfa en París actualmente, su obra es a la par que española, la de un pintor intelectual que tiene la riqueza imaginativa y la facilidad técnica suficiente para interesarnos positivamente".

En octubre de 1935, el cronista de "La veu de Catalunya" dice que la exposición que ha inaugurado Sabater en Galerías Layetanas ha causado gran impacto, por la sugestión de sus *temas llenos de filosofía e ironía*, y por la fuerza que sabe dar a su pintura.

En Galerías Layetanas expuso, en abril de 1936, sus "sepias", doce obras, entre las que destacan, "La muerte de Santa Teresa", "Salomé", y "Naturaleza muerta y bien muerta".

De regreso de un viaje y requerido por sus compañeros para que expusiera en el Salón de Primavera, se decide y pinta una gran calavera en un lienzo de más de un metro cuadrado que titula "Siglo XX". Al ser presentado para su admisión es rechazado por el Jurado. Inmediatamente Galerías Layetanas se hace cargo de la obra presentándola en una salita, y Sabater manda unas tarjetas, cuyo texto recoge la prensa, diciendo: *"Daniel Sabater tiene el orgullo de invitar a usted a ver su cuadro "Siglo XX", que ha sido rechazado por el Jurado del Salón de Barcelona. ¿Habrás sido por miedo? ¿Por asco?. Lo peor es que la tienen tan cerca que no se pueden separar de ella. A lo mejor, la han visto tan bonita que han tenido celos. ¿Les habrá parecido grande para tan pequeño cerebro?."*

En el periódico "La Noche" del 12 de junio de 1936, el crítico Luis de Oney publica un extenso artículo ilustrado con fotografías, que ocupa toda una página, con el siguiente encabezamiento: A Sabater, el pintor de las brujas, le han rechazado un cuadro titulado "SIGLO XX" en el Salón de Barcelona.

Para Sabater este cuadro, *es el retrato de este siglo*, de lo que representa este siglo, *que en su año 36 ofrece ya una cifra de veinte millones de muertos...Y el infierno actual de las luchas sociales...Y la amenaza próxima de lo que se prepara y que todos sentimos venir a galope. Este es el terrible siglo de la muerte. Siento espanto y dolor por la humanidad*. De ello ha brotado la idea del cuadro que como se puede comprender no es de fácil venta, pero yo sacrifico siempre con placer una obra ante una idea. Al terminarlo me sentí una vez más pintor de mi época, porque era una

llamada al corazón de los hombres para que volvieran los ojos al horror de este siglo".

"La exposición fue muy visitada, formándose grandes colas para contemplarla."

Transcurridos un mes y seis días de estos acontecimientos, empieza la guerra civil en España y, cuando Sabater ve tantas atrocidades en las calles, se rebela, porque él es amante de la vida y de la paz; pero como excepcional cronista, va captando la realidad de su entorno, con su retina y sus pinceles.

El Gobierno de la República solicitó de los artistas que colaboraran con obras para que, llevadas a América, fueran subastadas, con el fin de recaudar fondos para la guerra civil: Sabater colaboró donando varios cuadros. La embarcación cargada con las obras de arte salió del puerto de Barcelona, el barco fue detenido por la marina del ejército de Franco, y las obras fueron a parar a Burgos.

En pleno conflicto bélico Sabater se traslada a París y el 15 de octubre de 1937 expone en la Rotonde en Montparnasse, 12 obras entre las cuales presenta "Siglo XX".

De su estancia en esta capital existe una reseña periodística francesa, de una exposición que presentó un grupo de artistas españoles residentes en París, entre los que se citan como pintores a Picasso y a Sabater.

Fernando de la Milla publica el 30 de noviembre de 1938 en el Correo de París, el triunfo del gran pintor valenciano, Sabater, que pinta con una velocidad de meteoro y ha llenado de brujas los escaparates de los "marchands". Es una gran acontecimiento, sobre todo para un artista como él, tan alejado de los ambientes donde se fraguan las complacencias oficiales. Confirma este hecho la visita del experto del ministerio de Bellas Artes al estudio de Sabater y esta declaración al final de la misma: "Tengo el honor de manifestarle que *el Estado francés le adquiere el "Miliciano muerto en la calle", "La Patriota" y "Ronda de Brujas"*.

Terminado el conflicto bélico español, Sabater continuaba su estancia solitaria en París y su familia en Barcelona.

Del carácter humanitario de este artista se puede destacar que, durante la invasión de Francia por los alemanes, Sabater no tuvo problemas, porque era conocido en Berlín por sus exposiciones y retratos hechos a ilustres personajes; de ellos, altos jefes militares. Algunos de estos jefes visitaron su estudio, le compraron cuadros y le proporcionaron la tarjeta adecuada para el suministro de alimentos. Estos clientes le proporcionaron el medio de ayudar a muchos españoles y extranjeros con problemas de hambre, detención o cárcel. Acabada la guerra siguió ayudando a cualquier artista español necesitado, o entidad que solicitara su ayuda.

En Galería Augusta se celebra en 1947 una exposición en la que se presentan 28 obras. Entre ellas, dos de Santa



Teresa, "Solo como siempre", "La paz sea con vosotros" y "Mañana seréis vosotros". Un crítico francés de "A. Le Prince", ha escrito de Sabater, que "se ha revelado con un conocimiento profesional indiscutible y un estudio profundo del alma humana y de la vida, con todo lo que ella encierra de falso, de feo y también de lo sencillamente bello".

Sabater, aunque tiene estudio permanente en Barcelona, no vuelve a España hasta 1948, con una estancia de veinte días. En julio de 1951 realizó otro viaje, con un mes de permanencia, y el día 30 de dicho mes *hace donación de un cuadro titulado "Jesús Maestro", al Asilo Hospital de San Juan de Dios de Valencia.*

### REFLEXION FILOSOFICA

Hemos destacado algunas de las reacciones verbales entre los críticos ante las obras de Daniel Sabater, y seleccionado algunas notas características de su vida artística y social, que, junto a los títulos seleccionados por los críticos, son representativos de la calidad filosófica del artista. Sólo nos queda aportar unas pequeñas reflexiones.

Sabater fue el gran autodidacta que forjó su personalidad bateando la adversidad. Después de aquella profunda crisis en su juventud, no solamente renovó su temática y su técnica, sino que también renovó su espíritu.

En su nueva personalidad aparece una nueva concepción del Mundo y de la Vida, que se puede apreciar a través de su obra, en la que se pueden destacar tres facetas: La romántica, porque en sus cuadros presenta figuras icónicas con una serie de connotaciones irreales y algunos de sus personajes, -con el peyorativo nombre de brujas- no son los auténticos autores del tema, sino simples espectadores de sus auténticos protagonistas, que son: el dolor, la insensatez y la maldad humana, aliada de todo vicio y todo mal.

Su faceta filosófica comienza cuando, al exclamar "he nacido a la Vida", es capaz de impulsar esa energía mental hacia el saber, en la medida en que va en busca de la Verdad, y en la que ésta es objeto de hallazgos. Es por lo que se va adentrando en la misma filosofía.

Sabater es el nuevo pintor, que ya no es capaz de tener una visión parcial, unilateral, capciosa, disparatada o fantástica del mundo exterior, ni está dispuesto a expresar sus temas con imágenes convencionales de significado arbitrario.

Es el artista que, habiendo estructurado en su mente la calidad del ser humano, el ámbito social que le rodea y el mundo en el que está inmerso, puso su arte al servicio de la Verdad, y su opinión sobre ella ha sido expresada por medio de imágenes icónicas, provocando en el espectador una serie de connotaciones reflexivas, para que pueda sumergirse en sus más profundas meditaciones o sugerirle los temas más palpitantes de su temperamental modo de ser, y

para reforzar o cerrar su mensaje se vale de la imagen verbal, con títulos muy significativos.

La pintura simbólica de Sabater es profundamente crítica, porque él, a través del libro trágico-cómico de la experiencia, logra ser un romántico que filosofa; pero al agudizar su "examen crítico" puede llevarle al "escepticismo" y, con él, a despreocuparse del conocimiento de la verdad y quedarse con las puras apariencias, y esto es lo que le convertirá en el *humorista* capaz de poner en ridículo los sentimientos, al ser burlados por la razón. Y al mismo tiempo es un *irónico*, en la medida en que en su temática exista una intención contradictoria entre lo que piensa y lo que expresa plásticamente. Si la *ironía* tiene carácter amargo se convertirá en *sarcasmo*. Vg. "¡¡Con su belleza conquistó un trono!!". Varios hombres le presentan a una bella mujer la calavera de una reina. No cabe duda de que Sabater ha usado todos los medios de expresión posibles, para que su mensaje llegara a lo más íntimo del ser humano.

Sabater, implacable crítico, compara las deformidades que le rodean con los arquetipos de perfección que él vislumbra e intuye, y se afianza en el objetivo de su filosofía, esa que es algo realizable por el hombre y su consecución pende de la razón humana, de ahí sus catilina-rias pictóricas en las que el dardo de sus pinceles y el fuego de sus colores son utilizados para señalar el mal y condenarlo, transmutar el dolor en belleza y el bien en grandeza cósmica. Vg. "La creación del hombre".



"La creación del hombre"

En un homenaje a Sabater, a la hora del brindis, un filósofo, en su discurso, dijo que el pintor estaba influenciado por las ideas de Nietzsche y Schopenhauer.

Nietzsche afirma que Dios ha muerto, dando paso a un nihilismo absoluto en el que la única realidad es la vida, y



los valores han de buscarse en el mundo presente. Que el "superhombre" es aquel en quien se manifiestan al máximo todas las cualidades de la vida, aun las más nocivas a los demás. Este ser superior está compuesto de la "bestia rubia", el hombre que utiliza a los demás para la consecución de sus fines. Y el hombre de virtud, continencia, magnanimidad y dominio sobre las propias pasiones. No obstante, cree Nietzsche que es necesario "someterse a la bestia latente en el hombre" para que, a través del "perpetuo movimiento vital", se obtenga la máxima perfección. Esta evolución, necesaria para el nacimiento del "superhombre", es una verdadera deificación, por lo que destruye su positivismo en aras de un orden metafísico. La coincidencia con Sabater sólo estaría en la admonición que lleva inmersa cada una de sus sencillas parábolas pictóricas con ese "someter a la bestia latente".

Para Schopenhauer la Historia y la experiencia muestran que, cuanto más avanzan en su evolución el mundo y la Humanidad, más aumenta el mal y el infortunio.

Sabater coincide con el filósofo en detectar los males de la sociedad, pero no en los medios para tratar de disminuirlos o erradicarlos. Mientras el filósofo trata de eliminarlos con la anulación de la voluntad, el pintor trata de disminuirlos fustigándolos con sus mensajes a través de su iconografía plástica y su imagen verbal. Vg. "Siglo XX", símbolo de Historia y premonición.

El filósofo propone que, para la liberación de los males, se debe proceder, no de la experiencia, sino de la voluntad del hombre, para lo cual dispone de tres medios: El "placer estético", que se adquiere acallando la voluntad y el deseo. La "misericordia", por la que, al compadecernos de los dolores ajenos, consideramos que constituyen con nosotros una misma esencia. Y el más elevado, la "negación de la voluntad", que es aniquilada por el ascetismo, la muerte a todo placer, y el repudio de la existencia como tal: El "Nirvana". Schopenhauer creía que su ética, que es la negación de la voluntad, era idéntica a la cristiana, y la confusión está en que el fin de la ascética cristiana es positivo, y la voluntad es de santificación.

Es difícil suponer que la filosofía de Schopenhauer haya tenido alguna influencia en Sabater; en todo caso, otra coincidencia estaría en la voluntad, aunque entendida de forma distinta. Para el filósofo la voluntad hasta su aniquilación, es la clave de su razonamiento, y para el pintor es una potencia que le mueve a la acción durante toda su existencia. En lo estético, mientras el filósofo quiere sosegar, adormecer la voluntad para mejor disfrutar de la obra de arte, el pintor pretende que su mensaje icónico sea polisémico, para que cualquier espectador se sienta atraído por él, y captada su atención, inducirle a la reflexión para que, potenciada su voluntad, sea capaz de asimilar el mensaje.

Entre las distintas denominaciones que se le han dado a Sabater, destacan las de pintor: de retratos, realista, idealista, humorista, satírico, irónico, sarcástico, cínico, poeta de lo horrendo, pavoroso místico, místico, teósofo, retratista de almas, y mayoritariamente filósofo.

Es natural que a un filósofo nato, como Sabater, no sea fácil de encasillar en una escuela determinada. Cada crítico, como espectador que es, ha de juzgar según sus conocimientos, su estado psíquico y su capacidad de establecer connotaciones, de lo que deduce la variedad de calificativos dados. Filósofo por sus axiomas, desnuda las almas y los cuerpos de los seres humanos y se espanta de su hipócrita maldad, presentándolos en sus cuadros, unas veces como ásperos y curtidos machos semicubiertos de indefinidos pingajos, para mejor sacar el alma de sus personajes. Otras veces, para expresar mejor el sentimiento, los presenta desnudos, pero cubiertos de pelos simioscos. Sus mujeres, casi siempre desnudas, por considerar el pintor, que por su naturaleza, son de una mayor belleza plástica. En sus cráneos de cuencas oscuras aparece el brillo de una mirada burlona, y con sus mandíbulas desdentadas dibujan los trazos del sarcasmo.

No es extraño que, en las obras de Sabater, se descubran aspectos filosóficos con una serie de connotaciones doctrinales con otros filósofos, porque habiendo bebido en las fuentes del cristianismo, y estando en posesión de un bagaje de criterios que orientados hacia la verdad, puedan tener coincidencias con otras escuelas filosóficas.

Se observa, a través de la obra de Sabater, que su filosofía fija sus objetivos en una ética o filosofía moral que, siendo de índole práctica, trata de algo realizable por el hombre. Su objeto pende de la razón humana, siendo posible la dirección de ella, porque los actos humanos son voluntarios, al estar dotado el ser humano de libre voluntad. Kant, había dicho en su imperativo categórico: "obra de forma que la máxima de tu voluntad pueda servir de norma de legislación universal". Este filósofo, con su norma, no nos da ningún contenido para la regulación de la conducta humana. Suprime toda referencia a bienes y fines, y, si estos fines quedaran subordinados a los actos humanos, se convertirían en objetivos particulares y dejarían de ser válidos. No ocurre lo mismo cuando la moralidad está orientada hacia el Fin Último y el Bien Supremo que es, justamente, la Bondad Absoluta, y no un fin y bien relativos. Por todas estas razones es por lo que podríamos considerar la ley moral como "La ordenación al Bien Común, hecha por la razón y promulgada por quien tiene cuidado de la comunidad". (Santo Tomás).

Es idóneo en Sabater el constante propósito de manifestar con un lenguaje crudo, descarnado, fustigador y al mismo tiempo moralizador, la hipócrita maldad del mundo, y hacer reflexionar al contemplador de sus obras, para



despertar en él la necesidad de sublimar sus pasiones en aras de un Bien Común.

Confiesa Sabater: “Mis cuadritos, ... son briznas de mi alma y me sirven de distracción y alegría y a menudo para decir al hombre de qué color es. Y siempre, no importa cuando, yo he probado reflejar el temperamento del momento, sin dejarme influenciar por esos tristes tiempos de farsas donde abundan los payasos que hacen reír, pero dejan tristes a los sensatos... Y, a causa de este ambiente y otros, yo que comencé pintando el dolor y la muerte, terminaré por pintar riendo, riendo a carcajadas”.

La risa sarcástica de Sabater hace pensar en un espíritu que está cuajado de dolor, desprecio e ira. Dolor por los siete pecados capitales que, quizás por haber sido invitados

de honor en el banquete del “Casamiento del diablo”, siguen cabalgando a horcajadas de la más bella doctrina. Desprecio por los hueros y altisonante conceptos de cultura, civilización, justicia, paz, fraternidad, amor, que resueñan a sarcasmo. Ira ante el fracaso del espíritu sobre la materia, que no le dio opción a pintar “El entierro del Diablo”.

Tras esta risa, provocada por la impotencia trágica de una idea mesiánica, no hay impiedad, sino todo lo contrario; hay una convicción de que el mal acabará, porque todo lo humano es provisional y perecedero.

*JOAQUIN SELLES VERCHER*



# LA PINTURA SOROLLISTA: ENTRE EL REGIONALISMO Y LA MODERNIDAD

Durante los últimos años del siglo XIX aparece con insistencia en la prensa nacional el término sorollismo para calificar el trabajo de un numeroso grupo de pintores, todos ellos valencianos, que, aparentemente, siguen muy de cerca la obra de Sorolla. Dentro del sorollismo la crítica de arte engloba un tipo de pintura caracterizada fundamentalmente por su gusto por el aire libre, los colores brillantes y los temas alegres y enraizados en el ambiente valenciano, pero no por ello carentes de aire de modernidad que será muy beneficioso para el desarrollo de las posteriores tendencias artísticas surgidas en Valencia.

Los pintores sorollistas aparecen y llevan a cabo la mayor parte de su obra en un período de profundas transformaciones económicas y sociales. Durante todo este tiempo se advierte un favorable desarrollo de los sectores económicos, una mayor movilidad social y un engrandecimiento de la ciudad que se denota en el impulso de su urbanismo y arquitectura<sup>(1)</sup>.

Junto a esto, el auge de un movimiento político, el republicanismo<sup>(2)</sup>, de amplia base popular y con un líder carismático, Blasco Ibáñez, que nos ayudará a comprender algunas de las características más destacables de esta pintura.

Contrariamente, dentro del ambiente cultural se aprecia cierto anquilosamiento, aunque comienzan a ser evidentes leves intentos por favorecer a las jóvenes generaciones de pintores y, sobre todo, por crear un mercado de arte casi inexistente hasta ese momento; en ese sentido se inicia, en 1916, la *Asociación de la Juventud Artística Valenciana*, uno de cuyos máximos impulsores es Sorolla que gana rápidamente prestigio entre sus paisanos y entre los jóvenes artistas<sup>(3)</sup>.

Evidentemente, la influencia de Sorolla sobre la pintura española<sup>(4)</sup> y, en especial, sobre la valenciana ya había sido vista con anterioridad, pero, es ahora cuando se habla de sorollismo con mayor profusión.

Sorolla había sido el primer pintor español del siglo que, con una temática española, más aún local, consiguió tener éxito dentro y, lo que es más importante, fuera de España<sup>(5)</sup>. Este fue uno de los factores que contribuyó a que, como artista, su figura no fuese cuestionada por la crítica, sobre todo en Valencia; en su ciudad, Sorolla, se convirtió en una institución, al igual que uno de sus contemporáneos, el novelista Blasco Ibáñez, cuyas obras de ambiente valenciano alcanzaban también fama en otros países.

Esta creciente popularidad del pintor, a la que contribuirían sin duda los largos artículos laudatorios que le dedica la prensa local<sup>(6)</sup>, ayudó a que surgiese desde los

- (1) Un estudio de la problemática social, económica y política de la Valencia de entre siglos puede encontrarse en: P. Ruiz y otros, *Historia del País Valenciano*, Ed. Planeta, 1981, pp. 219 a 324.
- (2) Sobre el republicanismo blasquista ver: A. Cucó, *Sobre la ideología Blasquista*, Eliseu Climent Ed., Valencia, 1979.
- (3) La información acerca de la Asociación de la Juventud Artística Valenciana es escasa; la mayoría de las noticias sobre este punto son artículos en la prensa local, dedicados en su mayoría a las actividades públicas de la asociación, en algunos casos son notas muy breves.
- (4) Al respecto de la influencia de Sorolla en la pintura española en general, se pueden consultar, entre otros, los siguientes artículos: J. Francés, "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico 1915*, Madrid, 1916, pp. 104 a 107; J. Francés, "La manifestación de arte valenciano", *El año artístico 1923*, número correspondiente al mes de mayo, Madrid, 1924.
- (5) Entre 1890 y 1905 Sorolla participa en diversas exposiciones nacionales y en el extranjero, obteniendo un importante número de premios, entre otros:
  - 1890, segunda medalla en la Nacional de Munich por *Boulevard de París*.
  - 1892, segunda medalla de oro en Munich por *Rogativa de Burgos*; primera en Madrid por *Otra Margarita*.
  - 1893, medalla de oro de tercera clase por *El beso de la Reliquia*, en el Salón Internacional de París.
  - 1894, medalla de oro de segunda clase en Viena por *El beso de la Reliquia*.
  - 1895, primera medalla en Madrid por *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*; medalla de oro en París por *La vuelta de la pesca*.
  - 1898, gran medalla del Estado de Viena por *Cosiendo la vela*.
  - 1900, Gran Prix en la Universal de París.A partir de 1906 se afianza el éxito internacional del pintor, que realiza sus primeras exposiciones personales en Europa y América, siendo las más importantes, por su éxito de crítica y ventas, las de París, Berlín, Londres, Chicago y Nueva York.
- B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1970, pp. 33 a 35 y 62 a 83.
- (6) Entre otros artículos pueden consultarse:
  - V. Blasco Ibáñez, "Crónica artística", *El Pueblo*, junio de 1897; R. Soriano, "Los hijos del placer", loc. cit., 4 de noviembre de 1899;
  - V. Blasco Ibáñez, "Alegría que mata", loc. cit., 2 de junio de 1900;
  - R. Castrovido, "El superior pintor", loc. cit., 28 de julio de 1900; L. Williams, "Sorolla y la pintura española de nuestro tiempo", loc. cit., 11 de mayo de 1904 (reproducido de la revista *The Study* de Londres); Folchi, "Sorolla dignificador", *El mercantil valenciano*, 3 de diciembre de 1906; V. Blasco Ibáñez, "Nieto de Velázquez, hijo de Goya", *El Pueblo*, 20 de enero de 1907; L. García Guijarro, "Sorolla y Zuloaga", *Las Provincias*, 14 de julio de 1909; J.



inicios del siglo, incluso antes, un considerable número de artistas que se tenían como discípulos de Sorolla aunque no todos ellos lo eran de forma directa.

La influencia del pintor valenciano sobre este "ejército de discípulos"<sup>(7)</sup> abarca aspectos muy distintos entre sí, que van desde la temática más o menos valenciana, pasando por la luz, el color o la simple imitación de sus rasgos técnicos.

La crítica de la época tiende a considerar que, después de varios años de actividad, el estilo definitorio de Sorolla aparece claramente por primera vez en *La vuelta de la pesca*<sup>(8)</sup> pintado en El Cabañal en 1894 y con el que obtiene un notable éxito internacional<sup>(9)</sup>. Este es un lienzo basado en un tema costumbrista valenciano, con pincelada evidente y una gama de colores centrada en los marrones, violetas y azules con toques de blanco, y debemos suponer que aquí están ya las bases de lo que en años sucesivos será conocido como pintura sorollista.

A partir de este momento, la crítica comienza a ver en las siguientes obras de Sorolla y, por extensión, en las del resto de pintores que siguen su línea, una serie de cualidades que no tenían los otros artistas en activo en aquellos instantes y que constituyen las características esenciales de este tipo de pintura.

En primer lugar, se tiene la convicción de que con Sorolla llega a España la pintura moderna, el sorollismo por oposición a las tendencias vigentes en los primeros años del siglo XX, principalmente el cuadro de historia, era una pintura moderna; esta modernidad se basaba en el hecho de que prescindía de los temas históricos o literarios, las "glosas melodramáticosociales"<sup>(10)</sup>, y, por tanto, se había liberado de la "tiranía del tema"<sup>(11)</sup>; en su lugar, los sorollistas, centran su obra casi exclusivamente en las escenas de playa y los paisajes, de aquí que moderno equivalga en buena medida a pintura al aire libre. Por otra parte, la imagen de contemporaneidad que estos temas dan al sorollismo es también un sinónimo de modernidad.

En estrecha relación con este factor aparece otra de las características más definitorias de la pintura de los sorollistas, esto es, su gusto por la luminosidad y la brillantez en el uso del color. El sorollismo es, en una primera aproximación, una pintura fundamentalmente visual, de ahí parte de su importante éxito entre el público, que tiende a la utilización repetida de una serie de gamas cromáticas "gratas de contemplar"<sup>(12)</sup>; esto, que los críticos denominan "audacia colorista"<sup>(13)</sup>, se piensa que es un rasgo que define no solo a los sorollistas sino a todos los pintores levantinos en general, es la "paleta valenciana"<sup>(14)</sup>.

Unido a esta alegría en el colorido aparece otro de los rasgos más característicos del sorollismo, su "técnica despreocupada"<sup>(15)</sup>. La gran mayoría de las obras consideradas como sorollistas presentan una pincelada evidente y suele

ser frecuente ver en un mismo cuadro la mezcla de pinceladas de diverso tamaño, desde las muy pequeñas y curvadas a las grandes y planas.

La lectura de las numerosas notas de arte que sobre este tipo de pintura aparecen desde principios de siglo en revistas y periódicos nos da a entender que estos aspectos se consideraron como impresionistas, incluso alguno de los pintores encuadrados en la tendencia se calificaba de "impresionista y discípulo de Sorolla"<sup>(16)</sup>. Se pensaba que Sorolla había tomado varios rasgos del impresionismo para introducirlos en su producción, mejorándolos y creando a su vez otros que le llevaron a superar en calidad a la pintrua impresionista, dando lugar a lo que se llamó impresionismo al modo español.

Este impresionismo español, el sorollismo, se asemeja al francés en su gusto por pintar los espacios abiertos, en sus colores claros y luminosos y en su técnica, pero lo supera ampliamente en un aspecto al que se le concede gran importancia, la presencia de un vigoroso dibujo que no deshace la forma sino que la potencia.

La obra de los sorollistas está también ligada a la idea de realismo. Sorolla había dicho que su única intención a la hora de pintar era crear "una pintura franca, una pintura que interprete la naturaleza tal como es verdaderamente"<sup>(17)</sup>; por tanto la imitación es la base fundamental del realismo sorollista y lo que se aprecia en este tipo de obras es su veracidad, no es extraño encontrar en los artículos expresiones como "tan vivas" y "tan verdaderas"<sup>(18)</sup>.

La componente regionalista y costumbrista que implica esta idea de realismo no impidió que, ocasionalmente, se piense que estos pintores tratan de dar su propia visión de España. Si un pintor como Romero de Torres había visto lo

Francés, "Evocación de Joaquín Sorolla", *La esfera*, Madrid, 9 de febrero de 1924; J. Francés, "Sorolla", *El año artístico*, 1925, Madrid, 1926.

(7) Así se refiere a los sorollistas A. Mori, en un artículo publicado en *El Pueblo* el 23 de noviembre de 1923.

(8) Oleo/lienzo, 270 x 235 cm., París. Pantorba, nº 1.032.

(9) Ver B. de Pantorba, opus. cit., 1970, p. 43.

(10) Términos tomados de J. Francés, "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico* 1915, Madrid, 1916, pp. 104 a 107.

(11) Supra.

(12) Así las califica Silvio Lago (José Francés), "Exposiciones en Madrid", *La esfera*, Madrid, 28 de febrero de 1925.

(13) Característica atribuida al sorollismo por J. Francés, en Silvio Lago, "Julio Vila Prades", *La esfera*, Madrid, 13 de marzo de 1915.

(14) Mateo, "Homenaje a los hermanos Quintero", *Las Provincias*, 6 de marzo de 1929.

(15) Frase recogida de "Notas de arte", *El Pueblo*, 12 de mayo de 1919 (sin firma).

(16) Palabras de Alfredo Claros, citado por López Chavarri, *Las provincias*, 16 de abril de 1975.

(17) Citado por B. de Pantorba, opus. cit., 1970, p. 43.

(18) Ver A. Mori, "Crónica de Madrid", *El Pueblo*, 15 de mayo de 1925.



español a través de lo andaluz y para la Generación del 98 Castilla era el modelo a seguir, la crítica tiende a pensar que los sorollistas están viendo España a través de lo valenciano.

En estos momentos la ideología política más extendida en Valencia es el republicanismo de base blasquista, que en ningún caso fue valencianista ni pretendió una recuperación del pasado histórico, por el contrario tenía un fuerte contenido españolista.

Posiblemente no exista una conexión directa entre ambos factores y los sorollistas no hicieron más que seguir la línea temática iniciada por Sorolla pero, sobre todo José Francés, hace recaer en el sorollismo el punto de partida de la corriente de españolismo que aparece en los primeros años del siglo XX, motivada en buena parte por los acontecimientos que habían acabado con la pérdida de las últimas colonias españolas.

Si se admiten como dos de las características más definitorias de estos artistas su "levantinismo indudable"<sup>(19)</sup> y su "tradicionalidad mediterránea"<sup>(20)</sup>, identificándose sorollismo con valencianismo al decir que "sorollismo equivale a valencianismo"<sup>(21)</sup>, se asocia también a la idea de lo racial ya que ese valencianismo es meramente externo, queda reducido al uso repetido de los rasgos más tópicos de identificación con lo regional, como es la utilización de los trajes típicos y las playas levantinas<sup>(22)</sup>.

Así, de Sorolla, recoge Zuloaga su "españolismo pintoresco"<sup>(23)</sup> y los "tipos y las psicologías raciales... la básica grandeza plástica con que las inmigraciones de ayer, las dominaciones seculares de razas, como la griega, romana y árabe, fijaron su huella en la Península Ibérica"<sup>(24)</sup>.

Y aún más, se trata de una pintura luminosa y alegre que va a dar una nueva imagen de España: "La España que Sorolla glorifica no es la de las corridas, ni la de las guitarras, las castañuelas y el fandango; no halaga él el gusto y las preocupaciones anticuadas de los viajeros de tren de recreo que no quieren conocer de España más que la feria de Sevilla, las cigarreras de la Alhambra y el Albaicín de Granada, todo el falso oropel de ese romanticismo rancio en que se ha recreado Théophile Gautier y que pinta todavía laboriosamente el excelente Jules Worms; la España que Sorolla ha querido mostrar al extranjero es la del pensamiento moderno, del trabajo fecundo, del progreso racial; en una palabra: la España europea, y no la antigua España, es decir, africana"<sup>(25)</sup>.

Por otra parte, esta nueva visión de España es muy diferente a la que, en el mismo período cronológico aproximadamente, estaba dando la Generación literaria del 98 y otro pintor, Ignacio Zuloaga, considerado con frecuencia al paralelo pictórico de la literatura de la época.

Una de las características más destacadas que presenta la Generación del 98 es su constante preocupación por el

problema de España, novedad importante de estos escritores con respecto a los que habían tratado con anterioridad el tema, es un afán por dejar de lado las epopeyas históricas y los hechos de los grandes hombres y buscar la más firme tradición española en las gentes sencillas del pueblo, en su vida cotidiana; aquí podemos encontrar un punto en común con la pintura sorollista que también busca sus modelos entre las clases populares, es más, la pintura sorollista mantiene una idea de lo racial semejante a la difundida en los periódicos de la época por articulistas cercanos al pensamiento de la Generación y por sus mismos componentes, y que tiene como base igualmente su respeto por las clases menos altas<sup>(26)</sup>. Sin embargo, la concepción de España que tienen es diametralmente opuesta y así lo vio la crítica especializada: "había que oponer a la España negra la España luminosa; a los tópicos de desolación, fanatismo, indolencia, crueldad y cretinismo, la luminaria robustez del trabajo... A la aridez esteparia, la fertilidad pródiga"<sup>(27)</sup>.

Es ante todo en este último punto donde se ve con más claridad la diferencia entre las dos posturas; la Generación del 98 concede gran importancia al paisaje, al que atribuyen la formación de la idiosincrasia nacional y regional, de este modo eligen el paisaje y las gentes de Castilla como base de su obra literaria mientras que, Sorolla y los sorollistas, pretenden mostrar un aspecto más alegre y vitalista de España a través de sus lienzos valencianos.

De esta manera, el sorollismo, además de marcar el inicio de la moderna pintura española, será considerado como la "revelación de los motivos eternos entrañablemente perdurables en límites de raza y de región"<sup>(28)</sup>.

Otros aspectos muy característicos de la producción sorollista son los que hacen referencia al tratamiento de las figuras y, especialmente, a la elección de los temas.

(19) Idea tomada de J. Francés, Silvio Lago, "Exposición Pons Arnau", *La esfera*, Madrid, 18 de noviembre de 1922.

(20) *La esfera*, Madrid, agosto de 1925 (sin título).

(21) Esta asimilación de ideas aparece en: J. Francés, "Evocación de Joaquín Sorolla", *La esfera*, Madrid, 9 de febrero de 1924.

(22) La idea de lo racial en la pintura de Sorolla procede de J. Francés y G. Gallard, *Album de pintura moderna*, Ed. Labor, Barcelona, S/ F.

(23) Sobre este punto ver el artículo de J. Francés, "Españolismo ...", opus. cit., 1916, pp. 104 a 107.

(24) J. Francés, "La manifestación de arte valenciano", *El año artístico*, mayo de 1923, Madrid, 1924.

(25) M. Nordau, "Sorolla y Blasco Ibáñez", *El Pueblo*, 15 de septiembre de 1906 (reproducido de *La Nación* de Buenos Aires).

(26) Un amplio estudio de los aspectos que distinguieron a la Generación del 98 puede encontrarse en: J. Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, Col. Historia y crítica de la literatura española, Ed. Crítica, Barcelona, 1980.

(27) J. Francés y G. Gallard, opus. cit., p. 47.

(28) J. Francés, "La manifestación de arte valenciano", opus. cit., 1923, pp. 71 y ss.



Respecto al primer punto, destaca, fundamentalmente, la importancia concedida a los juegos de luces y sombras



Francisco Pons Arnau, *COMIENDO FRUTA*, óleo/lienzo, 60 x 51 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia

que el sol provoca sobre los modelos, esta repetición de niños o pescadores que se recortan en el mar o en un espacio soleado, las "figuras a contraluz"<sup>(29)</sup>. Factor a tener en cuenta, relacionado también con este rasgo, es la carencia de una caracterización psicológica de los personajes, recogiendo exclusivamente las apariencias externas; para los críticos, se trata de una libre interpretación de la figura humana viéndola antes como un tema colorista o una excusa para la captación de determinados efectos lumínicos que como tema psicológico<sup>(30)</sup>.

De otra parte, el fuerte dibujo sorollista hace que estas figuras sean marcadamente volumétricas, muy corporéas, con lo que se pierdan los efectos de transitoriedad conseguidos en el impresionismo.

En cuanto a su temática, los pintores sorollistas realizan durante años "cuadros de costumbres valencianas, luminosos y ardientes"<sup>(31)</sup>, esta limitación es uno de los factores que primero se tiene en cuenta a la hora de encasillar a un pintor dentro del movimiento sorollista; ante todo, el sorollismo consiste en hacer una pintura luminosa, de brillante colorido y muy valenciana, en cuanto que hace



Tomás Murillo, *Rams, ESPERANDO LA PESCA*, óleo/lienzo, 56'5 x 70, Museo de Bellas Artes, Valencia

alusión a una manera determinada de ver la vida, a la elección de los motivos a pintar de entre aquellos más significativos en la propia región, por su tradición, por su arraigo popular o por su tipismo. Podemos decir que, en gran medida, hay una identificación del sorollismo y costumbrismo.

Los motivos más repetidos en la pintura sorollista son todos los relacionados con el mar, ya sean escenas de "pescadores de venas hinchadas, de carne tostada por el sol"<sup>(32)</sup> o "la playa y el mar, las barcas pescadoras y las



Enrique Navas Escuriel, *DESPUES DEL BAÑO*, óleo/lienzo, 24 x 32 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia

(29) Esta idea aparece en: Silvio Lago (J. Francés), "La pintura valenciana. Francisco Gras y sus lienzos levantinos", *La esfera*, Madrid, 25 de julio de 1925.

(30) *La esfera*, Madrid, nº 604, agosto de 1925 (sin título ni firma).

(31) A. Mori, "Crónica de Madrid", *El Pueblo*, 9 de junio de 1924.

(32) Tomado de A. Mori, "Crónica de Madrid. La exposición Gras", loc. cit., 15 de mayo de 1925.



figuras a pleno sol"<sup>(33)</sup>, incluyendo también la pintura de niños jugando junto al agua. Destaca de igual modo su labor como paisajistas, teniendo en cuenta que dejan de lado el paisaje urbano para dedicarse, casi en exclusividad, a la captación de la "espléndida vega del Turia"<sup>(34)</sup> y los pequeños pueblos de la región.

La reiteración de estos temas y su gusto por la inclusión en sus lienzos de rasgos con sabor folklórico, como pueden ser los trajes típicos, hace que se busque un paralelismo entre los pintores y el escritor más representativo de Valencia en este momento, Blasco Ibáñez, cosa que ya había sucedido con el mismo Sorolla<sup>(35)</sup>.

A parte de los aspectos formales o de estilo, los sorollistas tienen entre sí otros puntos en común. En primer lugar, su carácter local; aunque algunos de ellos consiguieron ser conocidos fuera de Valencia y realizaron exposiciones en el extranjero, la mayoría pasó toda su vida en su ciudad; si bien realizaron salidas a Europa, como pensionados de pintura o con carácter personal, sus viajes al exterior más significativos se dirigen a América del Sur donde alcanzan notable éxito de público y ventas. Con seguridad, fue el gran aprecio por la obra de Sorolla en toda Hispanoamérica lo que motivó estos viajes.

Los sorollistas que no consiguieron esta proyección exterior acabaron por convertirse en un grupo de artistas de marcado tono local.

Común también a todos los sorollistas será la continua escasez de ventas, pese a su importante éxito popular, aspecto que habría que atribuir al escaso desarrollo del mercado de arte valenciano en los inicios del siglo.

Dejando de lado todo esto, la tendencia por parte de los críticos de enjuiciar el sorollismo partiendo de una acentuada visión de conjunto, les llevó a la conclusión de que existían una serie de características muy marcadas aplicables, sin excepción, a los pintores valencianos. Estas características, más que de tipo formal o técnico, van a ser emocionales; los sorollistas están poniendo en su obra una especial visión de la vida que es levantina, mediterránea. De esta manera se puede explicar la lección de su temática, su gusto por los colores brillantes, su vitalidad y su optimismo.

Para finalizar podemos decir que el término sorollista surge por la necesidad que tiene la crítica de arte de agrupar a una serie de artistas que, siendo diferentes entre sí, presentan ciertas características comunes que recuerdan la obra de Sorolla, pero no existe una exacta correspondencia entre el significado que se le quiere dar a esta palabra y lo que esconde tras ella.



Ricardo Verde, *PLAZA DEL MERCADO*, óleo/lienzo, 55 x 46 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia

Lo cierto es que la existencia de estos pintores y, sobre todo, la forma en que la crítica les aplica los mismos elogios y cualidades que a la pintura de Sorolla, siempre dejando clara la superioridad del maestro, contribuiría a aumentar el prestigio y la popularidad del pintor. El hecho de tener tantos seguidores, o imitadores, podía ser utilizado como una especie de indicador de la calidad y de lo novedoso de la obra de Sorolla.

ESPERANZA LUCAS SANCHEZ

(33) "Artistas valencianos. José Mongrell", loc. cit., 11 de julio de 1925.

(34) Aparece, como característica de los pintores valencianos, en: "La pintura valenciana en Barcelona", loc. cit., 28 de febrero de 1922.

(35) Ver, por ejemplo, B. Solsona, "De Barcelona", loc. cit., 14 de marzo de 1915.



# BENEDITO, BENLLIURE ORTIZ, DUBON, PINAZO MARTINEZ. UNA APROXIMACION AL POSTSOROLLISMO

En el panorama artístico valenciano, comprendido entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, destacó el importante papel que desempeñó la pintura de Joaquín Sorolla. La inmediata repercusión que su pintura ejerció en los pintores acoetáneos puede ser analizada desde dos puntos de vista, por un lado el que corresponde a la pintura realizada por los llamados "sorollistas"<sup>(1)</sup>, quienes siguieron unas pautas más o menos afines a Sorolla. Y por otro lado, la pintura que se enmarcará bajo el concepto de Postsorollismo<sup>(2)</sup>. Esta tendencia se vió favorecida por una serie de circunstancias que oscilarían entre la influencia de la pintura de Sorolla y el contacto con otras corrientes pictóricas del momento, como fueron el movimiento Modernista y el concepto de Modernidad.

Al aproximarnos al contexto en que se desarrolló el Postsorollismo resultaría obvio insistir en la popularidad que alcanzó la pintura de Sorolla en su momento, la cual fue afianzada por gran parte de los críticos de Arte y del público. Sin embargo frente a esta aceptación, se pueden advertir otros planteamientos que muestran una postura reaccionaria. En la formación de esta última actitud intervino el hecho de que fueron numerosos los pintores que se agruparon en torno a Sorolla, y no siempre contaron con el apoyo de la crítica. Por ejemplo, N. Sentenach, al comentar la exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, elogiaba el trabajo de Sorolla pero intuía que ninguno de sus imitadores podría igualarlo<sup>(3)</sup>. La sucesiva y reiterada imitación del maestro que realizaron los sorollistas hizo que surgieran ciertas críticas negativas contra ellos. En este sentido también hay que tener presente que durante mucho tiempo la pintura sorollista, fue una de las tendencias habituales que concurrían a las diferentes exposiciones que se celebraban en España. Ello originaría que los críticos de arte comenzaran a mostrar desinterés por la constante repetición de temática y técnica, e incluso a indicar que el sorollismo debía de olvidarse. De esta opinión participaría entre otros José Francés, quien en 1917 sugería que el sorollismo ya no respondía a los intereses de la vida moderna: "se detiene en los límites del instinto, deslumbra y no emociona"<sup>(4)</sup>. Precisamente esta falta de emoción había sido una de las objeciones que desde un primer momento se hizo a la pintura de Sorolla por considerarla carente de belleza, asuntos, hondura psicológica...<sup>(5)</sup>.

Ese importante número de seguidores unido a las críticas negativas, condicionó quizá que, paralelamente el soro-

llismo, no desarrollara el Postsorollismo. Esta tendencia la realizaron aquellos pintores que tras recibir las enseñanzas de Sorolla, a través de sus obras o siendo discípulos en su taller, no se dejaron llevar por el sorollismo, sino que por el contrario, buscaron un estilo propio que admitiera la influencia de otras corrientes pictóricas. Y pese a que no parece una actitud premeditada, su pintura intentó cubrir las carencias indicadas en la pintura de Sorolla.

Con esta definición de concepto de Postsorollismo se puede pensar que son numerosos los pintores que a él responden, puesto que a lo largo de la historia, la pintura de Sorolla ha sido en diversas ocasiones un modelo a seguir por los pintores valencianos. Pero retrocediendo al primer cuarto del siglo XX, se puede seleccionar entre ellos a un grupo para explicar las directrices, que seguiría el concepto de Postsorollismo en su evolución. El porqué, reside en que, es difícil establecer una relación de todos ellos ya que deberían considerarse en cada uno, los diferentes matices que configuran su personalidad artística. De este modo, citando algunos ejemplos, se hablaría entre otros de José Mataix Monllor por lograr un tratamiento personal en sus obras, bajo la influencia de Sorolla y Sala<sup>(6)</sup>; de Vicente Mulet por evolucionar desde el sorollismo hacia tendencias decorativistas<sup>(7)</sup>; de Antonio Fillol quien aún realizando una pintura luminista siguió una línea más acorde a la pintura de José Pinazo<sup>(8)</sup>... La enumeración sería extensa,

- (1) Sobre este tema ver: Memoria de Licenciatura inédita de Esperanza Lucas Sánchez. *La Crítica de Arte entorno a la pintura sorollista. Valencia, 1986.*
- (2) Revisando las críticas del periodo que hacen referencia a la pintura de Sorolla y a la de sus contemporáneos, el término Postsorollismo se emplea para indicar que determinados pintores son cronológicamente posteriores a Sorolla. En este estudio dicho término se utiliza con la finalidad de agrupar una de las tendencias pictóricas que surgió inmediatamente a Sorolla.
- (3) Narciso Sentenach, "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1895.
- (4) José Francés, "La exposición nacional de Bellas Artes. Los cuadros de Género". *La Esfera*, Madrid, 7 de julio 1917.
- (5) Bernadino de Pantorba. *La vida y obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, 1972, p.46.
- (6) Adrián Espí Valdés, "José Mataix Monllor (1882-1952)". *Valencia Atracción*, marzo 1970.
- (7) Juan Lacomba, "El arte elegante de Vicente Mulet". *Oro de Ley*, 31 de enero 1927.
- (8) "Una exposición de obras de Antonio Fillol". *Diario de Valencia*, 3 de diciembre 1930.



por lo tanto se ha escogido como pintores representativos del Postsorollismo a Manuel Benedito Vives (1875-1963), José Benlliure Ortíz (1884-1916), Luís Dubón Portolés (1892-1952), y José Pinazo Martínez (1879-1933). Los cuatro contaron con gran popularidad en la pintura valenciana del momento y, pese a que cada uno seguirá un estilo determinado<sup>(9)</sup>, se pueden agrupar bajo unos mismos intereses que clarifican el concepto de pintor Postsorollista.

La pintura Postsorollista guarda una relación más o menos directa con la pintura de Sorolla, y esta puede apreciarse en los cuatro pintores mencionados. Los cuales vieron en Sorolla un gran maestro y aprendieron las enseñanzas en sus obras o incluso permanecieron durante algunos años formándose en su taller, como es el caso de Benedito y Benlliure<sup>(10)</sup>. Fueron muchos los aspectos que tomaron de la pintura de Sorolla, como el representar en algunas de sus obras una temática de corte costumbrista y regionalista, muy acorde con los intereses de la época. Sin embargo el matiz que en ellos tendría mayor trascendencia, sería el tratamiento del Luminismo. En este sentido Benedito fue considerado heredero de Sorolla por conseguir fuertes contrastes de color en sus primeras obras, siendo su obra *Vela Veneciana*, en donde más se acusó este motivo<sup>(11)</sup>. También a Benlliure Ortíz le preocuparía la luminosidad en su ejecución pictórica, ya que dicho factor desde la aparición de Sorolla fue considerado una nota de identidad local. Así, José Luís Estellés, refiriéndose al lienzo de Benlliure titulado *Salida de Misa* lo calificaba "luminoso como ha de ser todo cuanto se pinte en Valencia"<sup>(12)</sup>. Por

otra parte la postura de Pinazo frente al luminismo sorollista, originó discrepancias en la crítica al definir su filiación. Mientras para algunos críticos como José Francés, su pintura "no tiene la deslumbrante luminosidad de Sorolla"<sup>(13)</sup>. Para otros posteriores, como Manuel Gonzalez Martí, Pinazo no copiaba a Sorolla pero sí tomaba de él "su honrada luminosidad"<sup>(14)</sup>. Finalmente Luís Dubón presentaba una adaptación del luminismo, destacando el recurso técnico de emplear pinceladas blancas en los fondos para acentuar la luz del conjunto, vinculándose de este modo a la técnica de Sorolla.

A pesar de que en todos ellos su preocupación por el luminismo, la elección de la temática de algunas de sus obras, ciertos recursos técnicos como el tipo de pincelada... son factores que los relacionan con la pintura de Sorolla, supieron evolucionar siguiendo otras directrices, lo cual ha llevado a la crítica a definirlos como figuras propias<sup>(15)</sup>.

(9) Sin pretender dar una definición única, se puede destacar en cada uno una tendencia: el academicismo en Benedito, el costumbrismo realista en Benlliure, el decorativismo modernista en Dubón y el eclecticismo en la obra de Pinzo.

(10) Benedito ingresó en el taller de Sorolla en 1894, trabajando con él en Valencia y posteriormente en Madrid hasta 1899. Por su parte, J. Benlliure permanecería en Madrid como discípulo de Sorolla en el periodo de 1908 a 1912.

(11) *Vela Veneciana* según las críticas fue presentada al certamen de Venecia en 1903, y fue adquirida después de la exposición, permaneciendo hoy en paradero desconocido. "Como nota vibrante y continuadora de la escuela del maestro Sorolla, el cuadro que expuso en el certamen internacional de Venecia, titulado *Vela Veneciana*, cuya luminosidad y deslumbrante coloración hizo que hubiera de colocarse en una sala aparte, para evitar que perjudicase a los otros cuadros".

H.Romero Orozco, "Manuel Benedito". *Diario de Valencia*, 16 de mayo 1915.

(12) José Luís Estellés, "La Exposición de la Universidad". *El Pueblo*, 1 de agosto 1917.

(13) J. Francés, "Un brillante realista". *El Año Artístico 1920*, Madrid, 1921.

(14) Manuel Gonzalez Martí, "José Pinazo en la historia del arte valenciano. Principio y fin de su pintura (1879-1933)". *Las Provincias*, 5 de agosto 1960.

(15) Cita de algún ejemplo:

*Benedito* "no es un sorollista; es un beneditista". E.L. Chavari, "La exposición de Benedito". *Las Provincias*, 24 de noviembre 1949, p.7.

*Benlliure* "ni la influencia paterna ni la de Sorolla con quien su padre le hizo trabajar para evitarle posibles influencias lograron desviar el genial instinto colorista, constructivo del joven pintor". E. L. Chavari, "En el XXX aniversario de la muerte de José Benlliure Ortíz". *Las Provincias*, 25 de octubre de 1946, p.8.

*Dubón* "no siguió una escuela determinada, sus cuadros no pueden confundirse con los de otros pintores coetáneos suyos". Luís Martines Richart, "En el XXV aniversario de su muerte. El pintor Luís Dubón Portolés (1892-1953)". *Las Provincias*, 21 de septiembre de 1978.

*Pinazo* "pintor de Valencia que responde a un criterio distinto del de otros pintores deslumbrados por el sorollismo único e incopiables". José Francés, "El pintor Pinazo Martínez en Barcelona". *El Año Artístico 1916*, Madrid 1917, p.304.



Salida de Misa. Benlliure Ortíz



Cada uno progresaría dando un enfoque personal a su pintura, y partiendo de la influencia de la pintura de Sorolla, supieron adaptarse a los gustos del momento que se debatían entre las diversas aceptaciones que aportaban los conceptos de Modernidad y Modernismo. Se puede constatar que dichos terminos tuvieron significados muy ambiguos, durante el periodo referido, utilizandose sin unidad de criterio y confundiendo sus significados.

En cuanto al concepto de Modernidad, hay que mencionar que a fines del siglo XIX, se definió a Sorolla como un pintor moderno y modernista a su vez, entendiendo dichos conceptos como las innovaciones y aportaciones que se veían en su pintura: "Representa la tendencia más moderna, lo que se llama con un alcance no bien definido el modernismo, la tendencia más atrevida"<sup>(16)</sup>. En otras ocasiones al aplicar el concepto de moderno no se hacía referencia a la novedad, sino que por el contrario, con él se dirigía la atención hacia la tradición pictórica. La equiparación del concepto de Modernidad con tradición, permaneció hasta principios del siglo XX, esta apreciación fue recogida por Eugenio d'Ors en 1923: "Con el Greco y Goya, con Watteau, a quien ellos saludaban antes... Van Dyck, Jordans y Rembrandt, —son los anuncios de modernidad— entendiéndose de lo que ha sido la modernidad durante un siglo, y que hoy (siglo XX, año 1923) va dejando, por fin de serlo"<sup>(17)</sup>. A través de esta valoración se puede observar el desfase cronológico que se daba en la pintura española, comparandola con el resto de Europa. Puesto que mientras en España el concepto de Modernidad permanecía arraigado a las tradiciones pictóricas, en Europa este mismo concepto iba abriendo paso a las vanguardias artísticas.

De los cuatro pintores se puede decir que fueron pintores modernos ateniéndose a los diferentes planteamientos del concepto de Modernidad, entendidos por un lado como novedad porque supieron conectar con la pintura de Sorolla, que en España fue considerada como un gran avance. Y por otro lado por realizar una pintura que se vinculó en cierta medida con la tradición. En 1916 E.López Chavarri al comentar la exposición que organizó *La Juventud Artística Valenciana*, en la cual expusieron obra los cuatro pintores citados, definía a los expositores como pintores modernos: "no son modernos por afán de originalidad sino porque tienen algo propio que decir dentro de la gran línea de tradición hispana"<sup>(18)</sup>. Esta vinculación con la tradición puede concretizarse con algunos ejemplos:

En 1915 M. Benedito fue llamado "el gran maestro del retrato moderno"<sup>(19)</sup>; ello es comprensible, porque sus retratos, se comentaron en conexión a la pintura de los grandes maestros ingleses de los siglos XVII y XVIII. Obras como *Retrato de Sra*<sup>(20)</sup>, *La Duquesa de Durcal*<sup>(21)</sup>, etc... se comentaron según estos principios, de igual modo en sus temas animalísticos como el *Boceto para La Cacería*<sup>(22)</sup> o



Labradora valenciana. Luis Dubón

en sus bodegones se señalaría su aproximación a la pintura de Flandes, Holanda e Inglaterra<sup>(23)</sup>.

Respecto a José Pinazo también en algunas de sus obras se sugirió su conexión con la tradición. Por ejemplo en la titulada *A plena Vida*, la tradición para José Francés, se

(16) José Ramón Mélida, "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Artículo I. Pintura". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1899, p.290.

(17) Eugenio d'Ors. *Tres horas en el museo del Prado*. Madrid, 1966, p.91 y ss.

(18) E.L.Chavarri. "El Palacio de Bellas Artes. La exposición de pintura de la Universidad". *Las provincias*, 22 de julio de 1916.

(19) H. Romero Orozco, op cit. *Diario de Valencia*, 6 de mayo 1915.

(20) "Diríamos que se parece a Van Dyck, si este fuera más insinuante, o a Gainsborough, si el artista inglés tuviera las coloraciones blandas, aterciopeladas de Van Dyck". De Vinci, "De Arte. Exposición regional". *El Pueblo*, 22 de diciembre de 1909.

(21) "tiene el empaque gracioso y señorial a un tiempo mismo de los maestros ingleses del siglo XVIII".

(22) "trabajado de un modo que recuerda excesivamente a los maestros ingleses". José Luís Estellés, "La exposición de la Universidad". *El Pueblo*, 5 de agosto 1917.

(23) J. Manaut Viglietti, "La personalidad de Manuel Benedito". *Goya*, Madrid, sep-oct. 1958, p.128.



deba en el tratamiento del color: "Responde al concepto exacto de lo que debe ser la pintura moderna, inspirada en aquellas exaltaciones del color y de la luz que están latentes en flamencos y venecianos de siglos áureos"<sup>(24)</sup>. El acercamiento al color venecino, como característica de la pintura moderna, fue comentado en la obra, de J. Benlliure, titulada *Salida de Misa*: Y tiene unas tonalidades rosas, áureas, azules y violetas calidas y suntuosas, que nos recuerdan el parecido que creímos ver entre este ambiente y el veneciano"<sup>(25)</sup>. Pero en este pintor la alusión a la tradición que más se ha subrayado viene establecida con el realismo francés, siendo la obra *La vendedora de pan*, objeto de numerosos comentarios entre los que destaca el de Joaquín Sorolla, para quien se trataba de un cuadro "digno de Bastien-Lepage, pintura la más perfecta observación y sinceridad que yo he visto en estos tiempos de aberraciones y prejuicios"<sup>(26)</sup>. Quizá habría que aceptar la pintura de Luís Dubón, al entender el concepto de Modernidad como tradición, porque la crítica no lo concretizó en sus obras. Aunque en sus trabajos realizados alrededor de los años 40-50 si puede apreciarse una regresión hacia el academicismo, esta puede ser entendida, de acuerdo con la situación sociopolítica española que era poco estimuladora frente a las corrientes innovadoras.

Estas dos acepciones dadas al concepto de Modernidad, comparadas con el arte que se desarrolla fuera de España a principios del siglo XX, inducen a encasillar la pintura Postsorollista en una actitud de rechazo respecto a el arte de vanguardia. Pero hay que tener presente que en el contexto en que se desarrolló, el público y la crítica eran reacios a la innovación artística y hasta los años veinte no se apoyaría el arte moderno<sup>(27)</sup>. Pese a ello la pintura de Dubón y la de Pinazo muestran una postura intermedia, por intentar aunar la tradición con movimientos nuevos. Por ejemplo Dubón en su obra *Labradora Valenciana* establece cierta correspondencia entre el color y la forma, que si bien no puede ser entendida como una característica del fauvismo porque el pintor no tuvo relación con dicho movimiento francés, si se puede observar que pretendió dar al color una función plástica-constructiva. Por otra parte, en José Pinazo la crítica advirtió tempranamente el contraste que ofrecía su pintura frente a la de sus coetáneos, y lo aproximaba a las innovaciones europeas: "desprecia el color, lo exagera, quiere idealizarlo con tonos falsos y olvida por último que este concurso no es una exposición parisiana"<sup>(28)</sup>. La vinculación de Pinazo con las nuevas corrientes y su interés por una evolución constante, residía en su propia convicción acerca de la transición artística: "el arte debe variar. Si no variase se estancaría y moriría... El arte debe evolucionar como algo vivo"<sup>(29)</sup>.

El segundo concepto indicado para reconstruir el panorama postsorollista es el Modernismo. Ante la unidad de



Floreal. José Pinazo

críterios dados en la actualidad para juzgar el Modernismo en una obra, hay que destacar la confusión o falta de claridad que se desvela cuando aparece el movimiento modernista. Por ejemplo, anteriormente se ha mencionado la alusión a Sorolla como representante del Modernismo refiriéndose con ello a su carácter innovador. Esta afinidad podía establecerse porque el movimiento modernista era nuevo en España y tal vez se creía que mencionando el concepto de "modernismo" se definía la novedad. Otro problema es que la crítica bajo los efectos del Modernismo juzgará la pintura de la época tratando de resaltar aspectos como la expresión, la búsqueda de la belleza, la armonía del color.. cualidades que respondían al concepto de pintura moderna que se daba en la época, pero no establecía diferencia entre la pintura que respondía al formalismo modernista y la que no lo hacía. Esta circunstancia favorece que de una manera general se hable de pintores-poetas, sin distinguir cuando se trata de una pintura modernista, como ocurre en las obras de Dubón y de Pinazo, de cuando únicamente se busca un mayor decorativismo, como es el caso de Benedito y Benlliure.

(24) Silvio Lago, José Francés, "Artistas contemporáneos. José Pinazo". *La Esfera*, Madrid, 10 de junio de 1916.

(25) José Luís Estellés, op. cit. *El Pueblo*, 1 de agosto de 1917.

(26) Joaquín Sorolla, "José Benlliure Ortíz". *El Mercantil Valenciano*, 13 de septiembre de 1916.

(27) Ver: Jaime Brihuega. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, 1982.

(28) Manuel Carretero, "La exposición Nacional de Bellas Artes". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 25 de junio de 1906.

(29) Bort-Vela, "Charla con José Pinazo". *Diario de Valencia*, 9 de noviembre de 1930.



En la pintura de José Pinazo se han venido destacando como factores esenciales el decorativismo, el simbolismo y la búsqueda de la belleza. Se puede escoger su obra *Floreal* como ejemplo en el que se dan cita estas características. Su título reafirma la idea de vitalismo modernista al hacer referencia al mes de las flores francés. *Floreal* no era más



Cleo de Merode. Manuel benedito

que una respuesta a la afirmación ruskiniana de que la obra de arte debe ser ante todo una exaltación de belleza<sup>(30)</sup>. Otro crítico contemporáneo, Federico García Sanchís, afirmaba que en ella asomaba el decorativismo del pintor que “sólo se proponía ordenar en el lienzo unas figuras buscando algo así como el componer una estrofa”<sup>(31)</sup>. Es mediante la representación de las figuras y su entorno donde se acentúa la espiritualidad e idealización de Pinazo, que permite diferenciarlo de otros pintores coetáneos. *Floreal* sería “una interpretación simbólica de Valencia”<sup>(32)</sup>, quizá con ella, se pretendía mostrar una huida romántica del mundo, al presentar una Valencia simbólica y alegórica, anclada en la

tradición<sup>(33)</sup>. El simbolismo en su pintura fue una constante señalada siempre por la crítica, e incluso posteriormente ha sido visto en ello una de las principales aportaciones de Pinazo tomada del prerrafaelismo de Burne-Jones<sup>(34)</sup>.

De Lufís Dubón se puede decir que su personalidad responde a la espiritualidad modernista puesto que su actividad no se limitó a la pintura de lienzos, sino que conjuntamente realizó carteles propagandísticos, ilustraciones para libros, pintura de abanicos, dibujos, etc... Por el decorativismo de su pintura fue denominado pintor-poeta: “sus pinceladas son imágenes, yo me imagino sus ideas durante la labor siguiendo un camino semejante al del poeta”<sup>(35)</sup>. La armonía junto al decorativismo queda patente en el formalismo de sus obras. En las ilustraciones realizadas en la década de 1922 a 1932, la mayoría de las cuales fueron para la perfumería Floralia, se destaca la delimitación de figuras mediante trazos lineales, la bidimensionalidad de los cuerpos, la ornamentación con motivos vegetales y animales..., de estas características se desprende el sentido espiritualizado del Modernismo. “Muy delicadas y espirituales”<sup>(36)</sup> sería la definición que José Francés dió a las obras que Dubón presentaba, en 1923, a la exposición de pintores valencianos celebrada en Madrid.

Junto a estos pintores que se pueden englobar bajo el término modernista, hay que mencionar la pintura de Benedito y Benlliure que se dirigió hacia el decorativismo y a buscar en su representación algo más que una imagen. Si bien estos intereses no se dieron siguiendo el formalismo modernista, se aproximaban a unos cánones que permiten distanciarlos del sorollismo. M. Benedito fue calificado “poeta del color y de la forma”<sup>(37)</sup>, haciendo referencia a la expresión de belleza y al decorativismo de sus obras. El cual se lograba, bien por conceder gran importancia al tratamiento de las calidades en el lienzo, como sucede en

- (30) Silvio Lago, “Los cuadros de género en la exposición”. *La Esfera*, Madrid, 29 de mayo de 1915.
- (31) Federico García Sanchís, “El triunfo de José Pinazo”. *El Pueblo*, 25 de mayo 1915.
- (32) Silvio Lago, “La exposición nacional”. *La Esfera*, Madrid, 10 de julio de 1915.
- (33) Para Federico García Sanchís, en *Floreal* Pinazo “nos ha descubierto Valencia, porque en Valencia lucha, una actualidad garrofera, carnosidad, molluda, abotargada, y el recuerdo del antiguo país levantino, todo espíritu y belleza, energía y prestancia”. op cit. *El Pueblo*, 5 de mayo de 1915.
- (34) Carmen Gracia Beneyto, “Notas para un estudio de José Pinazo Martínez”. *Archivo de Arte Valenciano 1979*, Valencia 1980, p.113.
- (35) J.L.E. “Exposición de arte joven”. *El Pueblo*, 24 de julio 1916.
- (36) José Francés, “La exposición Valenciana. Dibujo y Arte Decorativo”. *La Esfera*, Madrid, 23 de junio de 1923.
- (37) V.Llopis Piquer, “El pintor de la mujer. Manuel Benedito”. *El Pueblo*, 23 de junio de 1926.



*Madre Bretona*<sup>(38)</sup>. O bien por el decorativismo dado al color, que fue en ocasiones comparado por la crítica con materiales ricos: "ese tono esmaltado brillante que recuerda al de las piedras preciosas"<sup>(39)</sup>. Otras veces se ha insistido en la expresividad de sus obras, una de las características modernistas es que mediante la forma se evoque el contenido, es decir, como apinaría López Chavarri el pintor de un fotografo<sup>(40)</sup>. Algunas de las obras de Benedito se comentaron según estos principios indicándose que "no ve sólo con la pupila, sino también con los ojos interiores del alma"<sup>(41)</sup>. Otro de los motivos, que, en opinión de José Manaut Viglietti, tomó Benedito del Modernismo fue el concepto de elegancia "que procedía a su vez de los pintores de retratos ingleses del siglo XVIII y del pintor cortesano, de la emperatriz Eugenia, Winterhatter"<sup>(42)</sup>.

Por último en la pintura de Benlliure Ortíz, del mismo modo es frecuente la búsqueda de la belleza dando una interpretación personal de la realidad. En *Salida de Misa*, según José Luís Estellés se advertía que "no olvida nunca la realidad; pero le quitó sus cosas groseras o chocantes"<sup>(43)</sup>. Pero donde mayor afinidad se da con el movimiento modernista es en sus apuntes y dibujos, los cuales demuestran que no estaba al margen de las directrices del momento. Con el modernismo se buscó la funcionalidad decorativa de las artes y se concedió igual importancia a las artes mayores que a las aplicadas. Benlliure era consciente de esa actitud, y así lo comentó José M<sup>a</sup> Bayarri: "Sabía él que las Bellas Artes tienen un fin de generosidad y amor para con los hombres y que debían ayudarles en esta vida haciéndosela amable, las artes decorativas lo habían de cumplir y en las construcciones y en las viviendas, y en los utensilios, y en todos los objetos de que se sirve el hombre, el arte tenía que ejercer su bondadosa influencia. A esto obedecen los numerosos estudios que hizo Benlliure"<sup>(44)</sup>.

El movimiento modernista al igual que el concepto de Modernidad sirven de base para demostrar la superación del sorollismo llevada a cabo por Manuel Benedito, José Benlliure Ortiz, Luís Dubón y José Pinazo. Estos cuatro pintores aun reconociendo a Sorolla como el gran maestro del iluminismo, no se dejaron llevar por él, sino como en palabras del propio Pinazo, entendieron "que hay que seguir este camino con nuestra propia luz"<sup>(45)</sup>. Con ellos se rompera la tradicional identificación del término sorollista con la pintura valenciana, que se realizaba a principios de siglo, y se demostraría una apertura hacia otras influencias. De este modo el concepto de Postsorollismo supondrá una fusión de las características de la pintura local, tomadas principalmente de la obra de Sorolla, con otras convicciones pictóricas del momento.

#### INMACULADA CORELL DOLZ

- 
- (38) Amós Salvador y Carreras, Ricardo Agrasot. *Exposición Regional Valenciana*. Madrid, 1909, p.25.
- (39) V. Llopis Piquer. op cit. *El Pueblo*, 23 de junio de 1926.
- (40) E.L.Chavarri. *Gente Vieja*, Madrid, 10 de agosto de 1902. recogido en Ricardo Guillón. *El Modernismo visto por los Modernistas*. Barcelona, 1980, p.95.
- (41) Fr.Menendez, "La exposición nacional de Bellas Artes". *Rosas y Espinas*, julio 1915.
- (42) José Manaut Viglietti, "La personalidad de Manuel Benedito". *Goya* Madrid, sep-oct. 1958, p.128.
- (43) José Luís Estellés, op cit. *El Pueblo*, 1 de agosto de 1917.
- (44) José M<sup>a</sup> Bayarri, op cit. *Rosas y Espinas*, dic. 1917.
- (45) "Uno de los valores del arte es señalar caminos. Sorolla inició el de la luz, y la luz nos hizo ver la oscuridad en que vivíamos. Hay que seguir este camino con *nuestra propia luz*". Joé Pinazo, "La Fuerza, La Poesía, La Luz". *La Voz Valenciana*, 9 de agosto de 1924.



# MARIANO BENLLIURE Y SU TIEMPO

La dilatada vida de Mariano Benlliure (1862-1947) coincide, en parte, con una etapa en que España por una serie de razones históricas y sociales, va a conocer una gran renovación cultural en todos los ámbitos, hasta tal punto que el periodo comprendido entre 1902 y 1939 se le conoce como la Edad de plata<sup>(1)</sup>.

El panorama general de la cultura española es complejo y rico en sugerencias, y esta complejidad se refleja en el terreno artístico, concretamente en el campo de la escultura. Por eso, antes de pasar a analizar la figura del gran escultor, que fue Mariano Benlliure, expondremos brevemente las directrices principales que se desarrollan paralelamente en la escultura española.

## PANORAMA GENERAL DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

Por una lado existe toda una serie de pervivencias del siglo anterior, que se extienden hasta bien entrada nuestra centuria. Toda esta tradición decimonónica, ha sido tratada de forma despectiva, con ataques muy duros y sin reconocérsele ningún valor.

Gaya Nuño analiza este periodo con un epígrafe que titula "La Era de las posibilidades y las equivocaciones"<sup>(2)</sup>. Y lo único que reconoce es la existencia de artistas dotados de una prodigiosa técnica. Y esto es cierto. Formados la mayoría en las Escuelas de Bellas Artes o en talleres particulares, llegaron a alcanzar una gran perfección en el dominio del oficio.

Sin embargo escultores como Mariano Benlliure, Agustín Querol, Aniceto Marinas y Miguel Angel Trilles, por citar sólo los más importantes, son figuras alrededor de las cuales existen demasiados tópicos, y no se pueden estudiar destacando simplemente que eran buenos modeladores.

Además y en paralelo a estas pervivencias del XIX, existe también una tradición figurativa, heredera del clasicismo, que, aunque no rompe con los planteamientos tradicionales, poco tiene ya que ver con la escultura del siglo anterior<sup>(3)</sup>.

En esta renovación del clasicismo, la figura clave es Rodin. La gran aportación de Rodin consiste en devolver a la escultura el verdadero sentido de los valores escultóricos, el reconocimiento de la existencia de la masa y el volumen, la interrelación entre entrantes y salientes y la importancia del tratamiento de superficies.

Pero Rodin no fue el único en intentar estas transformaciones. No se puede olvidar a Medardo Rosso, que va mucho más allá de Rodin, en la búsqueda de los valores

táctiles, abandonando casi la forma en función de la impresión y la captación de un momento determinado.

También, hay que citar a Bourdelle, tan influido por la escultura arcaica griega. Y otra figura importante en la renovación del clasicismo fue Maillol. Que vuelve a la exaltación clásica del desnudo femenino, y que tanta influencia va tener en el Mediterraneismo catalán. Al no existir en España una figura como Rodin, la tendencia transformadora surgirá fundamentalmente en Cataluña y Castilla. Lo castellano poco tiene que ver con lo catalán. Cataluña en estrecho contacto con Francia, se apoyó en el clasicismo mediterráneo, cuyos máximos representantes fueron Clara y Casanovas. La renovación en Cataluña va unida al espíritu "noucentista", y las deudas con Maillol son muy evidentes.

Castilla no tiene el precedente del Modernismo; en Castilla se viajaba poco y la renovación escultórica se apoyó fundamentalmente en la tradición realista. Ese realismo austero e incluso ascético, que tan bien expresaron figuras como Julio Antonio, Victorio Macho, Mateo Hernández, Emiliano Barral, o Pérez Mateo, escultores todos ellos contemporáneos de Mariano Benlliure.

También dentro del 1º tercio del siglo XX no podemos dejar de mencionar las aportaciones a la escultura de los movimientos de vanguardia. Frente a la pluralidad de opciones y posibilidades con que estos movimientos se manifiestan en el ámbito de la pintura, la escultura aporta unos resultados bastante más restringidos, ya que las incursiones del género por los postulados teóricos de las vanguardias con frecuencia concluyen en una pérdida de su identidad. La escultura se adaptó con más facilidad al amplio espacio expresivo de los realismos de los años 20 y 30.

Esta dificultad de expresión del género escultórico, dentro de las vanguardias, se acentúa en España, y por ello se incluyen como escultores españoles de vanguardias, artistas con poéticas de esencia realista o que realizan tímidas investigaciones formales. Además, algunos de estos escultores se forman y exponen su obra en París, sin que par-

(1) MAINER J. C. *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un modelo cultural*. Ed. Catedral-Madrid 1981. Muy sugerente sobre este período es el Artículo de Bonet Correa. *El Arte de la Edad de Plata en España*. Rev. Comercial de la pintura. Octubre 1984, pág. 7-28.

(2) GAYA NUÑO. *Arte del siglo XIX*. Arts. Hispanic. t-XIX-Pág. 295.

(3) Una síntesis muy acertada de la renovación escultórica española en el 1º tercio del siglo XX, es la que realiza Josefina Alix Trueba en el Catálogo *Escultura española 1900-1936*. D.G.B.A. 1985. También se puede mirar el libro de MARÍN MEDINA. J. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Ed. Edarcon-Madrid 1978.



ticipen en muestras individuales ni colectivas en España, con lo que la repercusión de su primera obra en nuestro país, es mínima; estos son los casos de, Picasso, Manolo Hugue, Julio González, Pablo Gargallo o Angel Ferrant. Fueron, el regreso a España de este escultor, en 1925, y la creación, por Alberto Sánchez, en 1927 de lo que hoy conocemos por la Escuela de Vallecas, los dos sucesos que impulsan, tardía pero definitivamente, la escultura de vanguardia en España. No obstante, las vanguardias en España, siguen siendo una manifestación minoritaria dentro del género, que continúa dominado por una plástica realista.

Así en la 1ª Bienal de Venecia, de 1934, entre 10 escultores que integraban la muestra española sólo Manolo Hengue y Pérez Mateo representan los movimientos avanzados.

Es en la Exposición Internacional de París de 1937, el momento en que la República española, agredida ya por la sublevación del General Franco, identifica plenamente, los movimientos de vanguardia con las ideas de progreso y libertad, que defiende en esa circunstancia histórica, en el ámbito de la comunidad internacional. Emblemas ya históricos de esta Exposición fueron las esculturas de, "El pueblo Español tiene un camino que conduce a una estrella", de Alberto, "La mujer del vaso" de Pablo Picasso y "La Montserrat", de Julio González<sup>(4)</sup>.

En este contexto pasamos a analizar la figura de Mariano Benlliure.

#### BIOGRAFIA Y FORMACIÓN

Mariano Benlliure y Gil nació en Valencia en 1862, y fue hijo de un pintor decorador. El padre tenía un taller, el típico taller artesano, con varios obreros, pero fundamentalmente familiar, donde los hijos aprendían el oficio y continuaban la tradición<sup>(5)</sup>.

Estos ejemplos son frecuentes en el arte valenciano, como los Capuz, los Vergara, los Pinazo, e incluso el mismo Sorolla, y muchos otros, que nutrían esa base amplísima de la artesanía local, cantera inagotable de obreros con sabiduría de oficios, que explica la abundancia de artesanía valenciana: juguetes, cerámica, muebles, etc.

En este ambiente, Mariano y sus hermanos, aprendieron pintura, y con un afán de superación también típico de su medio social, asistían a clases de pintura en el taller de Francisco Domingo Marqués. Un pintor bien dotado, dentro del realismo, de factura desenvuelta, de finales del siglo XIX<sup>(6)</sup>.

De manera que lo primero que aprende Benlliure es pintura, aunque también modeló algunas esculturas mostrando una gran precocidad.

En 1879, con 17 años va a Roma en donde permanecerá 10 años.

Benlliure no va pensionado como era lo habitual, sino por sus propios medios. Aunque hay que tener en cuenta que su hermano José, pintor, ya se encontraba allí.

Roma le entusiasmó, sus Museos, sus gentes... Decía: "No hay pueblo que sienta más el Arte que el pueblo romano".

Subsistió pintando acuarelas que tuvieron cierta influencia de Fortuny.

Coincidió con Pradilla, Vicente Palmaroli, Moreno Carbonero, José Villegas y el filipino Luna Novicio.

Hizo amistad con el escultor italiano Ercole Rossa, hombre de tradición realista cuya vida transcurre entre 1846 y 1893.

Por estos años había en la Academia de España en Roma, además de los pensionados de nuevo, 4 plazas de Mérito, una para arquitectura, otra para escultura, otra para pintura y otra para música.

Benlliure solicitó la pensión de Mérito de la sección de escultura que le fue concedida en 1888. Pero renuncia a la pensión. El ya tenía encargos y además no quiso abandonar su taller de la Vía Margutta, del que tanto se acordará a lo largo de su vida. Su puesto es ocupado por Agustín Querol, que había quedado 2º en el concurso<sup>(7)</sup>.

Acudir a las Exposiciones Nacionales y obtener pensiones y encargos oficiales, es decir ampararse en la protección oficial del Estado, era la fórmula de asegurar un status y, una vez conseguido, poder tener clientela privada.

En 1884 presentó su obra "Accidenti" (Lám. 1) a la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>(8)</sup>. Es el registro de un

(4) BRIHUEGA J. *La escultura de vanguardia en España. Coordinadas y Cronología*. Texto que se incluye dentro del catálogo citado en la nota 3.

(5) No es que sea muy abundante la Bibliografía que existe sobre este artista, carente de un Catálogo razonado sobre su abundantísima obra. El libro básico es el de Carmen de Quevedo Pessanha "Vida artística de Mariano Benlliure". Madrid 1947. Pero quizás quienes mejor han entendido la figura de este escultor hayan sido los valencianos Felipe Garín Ortíz de Taranco, "Mariano Benlliure". Colección escultores valencianos. Ed. Vicent García, febrero-marzo 1986; y Elena Martínez Jávega, "Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para la historia crítica del arte de Mariano Benlliure". Valencia 1973. También hay que destacar los artículos de Chueca Goitia y de Igual Ubeda. El primero "Mariano Benlliure en el primer centenario de su nacimiento". Discurso pronunciado en la R.A. de San Carlos el 12 de julio de 1963; publicado en *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1964, págs. 13-25. El segundo "Vida de Mariano Benlliure" también se encuentra en *Archivo de Arte Valenciano*, 1963 págs. 103-123.

(6) PUENTE Joaquín de la. "Catálogo de las pinturas del siglo XIX. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Ministerio de Cultura. Madrid 1985. págs. 55-60.

(7) PANTORBA Bernardino de. *Historia de las exposiciones Nacionales*. Ed. García Roma. Madrid, 1980.

(8) PANTORBA Bernardino de, *Historia de las Exposiciones Nacionales*, 'Ob. cit. pág. 121.





"Accidenti" -1884.

2ª Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes

acontecimiento. Capta un momento pasajero, cuando un monaguillo se quema con el incensario y lo arroja al suelo.

Hay una anécdota que refleja la sorpresa que la obra debió de causar en la Exposición. Cuando se desembaló, el escultor catalán Manuel Oms exclamó "¡Esto es cosa de broma!" y no es extraño que asombrara el Monaguillo, en un momento en que los cuadros de historia, acaparaban todos los premios.

Pero no solamente debió de llamar la atención el tema, el llevar al bronce un aspecto fugaz y anecdótico, sino el modelado, la luz y el color que están en la propia forma, y el rechazo de las superficies amplias y desnudas. Características ellas que conectan con las del italiano Medardo Rosso, muy posiblemente conocido por Benlliure, el cual, por estos años, comentaba que el escultor debía de resumir las impresiones recibidas<sup>(9)</sup>.

La obra mereció segunda Medalla en la sección de escultura. También fueron premiados Juan Antonio Ben-

lliure, hermano del escultor; Sorolla, por su obra "El dos de Mayo" y Muñoz Degraín. ¡En fin, un buen año para el arte valenciano!

Aún antes de abandonar Roma, ganó una primera medalla en 1887 por el monumento al pintor Ribera que se encuentra en Valencia.

#### MADRID, LA ACADEMIA Y LOS CARGOS PÚBLICOS

En 1889 Benlliure vuelve a España y se afincó en Madrid.

Madrid, bajo la Regencia de la Reina María Cristina, no contaba con una rica burguesía industrial como Cataluña, sino con una burguesía conservadora y apegada a las tradiciones, y una aristocracia cada vez menos pujante.

Se comprende que el gusto público, y el de las clases acomodadas fuera académico, y sólo recibieron encargo los escultores más tradicionales. Por eso no debe de extrañarnos el éxito rutilante del escultor en la capital, teniendo en cuenta que ya era un artista consagrado con dos premios en las Exposiciones Nacionales.

En realidad, en la década de los años 90 en Madrid no existía un foco de escultores autóctonos, sino que la escultura madrileña fue empresa de catalanes y levantinos, y me refiero a las figuras de Agustín Querol y Miguel Blay que ya brillaban en la Corte con personalidad propia. Todos ellos, y también Aniceto Marinas, se van a repartir los encargos oficiales, porque conectan y encajan perfectamente con la sociedad del Madrid de la Restauración.

En 1901 lo nombran Académico de Bellas Artes de San Fernando. Benlliure llega a la Academia joven, con 39 años, después de haber alcanzado importantes éxitos. En contra de lo que se viene diciendo, la primera vez que don Mariano entró en la Academia, fue cuando pronunció su discurso de ingreso, pues nunca fue alumno de la misma.

Su discurso, "El Anarquismo en el Arte"<sup>(10)</sup> es una fuente inestable para aproximarnos al conocimiento de los presupuestos teóricos, de un hombre que se define así mismo como, "Marianet" el Picapedrero. Ya es significativo que en la primera parte de su discurso se reflejen las dificultades enormes, que tiene que sistematizar su pensamiento teórico.

Llega a proponer que se acabe con el sistema tradicional de leer un discurso y sugiere que el escultor haga una escultura, el pintor un cuadro y el músico una composición. El se considera un artesano, es un obrero del Arte. Y entrando ya en su discurso ¿Qué es el Anarquismo en el

(9) HAMILTON G. H., *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. Ed. Cátedra, Madrid, 1987 pág. 74.

(10) BENLLIURE, M. *El anarquismo en el arte*. Discurso de ingreso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901.



Arte? y sobre todo ¿quiénes son los Anarquistas? Dice: al Anarquismo artístico van directamente los que se llaman Impresionistas.

Y, entresacando del texto frases, los Impresionistas son:

Los que no tienen Escuela.

Los que quieren romper con los convencionalismos.

Los que quieren nutrirse de ideas nuevas y originales.

Los que quieren ser revolucionarios, pero no renuevan ni fecundan sino que derriban y

Los que quieren guiarse sólo de su temperamento y de su personalidad subjetiva.

En el discurso hay una gran confusión —Benlliure emplea indistintamente Impresionismo o Modernismo, y además no le da el significado y el contenido que tienen para nosotros. Esta confusión por otro lado es la que existía a principios de siglo en torno al arte español. En fin, cuando Benlliure habla de los Anarquistas, es decir de los Impresionistas o Modernistas, se está refiriendo a los artistas que no se acogen al Arte oficial, ni a los dictados de la Academia. Aquellos que estaban intentando la renovación, que estaban intentando abrir nuevos caminos.

El Discurso levanta ampollas y en el mismo año de 1901, un caso tan excepcional dentro del arte español, como Darío de Regoyos, que se siente aludido, encabeza un escrito de protesta, que firman también Francisco Zuloaga, Santiago Rusiñol, Pablo Uranga, Adolfo Guiart, Miguel Utrillo<sup>(11)</sup>.

En este mismo año 1901 también lo van a nombrar Director de la Academia de Bellas Artes en Roma. Aquí sustituyó al pintor José Villegas, que pasó a ocuparse de la Dirección del Museo Nacional de Pintura del Prado. En Roma coincidió con dos valencianos —Manuel Benedito Vives y José Garnelo y además con Fernando Alvarez de Sotomayor.

A pesar de ser Roma una ciudad muy querida para el escultor, en el año 1903, presentó su dimisión irrevocable. La razón fue sin duda el excesivo trabajo que tenía en Madrid. Hay que tener en cuenta que en estos años es cuando está realizando la escultura ecuestre del Rey Alfonso XII en el Retiro y el Monumento a Goya, que se encuentra situado enfrente del Museo del Prado.

Siguiendo con su faceta de hombre público me referiré ahora a la época en que fue Director General de Bellas Artes. Benlliure fue el primer artista que ocupa la Dirección General, pues, siempre había sido un cargo desempeñado por políticos.

En este breve período, de 1917 a 1919, entabló muy buenas relaciones con los medios artísticos franceses. Lo más importante que hizo fue la Exposición de Arte Español en París. Actuó como Presidente del Comité Francés León Bonnat, un pintor académico, por cuyo taller habían pasa-

do Toulouse-Lautrec, Munch y Dufy, y que estuvo siempre relacionado con España<sup>(12)</sup>.

Creó la Residencia del Paular en la Sierra del Guadarrama para paisajistas, donde los pintores acudían pensionados durante 4 meses, encontrando en la sierra madrileña el ambiente y los motivos que necesitaban para su trabajo. También fundó la Casa de Velázquez, para pensionados de Francia y por último, y para terminar con su época de Director General, debe señalarse que por entonces se trajeron a Madrid, los restos mortales de Goya, desde Burdeos<sup>(13)</sup>.

Sin embargo el cargo más importante que desempeñó Benlliure fue la Dirección del Museo Nacional de Arte Moderno, germen del actual Museo Español de Arte Contemporáneo.

Del año 1917 a 1931 y demostrando una capacidad de trabajo realmente sorprendente, pues su producción artística no decae en ningún momento, este escultor valenciano, del que sólo se ha sabido ver, en la mayoría de los casos, su faceta de hombre académico, se reveló como un gran impulsor del arte español contemporáneo, demostrando tener un talante moderno para su época, permisivo y desde luego tolerante.

Y digo esto a la vista de las exposiciones que organizó.

En 1921, en el museo Nacional expusieron Victorio Macho, Vázquez Díaz, cuyos cuadros cubistas impactaron en el ambiente madrileño, Darío de Regoyos, Gustavo Bacariss y el escultor Emilio Madariaga. El catálogo de este último estuvo diseñado por Emiliano Barral.

En 1925 Guillermo de la Torre dio unas conferencias sobre cubismo. Y expusieron obra Benjamín Palencia, que acaba de llegar de Berlín, y el escultor Julio Antonio entre otros<sup>(14)</sup>.

Con la llegada de la República, lo destituyen del cargo, nombrando Director a Juan de la Encina. A Benlliure lo hacen Director Honorífico. Lo cual indica, que a pesar del cambio político que supone el advenimiento de la República, es un hombre respetado dentro de los círculos artísticos.

Después de haber abordado su formación como artista, su pensamiento teórico, y su trayectoria como hombre que desempeña cargo público, nos ocuparemos de su obra.

(11) Esta noticia tan interesante esta tomada del *Catálogo de los pintores del siglo XIX*, citado en la nota 6, sin que haya podido encontrar la carta firmada por estos artistas españoles.

(12) HAMILTON, G. H., *Pintura y escultura en Europa 1880-1940* ob. cit. págs. 118-127 y 175. De las buenas relaciones que tuvo Bonnat con España quede constancia en el Homenaje que le rindió la R. A.B.A.S.F. de Madrid en el año 1925, en donde el mismo Mariano Benlliure participa.

(13) Estos datos están entresacados del libro de Quevedo Pessanha "Vida artística de Mariano Benlliure".

(14) JIMÉNEZ-BLANCO, M<sup>o</sup> D. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid, 1989.



## SU OBRA COMO ESCULTOR

Adentrarse en una obra tan prolífica es una tarea difícil, teniendo en cuenta que de sus manos y de su taller salieron más de mil obras, repartidas entre España e Hispano-América.

Su manera de trabajar fue la propia de finales de siglo. El Modelado en yeso o barro, que luego los artesanos de su taller se encargaban de pasar a mármol o bronce.

Nunca utilizó la talla directa, que van a reivindicar la generación siguiente a Benlliure, Victorio Macho, Mateo Hernández, etc., y que tuvo como principal cultivador a Miguel Angel<sup>(15)</sup>.

Como Benlliure no evoluciona estilísticamente parece más razonable estructurar su obra de forma temática. Cultivó diversos géneros. El monumento público, el monumento funerario, los temas taurinos y el retrato.

Su personalidad fue muy ecléctica, como hombre formado en un fin de siglo complejo, y tuvo influencias variadas.

En su obra pueden percibirse ecos de Rodin, y Medardo Rosso, Daloy y Bartholome, nunca de Maillol como se ha dicho en ocasiones. Ciertos resabios del Quattrocentismo tardío, donde abundaba la minuciosidad del detalle. No hay que olvidar que se había formado en caldo de cultivo romano, y también ciertos destellos de modernismo y simbolismo.

Haremos a continuación una breve introducción de cada familia temática<sup>(16)</sup> citando algún ejemplo, no necesariamente ubicado en Valencia, pues, aunque a lo largo de su vida, nunca olvide su tierra levantina, Benlliure tiene obra en muchas ciudades españolas e hispanoamericanas, sobre todo en Madrid, donde vivió.

El Monumento Público es la faceta más conocida de Mariano Benlliure como Escultor. Es excesivamente iconoclasta negarle el papel a estos monumentos públicos. No se puede ver en ellos sólo el carácter frívolo y superficial, sino que hay que encajarlos dentro del contexto histórico del que surgieron.

En la España del último tercio del siglo pasado, se intentaron abrir nuevos caminos a la modernización. Pensadores como Joaquín Costa, predicando el regeneracionismo, intentaron sacudir la conciencia dormida de los españoles.

No es aquí el lugar, de analizar la situación moral del momento, pero sí de intentar entender que la modernización del país, implicaba el conocimiento de España, de nuestra cultura y de nuestros hombres ilustres.

Uno de los cometidos que va a tener ahora la escultura, es precisamente, reconstruir la historia de la Cultura española, recreando a sus figuras históricas a través del Monumento Público.

Escritores, artistas y políticos no surgen en la trama urbana de nuestras ciudades al azar, sino que sirven para refrescar nuestra memoria colectiva, unos muy visibles, otros no tanto, pero todos recordándonos nuestro pasado glorioso.

Nunca hasta ahora los poderes públicos habían invertido tanto dinero para la realización de monumentos. El mecenazgo que tan escaso había sido para la escultura española, alcanzó ahora todo su esplendor.

Del Cabo Noval a Goya, de Castelar a la Reina Gobernadora, de los personajes regios contemporáneos a Don Alvaro de Bazán, del siglo de Oro a la Edad de Plata, que él vivió, Benlliure contribuyó a poblar de monumentos España y América.



Alvaro de Bazán -Bronce de 1891- Plaza de la Villa-Madrid

- (15) WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Ed. Alianza Madrid, 1980. Sobre la talla directa y el modelado es útil la lectura de los capítulos XI y XII de este libro. También MARTÍNEZ NOVILLO en el *catálogo de la Exposición de Escultura figurativa 1850-1950*, hace un buen resumen de las técnicas escultóricas.
- (16) Felipe GARIN en su artículo sobre Mariano Benlliure, citado en la nota 5, también habla de familias temáticas, haciendo alusión que fue



En Madrid se levanta entre otros muchos monumentos D. Alvaro de Bazán (Lám. 2). Uno de los héroes de la famosa batalla de Lepanto. El famoso navegante cuyo nombre va unido al de D. Juan de Austria y al de Andrea Doria se alza en la plaza de la Villa de Madrid.

Bronce sobrio y de gran empaque, que viste traje de época como era lo usual en estos monumentos, igual que ocurrió con la pintura de Historia.

En esta obra como en tantas otras, Benlliure muestra un Realismo Anecdótico, me atrevería a decir que muy en la línea del tardquattrocentismo italiano, que él conocía muy bien.

Hay ciudades españolas que desearon encargar sus hombres ilustres a este escultor que triunfa en Madrid, Córdoba, Málaga, Granada, Coruña, Valladolid y un largo, etc. cuentan con monumentos de Benlliure.

El reconocimiento del escultor valenciano era tal, que incluso no se le exigía un modelo, bastando simplemente que el artista enviara un boceto, lo que indignaba a quienes defendían el concurso público.



Monumento al poeta y escritor Antonio Trueba. Bilbao. Primera Medalla de Honor en la Exposición nacional de 1895

Eso ocurrió en Bilbao con el Monumento a Antonio Trueba (Lám. 3). La prensa de la época destacaba ¿por qué

dar trabajo a extraños, cuando existen buenos artistas locales?<sup>(17)</sup>

Benlliure prescinde de aditamentos superficiales y centra su atención en el personaje. Representa al poeta vasco sentado en un banco y con un libro en la mano. Está representado como un simple burgués sin concesiones a lo anecdótico. Y la obra gustó; hasta tal punto que mereció la primera medalla de honor, en la Exposición Nacional de 1895. Era la primera vez que se le concedía a un escultor. Aunque tengo que decir que según Bernardino de Pantorba, el propio Benlliure formó parte del jurado<sup>(18)</sup>.



General Martínez Campos. Retiro de Madrid. Obra de 1907

Uno de los monumentos públicos más conseguidos de Benlliure, y por tanto muy conocido, es el del General Martínez Campos (Lám. 4).

Poco queda en Madrid que recuerde la Guerra de Africa, una de las mayores pesadillas de la España decimonónica. Es ya entrado el siglo XX (1907) cuando se le levanta un monumento.

Este militar intervino en la guerra de Marruecos junto con Prim, pero a diferencia de éste, él no había contribuido a la caída de la Monarquía, sino a su restauración.

“Entre los diversos lugares para su ubicación se pensó en el ensanche de la calle de Alcalá con la confluencia de la Gran Vía, frente a la Iglesia de San José. Varias razones justificaban esta idea: Próxima estaba la Escuela de Estado Mayor, donde se había formado el General, y también estaba cerca del Ministerio del Ejército. La Gran Vía se iba

Sánchez Cantón, quien agrupó así la ingente producción del escultor.

(17) BASURTO, N. *Bilbao, ensanche y arquitectura (1860-1910)*. Tesis Doctoral para publicar, leída en la Facultad de Geografía e Historia de Madrid en 1989.

(18) PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales*. ob. cit., págs. 155-156.



a convertir en la calle más prestigiosa de Madrid, y además por estas fechas se estaba barajando la idea, de colocar en los extremos del salón del Prado, las estatuas de Castelar y Sagasta. Martínez Campos se inscribía así en la lista de hombres ilustres que con su presencia se instalaban en los puntos neurálgicos de la trama urbana. La realidad fue otra, y el General se encuentra en el Retiro madrileño, y hay algo que quería señalar; Martínez Campos fue el artífice del pronunciamiento de Sagunto, y por tanto de la Restauración monárquica. El monumento a Martínez Campos está en el mismo eje que el monumento a Alfonso XII, al cual precede de Este a Oeste. ¿Le abre el Camino a la Monarquía? ¿Fue fortuita esta ubicación?<sup>(19)</sup>.

El Monumento, es una de las mejores piezas de escultura ecuestre de nuestro país, digna de un gran artista. Hay ausencia de heroísmo en ese caballo, fatigado y con la cabeza baja, y el General, envuelto en el pesado capote con aire melancólico, parece recordar la pérdida definitiva del Protectorado.

La escultura ecuestre, como es bien conocido, hunde sus raíces en la antigüedad, y luego fue muy utilizada en el Renacimiento. Madrid cuenta con importantes esculturas ecuestres, en lugares muy visibles de la ciudad. El privilegio de estos monumentos, con todo el sentido heroico y conmemorativo que encierran, se destina a Reyes y grandes militares. Y así desde Felipe III, hasta el General Franco, pasando por Espartero, el Marqués de Duero, etc., son héroes a caballo<sup>(20)</sup>.

Otro de los temas tratados por Benlliure es el Monumento Funerario. En las últimas décadas del siglo XIX, la nueva burguesía y la aristocracia de nuevo cuño, compitieron por dejar constancia de su paso por la tierra, levantando mausoleos, que no eran sino, Monumentos a su prestigio.

Los escultores de la época dejaron en ellos significativas muestras de su labor y Benlliure las veces que abordó el tema, dejó obras importantes.

Este es el caso del Mausoleo a Julián Gayarre (Lám. 5). Tenor muy conocido en España e Italia, fundamentalmente, y amigo personal del escultor. La idea que inspiró el Mausoleo es ésta. La figura del Angel que sirve de remate es el genio, el espíritu, que recoge sobre el féretro la última nota. La humanidad doliente está representada en esta mujer, que se sitúa en el eje horizontal de la composición, mientras que los espíritus angélicos, las formas que vuelan, se distribuyen en el eje vertical.

El sarcófago aparece cubierto de niños cantores, que tienen gran semejanza con los relieves de la cantoría de la Catedral de Florencia, realizados por Lucca della Robbia.

La obra fue Medalla de Honor en la Exposición Universal de París de 1900. Exposición donde se presentaba por primera vez al público, las Puertas del Infierno de Rodin<sup>(21)</sup>.



Mausoleo o Julián Gayarre.  
Medalla de Honor en la Exposición Universal de París de 1900

Parece que la reina Regente María Cristina, de acuerdo con Benlliure y con el entonces alcalde de Madrid, Alberto Aguilera, quisieron colocar el sarcófago, enfrente del Teatro Real, en la Plaza de Isabel II. Pero se negó la familia del cantante, que deseaba enterrarlo en el cementerio navarro del Roncal, donde hoy se encuentra<sup>(22)</sup>.

Una de las obras más conocidas de Mariano Benlliure es el Mausoleo a Joselito, "El Gallo", que realizó entre 1921-1926 (Lám. 6). Fue encargada por la familia del

(19) Estos datos tan interesantes y novedosos del monumento al General Martínez Campos, están recogidos del artículo de CARMEN BLANCO, *Ni cañones ni campanas: El silencio del Bronce Africano*. Rev. Puerta Oscura nº 34. Málaga.

(20) Sobre el retrato ecuestre es muy sugerente al artículo de JOHN F. MOFFITT *Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco*. Rev. Goya nº 202-1988. págs. 207-216.

(21) HAMILTON, G. H. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. ob. cit., pág. 66.

(22) Noticia recogida de Quevedo Pessanha, *Vida artística de Mariano Benlliure*, ob., cit. pags. 177-182.



torero, que murió muy joven en la plaza de toros de Talavera.

Benlliure cuenta lo que le sirvió “de inspiración”. “Presencé el entierro de Joselito en Mayo de 1920, fue el acto mismo que presenciaba el que me sugirió la idea”<sup>(23)</sup>. Niños, gitanos, garrochistas, en fin, gentes del pueblo andaluz llevan sobre sus hombros el cuerpo del torero muerto. Es la representación del dolor típicamente andaluz. El mausoleo tiene detalles bellísimos. El ropaje está tratado a grandes planos, predominan las líneas ondulantes y las masas están perfectamente equilibradas.

Aunque fue encargado para colocarlo en la sepultura donde reposaban los restos de Joselito, en el Cementerio de San Fernando de Sevilla se lanzó la idea con el fin de que pudiera verlo el mayor número de gente posible, de instalarlo en un sitio público hablándose concretamente del Parque de María Luisa. No es extraño, pues fue una obra muy popular en su tiempo. Se le hicieron fotografías que publicó la prensa de la época, contribuyendo esto a su difusión. El modelado en yeso, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En fin no se le puede negar a Mariano Benlliure, variedad de soluciones y abundancia de recursos para representar un mismo tema. Y siguiendo con los temas que ocuparon al artista en su larga vida, comentaremos ahora algo sobre sus esculturas de motivo taurino.

Con el final desastroso de la Guerra de Cuba y Filipinas, España sufre una gran crisis moral. De sobra es conocido cómo la Generación del 98. Unamuno, Ganivet, Baroja, Valle Inclán, por citar los más relevantes, tomaron conciencia de la derrota moral.

La preocupación por España, suscitó movimientos que intentaban buscar nuestra identidad, nuestras tradiciones y nuestras costumbres. En definitiva se trataba de potenciar nuestras propias tradiciones culturales.

Pocos temas tan castizos y españoles como el tema del toro y la tauromaquia. La relación de las Artes plásticas con él es amplísima. Zuloaga, Solana, Vázquez Díaz, sin olvidar por supuesto a Goya y a Picasso que hicieron de los toros, los toreros y los tauromaquios materia ecuménica.<sup>(24)</sup>

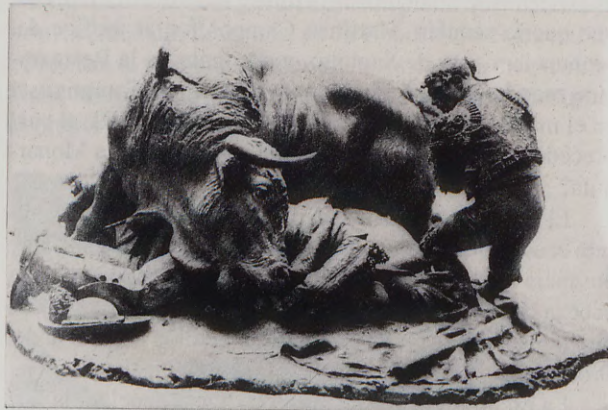
Benlliure cuya precocidad es alabada, por cuantos le han tratado, se inició precisamente en el mundo del arte con el tema de un picador herido, que hizo cuando sólo tenía 9 años.

Precisamente es una escena taurina, “Una buena vara”, la pieza seleccionada, para presentarse en la Exposición que se celebró en Burdeos, en 1894 sobre “50 Años de Arte Español 1880-1936”<sup>(25)</sup>.

Hay que tener en cuenta que la fase histórica del torero vivida por Benlliure, coincide con la gran preocupación estética en el estilo taurino. Son las grandes figuras del momento, las que la crean, Belmonte, Joselito y Manolete.

Pero, en contra de lo que puede parecer, el escultor no fue aficionado a la fiesta, y le interesaba sólo el hecho plástico. El mismo lo cuenta en varias entrevistas a lo largo de su vida.

Benlliure se muestra muy personal en estas escenas de género.



El Coleo- 1917

Dentro de esta temática se puede destacar, el Coleo, de 1917. (Lám. 7). Esta obra figuró en la Exposición Universal de Roma. Muestra un momento difícil de la lidia, que está tratado con gran energía. Se capta la solidaridad que hay en el ruedo, cuando el toro coge a un picador, y un banderillero le hace el quite a cuerpo limpio, para que el toro no se ensañe con él. El tratamiento minucioso de las superficies y de los más leves accidentes, no restan amplitud a los volúmenes ni a las formas. El bronce negro, da gran dramatismo a la escena.

También de 1917 es la obra titulada “De salida”, que representa un toro a la salida del toril (Lám. 8). Prestancia, firmeza y agilidad de movimiento. Cara expectante y ojos de alerta ante lo desconocido. Benlliure da gran importancia al volumen y a la corpulencia del animal. En el pedestal de esta obra se aprecia bien el excelente modelador que fue.

En el año 1944 se celebró en Valencia una Exposición titulada “La corrida de toros”, en donde se exponían 18 piezas de tema taurino del escultor. Asistió el entonces Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, que se lamentó de que todas estas esculturas estuvieran desperdigadas en colecciones privadas, cuando debieron de guardarse íntegras en un museo.

(23) El Mausoleo a Joselito viene descrito también en el libro de Carmen de Quevedo en las págs. 488-500.

(24) Sobre la relación del tema taurino con la pintura tiene buen texto el catálogo *Toros y toreros en la pintura española*. Banco de Bilbao-Madrid, 1984.

(25) *50 años de Arte español 1880-1936*, Burdeos 1984.





De Salida 1917

Se conservan cientos de apuntes y notas rápidas de las diferentes suertes de lidia, pues como él mismo expresó, “la dificultad de estas esculturas radica en que toro y torero, no pueden posar juntos para mí”. Y se apoyaba en el dibujo para captar ese “momento justo”. Un dato curioso y relevante es saber que Benlliure, pasaba los veranos en una finca de Villalba, en la Sierra Madrileña, en donde por la proximidad de las ganaderías podía tomar apuntes del natural<sup>(26)</sup>.

El sentido de la fiesta cambia completamente con la Generación del 27. Pensadores y poetas como Ortega, Pérez de Ayala, García Lorca, Miguel Hernández, Bergamín, etc., ven en el mundo del toro una de las manifestaciones más significativas de la cultura española. Esta nueva dimensión cultural que se le da a la fiesta provoca que escultores renovadores, y comprometidos con las vanguardias, lo aborden como uno de sus temas preferidos. Este es el caso de escultores como Julio Antonio, Manolo Hugue, Pablo Gargallo, y Angel Ferrant.

Cuantitativamente lo más importante de Benlliure son los retratos. Aunque sólo sea por la cantidad de retratos que nos ha dejado, tendría que figurar en la historia de nuestra escultura, pues son una documentación iconográfica inapreciable.

Fue el retratista de la España oficial, durante la Restauración, la Regencia, la Dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República. Por su taller pasaron reyes (Alfonso XII-Alfonso XIII) aristocracia de viejo cuño (Conde de Romanones, Duque de Alba, Duque de Medinaceli...) hombres de ciencia (Ramón y Cajal...) políticos (Silvela, Sagasta, Canalejas, Maura, Lerroux...) militares, escritores y un largo etc.

En los retratos de Benlliure y simplificando mucho la cuestión, pues la cantidad es enorme, se podrían distinguir dos líneas. Por un lado el retrato oficial, en donde se observa gran influencia del retrato busto del renacimiento italiano.

Un ejemplo lo podríamos ver en el retrato del Duque de Alba, bronce realizado en 1915 (Lám. 9). Sigue el modelo de los bustos oficiales de Alfonso XIII<sup>(27)</sup>. También el Duque, viste uniforme de Maestrante. Va sostenido por atlantes en el basamento, inspiración claramente renacentista, con el escudo de la casa de Alba al frente. La figura es realista, reflejando el enjuto rostro del decimoséptimo Duque de Alba<sup>(28)</sup>.

Por otro lado Benlliure hizo un tipo de retrato burgués, que exigía una burguesía compradora, que quería perpetuarse en el futuro. Es una escultura de consumo, en la cual el escultor se muestra más libre. Son retratos difíciles de ver, pues la mayoría se encuentran en casas particulares. Sin embargo, a través de fotografías se aprecia cierto barroquismo, acentuando el movimiento y proporcionando efectos de claro-oscuro. También hay retratos que tienen ciertos destellos modernistas y simbolistas, por el gusto en el empleo de la línea curva y sinuosa.

Los materiales eran el mármol y el bronce, y su manera de trabajar muy rápida y segura. Parece que con dos sesiones modelaba un retrato. Hay una coplilla que circulaba por el Madrid de los años quince que hace referencia a esta rapidez. Dice así:

“Aquí vengo dijo un día  
y llegó con tal empuje  
que desde entonces Madrid  
es la Villa de Benlliure  
se muere un Señor de pronto  
y a las dos horas lo esculpe.”

Después de conocer el pensamiento y la obra de este escultor es fácil suponer que no participa en el Salón de Artistas Ibéricos, celebrado en el Retiro de Madrid en 1925, que reunió a un grupo de artistas y poetas que intentaron una renovación formal.

Hay que tener en cuenta que el maestro cuenta entonces con 63 años, una edad ya no muy buena para los cambios. Pero además pensamos que a Benlliure le iba muy bien con su estilo realista, nunca le faltaron encargos y no

(26) Anécdotas y datos sobre las esculturas taurinas de Benlliure se encuentran en el libro ya citado de Carmen de Quevedo en las págs. 341-377.

(27) Benlliure fue el escultor oficial del Rey Alfonso XIII como lo demuestran los bustos del Palacio Real, del Pardo, de la Universidad Complutense. Sobre este último se puede consultar *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid*. Ed. Universidad Complutense pág. 427.

(28) *El Arte en las colecciones de la Casa de Alba*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid 1987.





Retrato del decimoséptimo Duque de Alba. Bronce de 1915

debió de plantearse el hacer otro tipo de escultura, pues con la que hacía fue un artista mimado y comprendido por gran parte de la sociedad.

#### LA GUERRA CIVIL Y LA POSTGUERRA

Durante la Guerra Civil, en el episodio de la evacuación de los intelectuales a Valencia en el 37, según testimonio de Carmen de Quevedo, él se niega a ir, por adhesión a la causa de Franco. Sin embargo resulta sorprendente verlo participar con un par de retratos, el busto de Blasco Ibáñez y el de Ramón y Cajal, en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 37<sup>(29)</sup>. En realidad la razón de su participación en esta exposición hay que buscarla en las buenas relaciones que siempre mantuvo con Francia, desde su época de Director General de Bellas Artes.

Los años que vivió, después de la Guerra Civil, se dedicó a hacer obra religiosa. Hay que tener en cuenta que toda la política de reconstrucción de la postguerra no incluyó sólo a la arquitectura. Retablos, imágenes y Pasos de Semana Santa fueron objeto de encargos oficiales. Pero Benlliure no había sido nunca un escultor de temas religiosos.

Hace algún retrato de Franco, del Alcalde de Madrid Alberto Alcocer y de su paisano D. Elías Tormo y cuando le sorprende la muerte, en 1947, lo encuentra trabajando en un monumento a Fortuny para su ciudad natal, Reus.

Mariano Benlliure fue uno de los escultores nacionales que más fama alcanzaron en el arte contemporáneo español. Apuntábamos anteriormente cómo el reconocimiento del que gozó, fue una de las causas principales que le impidieron evolucionar y buscar otros caminos en el mundo el arte.

Hay una anécdota que cuenta Santos Torroella<sup>(31)</sup> en la introducción de un libro sobre este artista valenciano, con la que queríamos terminar este artículo. Visitando una copiosa colección privada tras las corteses exclamaciones de ¡admirable! ¡formidable! e ¡incomparable! ante esta o aquella obra de artista más o menos famoso, llegó el Glorioso a la réplica de la "Estocada de la tarde", y no pudo reprimir un ¡inevitable! y es que eso fue la figura de Mariano Benlliure, inevitable, en el buen sentido de la palabra.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE MARIANO BENLLIURE (La ordenación es cronológica)

BENLLIURE, M. El anarquismo en el arte. Discurso de ingreso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901.

QUEVEDO PESSANHA C. De *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, 1947.

ADSUARA, J. *Mariano Benlliure y su realismo escultórico*. Discurso de Ingreso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1948.

ALMELA y VIVES, Notas en torno a Mariano Benlliure. Valencia Atracción. Revista de la sociedad valenciana. Fomento del Turismo. Núm. 157. feb. 1948.

TUERO-O'DONNELL, P. *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia*. Barcelona, 1962.

IGUAL UBEDA, A. *Vida de Mariano Benlliure*. Archivo de Arte Valenciano. Valencia 1963, págs. 103-123.

CHECA GOITIA, F. *Mariano Benlliure en el primer centenario de su nacimiento*. Discurso pronunciado en la R. A. de San Carlos el 12 de julio de 1963. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1964, págs. 13-25.

VARA FINEZ, J. *Benlliure, escultor de Madrid*. Villa de Madrid, nº 33, 1971.

(29) Pabellón Español 1937 —Exposición Internacional de París— Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1987.

(30) Algunas de las obras de Benlliure realizadas después de la Guerra Civil se encuentran en un Museo de la ciudad levantina de Crevillente. Pero es el Museo de Bellas Artes de Valencia el que recoge más obra del escultor. Para saber concretamente cuáles, se puede mirar GARÍN ORTIZ DE TARANCO F. M<sup>a</sup> *Catálogo-Guía Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Diputación Provincial de Valencia, 1955.

(31) TUERO-O'DONNELL P. *Mariano Benlliure o recuerdos de una familia*. Barcelona, 1962.



- MARTÍNEZ JAVEGA, E. *Aportaciones inédita gráficas y documentales para la historia crítica del arte de Mariano Benlliure*. Valencia, 1973.
- VIDAL CORELLA, V. *Los Benlliure y su época*. Valencia, 1977.
- PASTOR MATEOS, E. *Mariano Benlliure, en Madrid y en la vía pública*. Villa de Madrid, nº 54, 1977.
- GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. *Mariano Benlliure*. Colección escultores valencianos. Ed. Vicent García, febrero-marzo, 1986.
- EXPOSICIONES NACIONALES EN DONDE HA PARTICIPADO MARIANO BENLLIURE (Ordenación Cronológica)<sup>(32)</sup>
- Un siglo de Arte Español 1856-1956*. Primer centenario de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid, 1956.
- GAYA NUÑO, J. A. Catálogo-Exposición. *Setenta y cinco años de escultura española. 1900-1975*. Galería Biosca, 1975.
- EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA de la *Academia Española de Bellas Artes de Roma*. 1873-1979. Ministerio de Cultura-Palacio de Velázquez, Parque del Retiro. Madrid, 1979.
- CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *50 ans d'art espagnol 1880-1936*. Galerie des Beaux Arts. Bordeaux, 1984.
- ALIX TRUEBA, J. *Escultura española 1900-1936*. Palacio de Cristal. Madrid, 1985.
- MARTÍNEZ NOVILLO, A. Catálogo-Exposición. *Escultura figurativa 1850-1950. En las colecciones del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*. Madrid, 1986.
- LOS BENLLIURE. Caja de Ahorros provincial de Alicante. Sala de Exposiciones. Alicante, 1986.
- GARÍN LLOMBART, F. "*Los Benlliure*". Catálogo exposición de la Caja de Ahorros provincial de Alicante. Alicante, 1986.
- EL ARTE en las *Colecciones de la casa de Alba*. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1987.
- PABELLÓN ESPAÑOL 1937. *Exposición Internacional de París*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1987.
- GARÍN LLOMBART, F. *Los Benlliure*. Catálogo Exposición. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián, 1987.
- ESPINOS DÍAZ, A. GARÍN LLOMBART, F., M<sup>a</sup> GARÍN ORTÍZ DE TARANCO. *Los Benlliure*. Catálogo-Exposición. Colección Museo San Pío V. Valencia, 1988.

CARMEN GIMENEZ SERRANO

---

(32) Quizás falta alguna Exposición, la relación está sacada de la Biblioteca del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y de la información que me proporcionaron en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a cuyo personal doy las gracias por la colaboración y la amabilidad con que me trataron.



## ANTONIO FILLOL, AYER Y HOY

Ante la necesidad imperiosa de rescatar del olvido a tantos buenos artistas que, con su creatividad pictórica, enaltecieron significativamente y de modo meritorio a Valencia, tanto en las Exposiciones Nacionales como Internacionales, y que hoy, desgraciadamente, muy poco se conocen a nivel popular, es lo que nos mueve, impulsa y anima en ahondar a fondo sobre uno de estos maestros del arte que marcaron la etapa brillante en la pintura valenciana del S. XIX. Se trata de Antonio Fillol Granell.

Este hombre, de espíritu inquieto e impulsivo, en sus días fue muy conocido por sus pinturas de temas sociales, lo que produjo grandes polémicas y motivó que su nombre figurara en los medios de información artística y cultural.

En el contexto histórico-cultural, la pintura de este artista obedecía a una influencia hasta entonces normal, academicista. Su técnica marcadamente realista y con un sentido objetivo, en tanto en cuanto su obra estaba basada en la realidad del momento, llámese perfil social -como apuntaábamos anteriormente-, o de costumbres y tipos populares, configura su obra más numerosa.

Cuestiones históricas tales como la crisis de 1898 (con las guerras de Melilla, Cuba y Filipinas, desestabilizadoras del país en todo tipo de convivencia, gubernamental, económico, social, espiritual, etc.), más la Restauración, favorecieron a un sector como la nobleza y el caciquismo que acrecentó el arte basado en temas de historia y retrato; éste, apoyado por el gusto oficial, que lo manifiesta premiando en las diversas exposiciones dichos asuntos, inmersos en el neoclasicismo y romanticismo; pero con claros balbucesos del naturalismo.

Tanto la producción artística como la literatura se desarrollaron con el naturalismo. Movimiento cargado de realidades sociales, plenos de testimonios existentes, y que fueron interpretados fielmente en temas tremendistas para concienciar al espectador de las miserias humanas.

En este ambiente histórico-cultural empieza Fillol su trayectoria artística, unido, como hemos apuntado, a unas connotaciones socio-económicas y políticas que le marcaron profundamente, no en balde las premisas o situación especial determinan en el individuo acciones directa o indirectamente relacionadas a defender su ideología. No olvidemos que Fillol, influido en sus primeros años por Vicente Blasco Ibáñez, gran amigo, y posteriormente por Rodrigo Soriano, se vinculó al partido republicano.

Con estas concepciones, unidas a la inquietud cultural del momento, nos encontramos con unas obras artísticas de Fillol que dicen mucho de la actitud rebelde y republicana



Antonio Fillol cuando era joven, a poco de terminar su carrera

de su juventud. Aunque las primeras manifestaciones pictóricas del joven Antonio corresponden todavía a temas influidos por sus profesores; ya manifiesta su agrado en representar el tema costumbrista, y con él consigue sus dos primeros importantes premios; uno en la Exposición Universal de Barcelona, en 1888, cuando sólo contaba con 18 años de edad, y el segundo en la Exposición Nacional celebrada en Madrid el año 1895. Pero cuando despierta la conciencia de las gentes y su pintura crea polémica es cuando, por medio de la expresión plástica, expone en sus telas situaciones complejas de la vida (si se quiere llamar con más llaneza diremos que denunciaba ciertos vicios e injusticias sociales), con lo provocó el rechazo de sus obras por los Jurados de admisión en dos Exposiciones Nacionales, tachándole de inmoral. Esto levantó los ánimos de muchos contemporáneos en la esfera social y cultural. Grandes figuras de la literatura y periodismo le dieron su beneplácito, defendiendo la postura gallarda y valiente del





"Transportando arroz"

pintor por ver en su intención una acusación a las atrocidades de algunos momentos injustos de la vida misma. Se dijo en la prensa que Fillol lo que se proponía era corregir lacras sociales por medio del arma de unos simples pinceles y un lienzo. Lo cierto fue que con tanta controversia, consiguió más popularidad.

A caballo de los siglos XIX y XX, período que abarca la existencia de Fillol, está considerado como la época de los grandes cambios en todos los sentidos; pero sobretodo es el arte lo que más variación sufre en el contexto cultural. Recordemos la revolución pictórica de los movimientos, "ismos", en la vecina Francia, y en el resto de Europa.

Ya pasada la fobia del impresionismo y en plena eferescencia del modernismo, los artistas van a describir la variedad regional de España. Sobre todo en Valencia destaca el "arte regionalista" que valúa los rasgos específicamente regionales, reivindicando la auténtica tradición.

Su aparición se encuentra en los cambios sociales burgueses. La pintura reflejará la vida y las costumbres, en la mayoría de los casos como aspecto folklórico. En este momento histórico-cultural del arte regionalista es cuando

encontramos a Fillol empapado hasta la médula de su ser, que pone de manifiesto su actividad artística en reproducir estampas de la época en enormes lienzos y de gran factura, siendo definido como el "pintor de costumbres y tipos populares valencianos". Su cultura y su valencianía le imponía una singular forma de representar las tradiciones y la vida del pueblo. Fue un pintor ligado a una tradición de querer reflejar en sus obras los asuntos cotidianos con la mayor sinceridad. Sintiendo de esta forma fue honrado consigo mismo, y si bien su técnica la modificó al compás en que iba evolucionando la pintura de sus contemporáneos, nunca llegó a unos límites de marcar una ruptura a su realismo pictórico, a pesar de combinar el escenario de la naturaleza, del exterior con el del estudio.

Fillol fue uno de los artistas descubridores de la Albufera para temas pictóricos, (críticos de su época aseguran que se debe a él). Para ello no le importó pasar grandes temporadas con las gentes próximas al lago y captar profundamente la idiosincrasia para aportar la máxima ambientación y naturalidad en sus telas.

Aunque no se limitó a este tema. Lo mismo pintó en Oropesa, Perelló, Casas de Bárcena, Bonrepós o Castellonovo. Lo cierto es que en estos parajes supo exponer con acierto asuntos ligados al arte regionalista.

En Valencia se manifestaron con gran temperamento artístico un buen número de pintores, sería extenso citar a todos y siempre cometeríamos alguna omisión involuntaria; pero cuando tomó un fuerte cariz de estilo sería con la corriente sorollista, que si bien al principio se le repudió, como a cualquier otra innovación, terminó brillando con fuerza, lo que daría lugar a marcar una época definida artística y estilísticamente. La técnica ya había sufrido substanciales cambios con Pinazo y Muñoz Degraín; ahora Sorolla introduce la novedad de imprimir una pincelada amplia y distinta, que en nada tiene que ver con el impresionismo francés, imprimiendo en sus lienzos un luminismo como toque distintivo de su pintura.

El influjo de la técnica de Sorolla sobre los pintores coetáneos fue importante. De alguna manera esta tendencia de época podríamos atribuirla a la renovación de la técnica de Fillol en su simplificación de mancha; pero en absoluto se dejó arrastrar por nadie. Vendría bien recordar la frase del crítico José Manaut Nogués, que diría de Fillol: "Su técnica no recuerda la de nadie; es muy suya, y dominándola consigue aciertos."<sup>(1)</sup>

En tiempos en que otros artistas procuran cuadros de tesis, vemos a Fillol destacarse valientemente en los años de su juventud, como apuntábamos anteriormente, llevan-

1.- MANAUT NOGUES, José; "Antonio Fillol y su arte". *El Mercantil Valenciano*. Valencia, 19 de agosto de 1930, p.3.



do a las Exposiciones obras en las que no solamente se desea alcanzar una recompensa, sino ofrecer a la consideración pública temas vedados hasta entonces, consiguiendo que uno de ellos, a pesar del aspaviento de muchos se vería galardonado con la 2ª. medalla en la Exposición



"La bestia humana"

Nacional de 1897, titulado "La bestia humana". Este sería uno de los cuadros por lo que se le tacharía de "inmoral" al autor; siendo adquirido posteriormente para el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

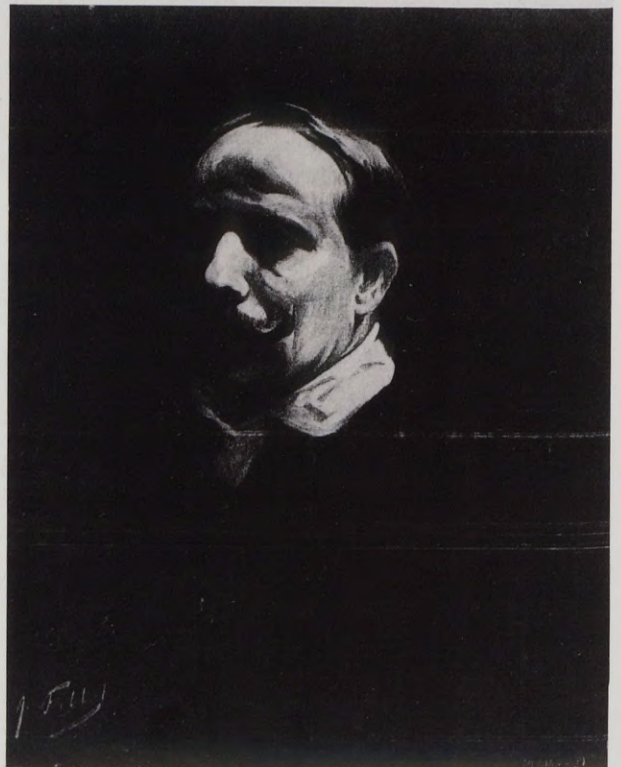
Los temas que trató Fillol en su pintura hoy serían vistos con agrado por la mayoría de los espectadores, por ver en él un hombre con sensibilidad y defensor de los hoy muy empleados derechos humanos; pero en los años del artista la pintura no estaba concebida como tal, sino como algo puramente decorativo o recordando algún momento gloriosos de la patria, por lo que repudiaría el fin intrínseco que se proponía un artista adelantado que abría los horizontes a una nueva forma de hacer pintura.



"La gloria del pueblo"

Por eso, estudiando a Fillol en el marco de la pintura valenciana de su época, es cuando descubrimos a un artífice creador con unas características propias, mucho más destacadas y singulares que en la mayoría de sus compañeros. Es Fillol uno de los pintores que rompen con el esquema de la tradición. Únicamente puede ligarle a ella el interés por la figura humana y el gran formato, común a todos los artistas de entonces.

Nuestro pintor, sin tener la fogosidad, el brío o la fuerza de la pincelada de su maestro Pinazo o de Muñoz Degraín, tuvo en cambio, su preocupación en hacer transmitir el asunto al espectador. Posee otra fuerza distinta: es el sentido de ejecutar una obra llena de contenido, representar una idea, un concepto. Fue honesto consigo mismo, manteniéndose en una línea basada en tratar asuntos que sentía o que amaba, lo hacía con depurada técnica muy personal. Bien es cierto que hubo una evolución en su pintura, tanto en la pincelada como el colorido. En los primeros años el pincel lo manejaba de forma meticulosa, tratando la tela con suma suavidad, acariciando y modelando las formas, y con colorido abundante y rico. Posteriormente supo entroncar, como decíamos, con las nuevas corrientes, limpiando más su paleta, consiguiendo una pigmentación brillante y una pincelada espontánea y ancha, logrando más frescura en su pintura. Pero siempre con discreción y pulcritud de técnica.



"Autorretrato"



En este sentido puede decirse de Fillol que fue uno de los pintores que estuvo a la cabeza en la renovación de la pintura valenciana. No sólo fueron los temas de "ideas" o de costumbres y tipos populares que le consagraron como tal por la repercusión y notoriedad que tuvieron; su repertorio fue amplio en todos los géneros.

Un aspecto interesantísimo en la pintura de nuestro personaje es su dedicación al retrato, temática que dominaba magistralmente y del que tenemos varias pruebas de ello en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Fillol tenía la agilidad visual de captar la fisonomía de cualquier persona que se pusiera delante, dotándola de vida, de psiquis, por lo que se le calificó de "pintor psicólogo". En todos los retratos conocidos, la copia de los modelos da la sensación de que se puede entablar un diálogo. Aparte están los



"Adela de la Hoz"

personajes del refranero o tipos populares que son extraordinarios; ahí demostró Fillol su cualidad de observador fisonómico y psicológico en unas personas que, en muchas de ellas (sobre todo en las de refranero), aún sin conocerlas, las pintó tan reales por su imaginación de artista y por lo tanto de creatividad, que como él mismo decía "eran así

y si no, deberían ser así", y así las plasmó, caracterizándolas del dicho agudo y sentencial a que daba origen su refrán.

En cuanto al paisaje, con agua o sin ella, lo hacía si le interesaba y encontraba un paraje de su gusto. Hemos apuntado que el tema de la Albufera fue tratado en sus lienzos, representando con fidelidad el ambiente propio que le caracterizaba, su "habitat"; con ello cosechó grandes recompensas, sus mejores premios tanto en España como en la Exposición Universal de París de 1900. Nunca tuvo problemas con la naturaleza porque le gustaba madrugar para observar todos los colores que integran una salida del sol, o lo mismo con el cegador sol del medio día o del atardecer. Pintaba mucho al aire libre.

Con su arte decorativo supo ornamentar grandes mansiones, hoteles, teatros, casinos, casas palaciegas, como la de su mecenas Sr. Pastor. En Francia, sobre todo, es donde más encargos tuvo de este género de temas pintados para el extranjero.

No olvidó tampoco en sus telas el asunto religioso, que aunque sin ser pródigo en ello, manifestó el hondo sentir tradicional como "La Patrona de Valencia" o escenas con los personajes de la procesión del Corpus o momentos bíblicos, entre otros. Todos ellos caracterizados según el motivo que representaban.

En su polifacético arte mencionaremos su dedicación al dibujo, puesto de manifiesto en las ilustraciones de la primera edición de la novela de Blasco Ibáñez "La Barraca".

Lo mismo hacía cerámica como escultura. Esta última especialidad no es muy frecuente en Fillol, pero como muestra quedó el magistral panteón del Sr. Pastor.

Como se observa, Fillol fue un gran artista en todos los campos; no se le oponía ni le acobardaba emprender tareas menos acostumbradas ya que lo suyo, su dedicación especial, era la pintura.



A. Fillol dando las últimas pinceladas a su cuadro "La novia"



Sus lienzos fueron enriquecidos dotándolos de una estudiada composición y perspectiva, basándose en un dibujo concreto y con movimiento apropiado en todas las figuras por muchas que hubiesen, cualidad destacada en los cuadros de Fillol; siendo fiel en la interpretación de cualquiera de las motivaciones que las gentes y su entorno le prodigaron, ya sean labradores vistiendo el típico traje, barracas y emparrados, huertas y campesinos, concursos y bailes de la época, más un largo etcétera. Se sirvió de modelos rurales para la interpretación de sus obras. Amaba las costumbres cargadas de tradición, plasmándolas en lienzos de gran formato. Las complicadas composiciones las lograba a través de unos previos ensayos, y les daba vida con un lenguaje hecho luz y color.

En todas sus obras manifestó su carácter, su forma de ser y sentir, y su arraigo firme a la tierra natal. También hoy se valoraría por encima de todo, junto al arte de saber interpretar pictóricamente, al creador y difusor de escenas de la Comunidad Valenciana.

Con tenacidad y constancia llegó a ser un hombre de gran cultura. Fillol consiguió ser un buen escritor; prueba de ello serían los numerosos artículos que le publicaran los periódicos de la época. Se rodeó siempre de personas cultas y fue conocido por los críticos de entonces como "hombre conductor de gentes, así sean tan difíciles de llevar cual los artistas". Ser presidente del Círculo de Bellas Artes le hizo levantar nuevos vuelos con aires de cultura y renovación a la prestigiosa entidad artística, con interesantes exposiciones, conferencias, conciertos musicales, etc.

Era extrovertido y de un ingenio agudo. Hombre de grandes iniciativas, a él se debe la organización de famosos festejos, en los que tomó parte en unión de otros pintores. Entre otros se recuerdan las cabalgatas del Quijote y La boda árabe (organizadas en beneficio de los soldados que regresaban de Filipinas y Cuba); eran realizadas en carnavales y patrocinada por el Círculo de Bellas Artes.

Perteneció a una época en que los pintores trabajaban, pero sabían divertirse. Con los triunfos económicos de sus obras organizaban fraternales francachelas, fiesta de humor que no han tenido igual. En estas reuniones Fillol se destacaba por sus ocurrencias; nadie como él, en una velada de amigos sabía dominar todo género de distracciones; lo mismo cantaba trozos de ópera en "camelo", acompañado al piano por el maestro Bellver -amigo suyo queridísimo-, que a los no iniciados llegaba a hacerles creer en la realidad de aquella música, cuando no eran sino improvisaciones del gran pianista y del pintor; éste adoptaba posiciones adecuadas a la supuesta letra y música girando los ojos y revolviéndose la melena. O improvisada romanzas estrambóticas o recitaba poemas eléctricos, sartas de disparates en facilísimas quintillas, etc. Lo cierto es que

sabía tener toda una noche a una reunión de amigos pendientes de sus labios y desternillándose de risa.

A lo largo de su vida tuvo una doble actividad, la docente, dedicación a la formación artística de la juventud, ya que fue profesor, desde 1904 hasta su muerte, en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Asimismo Fillol tenía en su estudio particular a un buen número de estudiantes que querían superar los conocimientos artísticos con él. Logrando dejar un formidable plantel de artistas que merecen ser cualificados posteriormente, asegurando que todo lo que llegaron a ser se lo debían a un gran maestro que se llamó Antonio Fillol; elogiando emocionados al profesor del que guardaban un grato recuerdo. Los que fueron sus alumnos coinciden en manifestar los rasgos humanos de Fillol, de su temperamento abierto y generoso, bromista y chistoso, pero siempre buscando la parte social, el acontecimiento relacionado con los derechos del hombre como contenido fundamental de la vida.

Por este condicionante tuvo en la Escuela de Bellas Artes, y fuera de ella, entre compañeros y amigos, gran número de simpatizantes, pero también tuvo, como cualquier líder, sus enemigos. Estos últimos le ocasionarían mucho daño al oponerse y rechazar cualquier iniciativa tomada por el Ayuntamiento o Academia en reconocimiento de los méritos del artista, que eran muchos. Podía haber alcanzado altos nombramientos, como ser académico, propuesto en varias ocasiones. Otros con menos merecimiento lo han sido. Pero siempre que se intentó fue denegado. A decir verdad, Antonio Fillol se consideró superior a muchos de los que le perjudicaron y "pasaba" de ellos. Se veía con méritos suficientes y esto le enorgullecía; además contemplaba el afecto que se sentía por él en Valencia.

Con este esbozo esquemático de la figura del laureado Antonio Fillol Granell, caballero de la Orden de Isabel la Católica, conoceremos mejor la trayectoria artística y humana de un hombre largo tiempo sumido en el olvido, que desde su infancia humilde (no olvidemos que fue hijo de un sencillo zapatero del barrio del Carmen), empezó por abrirse camino hacia una singladura artística, a base de esfuerzos y grandes sacrificios hasta llegar a ser un pintor considerado y reconocido por sus múltiples premios, tanto en España como en el extranjero.

Buena parte de sus obras permanecen en los principales Museos de España, tanto en el Casón del Buen Retiro del Museo Nacional del Prado, como también en nuestro Museo de Bellas Artes de Valencia. Así mismo hay muestras de su arte en el Museo Provincial de Jaén, en el Provincial de Málaga y en la Diputación Provincial de Zamora, como en el Ayuntamiento de Valencia.





Antonio Fillol en sus últimos años

Esta existencia de obra pictórica denota la condición y calidad de una pintura representativa de un gran artista, que hoy surge la necesidad de valorar, destacando que su quehacer artístico, humano y autóctono de su pintura tiene los merecimientos de estar presentes en las nuevas generaciones, a nivel popular. Y ahora, mejor que nunca, en su tierra que él tanto quiso, logrados los proyectos que en su día se pensó que Valencia necesitaba para la difusión cultural del arte, con sus Centros recién inaugurados del Instituto Valenciano de Arte Moderno, así como el Centro de Exposiciones del Carmen, o cualquier otro lugar idóneo para tal fin, sería uno de los acontecimientos que dejarían patente en la mente de muchos la pintura de un hombre que supo transmitir a través de sus lienzos, plásticamente, la admiración y simpatía por su carga emocional, humana o popular<sup>(\*)</sup>.

*ESPERANZA BLASCO LIANTE*

---

(\*) Para ampliar los conocimientos sobre Antonio Fillol Granell se puede remitir a mi tesis doctoral "LA OBRA ARTÍSTICA DE ANTONIO FILLOL GRANELL (1870-1930)". Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, Julio de 1988.



# LOS ESCULTORES LORENZO Y FEDERICO COULLAUT VALERA EN LA SEMANA SANTA DE ORIHUELA (ALICANTE)

*Lorenzo Coullaut Valera.- Datos Biográficos*

Continuador de los modos del realismo naturalista decimonónico de la escultura narrativa, de la escuela andaluza, tenemos a Lorenzo Coullaut Valera, nacido en Marchena (Sevilla) en 1876 y fallecido en Madrid en 1932. Como artista entre dos siglos Coullaut Valera es sucesor y heredero de la plástica detallística del siglo XIX, a la cual se sintió fuertemente ligado<sup>(1)</sup>.

Hijo de un ingeniero francés, estudia en el Liceo Livet de Nantes. A su regreso a España se instala en Sevilla, asistiendo a los estudios de dos de los más grandes representantes de la escultura decimonónica del último tercio del siglo XIX: Antonio Susillo y Agustín Querol, fieles a la tradición realista del siglo. A pesar del notable influjo de estos maestros, actuó como un autodidacta, ayudado por la burguesía castellana y andaluza, participó en una serie de encargos oficiales y en exposiciones nacionales, no obteniendo en sus primeros años gran éxito. Se mantuvo fiel a la tradición escultórica realista decimonónica, reaccionando ante cualquier innovación<sup>(2)</sup>.

## *Su Obra Escultórica*

Entre sus obras más importantes destacan: el monumento al poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer, en el bellísimo parque de María Luisa en Sevilla, combinación de mármoles y bronce, y en el cual el artista se lamentó de que no fuera premiado en el año 1910, de gran barroquismo y del que puede elogiarse según Gaya Nuño el ritmo de vestimentas de las tres muchachas sentadas<sup>(3)</sup>. Monumento muy al gusto de la centuria. En Madrid ejecuta el monumento a don Juan Valera de idénticas semejanzas estilísticas al anterior<sup>(4)</sup>. En el año 1915 se debe su monumento a Cervantes levantado en la plaza de España de Madrid, se convocó a tal efecto un concurso, con cincuenta y tres proyectos de las obras, a juicio de Gaya "malísimas y hasta ridículas". Se eligieron tres modelos para ultimar el proyecto definitivo, siendo elegido el de Martínez Zapatero y el de Coullaut Valera, resultando el ganador en el fallo final de 1916. Siguiendo a Gaya, éste manifiesta que el desdichado monumento jamás ha gozado de buena opinión e inferior al que casi un siglo antes levantara Antonio Sola, en la Plaza de las Cortes, al genio hispánico de nuestras letras<sup>(5)</sup>.

En el mismo año se inaugura en La Coruña un monumento a la Condesa de Pardo Bazán, obra de Coullaut

Valera en mármol. La muestra sedente, con un libro en la mano izquierda, obra de gran realismo<sup>(6)</sup>. También es autor de una estatua sedente al escritor y erudito Menéndez y Pelayo en la Biblioteca Nacional<sup>(7)</sup>, al escritor montañés José María Pereda en los jardines del Muelle de Santander. En el año 1922 ejecuta un busto de gran acierto y realismo al escritor barroco Tirso de Molina<sup>(8)</sup>.

En el año 1924 la República Argentina convoca un concurso internacional de escultura, para levantar un monumento a don Bruno Zavala, asistiendo artistas belgas, italianos y franceses, siendo el proyecto premiado de monumento el original del escultor Lorenzo Coullaut Valera y del arquitecto don Pedro Muguruza. Representa al durangués don Bruno Zavala, fundador de la ciudad de Montevideo a caballo, por lo tanto se trata de un monumento ecuestre, de gran tradición en esta centuria. En los costados de las bases de dicho monumento se aprecian grupos escultóricos<sup>(9)</sup>.

- (1) Marín Medina, José: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Historia y Evolución Crítica. Madrid. Ed. Edarcón. 1978. Pág. 138.
- (2) Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del Siglo XX*. Colección Ars Hispaniae. Vol. XXII. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1977. Pág. 85.  
— Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid. 1980. Pág. 392.  
— Gaya Nuño, Juan Antonio: *Escultura Española Contemporánea*. Madrid. Ed. Guadarrama. 1957. Pág. 25.
- (3) Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del Siglo XX... o. c.* Pág. 85.  
— Hernández Díaz, José: *Andalucía. Arte del Renacimiento al Siglo XX*. Madrid. Fundación Juan March. Ed. Noguer. 1981. Pág. 311.  
— Selva, José: *El Arte en España durante los Borbones*. Col. Speculum Artis. Barcelona. Ed. Amaltea. 1943. Págs. 127 y 128.  
— Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones... o. c.* Pág. 392.
- (4) Marín Medina, José: *La Escultura Española Contemporánea... o. c.* Pág. 139.  
— Hernández Díaz, José: *Andalucía. Arte ... o. c.* Pág. 311.
- (5) Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del Siglo XX... o. c.* Pág. 85.  
— *Escultura Española Contemporánea... o. c.* Pág. 25.
- (6) Revista "La Esfera". Año VIII. n.º. 385. 21 de mayo de 1921.
- (7) Marín Medina, José: *La Escultura Española Contemporánea... o. c.* Pág. 139  
— Revista "La Esfera". 27 de octubre de 1923.
- (8) Revista "La Esfera". Año IX. n.º. 420. 21 de enero de 1922.
- (9) Revista "La Esfera". Año XI. n.º. 539. 3 de mayo de 1924.  
— Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones... o. c.* Pág. 392.



Marín Medina, en su libro sobre la Escultura Española Contemporánea, en el apartado sobre escultura andaluza, señala que Coullaut Valera, que mostraba una buena capacidad para modelar y que era un artista bien dotado, echó andar por un camino que si conducía a alguna parte, era al pasado<sup>(10)</sup>.

Fue un artista fiel al pasado, a la tradición ochocentista, del último tercio del siglo XIX, oponiendo tenaz resistencia a las nuevas corrientes que hacían más simple la talla en detalle de tanta profusión decorativa que había sido la característica de la escultura romántica y realista. Las nuevas corrientes exigían menos detalle, más sencillez y más volumen. Dentro de esta nueva tendencia destacaba un gran escultor cordobés Mateo Inurria, al igual que Julio Antonio, Victorio Macho, Capuz, Clara, etc...

*La huella escultórica de los Coullaut Valera en la Semana Santa de Orihuela.*

*Negación de San Pedro.*

En el año 1929, Lorenzo Coullaut Valera presentó un boceto en barro cocido con destino a un paso titulado "La Negación de San Pedro", para la Semana Santa sevillana, que fue premiado en la Exposición Iberoamericana de la ciudad del Guadalquivir, el citado año. La repentina muerte del artista trunco la ejecución definitiva de este paso. El magnífico boceto se componía de siete figuras y un gallo. Cristo, de pie, maniatado, es conducido por dos judíos al tribunal. Vuelve su mirada triste y melancólica a Pedro, príncipe de los apóstoles, que de pie y arrepentido lleva su mano derecha al pecho, quedando perplejo ante un sayón que le reconoce y señala. Mientras aparecen sentadas en un banco, dos criadas y un anciano, calentándose al calor de un brasero<sup>(11)</sup>. La composición del boceto es magnífica, de un realismo acusado, al que nos tiene acostumbrado Coullaut Valera a lo largo de su obra, típicamente decimonónica. En el boceto se muestran ciertas reminiscencias barrocas andaluzas como el grupo de mujeres sentadas y el judío de cierta etnia y raigambre andaluza.

El paso fue felizmente llevado a cabo en 1958, por su hijo Federico Coullaut Valera Mendiguitia<sup>(12)</sup>, y adquirido por la Hermandad el 29 de marzo de 1958<sup>(13)</sup>. Federico basándose en el boceto de su padre, talló las figuras en madera de pino policromadas, doradas y estofadas en tamaño algo mayor que el natural, resultando un poco gigantes y macizas. La anatomía de las mismas es fuerte y robusta, marcando agudamente arterias, venas y músculos. La composición es acertada.

*Prendimiento*

En el año 1942, Federico Coullaut Valera obtiene la medalla de oro en la Exposición Nacional de Arte Sagrado

de Estampas de la Pasión, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Madrid por un boceto en barro del Prendimiento. El paso fue ejecutado cinco años más tarde, siendo entregado a la mencionada Hermandad orcelitana el 21 de febrero de 1947. Este retraso en la ejecución de este grupo escultórico se debió a la falta de recursos económicos con que atravesaba por entonces dicha Hermandad. El paso lo componen ocho figuras un poco mayor del tamaño natural, tallados en madera policromada doradas y estofadas. Representa el momento en que Jesús es prendido en el Huerto de los Olivos y San Pedro desenvaina la espada y corta la oreja a Malco, criado del Pontífice<sup>(14)</sup>.



El Prendimiento (Foto: Estudio Sevilla)

Este paso lo talla en madera, en plena juventud, y en él destacan, la movilidad de las figuras, el dinamismo, la acción, el equilibrio en que se mantienen las formas expresadas bíblicamente, se sugiere la emoción del momento de la pasión que Cristo va a sufrir prendido por los escribas. Una gran inquietud espiritual mueve el nervio de este escultor. El conjunto es armónico, sabiendo distribuir elegantemente las figuras en plena libertad, detallando los volúmenes con gran realismo, aprendidos de la obra de su padre.

- (10) Marín Medina, José: *La Escultura Española Contemporánea... o. c.* Pág. 139.
- (11) Revista de Semana Santa de Orihuela. 1958. Pág. 3  
Revista de Semana Santa de Orihuela. 1952. s.p.
- (12) Federico Coullaut Valera, hijo de Lorenzo Coullaut, participó en las Exposiciones Nacionales de 1934, 1936 con dos obras, en 1943 con tres obras y en 1945, con dos obras.  
— Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones...* o. c. Págs. 298, 305, 311 y 317.
- (13) *Reseña Histórica de las Cofradías y Hermandades.* Revista de Semana Santa. Año 1982. s.p.
- (14) Guillot Carratalá, José: *Exposición de imágenes del escultor Coullaut Valera.* "Línea" 11 de abril de 1943. Pág. 9.  
— Revista de Semana Santa de Orihuela. 1958. Pág. 3



Cristo en el centro de la composición permanece de pie, en actitud serena, señala con la mano derecha a Pedro, para que envaine su espada. Este en uno de los extremos del paso se dispone a descargar con la espada a Malco, sirviente del Sanedrín, al que coge con una de sus manos. La figura de San Pedro está directamente inspirada en el de Salzillo, que realizara el notable escultor murciano para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Aunque aquí Coullaut Valera le ha dado una nueva interpretación estética, dentro de un estilo moderno, lleno de gran realismo.

Detrás de Cristo, aparecen un grupo de sayones que de una manera gesticulante y realista observan la escena. Mientras un soldado romano se dispone con una cuerda a enlazar sus manos. Es uno de los otros extremos del paso el traidor Judas situado en escorzo por Coullaut Valera, se dispone una vez vendido a su Maestro, a la huida. La composición de este paso es bastante acertada, dentro de un notable realismo que es propio de su estilo al igual que el de su padre.

#### *Oración en el Huerto*

El día 26 de diciembre de 1948, la Hermandad del Prendimiento tomó el acuerdo de incorporar a la procesión un nuevo paso escultórico el de la Oración en el Huerto, también de Federico Coullaut, adquirido por la Hermandad el día 1 de abril de 1949. Consta de cinco figuras que representan a Cristo confortado por un ángel y los apósto-



La Oración en el Huerto (Foto: Estudio Sevilla)

les Pedro, Juan y Santiago reposando bajo el divo<sup>(15)</sup>. La inspiración en Salzillo es obvia, aunque el tratamiento que da el artista al grupo es moderno. El ángel de la Oración es de facciones dulces y serenas, más bien clásicas que barrocas. Sus alas estilizadas y bellas nos recuerdan el arte del renacimiento, en su período artístico del cuatrocento.

#### *Piedad*

En el año 1943, ejecuta para la Semana Santa Orcelitana el paso de Nuestra Señora de los Dolores (Piedad). Para Guillot Carratalá se trata de un trabajo que corresponde a un neoclásicismo algo barroco que perdura aún dentro del siglo XVIII, digno de un profundo estudio, lleno de sugerencias que hacen conmovier nuestro espíritu<sup>(16)</sup>.



Ntra. Sra. de los Dolores (Foto: Estudio Sevilla)

María sentada al pie de la Cruz sostiene en su regazo a su Hijo muerto. La faz de María está admirablemente reflejada por Coullaut Valera, expresa dolor y angustia. El cuerpo de Cristo parece resbalar en el regazo de su Madre. Su anatomía esta tallada espléndidamente sobre todo el torso, las manos y los pies. Su Madre lo tiene asido de los

— Revista de Semana Santa de Orihuela. 1951. s.p.

— Revista de Semana Santa de Orihuela. 1954. s.p.

(15) "La Verdad". Información de Orihuela. Sábado 9 de abril de 1949. Pág. 3.

— Revista de Semana Santa de Orihuela 1951. s.p.

(16) Guillot Carratalá, José: *Exposición de imágenes del escultor Coullaut Valera ...* o. c. Pág. 9.

— Revista de Semana Santa de Orihuela 1953. s.p.



antebrazos, su cuerpo parece desvanecerse. El rostro de Cristo es de una sublime belleza. Su cabello cae partido en grandes mechones. El Cristo es de una concepción clásica, inspirado en los grandes maestros del barroco. Su cuerpo va envuelto en un sudario blanco, que contrasta con el colorido del manto y vestido de su Madre.

#### *Samaritana*

En febrero de 1946, para el paso de Jesús y la Samaritana junto al Pozo de Jacob, hace una reforma total de la imagen de la Samaritana. Las anteriores imágenes fueron esculpidas por el escultor valenciano don Vicente Greses Ferrer<sup>(17)</sup>.

La imagen de la Samaritana está inspirada directamente en la que Salzillo hizo para Cartagena e indirectamente en la que Roque López realizó para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia, en el día de Miércoles Santo.

#### *Otras Obras*

Para las procesiones de Semana Santa de Cartagena, y más concretamente para la Cofradía del Resucitado, ejecuta la imagen de Cristo Triunfante y un ángel, estrenado en el abril de 1950<sup>(18)</sup>.

En su labor restauradora hemos de destacar la restauración que hizo al Santísimo Cristo de la Expiración de

Alonso Cano, la obra más importante de la Semana Santa de Daimiel (Ciudad Real) en el año 1941<sup>(19)</sup>.

La labor de imaginería religiosa de Federico Coullaut Valera Mendiguitia es digna sucesora de la de su padre Lorenzo, de cual aprendió la técnica y el oficio de escultor. También su estilo es realista decimonónico de gran modelado y fino detalle.

En sus figuras advertimos un saber disponer la composición en los grupos escultóricos, heredado de su padre. Pero también hemos de señalar que sus imágenes son algo grandilocuentes, un poco gigantonas y gesticulantes, de exacerbado realismo. Aunque trata la anatomía sabiamente.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

---

(17) "La Verdad", martes 4 de abril de 1950, Pág. 4ª.

Revista de Semana Santa de Orihuela. 1958. Pág.14.

(18) "La Verdad", jueves 6 de abril de 1950. Pág. 7.

(19) Mesa, R.D. de: *Semana Santa de Daimiel. Pequeña y Gran Historia. Imagineros de hoy y de siempre en nuestros pasos*. Diario "Lanza" Ciudad Real. Miércoles 26 de marzo de 1986. Pág. 3.



# “MAGNIFICAT DE VI TONO A NUEVE”, DEL COMPOSITOR JOSE PRADAS

El compositor José Pradas Gallent nació en Villahermosa del Río el 21 de agosto de 1689 y allí reposan sus restos, enterrados en la ermita de San Bartolomé, desde el 11 de agosto de 1757.

Villahermosa del Río, desde tiempos de Juan II cabeza del ducado de su nombre, se halla en el interior de la provincia de Castellón, en las estribaciones del macizo de Penyagolosa, limitando con tierras turolenses y hasta allí se puede llegar por la carretera de Lucena del Cid, tras sesenta kilómetros de recorrido por un trayecto no siempre cómodo en su trazado, pero bien merece tal fatiga la compensación que supone contemplar las pinturas italogóticas del anónimo “Maestro de Villahermosa” (siglo XIV), expuestas en el recompuesto retablo del altar mayor de la iglesia parroquial, dedicada a la Natividad de Nuestra Señora, así como el retablo de Santa Catalina, de Joan Rixach (siglo XV), que exorna una de las capillas laterales.

Coincidiendo con el tercer centenario del nacimiento de José Pradas, Villahermosa del Río le ha dedicado un espléndido recuerdo centrado en la celebración de un concierto-homenaje con la audición de algunas de sus más escuchadas partituras. La ilusión y buen hacer del titular de la parroquia, Rvdo. D. Constantino Bou Aparisi, junto con el asesoramiento del ilustre historiador de arte Ramón Rodríguez Culebras hicieron posible la recuperación por un día de uno de los más destacados compositores del siglo XVIII español, del que se escucharon en vivo y en directo varias de sus muy bellas músicas. No quedó ajena la Corporación Municipal, que acordó rotular una calle con el nombre del compositor, recondándole como uno de sus más preclaros hijos.

Interpretadas por la soprano Estrella Estevez y el clavecinista Rodrigo Madrid, fueron primero cuatro preciosas piezas para voz y continuo, muestras ejemplares de sencilla fluidez melódica, expuesta con claridad y serena vivacidad en el discurso armónico. Luego, la Orquesta y Coro “Vicente Ripollés, bajo dirección de Juan Ramón Herrero, ofrecieron una escogida muestra de obras polifónicas, que incluía “Elos carmeli”, “Ave ligera”, “Gozos a Nuestra Señora del Carmen”, para terminar con el “Magnificat de VI tono a nueve”, partitura esplendorosa compuesta por Pradas en Catí, “en la escribanía y casa de su amigo M. Miguel Sales, Pbro., quien la copió en el mes de octubre del año 1751”, como se lee en la referida copia, lo que permite suponer que la obra pertenece a su época de máxima plenitud y madurez. La composición está escrita para voz

solista de triple, doble coro mixto y bajo continuo al órgano y en ella destaca el papel preponderante otorgado a la voz solista, clara evidencia de la predilección del autor por la parte melódica, así como hacia la preeminencia de la melodía acompañada, lo cual es fácilmente observable en este “Magnificat”, modelo de equilibrio sonoro y de sabio tratamiento de las voces, a lo que se suma una clara intencionalidad dramatizante del conjunto, manifestada de manera sencilla pero categórica en las intervenciones del doble coro, casi siempre utilizando los bloques sonoros verticales que comentan el texto expuesto por la voz solista, aunque sin interrumpir el continuo fluir horizontal de la melodía.

La importante figura de José Pradas destaca principalmente por su abundantísima producción musical, exclusivamente de carácter religioso, que se conserva repartida por diversos archivos, mayoritariamente en la Catedral de Valencia. En su copiosa serie de composiciones, Pradas dedica la mayor atención al Villancico, evidenciando su capacidad de síntesis y de asimilación al refundir las influencias de la escuela italiana de música sagrada con las de la escuela valenciana de polifonía religiosa, resultando un estilo propio del que participa, tanto el elemento popular, como el propósito de dramatizar el texto, aspectos que inspiran a partir de entonces su orientación en la música vocal del barroco valenciano.

La noticia biográfica de José Pradas es muy adecuada a la época. Iniciación musical como infante de coro en la Catedral de Valencia (1700-1705) y acólito (1707), donde recibe enseñanza de los maestros Ortells y Cabanilles. En 1712, a los 23 años, toma posesión del puesto de maestro de capilla y organista de la parroquia de San Jaime de Algemesí, pueblo natal de Cabanilles y año de la muerte de este gran organista del que Pradas fue discípulo.

Pasa después a la parroquia de Santa María de Castellón, como beneficiado y maestro de capilla (1717-1728) y este mismo año de 1728 es llamado para ocupar, sin oposición, el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Valencia, puesto en el que permaneció hasta el 22 de febrero de 1757, fecha de su jubilación y de su retorno a Villahermosa del Río, donde poseía un beneficio al que se dedicó hasta el momento de su muerte, ocurrida muy pocos meses después.

SALVADOR SEGUI



## EN EL CENTENARIO DEL MAESTRO PADILLA, AUTOR DE "VALENCIA"

El compositor José Padilla nació en Almería en 1889 y murió en Madrid en 1960. Entre estas dos fechas, una intensa vida musical iniciada académicamente en su ciudad natal -parece ser que con no muy buenos augurios-, continuada en el Real Conservatorio madrileño con alentadores pronósticos del maestro Emilio Serrano y completada con una bien aprovechada estancia de ampliación de estudios en Italia. Desde los comienzos de su actividad como compositor, ya de vuelta a España y afincado en Madrid, su dedicación preferente se sitúa en la música teatral, que con el paso de los años sería fuente creciente de popularidad en todo el mundo; aunque el músico Padilla no se recluye exclusivamente en esta faceta creativa, actuando igualmente con éxito como pianista y director.

Su primer estreno teatral se produce en Madrid, en el modesto Lux Edén; se trata de "El Centurión", que alcanza un éxito lisonjero. Otras zarzuelas suyas se mantienen en parecidas tesituras de grata acogida, como ocurre con "La bella burlada", "La Giralda", "Sol de Sevilla" (1924), si bien el éxito definitivo no se produce. Tampoco llega con el estreno de "La bien amada", en 1925, pero, de ahí sí, surgirá la melodía que llevó a Padilla hasta la cima de la fama, convirtiéndole en uno de los autores musicales más populares de su tiempo. Sus obras completas raramente se recuerdan, ni siquiera las más fáciles, pertenecientes al género más ligero de la revista o de la opereta, incluidas "La hechicera en palacio", que alcanzó numerosas representaciones y "Sinfonía portuguesa". Obviamente son del todo ignoradas otras composiciones suyas de más elevadas pretensiones artísticas, entre las que se encuentra la ópera "La faraona".

El triunfo definitivo de Padilla se produce a partir del pasodoble "Valencia", sencilla melodía de hondo calado popular, a la que se van sumando posteriormente originales composiciones de música amable, entre las que se cuentan couplés y canciones tan difundidas como "El relicario", "La violetera", "Estudiantina portuguesa", "Ay, Portugal, porque te quiero tanto...". Todas ellas llenan una larga época durante la cual se interpretan repetida e incansablemente en salas de fiestas, de baile, de espectáculos, emisoras de radio, de televisión. Las voces de Mercedes Serós, Mistinguett, Raquel Meller hacen famosas las canciones de Padilla y otras voces famosas gustarán de interpretarlas: Maurice Chevalier, Josefina Baker, Tito Schipa, Miguel Fleta... Hasta el cine llega la música de Padilla, en ocasiones de forma clara y directa como en la película de Fred Mc Murray inspirada en "Valencia", o subrepticamente en



otras, como utilizó inicialmente Charles Chaplin "La violetera" en "Luces de la ciudad". Y no es menos reseñable el éxito norteamericano de "El relicario", convertido en slogan músico-electroal de la candidatura presidencial de Eisenhower. Cotas de popularidad indecibles las que acompañan a Padilla, apoyadas en el triunfo de "Valencia", pieza surgida primeramente como coro de marineros en la zarzuela "La bien amada" y luego convertida en melodía universal tras su estudiada recreación literaria y musical, unida al cuidadoso y programado lanzamiento desde el Moulin Rouge de París.

Son muchos los valencianos que han situado y sitúan las fallas, las naranjas y el "Valencia" de Padilla como los más conocidos motivos de la proyección de Valencia hacia el exterior. Quizá apunten bien y no les falte razón para ello, si situamos el mayor grado de conocimiento coincidente con el mayor grado de popularidad. Ahora, cuando se cumplen cien años del nacimiento del compositor José Padilla, resulta obligado, pero de mucho gusto, recordar desde Valencia su figura y su música; y es muy satisfactorio que la Unesco haya declarado la obra de Padilla patrimonio de la Humanidad, al igual que es motivo de alegría constatar que la ciudad de Valencia le rindiera homenaje de perenne gratitud al dedicarle una calle en el popular barrio de Ruzafa, lo que se produjo el 11 de abril de 1946, cuando la Comisión Permanente del Excmo. Ayuntamiento, en sesión ordinaria, aprobó un dictamen de la Ponencia de Estadística "por el que se propone que el nombre del Músico Padilla se dé a la calle de nueva apertura entre las calles del Pintor Salvador Abril y del General Prim".

SALVADOR SEGUI



# CRONICA DE UNA AVENTURA: EL INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO

## — I —

Sin duda la década de los noventa será —en Valencia y en lo tocante al ámbito de las artes plásticas— “la década del IVAM”. Ese despegue al que ahora asistimos —con sus fundadas expectativas y sus previas reticencias—, cerrando unos ochenta bien movidos en tal contexto artístico, es de hecho una especie de “cheque al portador” que de algún modo, y cada uno a su manera, espera poder endosar al nuevo *Instituto Valenciano de Arte Moderno*.

Eso es bueno, por supuesto. Señal evidente de que hacía falta algo así, que removiera profundamente estas aguas. Pero también es cierto que tan inusitada convergencia de miradas interesadas conllevará simultáneamente agudas exigencias. Y a veces pienso que precisamente nosotros somos muy dados a extremismos y fluctuaciones, que estamos fácilmente dispuestos a pasar —casi sin solución de continuidad— de la máxima expectación al más intenso escepticismo. Y el IVAM no va a ser —porque ni puede ni creo que en realidad pretenda serlo— la panacea definitiva. Quizá sea la adecuada *barandilla* o la *ventana* que necesitábamos, pero no una *varita mágica*.

El objetivo de crear en la ciudad de Valencia un centro para la investigación y difusión del arte moderno será, en realidad un indiscutible reto a la “profesionalidad” de unos y otros. El mayor reto histórico que, en este ámbito cultural, hayamos nunca asumido como planificada iniciativa, como programa y como oportunidad, capaz de propiciar amplios efectos secundarios de progresiva resonancia en nuestra sociedad.

Ese *boomerang*, directamente devuelto al contexto inmediato, viene a ser la parte aún invisible del iceberg. Y ahí es donde mejor pueden objetivarse las expectativas y convertirse en paralela realidad. De lo contrario el IVAM sería una especie de isla —dorada, sí— pero degajada de su más necesaria fución.

Afortunadamente algo parece moverse en nuestro entorno en ese concreto sentido. Incluso las infraestructuras del mercado artístico han dado señales evidentes de estar dispuestas a tomar nuevas posiciones. Pero el IVAM, junto a la estricta vertiente museística aporta —y no por azar— toda una serie de medios dedicados a la investigación y a la difusión, que apelan abiertamente a esta dinámica de incidencia social.

En tal sentido, si es cierto que el IVAM se propone “considerar el arte moderno con un enfoque principalmente histórico”, no es menos relevante que también aspira a “realizar aportaciones propias y específicas a tal historia”. Esa es una ambición institucional que bien merece ser contagiada una vez convertida en franca y rigurosa invitación.

Se ha hablado recientemente con insistencia —ante la inauguración del IVAM— de “fin de una histórica marginación”, de “redención cultural”, de “salto cualitativo hacia la internacionalidad”... Sin duda todo ello tiene un sentido y su lógica justificación ante el ambicioso y singular programa que comporta la presencia del Instituto Valenciano de Arte Moderno, con una serie de actividades que el funcionamiento de sus dos centros (el de *Julio González* y el de *El Carmen*) pondrá en marcha. Pero es una cara de la moneda, ciertamente la más brillante. La otra —la del citado *boomerang*— incrusta sus raíces en el tejido colectivo, exige y necesita respuestas y participación, con frecuencia auspiciables sólo en un plazo quizá no tan inmediato.

Este es un reto, posiblemente, nada fácil pero imprescindible, una apuesta definitiva y a largo plazo, donde sin duda seguirán trenzándose expectativas y suspicacias.

Si —como decíamos— los años noventa en el contexto de las artes plásticas, serán para Valencia “la década del IVAM” no faltarán ocasiones para hacer balance de ambas caras de la moneda, para contrastar directamente el alcance efectivo del reto, de la profesionalidad y de la respuesta.

## — II —

Es difícil hablar —desde Valencia— del flamante *Instituto Valenciano de Arte Moderno* sin dejarse llevar por algún tipo de apasionamiento. Quizá el proyecto, como decíamos, ha sabido aglutinar en su entorno las más diversas expectativas, según la perspectiva profesional de cada óptica, o quizá ha servido en igual medida de revulsivo, con no poca intensidad, para motivar reacciones muy dispares. Por fortuna el IVAM —en el contexto cultural— no ha dejado a nadie indiferente, desde el momento mismo en que, hace unos años, se hizo pública la propuesta de su construcción.



En un medio como el valenciano, tan frecuentemente afectado de inercia y volcado más bien —no sólo en este contexto de las artes plásticas— a ser impenitente caja de resonancia de ecos ajenos, el impacto del IVAM vendrá a funcionar, sin duda, como elemento catalizador a múltiples niveles. De hecho lo ha venido siendo ya antes de que el proyecto se hiciera efectiva realidad. Por eso, como una auténtica asignatura pendiente, arrastrada de convocatoria en convocatoria —de manera inconsciente— a lo largo de este siglo, el logro de poner en marcha un centro de estas características bien puede considerarse —para nuestro país—, sin exageración alguna, como un acontecimiento capaz de marcar toda una inflexión.

En primer lugar, dado el alcance de su capacidad y de sus iniciativas, supondrá la inmediata incorporación de Valencia a la red de los circuitos que conforman la estrategia intercomunicativa por donde “se mueven” las principales manifestaciones del arte de nuestro siglo. De ahí el interés de que el IVAM dispusiera, de manera creciente y paulatina, de adecuados fondos propios, de acuerdo con sus posibilidades reales y la disponibilidad, cada vez más dura, del mercado internacional.

No sólo se trata de poder dar acogidas solventes. Hay que tener algo que ofrecer, con el suficiente interés, por otra parte, como para estimular la correspondiente reciprocidad y el justificado intercambio.

Lógicamente en ese aspecto patrimonial es donde se han ido apuntando las mayores dificultades. Y no sólo a nivel crematístico y de localización asequible, sino también de comprensión y entendimiento de tal política de acción en la esfera local. Ahí surgieron ya las primeras e intensas escaramuzas: el “Instituto Valenciano de Arte Moderno” no acababa de asimilarse del todo, como tal, y parecía —desde ciertos sectores— propiciarse la opción alternativa de un “Instituto de Arte (Moderno) Valenciano”.

En realidad el planteamiento de sus promotores, que es el que a fin de cuentas ha permanecido, apuntaba a que el “Instituto Valenciano” se ocupara del “Arte Moderno” internacional. Y que cuando, en esa línea, mereciera cabida la representación artística valenciana, tendría asimismo su lugar. Algo que de por sí, no conllevaba ni suponía la otra opción, que se presentaba en ciertos momentos como panacea alternativa.

Tampoco faltaron objeciones en relación al programa presentado por el nuevo centro —nominado “Julio González”, por los primeros fondos adquiridos oficialmente para la colección del IVAM— centrado fundamentalmente en la época *clásica* del “Arte Moderno” (es decir el período anterior a la segunda guerra mundial) aunque, dando acogida también a las denominadas neovanguardias como prolongación de tal modernidad. Se indicaba, con tales objeciones, que ello suponía dejar a un lado las manifesta-

ciones artísticas posteriores. Pero, en realidad, se silenciaba así que el IVAM, además del “Centro Julio Gonzalez”, cuenta con el “Centro del Carmen”, que inaugurado paralelamente —y funcionando según la fórmula de *Kunshalle*, es decir como centro de exposiciones transitorias, sin colecciones ni fondos propios— atenderá precisamente a los aportes contemporáneos de máximo interés, debidos a generaciones más jóvenes, lo que permitirá, sin duda, una mayor flexibilidad y amplitud en el proyecto conjunto del IVAM.

Desde este singular horizonte de perspectivas y posibilidades, cuya realidad ahora se pone definitivamente en marcha, justo es pensar que dadas las secciones con que cuenta la entidad —más allá de sus programas expositivos y sus fondos permanentes—, como centro de investigación y documentación y como eje de actividades culturales, paralelas, de todo tipo, su incidencia en el contexto valenciano será fundamental.

No puede separarse de estas expectativas, por ejemplo, la reciente cadena de inauguraciones de nuevas galerías en Valencia, en las pasadas temporadas, tomando posiciones y preparándose al inminente futuro. Artistas y mercado artístico han visto así ampliadas las redes de infraestructura.

Son, pues, indiscutibles los efectos secundarios que el IVAM va a generar en su entorno, entre los que también cabe esperar la presencia de sus eficaces consecuencias sobre la vertiente de la preparación e investigación universitarias, en aquellas secciones conectadas a la dinámica e historia del arte moderno y contemporáneo, así como a las especialidades de Bellas Artes.

Este efecto *boomerang*, sobre la propia sociedad que va a ser posibilitada por el nacimiento de tal proyecto, es, a mi modo de ver, tan relevante como el proyecto mismo. De hecho son inseparables, puesto que cada uno conduce al otro, lo supone y lo necesita.

### — III —

La ley de creación del *Instituto Valenciano de Arte Moderno* se aprobaba el 30 de diciembre de 1986 por las Cortes Valencianas. Era el inicio oficial de un proyecto cuyo conocimiento había ido mucho antes despertando, sobre todo en su entorno próximo, unas curiosas relaciones de amor/odio, como es frecuente que ocurra con aquellas iniciativas que, dado su singular alcance, son capaces de motivar todo tipo de reacciones menos la indiferencia.

Siguiendo un intenso programa de ejecución, el proyecto se convierte, también oficialmente, en realidad con su inauguración pública el 18 de febrero de 1989. Dos fechas claves, pues, para una trayectoria que se inicia con los mejores auspicios y expectativas: es ya historia.



Pero ¿qué es, realmente, el IVAM?

Como proyecto del *Consell de la Generalitat Valenciana*, su objetivo es crear en la ciudad de Valencia un centro para la investigación y la difusión del arte moderno. Para ello se pretende, desde este centro, ofrecer un amplio programa de exposiciones temporales, generadas por el propio IVAM o por otros museos o centros, así como la constitución paulatina de colecciones permanentes de pintura, escultura, dibujo, obra gráfica original y fotografía. Además, lógicamente, se incluye la creación paulatina de un archivo y biblioteca especializados, así como la no siempre fácil realización de cursos, seminarios, conferencias y publicaciones que complementarán sus iniciativas museísticas y expositivas.

En realidad —aunque de manero desigual— se ha ido simultáneamente avanzando, durante la etapa de su gestación, en todos estos frentes para cumplir, desde un principio, parte de tales objetivos.

Es ciertamente el mayor reto que, en ese sentido, se ha llevado a cabo hasta hoy en el marco de la política cultural valenciana. La coyuntura, por lo tanto, de su inauguración no es de extrañar que despierte expectativas e interés no sólo por lo que en sí mismo el IVAM pueda ofrecer sino por lo que, a partir de su existencia y actividad, cabe esperar que a su socaire genere.

En líneas generales el Instituto Valenciano de Arte Moderno, en cuanto museo, se propone —programáticamente— considerar el arte moderno con un enfoque principalmente histórico. Su atención se centrará de manera especial —como hemos indicado— en temas y capítulos del desarrollo del arte moderno cuya imagen historiográfica no esté definida con una claridad proporcional a su importancia. Y aunque, por razones obvias, el IVAM conectará sin duda con las manifestaciones españolas y europeas de tal modernidad, se parte de la convicción de que el arte moderno es el resultado de una sensibilidad que aspira a superar cualesquiera fronteras geográficas. Es decir que, no se verá determinada por criterios localistas.

Esto justifica, por tanto, que se trate —insistimos de nuevo en ello— de un “Instituto Valenciano de Arte Moderno” y no de un “Instituto de Arte Moderno Valenciano”.

#### *Los edificios del IVAM*

Es Instituto cuenta con dos edificios para llevar a cabo en conjunto, ya indicado, de sus actividades. Uno es el *Centro Julio González*, de nueva planta, del que es autor del proyecto Emilio Giménez, y que dispone de 15.000 metros de espacio útil, el 60% del cual —accesible al público— se encuentra en su mayor parte ocupado por las nueve galerías destinadas a exposiciones permanentes y temporales.

Por su parte el *Centro del Carmen*, situado a muy escasa distancia del anterior, es un edificio al que debe su nombre tradicional el barrio valenciano en que se encuentra ubicado el IVAM, es un relevante conjunto monumental de la ciudad, cuyo inicio de construcción se remota al siglo XIII, como convento de la Orden de los Carmelitas Calzados, contando con distintas intervenciones históricas posteriores durante los siglos XIV, XVI, XVII y XX. A mediados del XIX el complejo conventual fue desamortizado y en él se instalaron la Real Academia de San Carlos, el Museo Provincial y la Escuela Superior de Bellas Artes. En la actualidad ninguna de tales instituciones tenía allí su sede, por lo que el edificio, desocupado, se incorpora al IVAM, para acoger principalmente la exhibición de exposiciones de carácter temporal.

#### *Las colecciones permanentes del IVAM*

En la medida en que para la constitución de los fondos de colección permanentes hay que tener muy en cuenta la lógica limitación de recursos, toda la adquisición de obra está presidida por criterios necesariamente muy restrictivos en cuanto a calidad, significación histórica, coherencia y especificidad de las colecciones. Y aunque se dará prioridad a la adquisición de piezas destinadas a su exposición permanente, se espera —en cualquier caso— que, determinados aspectos de la historia del arte moderno que no puedan ser cubiertos adecuadamente por las colecciones de pintura y escultura se subsanen mediante colecciones no menos selectivas y coherentes de dibujos.

En la actualidad —entre los fondos— se cuenta por un lado con la colección de *Julio González* (dibujos, esculturas y pinturas) que fue, como se ha indicado, el núcleo inicial de la colección permanente. Asimismo se plantea, como proyecto a largo plazo, el atender al arte español de postguerra, por lo que se ha tomado como punto de partida la generación del informalismo (*Saura, Millares, Chillida, Tápies*, etc...) teniendo ya obra el IVAM de tales artistas.

Otro tanto cabe afirmar de las colecciones relativas a *Sempere, Equipo Crónica y Eduardo Arroyo*.

Recientemente se ha entrado en la fase de adquisición de obras de artistas extranjeros que se consideran relevantes dentro del programa del IVAM, como *Fontana, Masson, Lindner, Torres García*...

Mención aparte merecen la adquisición de la amplia colección de *Pinazo*, que en realidad supo abrir la puerta del inicio de la modernidad en Valencia. También, dentro de este contexto seguirán adquisiciones de otros pintores valencianos y españoles de finales del XIX y en especial del siglo XX que desempeñaron papeles semejantes.



### LAS EXPOSICIONES INAUGURALES DEL IVAM

Tras la unánime y positiva acogida que ha ribeteado la inauguración del *Instituto Valenciano de Arte Moderno*, bien está que —comentados ya ampliamente sus objetivos y características generales— se preste ahora atención específica a una de sus más relevantes vertientes: la expositiva.

Como es sabido existen —en el edificio de nueva planta— una serie de salas destinadas, con carácter permanente, a la exhibición de las fundamentales colecciones que integran los fondos del IVAM. En tal sentido, desde su apertura oficial se han fijado las galerías 2 y 3 para mostrar respectivamente la colección de esculturas, pinturas, dibujos y piezas de orfebrería de Julio González y las pinturas y dibujos de Joan y Roberta González. También la galería 7 se ha reservado para la muestra permanente de la obra de Ignacio Pinazo (pinturas y dibujos).

Se cuenta, asimismo, con otra serie de colecciones en los citados fondos del Instituto, pero su exhibición no se incluye en el programa permanente. Tal es el caso, por ejemplo, de la muestra temporal que también formó parte del conjunto expositivo de la inauguración, dedicada al “*Informalismo Español*”, con obras de Chillida, Millares, Saura y Tápies.

Sin embargo, llamó poderosamente la atención del público valenciano la exposición antológica del *Equipo Crónica: 1965-1981*, que viajó posteriormente a Barcelona al “*Centre de Cultura Contemporànea de la Casa de la Caritat*” y a Madrid al Centro Reina Sofía. Esta muestra permitió contemplar la relevante tarea pictórica desarrollada a lo largo de diecisiete años por el tandem Rafael Solbes y Manuel Valdés. Algunas de las obras colgadas se mostraron en público por vez primera, otras muchas no se habían exhibido nunca en España y la mayoría sólo en galerías comerciales habían podido contemplarse.

En general el orden de la exposición respetó la articulación en series, tal como el equipo mismo trabajaba y concebía sus aportaciones pictóricas, quitando quizá el bloque dedicado al “*período inicial*”. La última serie, en la que trabajaban cuando fallece Rafael Solbes —denominada “*Lo público y lo privado*”—, quedó interrumpida. Pero en la exposición se mostró una buena parte de lo, en ella, realizado.

Inaugurar el IVAM con una antología del Equipo Crónica, e iniciar en Valencia el circuito de esta muestra tenía ciertamente mucho de testimonial. Y es algo que no debe, pues, pasarse por alto en estas líneas.

Otro tanto cabría decir en relación al hecho de dar cabida ahora, también, a los fotomontajes de la amplia serie

“*Fata Morgana USA/ The American Way of Live*”, de Josep Renau. Tras el convenio firmado entre la Consellería de Cultura y la valenciana Fundación Renau, toda una serie de fondos relativos a los trabajos de este artista han quedado depositados en el IVAM. La decisión de que una parte de ellos se mostrara en esta conyuntura inaugural no fue, por lo tanto, una cuestión impremeditada.

De una y otra muestra —de la correspondiente al Equipo Crónica y de la relativa a los fotomontajes de “*Fata Morgana*”— se editaron sendas publicaciones dignas del más merecido elogio.

Por otro lado, es conocido el catálogo que —coincidiendo con la exposición de los fondos del IVAM, de la colección “*Julio González*”, en el Centro Reina Sofía— fue entonces editado y que volvió también a publicarse para esta ocasión inaugural.

Fundamental fue además la primera de cinco exposiciones que —a largo plazo— está previsto dedicar a los dibujos de Picasso, dentro de la serie de muestras que en torno al dibujo en el arte del siglo XX el IVAM tiene programadas. Esta muestra, que ahora comentamos, se centró en los dibujos del período 1899-1917, es decir desde los inicios de la madurez artística de *Picasso* hasta el fin del cubismo en sentido estricto. Se recogían cuarenta trabajos, procedentes de colecciones internacionales diferentes, en una sala adecuada para la mostración de este tipo de obra. El catálogo fue asimismo todo un documento al respecto.

Por otro lado, en el Centro del Carmen —edificio que esperamos pase pronto a otras fases de restauración— se exhibieron inauguralmente obras de *José María Sicilia* (Madrid, 1954), de grandes formatos (300 x 300 cm.), en unas inmensas e impresionantes salas (galería Ferreres y galería Embajador Vich de dicho conjunto monumental) que llegaban a minimizar los muy considerables tamaños de las telas de Sicilia, pintadas todas ellas en 1987. Esta muestra y había pasado antes por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos y por el Palacio Velázquez de Madrid.

El inicio —con esta cota— auguraba y exigía, a la vez, un futuro de rigor y responsabilidad. El IVAM contaba con unánime respaldo y con los mejores auspicios, como se pudo constatar en la misma coyuntura de la inauguración: los deseos, al fin, se habían hecho realidad.

### LAS ACTIVIDADES POSTERIORES DEL IVAM

Clausuradas las exposiciones temporales que se mostraron para la apertura del IVAM, los meses siguientes fueron pródigos en inauguraciones. Así en el Centro Julio



González se abrieron escalonadamente muestras dedicadas a la obra gráfica de *Eduardo Arroyo* (ya en los fondos de la institución), a una extensa retrospectiva de *Pierre Soulages* que presentó un amplio y solvente panorama del quehacer artístico de este informalista francés y a las interesantes propuestas de *John Baldessari* (titulada “Ni por esas”) y de *Josef Koudelka*, miembro de la ya histórica Agencia Fotográfica Magnum, que aportaba el conjunto de series realizadas desde 1961 a 1987, donde se recogían escenas de la vida de los gitanos, de los acontecimientos de Praga del 68, de su vida en el exilio y de sus últimas experiencias con obras panorámicas.

De este modo se demostraba el compromiso adquirido por la institución de atender también —y no de manera sólo tangencial sino plena, como se iría luego constatando— a las manifestaciones y desarrollos de la fotografía. Sector éste que cuenta asimismo con adecuadas instalaciones en el centro para su debido estudio, laboratorio, archivo e investigación.

El Centro del Carmen dio, por su parte, acogida a la exposición itinerante de pintura y escultura del último decenio en Valencia, titulada “Modos de Ver”, donde figuraron los nombres de J. Baldeón, C. Calvo, F. Machado, A. Marco, E. Martínez, E. Navarro, M. Navarro, P. Romero y M. Sáez. Seleccionados por los comisarios J.V. Aliaga y J.M. García Cortés.

La temporada 1989-1990 se abría, tras el obligado paréntesis de verano, con un nuevo rosario expositivo: Servía de enlace entre una y otra fase de las temporadas la muestra de *Nicolás de Lekuona* (“Fotografías y fotocollages”) cuya obra muy variada y breve en el tiempo (1932-1937) ha supuesto históricamente un importante legado de aportes y experiencias, por un lado como testimonio insustituible de la época de la IIª República, en la que se inscribe, y, por otro, como expresión de su incorporación a las vanguardias. La muestra recogía casi un centenar de trabajos entre fotografías y fotomontajes.

Septiembre traía, a su vez, dos sólidos nombres: *Claes Oldenburg* (“A Bottle of Notes and Some Voyages”) y *Antonio Saura* (Pinturas 1956-1985). El primero, un clásico ya del Pop Art, plenamente identificado en su quehacer con el ambiente cotidiano, desarrolla toda una serie de imágenes metamórficas a partir del agigantamiento o deformación de mil objetos, de los que extrae sorprendentes proyectos de intervención urbana. Esta exposición tuvo un particularísimo interés. Por su parte, la selección de piezas de Saura, estructurada en torno a una serie de temas principales (retratos de mujer, crucifixiones, multitudes y perro de Goya) configuraba quizás la muestra más solvente de un representante básico del Grupo El Paso, en la cual se presentaban obras realizadas entre 1956 y 1985. Era, de

hecho, una peculiar antológica que daba una perfecta visión de su itinerario pictórico.

*Richard Prince*, con sus imágenes robadas, aisladas y redefinidas a partir de los medios de comunicación, junto con el juego de los textos retomados de los mismos contextos de los mass-media, ocupó el espacio del Centro del Carmen. Durante más de una década se había dedicado Prince a fotografiar imágenes publicitarias e ilustraciones de revistas diversas, recortando textos, refotografiándolos y montándolos de nuevo, alterados unos y otros y extraídos de sus respectivos contextos. La muestra no dejó de sorprender, así como también el libro *Spiritual America* concebido por el propio artista y editado en la colección “Centre del Carmen”.

La atención a la fotografía seguía, su marcado y óptimo trayecto: *Gabriel Cualladó* y *Walker Evans* eran, en tal sentido, el adecuado broche fotográfico de 1990. El valenciano G. Cualladó ofrecía una recopilación antológica de su obra de la década de los cincuenta, dando cabida a sus reportajes sobre París, el Rastro, la Albufera... así como una selección de “copias de época” y diverso material tanto de sus inicios como de su producción reciente. J. Vicente Monzó fue el comisario de la muestra; siendo precisamente él el responsable de la selección de fotografía del IVAM merece, desde aquí, un público reconocimiento a su intensa y atinada labor.

*Walker Evans*, con su amplio reportaje titulado “La Habana 1933”, constituyó todo un documento de la época y de su destacado quehacer. Sin duda es ya uno de los nombres míticos de la fotografía (1903-1975).

*Per Kirkeby*, por su parte, con sus “Pinturas y Esculturas” cerraba el año en el Centro del Carmen. Este artista danés, encuadrado habitualmente en la década de los setenta, se asocia por lo general con nombres como George Baselitz y Markus Lupertz, a pesar de que, en realidad, da a sus obras un carácter propio, dentro del marco de la tradición nórdica, donde se enfrentan, de algún modo, el individuo y el paisaje, tal como iniciaron en su momento E. Munch y luego Asger Jorn. Su muestra recogía una selección de pinturas de los años ochenta y esculturas en bronce y ladrillo realizadas para esta ocasión, con materiales de una factoría valenciana.

Sin embargo el IVAM iba a vivir, en la bisagra del tránsito entre 1989 y 1990, el síndrome de la exposición retrospectiva sobre *Joaquín Sorolla*, que reunía obras procedentes de las colecciones públicas y privadas de Estados Unidos, España, Francia, Japón, Italia, Suiza y Suecia. Y a la que no faltó una especie de polémica “postdata” —aún hoy en litigio— referida a la autoría de unas pequeñas tablas incluidas en la muestra. Pero este dato pertenece a los márgenes —siempre apasionantes y apasionados— que acompañan, a veces, a los hechos artísticos...



LA VISITA DE SOROLLA AL IVAM

Hablar de Sorolla en Valencia sigue, a pesar del tiempo, despertando especiales pasiones y drásticos partidismos. Su figura sin duda mitificada y su herencia de sorollismos —que aún no ha dejado de ser inexplicablemente oportunista— coadyuban en buena medida al pábulo respectivo de entusiasmos y suspicacias. Por ello con la amplia exposición de casi un centenar de obras de Joaquín Sorolla que el IVAM ha programado, en colaboración con el californiano “San Diego Museum of Art”, de nuevo la cuestión vuelve al candelerero de la actualidad.

Al inaugurarse la muestra, por mi parte dejé escrito que me atrevía a aventurar que el Instituto Valenciano de Arte Moderno recibiría en ese período expositivo —precisamente de la mano de Sorolla— más visitantes valencianos que los que globalmente había conseguido convocar a lo largo del escaso año de su existencia, según las puntuales estadísticas del Instituto. Quizá así aquel sueño suyo de levantar en Valencia un *Palau de les Arts*, del que también participaban los numerosos artistas encuadrados en la “Associació de la joventut artística valenciana”, de principios de siglo, quedaría ahora —mutatis mutandis— reivindicado por fin, como proyecto. Y no me equivoqué.

Y tal avalancha —esperada— de visitantes ha sido por cierto, sociológicamente hablando, la mejor prueba del alcance “popular” que posee esa mítica resonancia suya, de la que antes hablábamos. En realidad las obras de Joaquín Sorolla tienen así muchos “valores” añadidos, de carácter extraestético, que nacen de —y a la vez refuerzan— ese *aura* de excepcionalidad y de influencia que se ha entretejido de manera inseparable con su histórica figura. Buen objetivo de análisis y de estudio, pues, para una sociología del gusto...

Pero, aunque nuestras preocupaciones e intereses no se muevan, al menos por el momento, por tales derroteros, sí que nos gustaría subrayar ciertos extremos tanto en relación a los efectos receptivos que la obra pictórica de Sorolla ha generado como respecto a la fundamentación justificada de esa misma resonancia.

Sin duda han venido a aliarse —en tal sentido— toda una serie de elementos, de entre los que destaca la clara función referencial de su *naturalismo* pictórico, entendido como un “realismo evolucionado de pintura al aire libre” que hábilmente vino a concitar en su quehacer tanto la presencia de una serie de valores sólo en principio puramente visuales como a refrendar, de manera paralela, el imperativo de adscribir, extraer y correlacionar tales valores con la inmediata e instantánea reproducción de la realidad. Una realidad entre cotidiana y un tanto idealizada,

a caballo entre el vitalismo que aporta la espontaneidad de su metodología pictórica y el relativo verismo visual que globalmente facilita.

De esta suerte se ponía en marcha una estrategia estética que —permaneciendo al margen de los registros de vanguardia— aportaba un cierto aire de “modernidad” y que —haciendo suya una línea plenamente conservadora, en lo que a las pautas históricamente coetáneas de investigación de los lenguajes artísticos se refiere— conseguía “imponerse” como perfectamente adecuada al gusto de toda una serie de estratos sociales, tanto a nivel local, nacional como internacional de aquella coyuntura histórica.

De ahí el equívoco con que se aplican —ya en los textos de la época— expresiones como “modernismo” o “impresionismo” a tales estrategias y resultados pictóricos, tomando su acepción en un sentido tan general e impropio como socorrido, pero propiciando así, siempre, una cierta cobertura de actualización y novedad que ayudaba, con sus connotaciones, a desarrollar en su entorno ecos de evidente y sesgada innovación.

Sorolla supo —tras una serie de etapas en su trayectoria: pintura de historia, pintura de compromiso social— adscribirse a este lenguaje, buscando su propio camino, atravesando un amplio haz de influencias locales (Pinazo, F. Domingo, Muñoz Degrain) y sobre todo internacionales (Bastien-Lepage, Menzel, Zorn, Johansen...) que especialmente en Francia y países escandinavos contaba con sólidos representantes.

De hecho parece ser que siempre insistía —como es, por otra parte, habitual— en la necesidad de “hallar el propio camino”, de conseguir un lenguaje personal, de no limitarse a remedar pautas estéticas ajenas. Tales consejos —que, en su taller o en su breve dedicación docente, daba a sus alumnos— no evitaron sin embargo que, *malgré lui* se fuera abriendo, tras él, la larga sombra de un sorollismo practicante junto a los eslabones de un sorollismo relativo al gusto perceptivo aún —incluso hoy— no periclitado. Y que, en realidad, a fuer de justos y sinceros, no conviene retrotraer ni proyectar de manera mecánica y simplista sobre el quehacer personal de Joaquín Sorolla.

Junto a la función referencial de su “naturalismo” y a las connotaciones que tanto la instantaneidad, la pincelada corta y ancha con pocos matices en sí misma, el aclarado de su paleta, la reducción de colores e insistencia en ciertas gamas, la fuerza de su pincel, la resolución de los reflejos lumínicos, así como su atención constante al espacio, a la corporeidad, a la creación de ambientes o a captar aspectos fugitivos de la naturaleza supusieron, no hay que olvidar tampoco ese interés primordial suyo por plasmar —desde una visión optimista de la realidad, no ajena quizás a la creencia en las posibilidades de progreso y desarrollo social, como puede confirmarse en sus escritos y declara-



ciones— un cierto modo de entender el *genus loci* de su entorno, principalmente en lo que se refiere al contexto valenciano, aunque no sólo a él.

Ciertamente Sorolla fue un hombre tan pragmático como eficaz en lo que se refiere a la planificación de su trayectoria profesional. Dotado, constante y plenamente entregado a su quehacer artístico supo oportunamente estar, en cada coyuntura, donde, con quien y como convenía. Algo nada fácil si tenemos en cuenta sus propios orígenes socioeconómicos. Pero a través de una interminable cadena de becas, premios, medallas, encargos y reconocimientos logró la promoción y el lanzamiento internacional de su obra —especialmente entre 1905 y 1911: en etapas consecutivas de penetración expositiva en París (1906), Berlín (1907), Londres (1908) y Estados Unidos (1909-1911)— y consolidar, con ello, definitivamente su posición personal y profesional, no sin que en torno a su obra se abriera en cada caso, como es sabido, una insistente y encadenada polémica que bien puede seguirse a través de los textos críticos de la época.

Sin duda conviene entender la trayectoria de Joaquín Sorolla, vinculándola tanto a sus intenciones como a sus condicionamientos para no caer en los extremos habituales del alarde casi mítico, ni en la desmesura opuesta. En realidad consiguió dominar, cada vez con mayor perfección, un “modo de hacer” con técnicas y efectos de cuño personal, aglutinando influencias y marcándose determinados objetivos de actuación artística que supo cubrir y rentabilizar. Y ese lenguaje de Sorolla —tan fácilmente reconocible— posee simultáneamente una serie de ventajas en su versatilidad y un determinado techo en su despliegue, sobre todo si históricamente se le quiere encuadrar debidamente, toda vez que se mantuvo en realidad al margen de la línea fundamental del proceso de investigación y desarrollo lingüístico que estructura el eje de la modernidad en el tránsito artístico entre ambos siglos y que se expande de manera arrolladora por el primer tercio del siglo XX. (Sorolla muere, como es sabido, en 1923 aunque el ataque de hemiplegia le inutiliza profesionalmente desde 1920).

Desde ese concreto horizonte de comprensión conviene, pues, partir, sin discusión, para encuadrar justamente su quehacer. Otra cosa es que estratégicamente se nos quiera recordar que además de las embravecidas aguas vanguardistas, en el panorama de este histórico período, también han existido otras opciones y otros remansos cuyo conocimiento y apreciación pueden oportunamente venir a completar la descripción global de esa apasionante y atractiva época.

En esas corrientes paralelas, no menos sólidamente implantadas, tienen su respectivo campo de acción muchos

nombres de las artes plásticas valencianas del momento, entre ellos —y de manera destacada por el eco de su intervención— el de Joaquín Sorolla. Y en ese específico conetexto es donde hay que hacerle justicia.

El IVAM le abría sus puertas en este diciembre de 1989, quizá reemplazando las funciones que para sí —de haber sido viable ya en estas fechas— deberían haber asumido, de manera mucho más connatural, los espacios expositivos del San Pio V.

Claro está que, a partir de algunos de sus apuntes o haciendo hincapié en determinados tratamientos parciales de ciertas obras cuyas podrían ir rastreándose conexiones, influencias y ecos que acabarían de algún modo por acercar un tanto a Sorolla a una cierta relectura histórica de los vericuetos —más que caminos— por donde ha transcurrido la difícil y complicada trayectoria de nuestra “modernidad”, tal como se ha hecho ya con otros artistas valencianos. Pero considero que ese tipo de sesgos y artilugios metodológicos no hacen sino decantar la interpretación del conjunto de sus obras en una dirección forzada, como si se quisiera —ante todo— más que analizar unos datos en su globalidad, probar con ello una determinada tesis. Y no es éste el caso, ni creo que deba serlo.

Otros eran los objetivos de esta muestra, al margen ahora ya de dónde, físicamente, se ha llevado a cabo. Y colocar a Joaquín Sorolla en el marco axiológico que de hecho le corresponde en el seno de la historia del arte valenciano es, sin duda, fundamental.

Coetánea de la modernidad, que no acaba de llegarnos ni de asumirse —y que aún tardaría lo suyo en hacerse efectiva entre nosotros—, su obra vivaz y espectacular es quizás uno de los más adecuados ejemplos de cómo nuestro arte y con qué características iba desarrollando su trayectoria de engarces y eslabones en el momento clave del relevo de siglos. Esa *lectura histórica*, trenzada de comparaciones —a base de ausencias y presencias—, arroja plenamente el significado, sin duda alguna relevante, del comentado acontecimiento expositivo. Que se aprovechara o no la concreta coyuntura para hacerlo es ya otra cuestión.

En cualquier caso un centenar de obras de Sorolla — como parte definitoria de nuestra zigzagueante historia artística— nos visitaba. Ese era el tema. Lo demás —expectativas y polémicas incluidas— se nos han dado generosamente y por añadidura. Y aquí hemos pretendido recogerlas, a manera de crónica.

ROMAN DE LA CALLE



# CRONICA ACADEMICA

Según es ya hábito, se procede a relacionar abreviadamente todas las actividades y sucesos de la vida académica en el ejercicio 1988-1989, de acuerdo con la preceptiva Memoria del Ilmo. Sr. Secretario general D. Miquel Angel Catalá leída en la solemne apertura del curso.

## SESIÓN INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada se celebró hoy hace un año, el día 4 de noviembre, coincidiendo según seculare costumbre con la festividad de San Carlos, onomástica del monarca fundador de la Academia, el rey Carlos III.

Antes de la sesión, y como es tradicional, se ofició Santa Misa, en la capilla académica, de apertura de curso, por el Académico correspondiente M. I. Sr. Don José Climent Barber. El celebrante pronunció una elocuente homilía significando los valores espirituales del arte y la cultura y dedicó, además, un emotivo momento en memoria de los Académicos fallecidos señores Aparicio Olmos, Genovés Amorós y Real Alarcón, correspondientes los dos últimos y supernumerario el primero.

Tras una pausa, y ya en el salón de actos, comenzó la sesión inaugural propiamente, con la lectura, por el Secretario, de la reglamentaria Memoria anual.

Seguidamente, el Académico correspondiente Don José Luís Morales Marín pronunció el discurso inaugural sobre el tema "Los pintores de la Academia de San Carlos en la Corte de Carlos III", una documentadísima lección en la que el profesor Morales Marín destacó la significación y relevancia de pintores como Mariano Salvador Maella, José Camarón, José Vergara, Luís Planes, entre otros, tan vinculados todos ellos a la época fundacional de esta Real Academia y al monarca que supo impulsar su creación, conmemorando de este modo la Corporación, de otra parte, el II centenario del fallecimiento de Carlos III.

Finalizando el docto discurso inaugural del Sr. Morales, el Presidente Sr. Garín Ortiz de Taranco declaró inaugurado el curso 1988-89, procediéndose a continuación a la concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes correspondiente al año 1988 al Museo Popular de Arte contemporáneo de Villafamés, dignamente representado por su Director y Académico Don Vicente Aguilera Cerni, concesión acordada con anterioridad por unanimidad, vistas las circunstancias y proyección cultural que concurren en tan singular institución museal. El Sr. Aguilera pronunció unas breves palabras de agradecimiento, significando el estímulo que significa para él y la junta rectora del Museo alto galardón académico.

## SESIONES ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

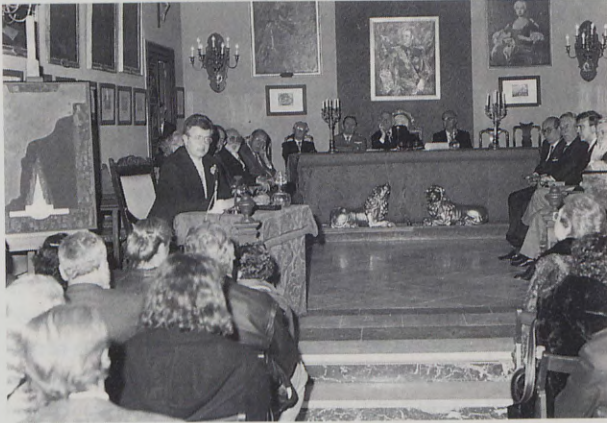
Se han celebrado diez juntas generales ordinarias correspondientes a los meses de noviembre a julio. Los días 16 de febrero, 7, 3 y 21 de julio y el 24 de octubre tuvieron lugar sendas sesiones extraordinarias, con asistencia de la Junta de Gobierno, para tratar cuestiones de urgencia o de especial importancia. De los acuerdos y resoluciones tomadas en esas quince sesiones resta documentada información oficial en el correspondiente Libro de Actas.

Además de estas Juntas generales ordinarias o extraordinarias, se han celebrado tres sesiones solemnes de carácter público: la ya aludida sesión inaugural del 4 de noviembre y las ocurridas los días 20 de diciembre y 21 de febrero en que tomaron posesión, por este orden, los Académicos Electos Don Salvador Soria Zapater, propuesto por unanimidad por la Sección de Pintura, y Don Ignacio Bayarri Lluch, "Nassio", votado asimismo por unanimidad por la



El señor Soria en su discurso de ingreso





El Académico de Número Sr. Garin Llombart, en su contestación al discurso de ingreso del recipiendario don Salvador Soria

una trayectoria”, y “La escultura contemporánea y el año 2000”, el de “Nassio”-, los Sres. Académicos de Número Don Felipe Vicente Garín Llombart y Don José Esteve Edo.



El señor Nassio Bayarri, recibiendo la medalla de Académico de Número



El Académico de Número Señor Soria, recibiendo los distintivos de su cargo



Entrega del título de Académico de Número al señor Bayarri

Sección de Escultura. Diéronles la bienvenida, en nombre de la Corporación, contestando a sus respectivos discursos de ingreso -titulado el de Don Salvador Soria “Esquema de

Con independencia de estas sesiones solemnes, celebradas con la brillantez que les es propia, asistencia de autoridades, invitados, académicos y numeroso y distinguido público, los días 12, 13, 15 y 16 de diciembre se desarrollaron otros tantos actos culturales en el salón de la Academia. Concretamente cuatro conferencias o lecciones sobre diversos aspectos del arte medieval valenciano, a cargo (por orden de exposición) de los Sres. Company Climent, José y Pitarch, Garín Ortiz de Taranco, Rodríguez Culebras y Catalá Gorgues, conferencias todas ellas enmarcadas en el ciclo de actos conmemorativos del 750 aniversario de la conquista de Valencia por Jaime I, organizadas por el Consejo Valenciano de Cultura. Debe reseñarse asimismo la brillante conferencia seguida de coloquio,



pronunciada el 31 de mayo por el profesor D. Joaquín Sellés Verder sobre “Daniel Sabater, *pintor de brujas* y filósofo”.



El señor Esteve Edo en su discurso de contestación al de ingreso del señor Bayarri

#### NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS

Han sido propuestos, acordándose sucesivo nombramiento efectivo, los siguientes señores: en la sesión de 8 de noviembre Don Javier Bertomeu Blay como Académico correspondiente en Sapore (Japón); en la del día 12 de enero los Sres. Don Custodio Marco Samper en Madrid, Doña Giovana Prodán, en Trieste; Doña Concha Martínez Carratalá, en Requena y Don José Hilarión Verdú Candela, en Jijona.

En la sesión del día 4 de abril es propuesto Don Amadeo Civera Marquino, Académico correspondiente en Liria. En la de 9 de mayo, finalmente, se propuso el nombramiento del pintor Don José Perezgil como Académico correspondiente en Alicante.

#### ACADÉMICOS FALLECIDOS

Hay que lamentar por su parte, y es algo casi ineludible al cabo de un año en el discurrir de la vida corporativa, los siguientes fallecimientos: el del Académico de Número Don Luís Arcas Brauner, tras larga y penosa enfermedad pero muy en la plenitud de su actividad profesional y artística, fallecimiento que tuvo lugar el día 3 de julio con gran sentimiento en los medios artísticos y culturales valencianos. El del Académico correspondiente en Liria Don Luís Martí Ferrando, el del Académico correspondiente en Enguera Don Jaime Barberán Juan y el del también Académico correspondiente en Morella Don Manuel Milián Boix; los tres ilustres eruditos, publicistas fecundos y acreditados historiadores locales de las tres poblaciones valencianas donde habían sido Correspondientes.

#### PRÉSTAMOS DE OBRAS DE ARTE

Durante el pasado curso la Real Academia, a solicitud de diversos organismos oficiales, resolvió prestar con carácter temporal una serie de obras pertenecientes a su patrimonio artístico para su incorporación a diversas exposiciones. Entre otras la “Sagrada Familia”, de Espinosa, “Martirio de Santiago”, de Orrente, y “El otoño”, de Miguel March, pinturas cedidas las tres para la exposición sobre pintura española celebrada en Sofía; el “Autorretrato” de Velázquez y el “Retrato de Doña Joaquina Candado”, de Goya, con destino ambas a la exposición (conmemorativa de la celebrada sobre fondos del Museo del Prado tras la guerra civil), inaugurada en Ginebra el pasado mes de mayo; diversas obras del pintor valenciano Teodoro Andreu Sentamans, para la exposición antológica dedicada a este pintor en Alcira; varios retratos de Vicente López, cedidos a la exposición antológica dedicada a este pintor y organizada por el Ayuntamiento de Madrid, en su Museo Municipal. Finalmente una serie de obras de arte fué expuesta en la Academia de San Carlos de México.

#### INFORMES SOBRE EDIFICIOS MONUMENTALES

Entre otros se han leído informes sobre los proyectos de restauración del teatro romano de Sagunto, palacio de Berdebel y palacio del barón de Santa Bárbara. Asimismo sendos informes sobre el estado de degradación progresiva de la iglesia de la Sangre de Liria, monasterio de Valldigna y templo de los Santos Juanes, informes oportunamente dirigidos al Director General de Patrimonio de la Consellería de Cultura. De otra parte también se cursó una propuesta dirigida al organismo competente de los Estados de la Comunidad Europea interesando la protección oficial del núcleo urbano, amurallando todavía por caso excepcional, de la población valenciana de Mascarell. La Academia ha de significar con respecto a este apartado su satisfacción por que haya visto la luz el magno trabajo de investigación sobre la Lonja de Valencia, del que es autor el Académico Don Salvador Aldana, y el de el Dr. S. Sebastián y M<sup>a</sup> Reyes Zarranz sobre el templo de los Santos Juanes

#### OTROS ACUERDOS IMPORTANTES

Son de destacar los siguientes: en sesión ordinaria de 7 de marzo, a propuesta del Presidente de la Corporación, se acuerda conceder la Medalla al Mérito de las Bellas Artes 1989 al Museo monográfico municipal Mariano Benlliure de Crevillente, atendiendo a sus loables actividades y fines culturales como también a los desvelos de su fundador y conservador, el Académico correspondiente Don Alvaro Magro Magro. Y en sesión de 9 de mayo se toma el acuerdo de nombrar Entidad Benemérita de la Real Academia a



favor del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

*LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES, INSTITUCIÓN CONSULTIVA DE LA GENERALITAT VALENCIANA*

En junta general ordinaria de 21 de julio la Real Academia hizo constar en acta su reconocimiento y satisfacción unánimes al tener conocimiento de su designación como Institución Consultiva en la Comunidad Valenciana, en orden a lo previsto en la Ley de Patrimonio Histórico Español por Decreto del Consell de la Generalitat Valenciana. A tan honrosa designación, que comparte, en primer lugar, con las Universidades de la Comunidad Valenciana y con el Consejo valenciano de Cultura, la Real Academia sabrá corresponder en cuantos informes, dictámenes y asesoramiento sean requeridos por tan alto organismo del gobierno autónomo.

No han de omitirse de otra parte los trabajos de catalogación de los fondos documentales y patrimoniales de la Real Academia, proseguidos a buen ritmo gracias a las becas concedidas en su día, por la Consellería de Cultura, debiendo significar asimismo el esfuerzo personal de los investigadores Don Javier Delicado, Doña Angeles Valero y Doña Angela Aldea, todos coordinados por Doña Concha Martínez Carratalá, Académico correspondiente adjunta a la Presidencia.

*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*

Con constancia y esfuerzo que las dificultades económicas acentúan se publicó un año más la revista que es portavoz y órgano de la Real Academia, en su número 68 de la ya no corta vida de esta publicación, siendo su contenido el siguiente, en somera relación:

“Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana”, por Cristiana Aldana Nácher; “La Iglesia Vieja de Jijona, Siglos XIII al XVI”, por José Hilarión Verdú Candela; “Las nuevas técnicas pictóricas que conoció el primer renacimiento, se propagaron a Europa desde Valencia”, por Ignacio Lorente Tallada; “En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer”, por Ximo García Borrás; “Reexaminando un documento de Gerardo Stamina”, por Joan Aliaga Morell; “Remembranza sobre el grupo escultórico cuatrocentista del titular de la Iglesia Parroquial de San Martín en Valencia”, por Fernando Pingarrón; “El Retablo de Rubielos: Vinculaciones con el teatro y la literatura medievales”, por Carmen Rodrigo Zarzosa; “La Tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística”, por Ju-

dith Berg Sobré; “Tres pinturas del maestro de Santa Ana Hofje: Una en el Monasterio de Santa Clara de Gandía y dos en colección particular”, por Aida Padrón Mérida; “Nuevos documentos y puntualizaciones sobre los Osona”, por Ximo Company y Luisa Tolosa; “Retablo gótico del antiguo Monasterio de la Puridad”, por M.<sup>a</sup> Cruz Farfán Navarro; “Alonso Sánchez Coello (1531-1588)”, por Emilio Lluca; Las adnotaciones de Jerónimo Nadal en el Taller de los Ribalta”, por Inocencio Pérez Guillén; “Bartolomé Matarana y el Retablo de la Trinidad (Colegiata de Belmonte)”, por Pedro Miguel Ibañez Martínez; “Un nuevo cuadro de Pedro Orrente en el Museo de Valencia”, por Felipe-Vicente Garín Llombart; “Un monumento incardinado en la tradición iconística valenciana: La Iglesia del Milagro y Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes”, por Asunción Alejos Morán; “Las Capillas Neoclásicas de la Catedral de Valencia”, por J. A. Oñate; “El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca”, por José Luis Barrio Moya; “Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio”, por Ana M.<sup>a</sup> Buchón Cuevas; “Los temas valencianos del pintor de cámara de Carlos IV ‘Antonio Carnicero Mancio’”, por M.<sup>a</sup> Antonia Martínez Ibañez; “El gusto por la pintura religiosa a través de las colecciones particulares valencianas del Siglo XIX. La Colección Ferrandiz”, por Rafael Gil Salinas; “El revulsivo de la ‘bisagra’ africana en Genaro Lahuerta”, por Román de la Calle; “Crónica académica”, por Enrique Taulet Rodríguez-Lueso; Necrológica: “Don Emilio M.<sup>a</sup> Aparicio”, por Vicente Ferrer Olmos; Necrológica: “Don Vicente Genovés Amorós. Académico correspondiente”, por Vicente Gascón Pelegrí; Necrológica: “Verchilli. Un gran acuarelista valenciano”, por E. L. Chavarri Andújar; “José Américo, pintor”, por L. R.; Necrológica: “D. Manuel Real Alarcón. Académico correspondiente”, por G.; “El Museo J. Paul Getty”, por Marion Frances Seabury; Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el acto de recepción pública como académico de número de Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez, el 21 de junio de 1988, día europeo de la música; “Contestación al discurso de D. Salvador Seguí”, por D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco; Exposición antológica del escultor Enrique Giner en Nules; Bibliografía; Relación de publicaciones recibidas en 1988, por M. I. E.; El Museo en 1988, por Felipe Vicente Garín Llombart.

Los que aquí constan han sido algunos de los hechos más significativos acaecidos durante el curso académico 1988-89, el 221º de su larga y laboriosa historia.

*ENRIQUE TAULET RODRIGUEZ-LUESO*  
*Cronista Honorario*



# MARTINEZ BENEYTO.

## Tres premios

Pintor sobre todo, tanto como profesor, y, a la vez que valenciano, de Masamagrell, y manchego de adopción fue Bautista Martínez Beneyto asimilando la sobriedad y el recio hacer de aquella tierra. La figura, el paisaje, la composición, las "calidades" no tienen ya secretos para él. Así lo ha confirmado su reciente y aún cuádruple éxito. En fechas muy próximas su obra se ha visto galardonada en Madrid y en la Mancha, también en su pueblo natal.

Académico Correspondiente de San Carlos en Villarrobledo, donde tantas enseñanzas impartió y no pocas vocaciones despertó, ARCHIVO recoge la buena nueva de sus éxitos y reproduce la obra doblemente galardonada: "De la Mancha", de dos metros por casi uno y medio, que

obtuvo en 1989 una Primera Medalla de la Asociación Española de Pintores y Escultores y el premio de una gran galería comercial. Con "Efectos de sol en el mercado de Masamagrell" ganó otro, y el titulado "Ciudad de Villarrobledo" lo alcanzó con "Camino de la fuente". La Academia se precia de estos públicos reconocimientos que avalan su elección como miembro correspondiente en la citada población "de la Mancha".

L.R.



"De la Mancha"



"Un cabe"



## ENRIQUE GARCIA CARRILERO

Académico de Honor

El 12 de enero de 1989 fallecía en Madrid el insigne artista valenciano Enrique García Carrilero, de larga y densa historia profesional pictórica, cursada con brillantez desde su más temprana juventud, como por ejemplo al obtener en reñidísima competencia, la beca del Círculo de Bellas Artes. Profesor "de término" de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, con reiterado éxito en sendas oposiciones, ejerció dicha docencia en las principales ciudades de España, recalando en la capital. Gozó siempre de la general estima de sus alumnos, de sus compañeros, todos amigos y admiradores, y de sus numerosos clientes y retratados, siendo sobre todo pintor de diestro oficio, con un estilo propio, a la vez sobrio y elegante, enraizado en la mejor escuela española y concretamente en la de su Valencia nativa, sin que dejase de notarse el noble dejo castellano de su segunda patria soriana. Los retratos del que fue Presidente de la Real Academia don Javier Goerlich Lleó y de su esposa doña Trinidad Miquel Domingo, vinculada a las estirpes de los Domingo y los Benlliure; los dos retratos del que rigió la Escuela de San Carlos poco antes de que, víctima de la locura colectiva, desapareciera en 1936, el profesor Blanco Lon, su estudio de figura con que correspondió a la elección académica, sus firmes "dibujos", su maestría docente y discente acreditan una dedicación y una brillante personalidad, una pericia y sobre todo su saber obrar.

L.R.



"Tipo popular" por Enrique García Carrilero  
Colección Real Academia de San Carlos



## LUIS ARCAS, académico de número

### Quedar, yéndose

Hablemos de Luis Arcas y hablemos con el corazón. Con el corazón de la amistad donde cabe toda la simpatía hacia el amigo; la disculpa, cuando no la ceguera, por sus defectos; la alegría compartida por todo cuanto de bueno le suceda y el auténtico dolor cuando el amigo se va.

Luis se ha ido y bien a su pesar; porque no he conocido a nadie con tal avidez por vivir. Dado su temperamento apacible, era difícil percatarse de su condición de “devorador de vida”. ¿Quizá premonición?

Hacia todo sentía interés, siempre dispuesto a conceder su asistencia a los actos y lugares en que le requerían sus amigos. Amaba la vida mucho, le gustaba vivir tanto que pretendió detener esas horas que llegaban inexorables hacia su final anunciado e irreversible.



Luis era un ser especial; a veces como un gentilhombre venido de otros tiempos, un ser cordial y educadísimo, un artista pintor innato, de primera línea, de sabios coloridos y precisos dibujos. Un hombre que precisaba del contacto social y de la amistad y sus afectos, sabedor del carisma que poseía y le garantizaba la simpatía y el aprecio de todos. O de casi todos, porque toda espiga alta tiene su guadaña.

Yo tenía quince años cuando le conocí en nuestro adorado San Carlos. El ya terminaba su carrera y desde entonces una corriente de amistosa simpatía y fraternal cariño sobrevivió durante treinta y cuatro años. Mi madre le llamaba “el chico guapo”, porque lo era y mucho entonces.

Años después, múltiples dolencias, muchas de ellas graves, fueron talando aquella apostura, variando el arco de sus ojos y de su boca, hasta depurarle en esa última estampa de especial contenido para los que sabíamos su patética razón.

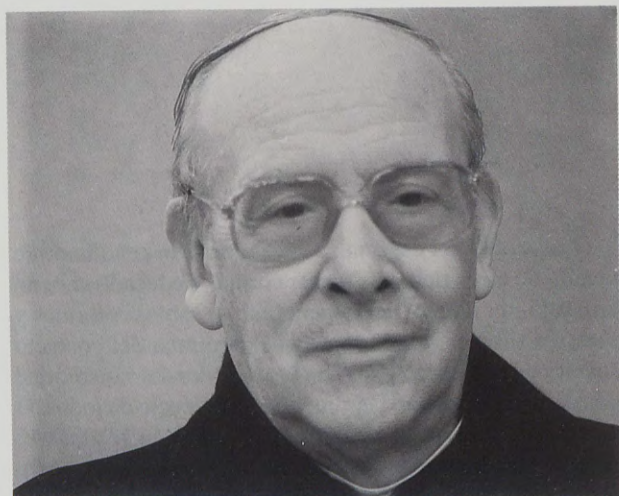
Luis nos ha dejado un ejemplo de valor en una batalla a vida o muerte librada casi públicamente, nutrido ese valor por el cariño y el ánimo de los suyos y de sus amigos.

El día anterior a su marcha hacia Inglaterra, a su última cita, vino a San Pío V, donde trabajo, y ante su hija Irina nos fundimos en un fraterno abrazo. Pensé que no podía yo admitir, “éste es el adiós”, y que Luis iba a ganar la suprema apuesta a cara o cruz. Hemos perdido a un ser humano vital y enamorado de la vida, el amigo, el artista. Yo he perdido un elemento constante en mi paisaje desde niña: han arrancado un árbol que estaba frente a mi ventana. Pero ha quedado con nosotros en el milagro de permanencia que durará mientras dure nuestra vida.



## Ilmo. y Rvdo. Sr. D. MANUEL MILIÁN BOIX

### Académico correspondiente



Nació en Morella el 1 de Junio de 1908, hijo de Antonio Milián Martí y de Dolores Boix Carceller. Cursó la carrera eclesiástica en el Seminario de San José de Tortosa. Ordenado sacerdote en Tortosa, el 1 de junio de 1933, celebró su primera misa en la Basílica de Morella el 22 de Junio de 1933. Fue cura de Palanques (1933-1935), Beneficiado de la Iglesia Parroquial de Forcall (1935-1938), Cura Económico y luego Arcipreste de Forcall (1938-1952), Cura Económico de Perelló (1952-1955) y Capellán del Asilo de Vinaroz (1955-1981). Recuperó el patrimonio artístico de la diócesis de Tortosa después de 1939. *Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* (1948), de Buenas Letras de Barcelona (1962), Director C. del Centro de Cultura Valenciana (1951), Delegado del Servicio de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional en la provincia de Castellón (1940-1953), Académico C. de la Real Academia de la Historia (1963), Fundador del Centro de Estudios del Maestrazgo (1958) y su Director hasta 1965. Restaurador e impulsor de la recuperación del Real Convento de San Francisco de Morella. Creador, y primer director, del Museo Etnológico de Morella y del Maestrazgo. Creador de los Cursos para Cronistas del Regne en Morella, en co-

laboración con la Diputación de Castellón y la Universidad de Valencia.

— Fundador del semanario *Vinaroz* en 1957, y director del mismo durante muchos años.

— Archivero Municipal de Vinaroz (1956) y Cronista Oficial de Vinaroz (1958). Archivero hasta su muerte del Archivo-Museo de Santa María la Mayor de Morella.

— Miembro del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos de Roma (1963), donde pasará largas temporadas de trabajo hasta 1986.

— Trabajó en los Archivos históricos de Valencia, Barcelona, Madrid, París, Roma, Florencia, Pratto, Tortosa, Zaragoza, etc., etc., con especialísima dedicación en los de Morella, Tortosa, Valencia, de la Corona de Aragón en Barcelona, Dattini de Pratto (Italia) y Vaticano.

— Historiador medievalista de amplios intereses científicos, publicó centenares de estudios, monografías, trabajos y artículos, de reconocido prestigio.

— En julio 1983 celebró en Roma sus Bodas de Oro sacerdotales. Con tal motivo S.S. Juan Pablo II<sup>o</sup> le invitó a concelebrar en su capilla privada la Santa Misa. Según él diría después “ese fue el acontecimiento más grande de mi vida”.

— En 1987 se le ofreció un homenaje de reconocimiento a su obra como investigador, en Morella, por la Excm. Diputación Provincial y Amigos de Morella.

— En agosto de 1988, en pleno sexenio XLIX, se le tributó un homenaje cívico, y el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad le nombra *Hijo Predilecto de Morella*.

— Impulsor de la restauración monumental de Morella y de la conservación del Real Convento de San Francisco.

— Director, hasta 1986, de la revista VALLIVANA.

Mosén Manuel Milián Boix fue un hombre digno, ejemplar sacerdote, enamorado de Morella, sus gentes, obras y costumbres; devoto de la Sma. Virgen de Vallivana; entusiasta defensor de los valores patrios, de su historia y monumentos; humilde entre los humildes, y lleno siempre de caridad y alegría, virtud ésta que, con jocoso testimonio de humor, conservó hasta el momento final. Comprendió a los que no pensaban como él. Amó a sus adversarios, cuando los tuvo. Otorgó el perdón con magnanimidad sacerdotal. Entregó su vida al sacerdocio, la oración y el estudio. El hizo propio el mandamiento paulino: *Deus charitas est*.



J A I M E B A R B E R Á N

Académico correspondiente († 5 de mayo de 1989)



Fue casi de repente. Sin avisar más que a sus íntimos, a quienes había dicho horas antes del adiós que se encontraba mal. Una vida intensa, un caudal ancho y profundo de conocimientos. Fue alcalde de Enguera y diputado provincial, y había sido, con anterioridad, presidente de Acción Católica, director-fundador del coro parroquial, promotor de actividades artísticas; pero fue, sobre todo y por encima de todo eso, un dechado de entusiasmo por la cultura, la historia, las artes, la literatura... Como los grandes hombres, ha dejado grandísimas obras en su pueblo natal, desde la iniciación del hermoso parque deportivo municipal hasta la feliz recuperación del cuadro "Virgen de Gracia", restaurado bajo sus auspicios.

Sería preciso disponer de tiempo y espacio para hacer recuento de su obra. Nos ha cogido tan de sorpresa su desaparición, que a vuelapluma hay de dejar constancia de la triste noticia. No hay enguerino que no conociera a Jaime Barberán, un hombre que, casi ciego—hasta que pudo serle devuelta la visión—tuvo fuerza de voluntad para escribir, escribir a cualquier hora, como si le faltaran los minutos en su labor cultural, o como si viera que no le quedaba tiempo para comunicarse con la ingente cantidad de amigos que le querían por cómo era y por cómo servía a su pueblo.

R. R.





## DON LUIS MARTI FERRANDO

### Académico correspondiente

El viernes 27 de enero de 1988, falleció en Valencia, a los 76 años de edad D. LUIS MARTI FERRANDO, en donde residía desde hace algún tiempo. Nació el 4 de julio de 1912, realizó estudios primarios en su ciudad natal, ingresando en el colegio de la Magdalena, de Masamagrell, donde cursó Humanidades y, terminadas estas, se adentra en estudios superiores en la Facultad de Filosofía de Orihuela.

Su trabajo como empleado de banca y la docencia le absorben el tiempo, ejerciendo la docencia desde los años cuarenta en la academia Edeta. Persona afable, paciente, agradable y suave en la conversación, estas dotes se percibían en él por cuantos le hemos tratado y compartido su amistad.

Gran comunicador de la cultura, de la que estaba lleno, los profesores alemanes Géza Alföody y Hemut Halfmann afirmaban de Luís Martí que era "el mejor conocedor de los monumentos de la antigüedad de Liria".

Poeta e ahistoriador, fué nombrado cronista oficial e Hijo Ilustre de la Ciudad, cronista del Reino, Delegado local de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y, no ha mucho, Académico Correspondiente de la Real de San Carlos de Valencia. El día 19 de febrero de 1988, la Corporación Municipal, en sesión de pleno extraordinario, propuso y aprobó la denominación de una calle con su nombre junto con las de otros lirianos ilustres en el nuevo ensanche de Llano del Arco, con el nombre de Cronista Luís Martí Ferrando.

Fué enterrado el sábado día 28 en su querida Liria, ciudad a la que tantos años dedicó en la realización de sus interesantes y pedagógicas publicaciones de rigor científico, dejandonos un rico repertorio bibliográfico del actual nos sentimos orgullosos.

AMADEO CIVERA MARQUINO  
*Cronista de Liria*



### D A L I bajo la cúpula

Hubiera preferido —por mi parte— guardar, como recuerdo, la imagen de aquel Dalí eufórico, desconcertante, contradictorio y burlón, a la que estábamos antaño tan habituados. Show-man genial que —él sí— conseguía plenamente, con sólo proponérselo, que las manifestaciones de su *biografía personal* sobrepasaran incluso los límites espectaculares de su extensa *biografía artística*.

Pero nos han quedado como grapadas a flor de piel —triste y definitiva ironía del destino— sus últimas y esperpénticas miradas puestas en el vacío. Y es que, sin duda, a veces la realidad misma —como una paradoja siempre repleta de sorpresas— puede también llegar a ser más surrealista que los inusitados fantasmas del subconsciente.

¿Qué más da que la navaja saje lentamente la pupila, que los relojes se vayan derritiendo poco a poco o que una sonda —convertida en el último cordón umbilical del rostro— regule, gota a gota, el forzado latido de la vida?

Quizá en el fondo, con tal mueca inexpressiva y fría, Dalí —trémulo de esperanzas tras su máscara— rubricaba el adiós, cara a nosotros, fiel a sus gestos, reapareciendo intermitentemente para recordarnos, una y otra vez, el mito casi extinto de su inmensa genialidad que se negaba a huir.

Hubiera preferido, ciertamente, recordarle con su interminable bigote engomado, convertido en eterno aguijón de fantasía, arropado en su túnica y blandiendo el cetro de su guiño monárquico y pausado, musitando sonidos estrambóticos en aquel recitar descabellado que parecía digerir —siempre tan suyo— cada palabra para poder mejor saborear el eco entrecortado de sus dislocados pensamientos.

Le encantaba pintar las otras caras de la vida, alargando los sueños hasta hacerlos llegar, a retazos, sobre sus nume-

rosos lienzos. Supo profetizar y abrir —un tanto— algunas capas del misterioso anigma de lo humano. Era, en igual medida, místico e irónico, bufón y trascendente, metafísico y juglar, genio y figura.

Supo abrir y cerrar la válvula de sus emociones a lo largo de sus ochenta y cinco años de existencia (1904-1989). Dijo —como ninguno— cuanto en gana le vino, en cada instante. Con sus contradicciones y *boutades* removió entusiasmos y rechazos. Todo menos la indiferencia.

Plasmó en sus cuadros el amor y la soledad, el horror y el afecto, las pasiones y el juego del azar. Y con ello iba firmando simultáneamente sus obras y su vida. ¿O es que acaso hay —en él— diferencias en estos dos registros de su incontinente creatividad?

Ese “cuerdo paranoico”, que logró hacer de la vida un teatro —siempre entre candilejas o entre muros—, se ocultaba para mejor hacer notar su ausencia o se desnudaba reiteradamente de prejuicios en cada entremés de sus escenas.

Sin duda en la rugosa piel de sus facciones bien ha podido, con más intensidad que nadie, escribir la historia aciaga de nuestro siglo. Y en ese rostro, ya decrepito, se ha llevado, con su secreto existencial, una parte del nuestro, para encerrarlo bajo su cúpula geodésica.

En su museo, como una obra más, aguarda —allí— Dalí la voz de Gala.



## BIBLIOGRAFIA

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR. *La Lonja de Valencia*. Valencia, Consorci d'editors valencians. S.A. (Biblioteca Valenciana) 1988. Dos tomos in folio, el segundo con acabada información documental, relaciones profesionales e índices copiosos. Obra patrocinada por *Caixa Provincial*, impresa en Graf. Morvedre de El Puig.

“Monumentum fidei”, verdadero monumento de la fé, de la *fides*, que es base y principio del buen comercio, a su noble ejercicio, se levantó este edificio singular, auténtico templo de la fama, o de la fama legítimamente ganada en la distribución de los bienes materiales, por no decir de la riqueza, que es término anfibológico y, a veces vaciado de su más pura significación.

Semejantemente, hablaba —y ¡cómo hablaría!— Cicerón, de “monumentum amoris”, o gran prenda de amor refiriéndose al recuerdo y la presencia revividas del mejor idilio; de “monumentum civitatis”, que viene a ser como la ciudad hecha monumento de sí misma; de “monumentum crudelitatis”, cumbre del horror, mantenido por la más cruel de las especies vivas, el “homo hominis lupus”, el hombre hecho lobo para el hombre...

El gran libro de Aldana resulta pues, “monumentum monumenti”, verdadero recuerdo, votado a la permanencia, en papel, en láminas, en “logos”, de la pétrea y nobilísima obra máxima de nuestra arquitectura civil. La maravilla del grande e ilustre edificio, revive en su testimonio bibliográfico.

Cierto, nuestra Lonja, la Llotja nova, es en sí símbolo, alegoría, memoria, del mejor comercio valenciano, y de sus mejores comerciantes en la, quizás, mejor Valencia posible.

No otra cosa requería la egregia y habitable —recorrible— mole de ese áureo monumento que une, más bien que separa, la madurez otoñal tardogótica, con la gentil aurora protorenacentista. Afiligranada, como el libro de Aldana “senior” —pues ya anda por estas páginas otra Aldana “junior”— con primor de tracería y nervatura — de heráldica y de “historias”, escatológicas inclusive, la obra impresa, hace dos años y presentada hace uno y medio, en el cruel invierno del 89, es “enorme y delicada” como se predicó de la Edad en que naciera.

Salvador Aldana ha recorrido la verdad documental, en la que es oro casi todo lo que reluce, y ve casi hacer cada piedra, cada sillar, cada sillarejo gótico, y ha sentido en su piel como el polvo, el polvillo, levantado cada día, al golpe de cincel, por cada operario valentino de la Lonja, al cual, a cada uno de los cuales parece haber conocido personalmente y tratado como su amigo.

Si se ha afirmado, con credibilidad, que una docena de hombres de categoría podría cambiar —y la ha cambiado— la faz de la tierra, bien puede tenerse por seguro que con unos cuantos libros como este de la Lonja quedaría garantizada la permanencia monumental de nuestro patrimonio, y lo que importa más, acreditada la tarea de Clío con un prestigio nuevo, el que le es propio.

Huelga afirmar que obras como esta —y como la Lonja misma— no nacen sin esfuerzo, denonado inclusive, y con prisa... Se ha repasado todo el status bibliográfico y conceptual sobre la Lonja valentina. Y también cabe señalar que, no por conveniente —y también por inusual— el lenguaje, de precisión y cierta galanura, ofrece el vehículo adecuado a la gran ocasión que nos ocupa, para la que el acompañamiento, o más bien complemento, gráfico es la mejor ayuda.

F.M.G.

---

SEBASTIAN LOPEZ, SANTIAGO y ZARRANZ DOMENECH, M.<sup>a</sup> REYES.: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Editorial Federico Domenech, S.A. Valencia, 1989, 136 págs., 128 ilustraciones.

Con motivo de la celebración del 750 aniversario de la fundación de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, sale a luz este importante libro, al que había precaedido hace unos años otra publicación del doctor Sebastián López sobre tema análogo.

El prólogo está firmado por don Miguel Roca Cabañellas, Arzobispo de Valencia, que hace votos por una feliz



restauración del edificio, ya iniciada, que la cruel intolerancia de tiempos todavía no lejanos destruyó en gran parte.

Los dos capítulos de que consta la obra son complementarios: el primero, escrito por M.<sup>a</sup> Reyes, es una aproximación histórica del templo, cuyos venerables muros sufrieron cuatro incendios en los siglos XIII, XIV, XVI y XX, analizando su origen y vestigios góticos, las reformas barroca y neoclásicas y las últimas obras llevadas a cabo en nuestra época; el segundo, de Santiago Sebastián, nos revela su mensaje iconográfico, con la gran novedad de representar las Tribus de Israel o hijos de Jacob, que, con las pinturas de la bóveda y del presbiterio más los óvalos pictóricos sobre la vida de los titulares, entronca perfectamente con la persuasión típica del Barroco. La idea central del programa es la exaltación de la Iglesia, cuya meta es la Gloria junto a la divina Trinidad. Juan Bautista y Juan Evangelista personifican el modelo de virtudes a imitar por los sacerdotes y preladados en la línea contrarreformista que el arte valenciano del siglo XVII supo aquí alegóricamente expresar.

ASUNCION ALEJOS MORAN

GARCIA HINAREJOS, DOLORES: *La arquitectura del convento del Carmen de Valencia*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1988, 55 págs., 51 ilustraciones.

Esta publicación es un ejemplo de trabajo interdisciplinar bien hecho, patrocinado por el C.O.A.C.V., y realizado por Dolores García Hinarejos en la parte documental y textos, Pepa Balaguer Dezcallar en la fotografía y Carmen Martínez y Daniel Pastor Rodríguez en el levantamiento planimétrico.

El conocimiento del convento del Carmen, pese a algunas incógnitas que quedan por despejar, se ve acrecentado tras este riguroso estudio, que incluye desde su fundación en torno al año 1281, con superposición, de diversas fábricas en partes fundamentales del edificio, hasta las transformaciones posteriores a la Desamortización y su postrer utilización como Museo de Pintura, Academia de San Carlos, Escuela Superior de Bellas Artes y Escuela de Artes y Oficios Artísticos, para ser convertido, últimamente, aunque de modo parcial, en sala de exposiciones anexa al recientemente creado Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Siendo uno de los poquísimos monasterios completos que permanecen en la Comunidad Valenciana, podemos afirmar que constituye un compendio de los distintos estilos artísticos que se han ido sucediendo en nuestra ciudad, englobando el gótico (claustro y refectorio), renacimiento (claustro), un vocabulario tardomanierista en las reformas innovadoras del fraile arquitecto Gaspar Sent Martí en la primera mitad del siglo XVII (capilla de la Comunión, trassagrario, ampliación de la iglesia, iniciación de la portada y torre del campanario y escalera principal de acceso al sobreclaustro), el barroco (bien patente en la terminación de la fachada), el academicismo dieciochesco de Vicente Gascó (capilla de Nuestra Señora del Carmen) y el eclecticismo, si así puede denominarse, de Luis Ferreres en las salas construidas para museo, ya en el siglo XX, en cuya labor colaboró asimismo Vicente Rodríguez.

ASUNCION ALEJOS MORAN

VV.A.A.; *Baños árabes en el País Valenciano*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1989, 156 págs., 104 ilustraciones.

El grupo de estudio "Urbanismo musulmán" ofrece en este libro una contribución pionera, y de sumo interés, en este tipo de trabajos. La realización se ha llevado a efecto en el marco del Proyecto de Investigación Cooperativa "El espacio como expresión de la sociedad islámica del 'Sharq Al Andalus (Levante de la Península Ibérica) en época musulmana", del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la cooperación Cultural y Educativa, bajo la dirección de los profesores M. de Espalza, de la Universidad de Alicante, y R. I. Burns, de la Universidad de California-Los Angeles.

En la tarea sólo se ha tratado una selección de baños árabes, quedando otros sin publicar, por ahora, y también interrogantes abiertos acerca de la respuesta a muchas preguntas planteadas por los propios investigadores.

El libro comprende dos partes bien diferenciadas: la primera es de carácter general acerca de la estructura y funciones de los baños islámicos (Mikel de Espalza), sus precedentes en las termas romanas (Enrique A. Llobregat) y su historia en el Al-Andalus en general (Rafael Aznar Ruiz), así como una referencia a los baños árabes y judíos en la España medieval (M. de Espalza); la segunda trata en



concreto de algunos baños, cuyo conocimiento ha llegado hasta nosotros bien a través de fuentes arqueológicas o documentales: Alicante (Màrius Beviá), Alzira (Josep Ivars Pérez), Denia (Josep Ivars Pérez y Josep A. Gisbert Santonja), Elche (Màrius Beviá), Valencia (Carles Boigues) y Xátiva (Mariá González Baldoví).

El abundante material gráfico que acompaña los escritos es sumamente esclarecedor para una más adecuada comprensión de este, no todavía suficientemente conocido, fenómeno socio-cultural y artístico de nuestro pasado histórico.

ASUNCION ALEJOS MORAN

---

### Nueva monografía sobre la pintura de GENARO LAHUERTA.

Ediciones Aitana, en su colección de "Las Cuatro Estaciones", ha publicado el texto del crítico de arte Rafael Prats Rivelles dedicado monográficamente a estudiar el tema de *El paisaje de Altea en la pintura de Genaro Lahuerta*..

Estas series de ediciones Aitana se caracterizan por la inusitada calidad que presentan, constituyendo su reducida tirada de 295 ejemplares minuciosas piezas de bibliófilo, rigurosamente numeradas, como cajas-libro de auténtica colección.

Hasta el momento han aparecido cinco títulos, todos ellos dedicados a monografías consagradas a artistas, vinculados de algún modo a la zona alicantina de Altea. Como un símbolo, los 295 ejemplares hacen referencia al mismo número de escalones con que cuenta la conocida escalera que sube, a través de la Villa de Altea, hasta el pie de la puerta de la vieja iglesia que corona la población. Toda una metáfora entre cultural y fetichista.

Ediciones Aitana tiene su sede en Conde de Altea 8. Altea (Alicante).

R. C.

---

### ALDANA, SALVADOR: Doce secuencias para un escultor. Vicent García Editores. Valencia, 1989

La editorial Vicent García, en la colección dedicada a escultores valencianos, acaba de publicar el estudio mo-

nográfico de Salvador Aldana, dedicado a la trayectoria artística y biográfica de José Esteve Edo.<sup>(1)</sup>

Con acierto el autor desarrolla la monografía en doce secuencias, como si se tratara de un guión cinematográfico, introduciendo diálogos, descripciones y un elocuente hilo argumental, que baraja hábilmente el desarrollo del itinerario artístico y personal de Esteve Edo. No falta tampoco, para mejor centrar la atención del lector, el eficaz recurso al flash-back que —reiterándose paulatinamente a lo largo de los capítulos— da una coherente unidad narrativa a la monografía.

El estudio —con el pertinente análisis y la correspondiente valoración— va articulándose a lo largo del juego secuencial, describiendo las motivaciones y el contexto en el que surgieron las diversas propuestas escultóricas de Este edo..

Con un lenguaje plenamente directo, a veces poético, a veces didáctico y siempre comedidamente asequible, Salvador Aldana ha conseguido estructurar una útil y atractiva monografía. Algo que siempre es de agradecer cuando se trata de la nada fácil tarea de llevar a cabo una aproximación no convencional a la obra de un artista.

Cuidada en su presentación y debidamente ilustrada, —como es ya habitual en las distintas colecciones de libros que paulatinamente nos viene ofreciendo la editorial Vicent-García— la reciente publicación enriquece ejemplarmente, sin duda, el fondo bibliográfico disponible para el estudio del arte valenciano contemporáneo.

ROMÁN DE LA CALLE

---

### BAIXAULI, MANUEL: Monografía sobre el escultor valenciano ENRIC MORET (1910-1985). Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.

Sin duda la tarea de recuperar, a través de un estudio, sólido y pormenorizado, las figuras de artistas exiliados y, en consecuencia, poco conocidos entre nosotros, es ya de por sí un quehacer doblemente significativo. Tal ocurre con Enric Moret (Sueca, 1910-La Habana, 1985), escultor que ahora, a través de la monografía realizada por Manuel Baixauli, nos es redescubierto con puntual pormenor, tanto por la catalogación de su obra escultórica y por su perfil

---

(1) Salvador Aldana: *Esteve Edo*, Colección de Escultores Valencianos. Vicent García Editores Valencia, 1989. Con ilustraciones en blanco y negro y color; 152 páginas.



biográfico como por el estudio y análisis que se recoge en la publicación editada por la Generalitat Valenciana.

El cuidado volumen, prologado por el profesor y crítico J.A. Blasco Carrascosa, en sus más de doscientas páginas y con numerosas ilustraciones, expone paralelamente la trayectoria artística de Enric Moret y su itinerario existencial, en medio de las implicaciones históricas que le tocó vivir. Asimismo junto a su obra escultórica —la más representativa— se estudian también su faceta pictórica y gráfica.

El autor reivindica, en profundidad, el valor de la obra moretiana, tanto la realizada en España como la desarrollada en Cuba, hasta su muerte, hace justamente un lustro.

R.C.

---

PERLES MARTI, FELIPE G.: *El Monasterio de San Jerónimo de Gandía*. Revista "Vall de Bayren" de Gandía, diciembre de 1988 a junio de 1989. 104 págs., 58 ilustraciones

Coincidiendo con el VI Centenario de la fundación del Monasterio jerónimo de Gandía, también conocido como "de Cotalba", el Académico correspondiente y Cronista Oficial de Gandía. Felope G. Perles Martí, ha publicado un interesante estudio sobre el grandioso monumento que erigiera en 1388 la munificencia del I Duque Real Alonso de Aragón "el Viejo" y que recibiría predilecto trato y protección por parte de sus sucesores en el Ducado gandiense, en primer lugar, de su hijo Alonso "el Joven", y, casi un siglo más tarde, de los Borjas, nuevos titulares de la Casa Ducal.

En estilo ameno, el profesor Perles describe los orígenes del canobio, aquí trasladado desde su inicial y efímero emplazamiento en "Les Planes", cerca de Jávea, y el esplendor artístico, cultural y religioso que hicieron de él una opulenta casa de espiritualidad e influyente modelo de vida, al igual que los restantes Monasterios jerónimos (El Escorial, Guadalupe, Yuste. La Murta, San Miguel y los Reyes...)

Referencia especial merece en el libro la obra ingente de Fray Nicolás Borrás, religioso que enriqueció su casa con profusión de obras, retablos, cuadros sueltos, incluso murales, que hacían de San Jerónimo de Cotalba un portentoso museo monográfico de este interesante pintor valenciano discípulo de Joanes.

El vendaval de la desamortización dió al traste hace siglo y medio con tanto arte y tanta belleza acumulada, del que se salvó la parte arquitectónica gracias a la adquirien-

te familia Trénor, que a lo largo de cuatro generaciones ha mantenido, conservado, restaurado, e incluso alhajado, el monumento.

La gran profusión de grabados que lo ilustra, y una colección de viñetas antiguas reproducidas, hacen del libro una interesante aportación al conocimiento y divulgación histórica de este notable Monasterio con motivo de su VI Centenario.

ASUNCION ALEJOS MORAN

---

RODRIGO ZARZOSA, CARMEN: *Fondo bibliográfico antiguo: siglos XVI y XVII de la Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica "González Martí"*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Valencia, 1989, 89 págs., 93 figuras.

El presente catálogo, precedido de un breve estudio del libro en los siglos XV, XVI y XVII, se hace eco de la exposición de los fondos bibliográficos del Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia, celebrada en dicho museo del 17 de octubre al 17 de noviembre de 1989. En él se hace la catalogación y clasificación de cada libro siguiendo un índice alfabético de autores, al que acompañan otros índices de gran utilidad: de materias, títulos, lugares de impresión, impresores y libreros, cronológico, grabadores y pintores, y, finalmente, onomástico. Hay que destacar, asimismo, la orientación didáctica, favorecida por el glosario, de uso indispensable para estudiantes y personas no especializadas.

El repertorio cumple adecuadamente una de las finalidades de la exposición, cual es la divulgación de libros que constituyen un importante tesoro bibliográfico; basta fijarnos en alguno de los títulos: "Fori Regni Valentiae" (1548), el "Libro de Albeyteria" de Francisco de la Reina (1547), "Commentariorum libri tres in omnes Psalmos Davidico" de Jerónimo Verlenio Sylvio, ejemplares muy raros estos dos últimos, o la "Crónica" de Beuter, con especial referencia al Reino de Valencia (1604), los "Anales" de Francisco Diago (1613), la "Década Primera" de Gaspar Escolano (1611) o el "Libro de Medicina" llamado "Tesorero de Pobres" de Arnau de Vilanova (1770 ?) entre otros.

El interés viene acrecentado por los grabados e ilustraciones de las obras, que se convierten en fuente importante para los estudios iconológicos e histórico-artísticos.

ASUNCION ALEJOS MORAN



CATALOGO EXPOSICION PINACOTECA DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Diciembre 1989, 52 págs., 48 ilustraciones.

Aunque breve en contenido literario, el presente catálogo nos ofrece una muestra de las piezas más importantes del fondo del Círculo de Bellas Artes de Valencia, surgido en 1984, cuyos autores son, entre otros, Pinazo, Roberto Domingo, Sorolla, Porcar, Segrelles, Cortina, Ruano Llopis, Benedito, García Carrilero, Sotomayor, Stölz, Mongrell, Muñoz Degraín, Ricardo Verde, Santiago Rusiñol, J. Benlliure, Salvador Tuset, Genaro Lahuerta, y, entre los escultores, José Capuz, Benlliure, Victor Hino, Vicente Navarro, Diaz Pintado y Marcos Diaz.

Las fotografías se reproducen en blanco y negro, sin glosa ni comentario alguno, salvo una parca introducción de Rafael Pons Aguilar y la composición de la Junta Directiva del Círculo en la fecha de la exposición.

ASUNCION ALEJOS MORAN

V.V.A.A. *El paisaje urbano de Valencia en la pintura de Juan de Ribera Berenguer*. Valencia, 1988, 83 págs., 65 ilustraciones.

Uno de los pintores más relevantes de nuestro tiempo es Ribera Berenguer, cuyo realismo expresionista y sentido dramático, según Adolfo de Azcárraga, entronca con la pintura española del Siglo de Oro.

Varias son las firmas aunadas en esta ocasión para mostrarnos el enjundioso quehacer del artista: Jose Ombuena, Manuel Muñoz Ibáñez, Miguel Sorribas Santa María, Adolfo Cámara Avila y el propio artífice. A través de sus escritos se desvela la poética de su estilo, cuya retina ha quedado prendida, y prendada, del "humanísimo paisaje suburbano vecino a las playas valencianas" y del de la ciudad misma, múltiple en su infinita variedad, desde el ocre del Barrio del Carmen al grisáceo del Barrio Chino, o desde el azul-pardo de Trinitarios y la Xerea a los tonos nacarados de la zona centro.

Un buen repertorio fotográfico, del que destacamos las láminas en color, junto a una breve biografía y una escueta reseña bibliográfica, acompañan estas páginas que nos acercan a una nueva visión de Valencia, más profunda y esencial, contemplada desde la altura.

ASUNCION ALEJOS MORAN

OLMEDO DE CERDA, M<sup>a</sup> FRANCISCA. *Callejeando por Valencia*, 228 páginas en 4<sup>o</sup>, con veintinueve dibujos de Armando Serra. Valencia (Editorial Marí Montañana), 1989.

Fortuna de Valencia, entendida como reino, "comunidad", provincia o su cabeza, fue —así lo dijimos otrora, recientemente todavía— que diversas "minervas" —expresión dorsiana— se ocupasen en registrar, no escuetamente, su patrimonio monumental, artístico, su legado histórico tangible, el plástico, sobre todo. Mayor ventura es, ahora cantar y contar en un estro distinto, más próximo, muy entrañable, las realidades callejeras, de esta tierra de nuestros pecados y nuestras virtudes, si las hubo; de la ciudad, concretamente.

María Francisca Olmedo Hurtado de Mendoza —que, en recuerdo y homenaje a Germán, su compañero inolvidable, se hace llamar "de Cerdá"— nos cuenta algo de lo que aquí hay (muy cerca, a veces, de donde este se escribe) con lo que "se tropieza", y de lo que no se ve pero lo hace ver. Ayudada, además, por las trazas sumarísimas de Armando Serra que son unos "scherzzi" rapidísimos y a veces geniales de lo que la letra narra, refléjense, por ambas expresiones, el aliento, el símbolo, el "logaritmo", de cosas y casas, las más de muy prolijo contenido, densa historia y descripción costosa.

Entes físicos, unos contruidos, voluminosos, y, otros, inmateriales, de mera sustancia institucional, sociales, colectivos, de diversa fortuna y varia vivencia, hallan en la fácil prosa de "Paquita" Olmedo la oportuna mención no por abreviada menos cabal. Lo religioso y lo civil, es decir lo del "regiment de la cosa pública"; lo castrense y lo lúdico, lo sabio y lo popular, lo del cogollo urbano y lo periférico, lo que ella ha vivido, que es casi todo, y lo que no pudo vivir, mas si su padre, casi centenario, a quien como a su madre y a "German" va dedicado el libro, todo aparece aquí tal como es o como era hace muy poco tiempo.

Bello libro, sobre cosas bellas —casi todas— de una bella tierra, veces olvidada, incluso en su merecido aliño, por quienes como decía Bernard de Palissy solo tratan con la tierra para aprovecharse de ella, "violarla" decía...

Que este libro y los anteriores, de diverso modo y parecida intención, a algunos de los cuales no fuimos del todo ajenos, como ciertas menciones periodísticas que "descubren" aspectos urbanos apenas conocidos, sirvan para conocer y cuidar más a esta tierra de renombre universal, melódico al menos, que ha podido celebrar su dos mil veintiocho cumpleaños.

F. M<sup>a</sup> GARIN



## RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1989

- ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, nº 67, 1988.
- ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Histórica, nº 3, 1988, nº 4, 1988. Serie Filológica, nº 3, nº 4, 1989.
- ALBUM. Letras-Artes. Madrid, nº 10, 1985.
- ANTHOLOGICA ANNUA. Instituto Español de Historia Eclesiástica, nº 35, 1988.
- APARICIO PEREZ, J.; Beltrán Martínez, A.; Boronat Soler, J.; Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana. Academia de Cultura Valenciana. Sección de Prehistoria y Arqueología. Serie Arqueología, nº 13, 1988.
- ARABISMO. Boletín informativo. Instituto de cooperación con el Mundo Árabe, Madrid, nº 53, 54, 1989.
- ARASA I GIL, Ferrán; Abad Casal, Lorenzo. L'arc Romà de Cabanes. Diputació de Castelló, 1989.
- ARCHIVO HISPALENSE. Revista Histórica, Literaria y Artística, Sevilla nº 218, 1988.
- ARCS, Els. Organo de divulgación del "Ateneu C. i R. Cant i Fum", Manises, nº 36, 1987.
- ARQUITECTURA TECNICA. Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana, nº 5, 1989.
- BARRROS, Angel. Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universitat de València. Estudi General. Imagen pintada por D. Nicolás Falcó, 1517. Las labores de Conservación y Restauración. Universitat de València, 1989.
- BENITO GOERLICH, Daniel. La Cartuja de Portaceli, Liria, Benisanó. Rutas de aproximación al Patrimonio Cultural Valenciano. Capitanía General de la III Región Militar, Generalidad Valenciana, 1985.
- BIENAL DE PINTURA CIUTAD D'AMPOSTA, 89. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989.
- BOLETIN DE ARTE. Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, nº 7, 8, 9, 1986-1988.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE CORDOBA, DE CIENCIAS BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES, nº 115, 1988.
- BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA, T. 63, 1987, T. 65, 66, 1989.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO "CAMON AZNAR", Zaragoza, nº 34, 1988, nº 35, 36, 37, 1989.
- BUTLLETI D'INFORMACIO MUNICIPAL DE LLIRIA. Ajuntament de Llíria, nº 9, 1987, nº 10, 11, 1988, nº 12, 1989.
- CAMARA OFICIAL DE LA PROPIEDAD URBANA DE VALENCIA. Boletín Informativo, nº 402, 403, 404, 1988, nº 407, 1989.
- CASTILLA-LA MANCHA. Revista de Información de la Junta de Comunidades, nº 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 1989.
- CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO. Boletín de divulgación cultural, nº 21, 22, 23, 24, 1988.
- CERVERA VERA, Luis. El conjunto urbano medieval de Alcalá de Henares y su calle mayor soportalada. Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 1987.
- CERVERA, VERA, Luis. La fábrica y ornamentación del Pilar de Carlos V en la Alhambra Granadina. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.
- CERVERA VERA, Luis. La plaza mayor y estructura urbana de Colmenar de Oreja (Madrid). Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1985.
- CIVERA MARQUINO, Amadeo. Techumbre gótico-mudejar en la Iglesia de Santa María o la Sangre en Llíria. Ayuntamiento de Llíria, 1989.
- COLECTIVO DE ARQUITECTOS VETGES TU I MEDITERRANIA. La plaza Redonda de Valencia. Estudio monográfico de un singular espacio urbano del siglo XIX. Edicions Alfons el Magnànim, Col.legi Oficial d'arquitectes de la Comunitat Valenciana, 1988. Arquitectura y Urbanismo nº 4.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo. La pintura Paduano-Ferraresa del cuatrocento y sus relaciones con España. Departament de Geografia i Historia de la Universitat de Barcelona, nº 2, 1989.
- CONTEMPORANEA. International Art Magazine, New York, nº 4, 1988.



- CRONICO DEL REGNE DE VALENCIA. Revista dels Cronistes Oficials, nº 39, 41, 1989.
- CUADERNOS DE ARTE. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, n.º 19, 20, 1988-1989.
- CUADERNOS DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MANCHEGOS. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ciudad Real, nº 18, 1988.
- DIARI D'ART. Terrasa, nº 4, 1988.
- DIRECTORIO DE BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- ESTUDIOS MINDONIENSES. Anuario de Estudios Histórico-Teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol, nº 4, 1988.
- FINISECULAR. Centre Cultural de Mislata, 25 de agosto-30 setembre 1989. Excelentísimo Ayuntamiento de Mislata, 1989.
- FIRA Y FESTES DE SANT MIQUEL. Ajuntament de Lliria, 1979.
- FRANCES LOPEZ, Guadalupe. Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela. Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación Provincial de Alicante, serie II, nº 22, 1983.
- FRESSINIER ROCA, Juan. Pregón pronunciado el 23 de junio de 1989 con motivo de la inauguración de las fiestas de San Juan y San Pedro de la Noble y leal Ciudad de Vinaroz.
- FUNDACION FONDO DE CULTURA DE SEVILLA. Noticias, nº 4, 5, 1989.
- GALERIA. Arte, coleccionismo, inversión. Madrid nº 1, 1989.
- GASCO SIDRO, Antonio J.; Vives Agost, M. Teresa. El Escultor Ortells. Diputació de Castelló, 1989.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente. Miguel Ramón y Francisco Franco, autores del Retablo de la Capilla de los Santos Reyes de la Catedral de Teruel. Separata Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", nº 31, 32, 1988.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente; Navarro López, Manuel. Estética sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII. Discursos leídos el día 26 de Enero de 1989... por el académico numerario... Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1989.
- GOYA. Revista de Arte. Fundación Lázaro Galdiano, nº 208, 209, 210, 211, 212, 1989.
- LOS GOZOS AL ARCANGEL SAN MIGUEL, PATRON DE LLIRIA, 1989.
- GUTIERREZ LLORET, Soria. Cerámica común paleoadalusí del sur de Alicante (siglos VII-X). Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante, nº 147, 1988.
- INDICE ESPAÑOL DE HUMANIDADES. Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades. C.S.I.C., Madrid, 1988.
- INFORMACION CULTURAL. Ministerio de Cultura, nº 70, 73, 74, 1989.
- LAURO. Cuaderns d'història i Societat. Ajuntament de Lliria, nº 2, 1986, nº 3, 1988.
- LIBROS Y REVISTAS DE ITALIA. Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, nº 12, 1987.
- LOZANO MARCO, Miguel Angel. La Literatura como intensidad. Seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala). Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante, nº 148., 1988.
- MARTI FERRANDO, Luis. Las fuentes de Liria o Font de Sant Vicent. Sociedad Cultural Lliria XXI, 1981.
- MARTI FERRANDO, Luis. El forn de la Vila de Lliria. Ayuntamiento de Liria, 1987.
- MARTI OLIVER, Bernat; Hernández Pérez, Mauro J. El Neolítico valencian. Art rupestre i cultura material. Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de Valencia, 1988.
- MARTIN MONTAÑES, Roberto. Crónica de los hechos, fiestas y tradiciones acaecidos en el seno de la Corte de María. Festejos Corte de María, 1988.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. Las vidrieras de la Catedral de Murcia. Separata de las Carthaginensia, nº 6, 1988.
- MORALES FOLGUERA, J. M. El arte en el Hospital de Santa Ana de Málaga a finales del siglo XVIII. Separata. Baética nº 10, 1987.
- MORENO FONSERET, Roque. La crisis económica en la provincia de Alicante (1973-1983). Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante, nº 147, 1988.
- MUFACE. Madrid, nº 102, 1988.
- PEREZ LLOPIS, Antonio; Vicente Ripollés, José; Daniel Fortea. La guitarra. Diputació de Castelló. 1989.
- PERLES MARTI, Felipe G. El Monasterio de San Jerónimo de Gandía. Vall de Bayren, Gandía, 1988-1989.
- Premios de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1986. Colegio Oficial de Arquitectos, 1988.
- QUINTO Y DE LOS RIOS, José Pascual de. Las Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes, establecida



- en Zaragoza con el título de San Luis (1792-1987). Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 1988.
- RAMOS, Vicente. Lorenzo Carbonell, alcalde popular de Alicante. Alicante, 1987.
- RECERCA MUSICOLOGICA. Institut de Musicologia, Josep Ricart i Matas. Barcelona, n°67, 1988.
- RETAMA. Escuela Universitaria de E.G.B. "Fray Luis de León." Cuenca, n° 7, 1985.
- REVISTA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Medellín, Colombia, n° 215, 216, 1989.
- REVISTAS DE ARTE EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. Biblioteca Nacional. Madrid., 1989.
- SEGUI, Salvador. Cancionero musical de la provincia de Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo, 1980.
- SESION de Investidura de Doctor "Honoris Causa" del Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- TAPIA, Joaquín. Iglesia y teología en Melchor Cano (1509-1560). Un protagonista de la Restauración eclesial y teológica en la España del siglo XVI. Publicaciones del Instituto Español de Historia Eclesiástica. Monografías n° 31, Roma, 1989.
- TESELA, Boletín del Colegio de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia, n°s 7, 8, 9. 1989.
- TOMAS FERRE, Facundo. Las imágenes visuales en la sociedad contemporánea. Lección inaugural del curso 1988-1989. Universidad Politécnica de Valencia, 1989.
- TORRE GARCIA, Antonio de la. Flora, vegetación y suelos de la sierra del Maigmo (Alicante). Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, n° 149, 1988.
- TORRE VIVEROS, Carmen de la. En el museo de Mariano Benlliure en Crevillente. 1988.
- TRIBUNA ALEMANA. Selección quincenal de la prensa alemana, n° 981, 1988; n° 982, 984, 985, 986, 988, 989, 990, 991, 996, 997, 998, 1000, 1001, 1002, 1989.
- VILLA DE MADRID. Ayuntamiento de Madrid, n° 97-98, 1988.

*ROSA RODRIGUEZ CANALS*







## EL MUSEO EN 1989



“Crucifixión y Padre Eterno”. “Atico de retablo. Maestro de Burgo de Oisma. Valenciano S. XV”

La continuidad en las crónicas escritas de una institución es, a no dudar, síntoma de estabilidad y constancia en su quehacer y por ello, en esta décima ocasión que lo hacemos, sin interrupción desde 1980, gracias al generoso albergue prestado por la Real Academia de San Carlos en su revista corporativa, queremos reflejar nuestra satisfacción por esta circunstancia que ha permitido exponer públicamente, para conocimiento y juicio del lector, siempre cualificado, de esta publicación, el desarrollo de la vida interna y aún externa del Museo, tan vinculado histórica y jurídicamente a la corporación.

### PERSONAL

La publicación en el D.O.G.V. (Diari Oficial de la Generalitat Valenciana) del catálogo de puestos de trabajo de la Consellería de Cultura ha supuesto, como es lógico, la inclusión en el mismo de la plantilla del Museo. Con ello se fija una estructura básica del personal del centro, al tiempo que pone de evidencia las

carencias que en sus aspectos científicos y administrativos posee el centro, y ciertos agravios comparativos en niveles, responsabilidad reconocida y dedicación del personal del centro frente a otros que sin duda han sido mejor comprendidos en su función. Sería deseable que ambos aspectos —el de la carencia y el de la desigualdad de niveles (que lo aleja, quizá para siempre de los alcanzados por el personal docente universitario, con lo que tiene de preocupante por la siempre conveniente ósmosis entre ambos estamentos) puedan resolverse en años sucesivos, para bien de la propia institución y del personal que la sirve.

Ya en el plano más cotidiano, es necesario mencionar que en el mes de abril causó baja, por motivos personales, previa petición de excedencia, D<sup>º</sup> Amparo de la Fuente Guillot, que ocupaba plaza de Administrador. Si siempre es sentida una ausencia, en este caso fué unánimemente notada por todos, dadas sus indiscutibles cualidades profesionales y humanas, que le habían granjeado el cariño de todos. Su plaza no ha sido cubierta —ni aún convocada— durante todo este año, lo que ha causado no pocos problemas, dada la escasísima plantilla de personal administrativo.

El personal técnico tuvo una evidente mejora con la contratación de cuatro especialistas —tres en documentación artística, D<sup>º</sup> Ana Alfaro Hoffman, D<sup>º</sup> Magdalena Maseda Villanueva y D<sup>º</sup> Rosa Rodríguez Canals y una en el departamento de Registro, Inventario y Movimiento de fondos, D<sup>º</sup> M<sup>º</sup> Jesús Clares Montoya.

También debe reseñarse que D<sup>º</sup> Pilar Ineba Tamarit, contratada laboral interina de restauración obtuvo brillantemente su plaza tras un meticuloso concurso-oposición (convocado en DOGV de 21 de abril) en septiembre.

Las seis becas de restauración que se habían cubierto el pasado año —cuatro de pintura, una de papel y una de marcos y molduras fueron prorrogadas hasta fines del presente año, dado el informe favorable de la Comisión Técnica nombrada al efecto; por ello, D. Julián Almirante, D<sup>º</sup> Sol Giner, D<sup>º</sup> Amelia Gual y D. Vicente Ripollés, en pintura D<sup>º</sup> Adela Pérez, en papel., y D. Javier Almenar, en marcos y molduras, continuaron su trabajo en la misma línea que habían mantenido en 1988. Sería deseable que la formación que durante estos años han ido consiguiendo dadas las visitas, congresos y cursos en que han participado pudiera perpetuarse por la creciente necesidad de restauración de fondos que hay en el Museo, con vistas a su nueva instalación.

Se incorporó como contratado temporal en el equipo de mantenimiento D. Ignacio Planchuelo Uría, en mayo.

Asimismo, y tras haberse convocado el pertinente concurso, se incorporan al Museo como personal laboral fijo, los vigilantes siguientes, el 12 de diciembre: D. Pedro Manuel Gómez Giménez, D. Juan Carlos Baño Burgos, D. Jesús Ramón Marí y D. Juan Carlos Álvarez Sáez. Ello provoca, automáticamente la baja de los interinos que ocupaban dichas plazas: D. Vicente Roselló Alamar, D<sup>º</sup> Josefa García Bru, D. Valentín Maestre Sánchez y D. Manuel Forés Sales. Vaya para ellos desde estas líneas un cariñoso recuer-



do, por el tiempo que estuvieron en el centro, trabajando con celo y eficacia comprobados, así como el mejor estímulo para los entrantes. Se produjo también la baja por reglamentaria jubilación del subalterno D. Joaquín Puig Navarro, que ha estado durante muchos años sirviendo al centro y del que todos conservamos grata memoria personal y profesional.

Continuó la vigilancia armada en el centro las 24 horas del día a cargo de la misma campaña de seguridad del pasado año — Seguridad Luján S.A.— y con el mismo positivo resultado. Tampoco hubo incidentes reseñables pero, como ya hemos dicho en otras ocasiones, su presencia, fue fundamental para ese buen balance.

#### INCREMENTO DE FONDOS



“Manuel Godoy”. Agustín Esteve Marqués

**Febrero:** “Figura de rey” (O.S.L. 71’5 x 58’5 cms.) adquirido por el Ministerio de Cultura y destinado al Museo.

“Preparado para el salto cósmico” por Nassio Bayarri (bronce 50 x 32 x 17 cms.) donación del autor a la Real Academia.

**Abril:** “El Salvador” de José Segrelles Albert (Acuarela 298 x 225 mm.) donado al Museo por D.º Concepción Navarrete Marín

“Desnudo Masculino” de Enrique García Carrilero (O.S.L. 160 x 100 cms.) donación de D.º Faustina Brieva Bartolomé a la Real Academia.

**Mayo:** “Busto de Segrelles” por Vte. Navarro (bronce de 31 x 15 x 22 cms.) donado al Museo por la Galería Benlliure y los hermanos Segrelles Llabata.

“David y Goliat” por Miguel Segal (O.S.L. 180 x 90 cms.) donación de D. Jaime Juan Barberán a la Real Academia.

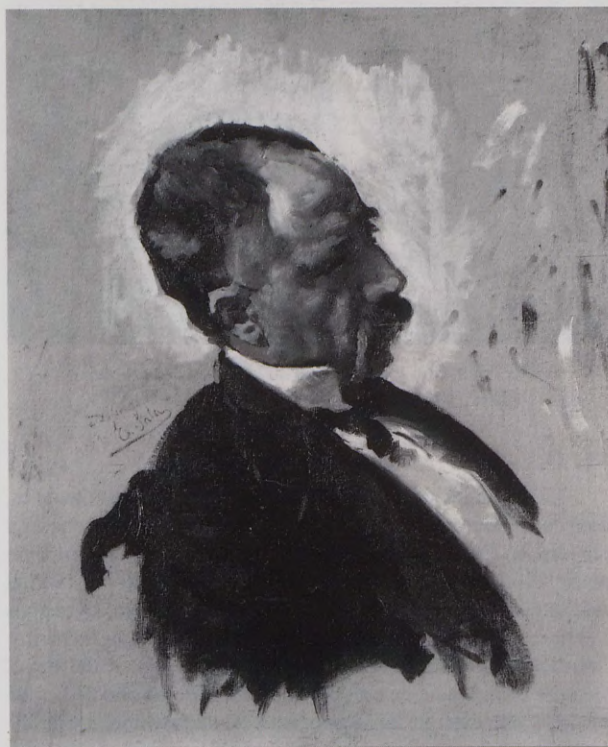
**Julio:** “Retrato de Ramón J. Sender” de Sebastián Capella (O.S.L. 60 x 46’5 cms.) donación del autor a la Real Academia.

“Manuel Godoy” por Agustín Esteve Marqués (O.S.L. 241’5 x 168 cms.) adquirido por la Consellería para el Museo.

“Dibujo” por Luis Antonio Planes (190 x 268 mm.) adquirido por la Consellería para el Museo.

“Crucifixión y Padre Eterno”. Ático de Retablo. Maestro de Burgo de Osma (Tabla 136 x 98 cms.) adquirido por la Consellería para el Museo.

“Retrato Masculino” por Emilio Sala (O.S.L. 76 x 60 cms.) adquirido por la Consellería para el Museo.



Retrato masculino. Emilio Sala

“Inmaculada Concepción” por Mariano S. Maella (O.S.L. 71 x 34 cms. y retablo de madera) adquirido por la Consellería para el Museo.

**Octubre:** “Retratos de D. Dámaso Alcaraz y D.º Manuela Jara” por J. Brel (O.S.L. 139 x 89’5 cms cada uno) donados al Museo por D.º Ana M.º Peris García.



“Autorretrato” (O.S.L. 50 x 40 cms) “Autorretrato” (O.S.L. 40 x 34 cms.) “Un descanso en el camino” (O.S.L. 81 x 65 cms.) “Mi hija” (escayola 41 x 30 x 17 cms) y “Mi mujer” (escayola 46 x 30 x 21’5 cms.) todos de José Aragonés. Donados al Museo por D.º M.º Angeles y D. José M.º Gilabert. “La Font” de Vte. Fillol Roig (O.S.L. 73 x 60 cms.) donativo del autor a la Real Academia.

**Noviembre:** “Extasis de San Francisco” por Miguel Joan Porta. (tabla 92’5 x 72’5 cms.) adquirido por la Consellería para el Museo.

“Santo”. Anónimo. Siglo XVII (O.S.L. 106 x 88 cms.) adquirido por el Ministerio de Cultura y destinado al Museo.

“Nicho de madera policromada”. S.XV. (Tabla 155 x 72’5 x 24’5 cms.) adquirido por el Ministerio de Cultura y destinado al Museo.

“Retrato de caballero” por V. Tropinin (O.S.L. 101 x 85 cms.) adquirido por el Ministerio de Cultura y destinado al Museo.

“30 grabados al aguafuerte y 6 dibujos a tinta y lápiz” adquiridos asimismo por el Ministerio de Cultura y destinados al Museo.

**Diciembre:** “Religioso”. Anónimo. S.XVII (O.S.L. 181 x 130 cms.) adquirido por la Consellería para el Museo.

2 Medallas por donación de la Fábrica Nacional Moneda y Timbre.

En julio y por exigencia científica fué levantado parcialmente el depósito existente en el Gobierno Civil de Valencia, en lo referente a la obra “San Sebastián”, óleo sobre lienzo de 228 x 116 cms. de Rafael Ximeno Planes.



Extasis de San Francisco. Miguel Joan Porta

## TRATAMIENTOS DE CONSERVACION

Durante el presente año se procedió a la restauración del “Martirio de Santiago el Menor” de Pedro de Orrente (óleo sobre lienzo 207 x 163 cms.), con fijación de la capa pictórica, desforrado con eliminación de los restos de gacha, y arrugas, colocación de parches y bordes, unión de costuras, limpieza, estucado, reintegración y barniz final.

Igualmente se restauraron de Rafael Ximeno Planes: “La Marquesa de Llanos, D.º Isabel Parreño”, “El padre Eterno reconviendo a nuestros primeros padres”, “San Pablo”, “San Sebastián”.

Para la exposición de “Vicente López” en el Museo Municipal de Madrid, se trataron y adecuaron: “Adoración de la Eucaristía por San Pascual Bailón” “Tobías curando a su padre”, “El Rey Ezequías haciendo ostentación de sus riquezas”, “El grabador Manuel Monfort” “Los Alarbaderos Valencianos”.

Con motivo de la exposición “El impacto de la Revolución 1736-1813”, se intervino en los siguientes: “España colocando en el trono a Fernando VII”, de Rodes, “Carlos IV creando almirante a Godoy” de Fco. Llácer y en los retratos de Vte. López: “Palacios de Urdaniz” y “Cayetano de Urbina”

De igual modo y teniendo presente la próxima inauguración del ala este del edificio, donde va ubicado el salón de actos, se realizó importante labor de conservación en la serie de Presidentes históricos de la Real Academia y concretamente en los siguientes: de José Vergara: “Autorretrato”, “Ignacio Vergara, escultor”, “Carlos III”, de Vte. Velázquez: “El barón de San Vte.” y “José M.º de Santocildes”, de Miguel Parra: “José M.º Carvajal y Urrubia” y “Ildefonso Díez de Rivera”, de Vte. Rodes: “Don Francisco Albeola”, de José Zapata: “Fco. Javier Borrull”, de Luis Antonio Planes: “Marqués de la Romana”.

Por otro lado y cumpliendo la orden dada por la D.G. de Patrimonio Cultural de la Consellería de Cultura, se avanzó en la restauración de un importante conjunto de obras (que ya mencionábamos el pasado año) y que, pertenecientes a la Parroquia de Santiago Apostol de Algemesí, están vinculadas a Ribalta y su escuela. Así la “Adoración de los Reyes Magos” “Visión de San Vicente Ferrer” “Cristo lavando los pies a San Pedro” y alguna otra quedaron prácticamente concluidas.

Hay que mencionar igualmente que, habiéndose observado en una de las inspecciones de rutina que realiza el personal de restauración del centro, algún detalle preocupante en la fijación de puntos concretos de la capa pictórica de “D.ª Joaquina Candado” de Fco de Goya, y dada la singular importancia de la obra, se procedió a consultar a la Real Academia de San Carlos, propietaria de la misma, y al Director General de Patrimonio Cultural de la Consellería y conjuntamente con el Museo se solicitó al Museo del Prado —cuyas relaciones con este centro son excelentes— la posibilidad del desplazamiento de un técnico de su taller especialista en Goya, para que en unión de los restauradores del Museo, estudiaran el asunto y tomaran las medidas pertinentes. Así se hizo y vino a Valencia D.ª M.ª Teresa Dávila que tras un meticuloso análisis propuso lo mas conveniente para su fijación, cosa que se realizó de inmediato, con resultados absolutamente satisfactorios, de tal manera que quedó zanjado el incidente, gracias a su precoz detección y resolución.



De igual modo debe decirse que el taller de restauración del Museo ha actuado en el presente año con una eficacia y profesionalidad puestas de manifiesto, por todos los especialistas consultados, ante el tratamiento —muy delicado— que hubo que hacerse, a lo largo de doce meses— en dos importantes piezas del Museo: el “San Bruno” de Ribalta y de “Jarrón de Flores” de Benito Espinós que volvieron alterados notoriamente, en su ligneo soporte, de la exposición que se celebró en un pabellón montado al efecto en la Plaza del Ayuntamiento de nuestra capital, con motivo del 750 aniversario. Una excesiva sequedad ambiental, alteró el estado originario de ambas tablas que tuvieron que ser sometidas a un gradual y meticuloso proceso de recuperación de su propia higroscopicidad con control diario y a una posterior fijación de su capa pictórica. El resultado final, felizmente, permitió que las obras no sufrirán daño sustancial y se reintegraron a su lugar habitual de exposición

#### PRESTAMOS TEMPORALES

**Enero:** “El alambique” del Equipo Crónica para la exposición “Equipo Crónica 1965-1981” celebrada en el IVAM de Valencia, en Barcelona y Madrid.

**Febrero:** “María Convaleciente” de Joaquín Sorolla, para la exposición retrospectiva de Sorolla, realizada en Nueva York, Sant Louis, San Diego y en el IVAM de Valencia.

**Marzo:** “Martirio de Santiago el Menor” de Pedro Orrente, “Abrazo de San Francisco” y “San Lucas pintando a la Virgen”, ambos de Francisco Ribalta, “Sagrada Familia” de Jerónimo Espinosa, y “El otoño” de Miguel March, para la exposición “Pintura española del siglo de oro” celebrada en Sofía (Bulgaria) y organizada por el Ministerio de Cultura.

**Abril:** “Tobías curando a su padre” “Corazón de Jesús”, “Los alabarderos” “Manuel Monfort” “El grabador Enguádanos” “Ezequías rey hace ostentación de sus riquezas” “Adoración de la Eucaristía” y “Virgen de la Misericordia”, todas ellas de Vte. López Portaña, para la exposición de ese artista valenciano celebrada en el Museo Municipal de Madrid.

**Mayo:** “El jardín del autor” de José Benlliure, “Barca en la playa” de Tomás Murillo, “Segoviano” de Benedito, “Bodegón” de José Pinazo, y “Grupo de monjas” de Peppino Benlliure para la exposición homenaje a Teodoro Andreu celebrada en Alžira.

“D<sup>a</sup> Joaquina Candado” de Fco.Goya y el “Autorretrato” de Velázquez viajaron a Ginebra (Suiza) para la magna exposición conmemorativa de los 50 años de la celebrada en 1939 con las “Obras maestras de la pintura española y el Prado”.

**Agosto:** 20 dibujos y grabados de los fondos del Museo y Real Academia viajaron a Elx, a la casa de la Festa para la exposición monográfica “Grabados y dibujos asuncionistas del Museo de San Pio V de Valencia” que organizó la Consellería de Cultura.

**Septiembre:** Un capitel califal, una basa califal y una mqabriyya para la exposición “Una civilización trencada: l’Islam Valencià” celebrada en el Palacio del Temple de Valencia.

Igualmente “Los amantes de Teruel (boceto)” de Antonio Muñoz Degrain para la exposición “Libertad e independen-

cia de Aragón en la pintura de historia” celebrada en el Palacio Sástago de Zaragoza.

**Octubre:** Un conjunto de 18 obras (pinturas, dibujos y esculturas) salieron del museo para la exposición: “Tolsá, Ximeno y Fabregat. Trayectoria artística en España Siglo XVIII” celebrada en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México. También un grabado de Manuel Salvador Carmona (“La Purísima Concepción”) fué a la exposición “El grabado a buril en la España ilustrada” celebrada en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

**Diciembre:** Para la exposición “La Navidad en el arte” (siglos XVI al XIX) celebrada en Madrid (centro cultural Conde Duque) se prestó la “Sagrada Familia en el taller de carpintero” de Jerónimo J. Espinosa.

Asimismo y tras los informes favorables pertinentes, fué autorizado mediante Orden Ministerial, un depósito de once obras de calidad discreta y pertenecientes a los fondos de reserva del Museo, para que figuren expuestas en la Fiscalía del Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana. Dicho depósito, de carácter temporal, y por un plazo de 5 años, fué llevado a cabo con todos los requisitos y garantías exigibles. Ello permitió además la restauración previa de todas las obras.

#### BIBLIOTECA Y HEMEROTECA

Sus fondos se han incrementado con 415 volúmenes, de los cuales 190 se han recibido por donación de diversas entidades, tanto valencianas (Consellería de Cultura, IVEI etc...) como nacionales (Fundación March, Ibercaja, Sala Luzán, Ministerio de Cultura, etc...)

Se han adquirido por compra 137 libros y 44 catálogos de exposiciones y el resto por intercambio con otros museos e instituciones nacionales y extranjeras.

Como en años anteriores, se ha hecho un seguimiento de los mismos, coordinado por Ana Alfaro Hoffman, registrando y catalogando los fondos por autores, títulos y materias, así como el vaciado de los mismos para facilitar la información a los distintos departamentos del Museo y a los investigadores que le visitan. La recopilación y ordenación de los folletos y separatas ha sido realizado por Magdalena Maseda Villanueva, al mismo tiempo que ha colaborado en el asesoramiento de información a los investigadores.

Respecto a las publicaciones periódicas, éstas se han continuado completando por medio de intercambio, suscripción o donación, se ha seguido con su catalogación y se han vaciado los años 1988 y 1989 de las revistas *L’Oeil*, *La Revue du Louvre*, *La Revue de L’art*, *Osservatorio delle Arti* y *Reales Sitios*, todo ello realizado por Rosa Rodríguez Canals.

#### VISITAS Y CORRESPONDENCIA CIENTIFICA

El resumen de visitantes del Museo el pasado año ha sido el siguiente:

Individuales .....	18.907
Grupos .....	13.036
Total .....	31.943



Especificado por meses, queda como sigue:

	Individuales	Grupos	Total
Enero	1141	861	2002
Febrero	1199	2015	3214
Marzo	1700	1566	3266
Abril	1400	1742	3142
Mayo	1500	1494	2994
Junio	1200	480	1680
Julio	2113	989	3102
Agosto	2765	600	3365
Septiembre	1677	534	2211
Octubre	1417	490	1907
Noviembre	1333	915	2248
Diciembre	1462	1350	2812
<b>Totales</b>	<b>18907</b>	<b>13036</b>	<b>31943</b>
<b>Total visitantes año .....</b>			<b>31943</b>

Visitaron el Museo y particularmente la zona del ala este, en obras de remodelación, el 18 de febrero D. Miguel Satrústegui, Subsecretario del Ministerio de Cultura, D. Jaime Brihuega, Director General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, D. Alfonso E. Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado, Don Tomás Llorens, Director del Centro de Arte Reina Sofía, D. Cipriano Ciscar, D. Enric Cuñat, D. José Manuel Pita Andrade, Vicepresidente del Patronato del Museo del Prado, que cambiaron impresiones sobre la marcha de las obras y sobre el plan general de reforma del Museo.

La relación científica con otros centros ha continuado con normalidad e intensidad y de ello queda constancia en los archivos del Museo y en las correspondientes fichas de las obras que han sido objeto de estudio.

#### FORMACION CIENTIFICA DEL PERSONAL

Fundamentalmente debe centrarse este apartado en las estancias de trabajo que han realizado los restauradores del Museo — Titulares y Becarios— a los talleres de restauración del Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona y del Museo del Prado en Madrid, que les ha permitido contrastar modos de trabajo, materias, técnicas y experiencias profesionales. En ambos casos debe resaltarse la gentileza de los anfitriones y los lazos de colaboración que dichas visitas proporcionan para el futuro.

Asimismo la Técnica de Documentación artística D.<sup>o</sup> Ana Alfaro visitó las bibliotecas de arte de diversas ciudades de la República Federal Alemana y la Técnica de Registro, Invent. y Mov. de fondos D.<sup>o</sup> M<sup>o</sup> Francisca Castilla estudió los sistemas de inventario y catalogación de diversos museos de México D.F.

#### REFORMA DEL EDIFICIO

Ya apuntábamos en el resumen del pasado año el inicio de las obras del gran proyecto de reforma. Ello ha continuado durante el

presente año en la fase prevista, que ha permitido ya ver el principio de la futura realidad del gran Museo. En ese sentido la conclusión de 1990 de esa primera fase, desplaza a la próxima revista un amplio reflejo de esa reforma.

#### DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y ACCION CULTURAL (DEAC)

Continuó su programa de trabajo para aproximar el patrimonio cultural al público, lo que aunque justificando plenamente su existencia no ha sido motivo suficiente para su consolidación definitiva. Cuenta con un solo miembro fijo, en comisión de servicios: Ana María Saenz Aliaga y una serie de colaboradores voluntarios: Joaquín Chiva Aracil y Danuta Putskowska y el asesoramiento de Angel López Villacañas del propio Museo.

El DEAC debe por tanto conseguir, mediante programas de trabajo atractivos y flexibles, cubrir el amplio espectro de edades, intereses, diferencias de formación, motivaciones y tiempo de ese público.

Si los museos, en general, están poniendo en marcha programas y acciones habría que conseguir de forma continuada que el Museo San Pío V también tuviera esa oferta variada y sobre todo volver a atraer la atención a las colecciones permanentes del museo, pese a las obras de restauración y ampliación del edificio, continuando la elaboración de material complementario o sustitutivo, de acuerdo con las necesidades impuestas por la situación existente.

**Enero:** Se comenzaron los preparativos para las II Jornadas de Aprovechamiento de los recursos de los Museos Valencianos a celebrar en el 90, estableciendo seminarios y reuniones periódicas para ello.

**Febrero:** Se elaboraron textos para acompañar la serie de diapositivas del museo.

Se asistió a los III Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo al curso "El Museo Hoy: Funciones y Posibilidades". (ARCO 89').

Se empezó un nuevo curso en colaboración con el centro de enseñanza del profesorado (CEP Valencia), sobre el tema: "Aprender a ver II".

Visita de Pilar Fernandez de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de la Habana. (Cuba).

**Marzo:** Revisión y reimpresión del material disponible en el DEAC.

Consolidación de seminarios en torno al Museo: "Creatividad; elementos plásticos"

Elaboración de material fotográfico completando el proceso de realización de un retablo.

Participación con material didáctico en la Exposición de "Los recursos didácticos en la Escuela". Zamora.

Visita de Llanos Gimenez, jefa del DAC del Museo de Albacete próxima sede de las VII Jornadas Nacionales de los DEAC de Museos.

Colaboración con la facultad de BB.AA. (4<sup>o</sup> de Restauración) con ejercicios prácticos en las salas del Museo. (Alberto Facundo).

**Abril:** Nuevo curso en colaboración con el CEP; sobre el tema "Aprender a ver III", a solicitud del alumnado.



Visita de Encarna Lizana, jefa del DEAC del Museo del Ferrocarril (Madrid).

Colaboración con la Escuela de Magisterio. Programa de visitas para la especialidad de Ciencias Sociales.

**Mayo:** Asistencia al curso internacional: "El Museo del Futur" organizado por el Museo de la Ciencia de la Fundación Caixa de Pensions de Barcelona.

Completado el Itinerario Artístico por el Carril Bici.

Celebración: 18 de Mayo Día Internacional de los Museos con confección de material especial: Juego de la Oca, Puzzle edificio, paleta Velázquez, díptico, etc.

**Junio:** Curso del Ministerio de Cultura celebrado en Madrid: "La Museografía Hoy".

Realización de las tablas para el estudio del proceso de la pintura al Temple/Retablo, y de los textos complementarios. (Colaboración: Francisco Nicolau, carpintería y Javier Almenar, dorados.).

Colaboración con el CEP de Torrente, (Carmen Domenech) en el Vídeo sobre el Juicio Final.

Empieza la colaboración con el Proyecto Hombre para la rehabilitación toxicómanos, en su integración con el medio. Colaboración con la Escola d'Estiu de la Universidad Politécnica de Valencia.

**Agosto:** Asistencia a la XIV Conferencia Internacional de ICOM celebrado en La Haya (Holanda) 26 al 7 de Septiembre.

**Septiembre:** Reunión en Madrid del Comité Organizador de las Jornadas Estatales de Departamentos de Educación; realización de un estudio sobre la revisión de anteriores Jornadas. Programación de vídeos complementarios de las visitas del público.

**Octubre:** Jornadas Nacionales de los Departamentos de Educación (Albacete). Visita de la Escolanía de la Basílica de la Virgen de los Desamparados.

**Noviembre:** Colaboración con material, Museo de Santander: Exposición en las I Jornadas de Utilización Didáctica de los Museos.

Colaboración con el Ayuntamiento de Málaga.

Colaboración con la Facultad de Geografía e Historia, Historia del Arte Antíguo y Medio, Prof. Pérez Guillen.

**Diciembre:** Proyecto de Guía Didáctica de la Navidad en el Museo S. Pío V. Ponencia en las I Jornadas de Utilización de Recursos de Museos, celebradas en el Museo de BB.AA. de Santander.

*FELIPE-VICENTE GARÍN LLOMBART*

*Director del Museo*



Retrato de Caballero. V. Tropinin. S. XIX





# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA



Bajo el Alto Patronazgo de S.M. el Rey, q. D. g.

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

**Primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana (12.VI.1989)**

Presidente de Honor, el M. H. Sr. Presidente de la Generalitat

**SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1989**

## ACADEMICOS DE HONOR

*S. S. Juan Pablo II.*

Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11, 3.<sup>a</sup> Tel. 369 37 18. 46010 Valencia.

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. C/. General Yagüe, 11, 4.<sup>a</sup>, letra I. Tel. 455 55 69.  
28020 Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Pl. del Ayuntamiento, 29. Tel. 351 00 11.  
46002 Valencia.

Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. C/. Gral. Asensio Cabanillas, 15. Tel. 234 09 20.  
28003 Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. C/. del Historiador Diago, 7. Tel. 325 13 86.  
46007 Valencia.

Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Ruiz de Alarcón, 13. Tel. 222 12 90. 28014-Madrid.  
Estudio: Pl. Salesas, 10. Tel. 419 54 63. 28004 Madrid.

Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. C/. Cronista Carreres, 10, 4.<sup>o</sup> Tel. 351 28 32.  
46003-Valencia. Y 28001 Madrid. Villanueva, 36. Tel. 276 61 44.

Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. C/. Cirilo Amorós, 80, 4.<sup>o</sup> Tel. 352 03 40.  
46004 Valencia.

Excmo. Sr. D. Manuel Hernández Mompó. Casa de las columnas. Partida Alfabares, 99.  
Elche (Alicante). (Y Madrid, Valenzuela, 8. Tel. 352 23 66)

Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. C/. Llano de la Zaidía, 3. Tel. 347 43 27.  
46009-Valencia. Y 28008 Madrid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 242 37 52.





## ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 2- 6- 1941      Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. C/. del Reloj Viejo, 9.  
Tel. 331 38 02. 46001 Valencia.
- 19- 11- 1964      Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. C/. del Mar, 47. Tel. 352 38 80. 46003 Valencia.
- 23- 4- 1969      Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. C/. Gorgos, n.º 18, 9.ª Tel. 369 58 29.  
46004 Valencia.
- 19- 6- 1969      Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Pl. Porta de la Mar, 5. Tel. 351 57 09.  
46021 Valencia.
- 28- 11- 1969      Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. C/. del Doctor Gil y Morte, 2.  
Tel. 341 24 14. 46007 Valencia. Y 28015 Madrid. Fernando el Católico, 77, 4.º  
Tel. 549 25 89.
- 19- 12- 1969      Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. C/. de Taula de Canvis, número 8.  
Tel. 331 25 95. 46001 Valencia.
- 6- 3- 1970      Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. C/. de Cirilo Amorós, 69. Tel. 351 63 14.  
46004 Valencia.
- 22- 3- 1972      Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart. C/. del Doctor Beltrán Bigorra, 2.  
Tel. 331 14 54. 46003 Valencia.
- 8- 6- 1973      Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo. Avda. Menéndez Pidal, 9. Tel. 340 23 58.  
46009 Valencia.
- 7- 5- 1975      Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. C/. de En Sanz, n.º 12. Tels. 352 10 07 y  
331 17 06. 46001 Valencia.
- 2- 6- 1976      Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. C/. de Alvaro de Bazán, 8, 13.  
Tel. 349 19 32. 46010 Valencia.
- 23- 6- 1977      M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Pl. del Conde del Real, 1, 5. Tel. 331 92 25.  
46003 Valencia.
- 20- 12- 1977      Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Paseo de la Pechina, 5. Tel. 331 38 16.  
46008 Valencia.
- 14- 12- 1979      Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. C/. Bergantín, 10. Tel. 347 76 81. 46009 Valencia.  
Estudio: Blanquerías, 21. Tel. 331 29 29. 46003 Valencia.
- 17- 5- 1982      Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. C/. Juan de Mena, 21, 12.ª  
Tel. 331 45 41. Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 331 33 84. 46008 Valencia.
- 2- 12- 1982      Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. C/. Maestre Racional, 3, 10.ª  
46005-Valencia. Tel. 374 23 55.
- 7- 2- 1984      Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García. Llano de la Zaidía, n.º 2.  
46009- Valencia. Tel. 347 24 55.
- 23- 4- 1985      Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. Paseo Aragón, 56. Tel. 185 62 08  
Alboraya (Valencia). Estudio: Polígono Industrial n.º 3, C/. n.º 3, esquina  
C/. n.º 11. Tel. 185 68 50.
- 21- 5- 1985      Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives. Rubielos de Mora (Teruel).  
Tel. (974) 80 40 54. Y Valencia, Sorní, 16. Tel. 351 71 99.
- 9- 4- 1986      Ilma. Sra. D.ª M.ª Teresa Oller Benlloch. Paseo de la Pechina, 29. 4.º, 8.ª  
46008 Valencia. Tel. 370 92 03.



- 13- 5- 1986 Ilmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Yturralde López. C/. Císcar 46. 46005 Valencia.  
Tel. 333 88 19.
- 3- 6- 1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo. C/. Cronista Carreres, 10, 31.<sup>a</sup>  
Tel. 352 05 63. 46004 Valencia. Estudio: Plaza Porta de la Mar, 3, 5.<sup>a</sup>  
Tel. 352 39 32.
- 21- 6- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez. C/. Gobernador Viejo, 16. Tel. 331 67 68.  
46003 Valencia.
- 20- 12- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Soria Zapater. Partida Benimarraig, s/n.  
03720 Benisa (Alicante).
- 21-2-1989 Ilmo. Sr. Nassio Bayarri Lluch. C/. Bany dels Pavesos. 46001 Valencia



## JUNTA DE GOBIERNO

<i>Presidente:</i>	Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
<i>Consiliario 1.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
<i>Consiliario 2.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.
<i>Consiliario 3.º:</i>	Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.
<i>Tesorero:</i>	Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.
<i>Bibliotecario:</i>	Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
<i>Secretario general:</i>	Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues.
<i>Domicilio:</i>	Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. 46010-Valencia. Tel. 369 03 38. (Tels. del Museo: 360 57 93 y 369 30 88).
<i>Adjunto a la Presidencia:</i>	Ilma. Sra. M.ª Concepción Martínez Carratalá. Tel. 325 42 74

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento	Residencia
2- 2- 1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios. Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3 ... .. 28016 Madrid
6- 5- 1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9, A, bajo B. Tel. 45 64 61 ... .. 41011 Sevilla
24- 2- 1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, dcha. Tel. 424 07 59 ... .. 08015 Barcelona
1- 12- 1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol. Condes de Barcelona, 10. Tels. 310 58 00 y 310 16 92 ... .. 08002 Barcelona
12- 4- 1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Concha Espina, 7 . Tel. 259 02 69 ... .. 8016 Madrid
28- 5- 1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13 ..... 14003 Córdoba
6- 12- 1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastián. Gral. Mola, 33, 4.º ... Villarreal (Castellón)
4- 4- 1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos ... .. 29616 Málaga
5- 11- 1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7. (Y Madrid: Museo del Prado) ... .. 30008 Murcia
7- 1- 1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Director Orquesta R. T. V. E. ... .. Madrid
6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. (Cronista Of. Córdoba). Paseo de Eduardo Dato, 17, 1.º, dcha. Tel. 410 08 76. ... .. 28010 Madrid



6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7.º Tel. 33 76 10. (Y 03002 Alicante. Virgen del Socorro, 117, 13.º Tel. 26 53 27) ... ..	Alcoy (Alicante)
3- 3- 1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y 46005 Valencia. Maestro Gozalbo, 10. Tel. 333 72 34) ...	Sagunto (Valencia)
8- 2- 1972	Ilmo Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Claudio Coello, 101 ...	28006 Madrid
6- 6- 1972	Ilmo Sr. D. José Guerrero Lovillo. Don Remondo, 11. Tel. 21 22 16 ... ..	41004 Sevilla
9- 1- 1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo director del Museo Diocesano. Colón, 19. Tel. 11 01 00. (Y Benicásim, Apartamentos Tritón, Avda. Ferrandis Salvador, s/n. Tel. 39 36 87 y 23 91 23) ... ..	Segorbe (Castellón)
9- 1- 1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. Altamirano, 36 ... ..	28008 Madrid
5- 6- 1973	Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte. C/. Bosch Gimpera, 20 Teléf. 203 89 70 ... ..	08006-Barcelona
12- 12- 1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Felipe Herrero, 4. Tel. 21 72 24 ... ..	03013-Alicante
12- 12- 1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer ... ..	Elda (Alicante)
9- 7- 1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez. Residencia de Profesores C/. Universitaria, s/n ... ..	Zaragoza
4- 11- 1975	Ilma. Sra. D.ª Lidia Sarthou Vila. Avenida de Selgas, 28, 5.º, 10.ª Tel. 288 12 09 ... ..	Xàtiva (Valencia)
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. ... .. C/. Cronista Ballester, 16 ... ..	Callosa de Segura (Alicante)
4- 11- 1977	Ilma. Sra. D.ª Asunción Alejos Morán, C. Mayor, 12. (Y 46007 -Valencia. C/. Alcira, 25, 15.ª Tel. 326 03 87) ... ..	Moncada (Valencia)
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4.º, 2.ª Tel. 21 53 41 ... ..	12004 Castellón
6- 2- 1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez. (Y Valencia, Rubén Darío, 9, 7.º) Tel. 360 44 10 ... ..	La Eliana (Valencia)
8- 7- 1978	Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vela. Juan de Mena, 19. Tel. 232 54 24 ... ..	28014 Madrid
8- 7- 1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Arenas Andújar. (Y 46005-Valencia, Joaquín Costa, 18, 9.ª Tel. 373 73 92) ... ..	Burjassot (Valencia)
19- 12- 1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7.º, Tel. 243 85 50 ... ..	28003 Madrid
9- 1- 1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. C/. Pintor Juan Gris, 5 ... ..	28020 Madrid
9- 1- 1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y 46010 Valencia. Menéndez Pelayo, 5, 1.º, 2.ª Tel. 360 25 13) ... ..	Jávea (Alicante)
8- 5- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35 ... ..	28035 Madrid
8- 5- 1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Galileo, 102, 2.ª Tel. 324 20 73 ... ..	28003 Madrid
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4.º, 7.ª Tels. 241 32 25 y 241 02 83 ... ..	Alzira (Valencia)



Fecha nombramiento		Residencia
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Complejo Residencial Vistahermosa. Tel. 26 39 21	03016 Alicante
5- 11- 1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Tel. 243 80 09. (Director del Museo del Prado)	28015 Madrid
4- 12- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel 254 64 53	28003 Madrid
14- 6- 1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos. (Y 46010 Valencia. San Pío V, n.º 9. Tels. 360 57 93)	Paterna (Valencia)
3- 2- 1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Martí. Abad Sola, 9, 3.º Tels. 286 06 17 y 287 15 00	46700 Gandía (Valencia)
3- 2- 1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Avda. de América, 16. Tel. 256 36 64	28002 Madrid
9- 6- 1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. Obispo Soler, 2, 5.ª Tel. 153 04 64	Manises (Valencia)
9- 6- 1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apartado 18. Tels. 540 33 94, 540 19 50 y 540 15 26	Crevillente (Alicante)
8- 6- 1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Tel. 227 48 46	Xàtiva (Valencia)
6- 7- 1982	Ilma. Sra. D.ª María del Rosario García Gómez. Camino del Mar. Edificio Faro del Picayo. Escalera B, 10.ª (Y 46004 Valencia, Martínez Ferrando, 6. Tel. 352 56 73)	Puzol (Valencia)
7- 2- 1983	Ilmo. Sr. D. Luis Galve Raso. Amado Nervo, 4. Tel. 252 32 98	28007 Madrid
7- 6- 1983	Ilmo. Sr. D. José Luis Morales Marín. C/. Galileo, 3, 1.º	28001 Madrid
7- 6- 1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. C/. General Pintos, 3-A, 3º B. Tel. 523 18 79	03010 Alicante
13- 12- 1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7.ª, dcha. Tel. 273 28 43 (Y 46020 Valencia. C/. Guardia Civil, 20, esc. 1, pta. 35. Tel. 361 71 33)	28007 Madrid
13- 12- 1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. Avda. César Augusta, 20	50004 Zaragoza
17- 1- 1984	M. I. Sr. D. José Climent Barber (Y Barchilla, 4. Tel. 332 29 79. Valencia)	Oliva (Valencia)
6- 3- 1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nácher. Los Arces. (Y 46007 Valencia. Avda. Giorgeta, 43, 5.º, Tel. 341 48 54)...	Siete Aguas (Valencia)
16- 10- 1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nácher, 60, 8.ª (Y 28023-Madrid. Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97)	Chiva (Valencia)
4- 12- 1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008 Valencia. Guillén de Castro, 141 y Rey D. Jaime, 9. 46001 Valencia. Tels. 331 85 82 y 331 40 43). Ramón y Cajal, 25. Tel. 363 87 49	Godella (Valencia)
7- 5- 1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars. C/. Calabria, 75, 5.º, dcha. Tel. 224 07 59	08015 Barcelona
10- 12- 1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas. San Gregorio, 17, 1.º (Y Valencia, Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19.ª Tel. 332 29 24)	03300 Orihuela (Alicante)



Fecha nombramiento		Residencia
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera. Dr. Gómez Ulla, 22, 7.º Tel. 245 73 50. (Y 38005-Santa Cruz de Tenerife. García de la Vega, 40, 5.º, dcha. Tel. 22 74 64) ... ..	28028 Madrid
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. Máximo Aguirre, 9, 1.º, A. Tel. 424 86 12 ( Y Lejona (Vizcaya). Avda. Sta. Ana, 10. Tel. 463 92 73) ... ..	48010 Bilbao
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. C/. Nou del Convent, 1. Tel. 242 20 52 ... ..	Algemesí (Valencia)
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano. Princesa, 1, 28.ª ... ..	28008 Madrid
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni. (Y Valencia. ... .. G. Vía Fernando el Católico, 31. Tel. 325 13 91) ... ..	Villafamés, Museo, (Castellón)
9- 12- 1986	Ilma. Sra. D.ª Teresa Sauret Guerrero. Avenida Carlos Haya, 35, ático, 2. Tel. 39 19 17 ... ..	29010 Málaga
9- 2- 1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent. C/. Segría, 42 - 5.º - 1.ª ... ..	25006 Lérida
9- 2- 1988	Ilmo Sr. D. Bautista Martínez Beneyto C/. Pasaje de la Estrella, 2 - 1.º ... ..	02600 Villarrobledo (Albacete)
7- 6- 1988	Excmo. Sr. D. Pedro Lain Entralgo C/. Ministro Ibáñez Martín, 6 - 6.º dª. Tel. 243 07 16 ... ..	Madrid
7- 6- 1988	Excmo. Sr. D. Luis Rosales Camacho C/. Vallehermoso, 26. Tel. 447 45 76 ... ..	28015 Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper C/. Seseña, 31 - 11.º - 1.ª. Tel. 218 34 32 ... ..	28024 Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela C/. Vicente Cabrera, 49 - 2.ª ... ..	03100 Jijona (Alicante)
17- 1- 1989	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá C/. Dtor. Guijarro, 7 - 1.º. Tel. 230 04 92 ... ..	46340 Requena (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino C/. S. Vicente, 32 - 6.ª. Tel. 278 03 60 ... ..	46160 Liria (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Perezgil C/. Doctor Flemming, 15 ... ..	03016 Vistahermosa (Alicante)
12- 12- 1989	Ilmo. Sr. D. José Luis Calvo Aparisi C/. Sociedad, 5. Tel. 21 72 86 ... ..	30004 Murcia



## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		Residencia
8- 4- 1941	Ilmo. Sr. Prof. Mr. Henry Field	Chicago (EE. UU.)
12- 3- 1943	Ilmo. Sr. Prof. D. Francesco Vian. Vía Circo, 18	20123 Milán (Italia)
15- 3- 1949	Ilmo. Sr. Prof. Charles Corm	Beirut (Líbano)
6- 4- 1954	Ilmo. Sr. Prof. Elviro G. P. Stucogni	Roma (Italia)
6- 3- 1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo ( Y Madrid, Embajada del Perú, Príncipe de Vergara, 36, 5.º, dcha. 28001)	Lima (Perú)
9- 1- 1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry. Desouk Street, 30. Giza Agouza	Cairo (Egipto)
4- 2- 1974	Ilmo. Sr. D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic ... Society of America. 613 West 155 Street	New York, N. Y. 10032 (EE.UU.)
8- 6- 1976	Ilmo. Sr. D. Mathieu Hériard Dubreuil. 40 bis. Avda. de Suffren	75015 París (Francia)
6- 11- 1978	Ilmo. Sr. D. Pavel Stepanec. V. Stihlach, 1311	14200 Praga Kre (Checoslovaquia)
10- 6- 1980	Ilmo. Sr. D. Salvador Moreno Manzano. (Y 08003- Barcelona. Paseo Nacional, 74, B, ático 2). Burdeos 37-302. Tel. 319 32 17	06600 Ciudad de México D. F. (México)
10- 11- 1981	Ilmo. Sr. D. Vicente Fillol Roig. 41 Rue de la Fontaine au Roi. Tels. 357 06 26, 260 35 15 y 599 10 53. (Y Valencia. C/. Lirio, 3, 6.º Tel. 333 41 85)	75011 París (Francia)
17- 1- 1984	Ilmo. Sr. D. José M.ª de Domingo-Arnau y Rovira. Vía Cavour, 17. (Y Madrid. Apartado 8.114)	38100 Trento (Italia)
4- 12- 1984	Ilmo. Sr. Jean Fressinier, 487 Rue Jean Jaurès, 02230. Tel. (23) 66 00 65	Fresnoy-le-Grand; Aisne (Francia)
4- 12- 1984	Ilmo. Sr. D. Sebastián Capella Pallarés. 6383 La Jolla Scenic dr. SO	La Jolla California. 92037 (EE. UU.)
10- 10- 1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Segrelles del Pilar. Rua do Viveiro, lote 11, 8.ª, G. Edificio Monte Estoril. Tel. 268 79 39. (Y 46004 Valencia. Jorge Juan, 20. Tel. 352 77 66)	2765 Estoril (Portugal)
12- 12- 1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao, Conde do Bracial Vizconde de Santiago, Grande de Portugal. Sociedade Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40	Santiago do Cacem (Portugal)
5- 3- 1986	Ilma. Mrs. Marion Seabury. 915 Nort Bedford Drive Beverly Hills	90210-California (EE. UU.)
12- 2- 1988	Ilma. Sra. Andrée de Bosque. 24. Av. Gabriel	75008 París (Francia)
12- 2- 1988	Ilma. Sra. Adele Condorelli. Vía Casperia, 10. Tel. 06-839 50 72	00199 Roma (Italia)
20- 12- 1988	Ilmo. Sr. D. Xavier Bertomeu Blay 064 Palace Mansion, 73 office 603. Nishi 1 Chome Minami, 8 J0 Chuo Ku, Sapporo City Hokkaido	Sapporo (Japón)
17- 1- 1989	Ilmoa. Sra. Gianna Prodan (Y Madrid. 28027. C/Telimaco, 20. Tel. 742 93 96)	Trieste (Italia)



# INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
La barraca valenciana, por <i>Roberto V. Giménez Morell</i> .....	3
El foro Romano como espacio centralizado y modelo para artistas, por <i>Cristina Aldana Nácher</i> .....	10
El Castillo-Palacio de Forná, por <i>Amadeo Serra Desfilis</i> .....	16
«Sant Sebastià, El Negret», por <i>José Hilarion Verdú Candela</i> .....	20
La Plaza Mayor de Yecla: arquitectura y urbanismo, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> .....	26
En torno a «Nuevos documentos y puntualizaciones sobre la Osona», por <i>José Hilarion Verdú Candela</i> .....	30
La Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de los Angeles de Chelva y el contrato en 1676 de finalización de su fábrica por el artífice Juan Bautista Pérez Castiel, por <i>Fernando Pingarrón</i> .....	33
Un lienzo de Pedro Orrente, por <i>Matias Díaz Padrón</i> .....	48
Fr. Juan Tomás de Rocaberti y Vicente Victoria mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia, por <i>Juan Vicente Llorens Montoro</i> .....	51
Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia en el siglo XVIII, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> .....	61
Proyectos inéditos del arquitecto Vicente Martí y Salazar, por <i>David Vilaplana Zurita</i> .....	67
Las Capillas deformadas, por <i>Juan A. Oñate</i> .....	71
Un nuevo lienzo de Mariano Salvador Maella en el Museo de San Pío V de Valencia, por <i>Adela Espinós Díaz</i> .....	84
Un retrato inédito de Esteve, por <i>José Valverde Madrid</i> .....	88
Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia, por <i>Victoria Bonet</i> .....	89
El dibujo de Sorolla en la búsqueda del cuadro: Bocetos para Triste Herencia, por <i>Luz Buelga Lastra</i> .....	93
Daniel Sabater «Pintor de brujas» y filósofo, por <i>Joaquín Sellés Vercher</i> .....	97
La pintura sorollista: entre el regionalismo y la modernidad, por <i>Esperanza Lucas Sánchez</i> .....	106
Benedito, Benlliure Ortíz, Dubón, Pinazo Martínez. Una aproximación al postsorollismo, por <i>Inmaculada Corell Dolz</i> .....	111
Mariano Benlliure y su tiempo, por <i>Carmen Giménez Serrano</i> .....	117
Antonio Fillol, ayer y hoy, por <i>Esperanza Blasco Liante</i> .....	128
Los escultores Lorenzo y Federico Coullaut Valera en la Semana Santa de Orihuela (Alicante), por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> .....	134
«Magnificat de VI tono a nueve», del compositor José Pradas, por <i>Salvador Seguí</i> .....	138
En el centenario del Maestro Padilla, autor de «Valencia», por <i>Salvador Seguí</i> .....	139
Crónica de una aventura: El Instituto Valenciano de Arte Moderno, por <i>Roman de la Calle</i> .....	140
Martínez Beneyto. Tres premios, por <i>L.R.</i> .....	151
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet Rodríguez-Lueso</i> .....	147
<i>Necrológica</i> . Enrique García Carrilero. Académico de Honor, por <i>L.R.</i> .....	152
<i>Necrológica</i> . Luis Arcas. Académico de número. Quedar, yéndose, por <i>Sol Giner</i> .....	153



<i>Necrológica</i> . Ilmo. y Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. Académico correspondiente, por ... ..	154
<i>Necrológica</i> . Jaime Barberan. Académico correspondiente, por <i>R.R.</i> .....	155
<i>Necrológica</i> . Don Luis Martí Ferrando. Académico correspondiente, por <i>Amadeo Civera Marquino</i> .....	156
<i>Necrológica</i> . Dalí bajo la cúpula, por <i>Román de la Calle</i> .....	157
Bibliografía .....	158
Relación de publicaciones recibidas en 1989, por <i>Rosa Rodríguez Canals</i> .....	163
El Museo en 1989 .....	166
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia: Relación de Académicos .....	172
Índice de materias .....	180
Índice de ilustraciones .....	183



# INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

## La barraca valenciana:

<i>Grabado de E. Furió</i> .....	3
<i>Barracas. Valencia</i> .....	4
<i>Grupo de barracas en estado de deterioro en la huerta de La Torre junto al cauce nuevo del Turia</i> .....	5
<i>Plano de distribución de una barraca de dos unidades en la huerta valenciana del Cabañal</i> .....	6
<i>Barraca en la Albufera. Valencia</i> .....	6
<i>Espacio para la evacuación del agua de lluvia de antiguas barracas en el barrio del Cabañal</i> .....	8
<i>Barracas nuevas en los jardines de los Viveros de Valencia</i> .....	8
<i>Viviendas del norte de Europa de volúmenes similares a nuestras barracas</i> .....	9

## El foro Romano como espacio centralizado y modelo para artistas:

<i>Figura 1: Arco de Septimio Severo</i> .....	12
<i>Figura 2: Ruinas, reales e imaginarias del foro Romano</i> .....	13
<i>Figura 3: Templo de los Castores</i> .....	14

## El Castillo de Forna

<i>Castillo-Palacio de Forna</i> .....	16
<i>Detalle del vano del salón noroeste recayente al patio inferior</i> .....	17
<i>Frente noroeste</i> .....	18

## «Sant Sebastià, El Negret»

<i>Torre de Blay</i> .....	20
<i>Ermita del Raval</i> .....	21
<i>San Sebastián, mártir</i> .....	21

## La Plaza Mayor de Yecla: arquitectura y urbanismo:

<i>Plaza Mayor de Yecla</i> .....	27
<i>Alhorin o posito del pan, Siglo XVI y Torre del Reloj, Siglo XVII</i> .....	28

## La Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de los Angeles de Chelva y el contrato en 1676 de finalización de su fábrica por el artífice Juan Bautista Pérez Castiel:

<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior</i> .....	34
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Fachada del imafronte</i> .....	35
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Cúpula en el crucero</i> .....	37
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Entablamento y capiteles de pilastras</i> .....	38
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Detalle de pechina bajo la cúpula</i> .....	38
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Interior. Decoración sobre la cornisa en el testero del imafronte</i> .....	38
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Retablo del altar mayor, destruido en 1936</i> .....	39
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal. Imafronte y campanario</i> .....	39
<i>Fotografía Chelva. Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. de los Angeles. Detalle del campanario. Reloj (1887)</i> .....	40

## Un lienzo de Pedro Orrente:

<i>Figura 1. P. de Orrente. La cena de Emaús. Colección privada. Torino</i> .....	48
<i>Figura 2. P. de Orrente. Adoración de los pastores. Museo del Prado</i> .....	49
<i>Figura 3. P. de Orrente. Cena de Emaús. Museo de Budapest</i> .....	49
<i>Figura 4. P. de Orrente. La entrega de las llaves a San Pedro. Museo del Prado</i> .....	49



Fr. Juan Tomás de Rocaberti y Vicente Victoria mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia:	
Antonio Palomino y Dionisio Vidal. <i>Templo de San Nicolás de Valencia</i> .....	51
Vicente Victoria y Fr. Juan Tomás de Rocaberti. <i>Templo de San Nicolás de Valencia</i> .....	52
Vicente Victoria. <i>Ilustración del libro de A. Ponz «Viaje de España» + IV</i> .....	52
<i>Retrato de Fr. Juan Tomás de Rocaberti Lienzo. Museo BBAA. Valencia</i> .....	53
<i>San Vicente Ferrer como ángel del apocalipsis pintado por A. Palomino en el templo de los Santos Juanes de Valencia</i> .....	58
Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia en el siglo XVIII:	
<i>Lámina 1. Fachada de la plaza del Mercado</i> .....	65
<i>Lámina 2. Eje calle de Cordellats - calle de Escalones de la Lonja</i> .....	65
<i>Lámina 3. Plaza del Mercado a la calle de la Lonja</i> .....	65
<i>Lámina 4. Memoria de la obra</i> .....	66
Proyectos inéditos del arquitecto Vicente Martí y Salazar:	
<i>Borrador del proyecto de transformación del presbiterio de la Iglesia del Convento de Jerusalén</i> .....	68
<i>Proyecto de restauración de la Iglesia Arciprestal de Castellón</i> .....	68
Las Capillas deformadas:	
<i>Catedral. Bautismo de Jesús, de Vicente Masip</i> .....	73
<i>Libro, que tiene abierto en sus manos el Venerable J.B. Agnesio</i> .....	73
<i>Catedral. Martirio de San Sebastián, de P. Orrente</i> .....	74
<i>Santísima Trinidad. L. Planes</i> .....	83
Un nuevo lienzo de Mariano Salvador Maella en el Museo de San Pío V de Valencia:	
<i>Figura 1. Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Valencia. Museo de San Pío V</i> .....	84
<i>Figura 2. Pedro Michel: Grupo de ángeles (detalle) Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Museo de San Pío V</i> .....	84
<i>Figura 3. Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Iglesia Parroquial de Trescasas (Segovia)</i> .....	85
<i>Figura 4. Mariano Salvador Maella: Inmaculada Concepción. Oratorio de Damas. Palacio Real. Madrid</i> .....	85
Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia:	
<i>«Sierra del Negrete» G. Salvá. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo Bellas Artes. Valencia</i> .....	91
<i>«Paisaje con la sierra del Negrete al fondo» G. Salvá. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo Bellas Artes. Valencia.</i> .....	92
El dibujo de Sorolla en la búsqueda del cuadro:	
Bocetos para Triste Herencia:	
<i>Figura 1. «Triste Herencia», Oleo sobre lienzo, 1989, Iglesia de la Ascensión, New York</i> .....	94
<i>Figura 2. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	94
<i>Figura 3. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	94
<i>Figura 4. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	94
<i>Figura 5. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	94
<i>Figura 6. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	95
<i>Figura 7. Boceto para Triste Herencia. Papel continuo</i> .....	95



Daniel Sabater «Pintor de Brujas» y filósofo:	
“Cuando un pueblo lo merece” .....	97
“Y aún se llaman hermanos” .....	98
“Retrato del pintor Emile Bernard” .....	99
“Retrato de M. Ernesto Meyeroff” .....	99
“Santa Teresa de Jesús” .....	101
“La creación del hombre” .....	103
La pintura sorollista: entre el regionalismo y la modernidad:	
Francisco Pons Arnau, «Comiendo fruta» .....	109
Tomás Murillo Rams, «Esperando la pesca» .....	109
Enrique Navas Escuriet, «Después del baño» .....	109
Ricardo Verde, «Plaza del mercado» .....	110
Benedito, Benlliure Ortíz, Dubón, Pinazo Martínez. Una aproximación al postsorollismo:	
Salida de Misa. Benlliure Ortíz .....	112
Labradora valenciana. Luis Dubón .....	113
Floreál. José Pinazo .....	114
Cleo de Merode. Manuel Benedito .....	115
Mariano Benlliure y su tiempo:	
«Accidenti» 1884 .....	119
Alvaro de Bazán. Bronce de 1891 .....	121
Monumento al poeta y escritor Antonio Trueba .....	122
General Martínez Campos .....	122
Mausoleo a Julián Gayarre .....	123
El Coleo 1917 .....	124
De Salida 1917 .....	125
Retrato del decimoséptimo Duque de Alba .....	126
Antonio Fillol, ayer y hoy:	
Antonio Fillol cuando era joven .....	128
«Transportando arroz» .....	129
«La Bestia humana» .....	130
«La gloria del pueblo» .....	130
«Autorretrato» .....	130
«Adela de la Hoz» .....	131
A. Fillol dando últimas pinceladas «La novia» .....	131
Antonio Fillol en sus últimos años .....	133
Los escultores Lorenzo y Federico Coullaut:	
Valera en la Semana Santa de Orihuela (Alicante):	
El Prendimiento .....	135
La Oración en el Huerto .....	136
Ntra. Sra. de los Dolores .....	136
En el centenario del Maestro Padilla, autor de «Valencia»:	
Fotografía Maestro Padilla .....	139



Crónica Académica:

<i>El señor Soria en su discurso de ingreso</i> .....	147
<i>El Académico de Número Sr. García Llombart</i> .....	148
<i>El Académico de Número Sr. Soria, recibiendo los distintivos</i> .....	148
<i>Nassio Bayarri, recibiendo la medalla</i> .....	148
<i>Entrega del título al Sr. Bayarri</i> .....	148
<i>El Sr. Esteve Edo en su discurso de contestación al ingreso del Sr. Bayarri</i> .....	149

Martínez Beneyto, Tres premios:

<i>«De la Mancha»</i> .....	151
<i>«Un cabe»</i> .....	151

Necrológica. Enrique García Carrilero:

<i>«Tipo popular»</i> .....	152
-----------------------------	-----

Necrológica. Luis Arcas:

<i>Foto: D. Luis Arcas</i> .....	153
----------------------------------	-----

Necrológica. Ilmo. y Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix:

<i>Foto: D. Manuel Milian Boix</i> .....	154
--	-----

Necrológica. Jaime Barberán:

<i>Foto: D. Jaime Barberán</i> .....	155
--------------------------------------	-----











SRES. ACADÉMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS  
QUE FORMAN EL

CONSEJO DE REDACCIÓN  
DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

EXCMO. SR. D. FELIPE M.<sup>a</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO

PRESIDENTE, DIRECTOR DE LA REVISTA

ILMO. SR. D. LUIS GAY RAMOS

CONSILIARIO 1.<sup>o</sup>

ILMO. SR. D. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

CONSILIARIO 2.<sup>o</sup>

ILMO. SR. DE. JOSÉ MORA ORTIZ DE TARANCO

CONSILIARIO 3.<sup>o</sup>

ILMO. SR. D. FELIPE VICENTE GARÍN LLOMBART

BIBLIOTECARIO

ILMO. SR. D. MIGUEL ANGEL CATALÁ GORGUES

SECRETARIO GENERAL

ILMO. SR. D. JOSÉ OMBUENA ANTIÑOLO

ACADÉMICO DE NÚMERO

ILMO. SR. D. JOSÉ BÁGUENA SOLER

ACADÉMICO DE NÚMERO

ILMO. SR. D. JOSÉ ESTEVE EDO

ACADÉMICO DE NÚMERO

ILMA. SRA. M.<sup>a</sup> CONCEPCIÓN MARTÍNEZ CARRATALÁ

ACADÉMICA CORRESPONDIENTE. SECRETARIA DE LA REVISTA

*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO* dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo Reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

Redacción y Administración: Calle San Pío V, 9 - 46010 Valencia.

Teléfonos 369 03 38 (Museo 360 57 93 y 369 30 88)



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALIDAD VALENCIANA, ADEMÁS DE LA AYUDA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL Y DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA





LLIRIA