

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXXI

1990

Número único

"Goya", Conmemorando su estancia en la Real Academia de San Carlos. 1890.
(Grabado de *Ernesto Furió*, según lienzo de *Vicente López*.)

LA CIUDAD DE VALENCIA PATRONA Y MUSEO

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1990

VALENCIA

Archivo de Arte Valenciense

Publicación

de

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1991

I.S.B.N.: 84-600-7745-4

DEPÓSITO LEGAL: V - 2.943-1991

IMPRIME: Gráficas MARÍ MONTAÑANA
Santo Cáliz, 7 • Tel. (96) 391 23 04 • 46001 VALENCIA

LA CIUDAD DE VALENCIA, PATRONA Y MECENAS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

La vinculación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos respecto a la Ciudad de Valencia, en el marco legal del Patronazgo a ésta conferida en los Estatutos fundacionales de aquel Instituto¹, constituye una realidad jurídica que, por no derogada en ninguna disposición ulterior a la fecha de aprobación de dichos Estatutos —Real Decreto de 14 de febrero de 1768—, resulta susceptible de desarrollo y actualización en toda su extensión. Consecuentemente, estimo deseable y posible la adecuación de tan histórico Patronazgo a la realidad presente y en beneficio de ambas Corporaciones, Municipal y Académica, concordando una y otra en procurar el bien general de la Ciudad de Valencia —la primera— o el particular referido a la tutela y promoción de su patrimonio artístico y monumental —la segunda—, al “*adelantamiento de las Artes, y beneficio de la Capital y Reyno de Valencia*”, en expresión literal del preámbulo del citado Real Decreto.

Interesa subrayar a este respecto que la Ciudad de Valencia, su Ayuntamiento en concreto, y de acuerdo con una tradición de siglos, que le llevó tempranamente a preocuparse por la formación de sus técnicos, médicos, juristas, maestros, etc., auspiciando la creación de “su” Universidad, dependiente en todo del Municipio, en pleno “Siglo de las Luces” y en consonancia con el espíritu ilustrado de las clases dirigentes de la época, en 1753 concretamente, se dignó conceder su alta protección y patrocinio a la Academia de Santa Bárbara, cediendo para sus aulas tres salas de la Universidad, a las que se accedía por la puerta recayente entonces a la plaza de Santa Catalina de Sena, hoy calle de la Universidad y procurándole una determinada subvención para la enseñanza de la Arquitectura. Ello venía a demostrar la firme voluntad de la élite



“Alegoría de Valencia protegiendo las Artes”.
José Camarón Boronat. 1761. Museo Municipal de Madrid.
Colección Real Academia de San Fernando

(1) Tras el preámbulo, la parte dispositiva de dichos Estatutos establece en su artículo II. *PATRONO*, lo siguiente: “1. En atención á que el Ayuntamiento de la Ciudad de Valencia no solo ha contribuido á la fundación de la Academia facilitando su dotación con sus propias rentas, y dándola sus casas para su perpetua residencia, sino tambien solicitando de mi Real Piedad las gracias y prerrogativas que la concedo, es mi voluntad, que todos sus individuos le reconozcan por su Patrono, y goce las prerrogativas de tal, en la forma que lo es, y del modo que las disfruta respecto de la Universidad, en todo lo que no se oponga á lo prevenido en los presentes Estatutos.” (*Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. En Valencia: Por Benito Monfort, Impresor de la Real Academia. Año MDCCLXVIII).

valenciana en disponer de un centro docente artístico, un estudio público y oficial donde se impartiera la enseñanza de las bellas artes, a semejanza de las que se iban extendiendo por toda Europa².

(2) Es fundamental al respecto la clásica obra de N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, 1940, de la que hay publicada una traducción castellana por Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, con un interesante epílogo de F. Calvo Serraller sobre “Las academias artísticas en España”.

A un aristócrata aficionado a las artes, Don Manuel Téllez Girón, y a un artista estudioso, Don José Vergara³ débense en buena parte las gestiones en pro del establecimiento de esta Academia, una de cuyas primeras providencias fue dirigirse al Municipio valenciano, en solicitud de que como Patronos de esta Universidad, y padres de la patria, reciban bajo sus auspicios esta grande obra, declarándose patronos de ella, con lo que, asegurada la Academia de ser sus Mecenas el Ilustre Magistrado (es decir la Ciudad) continuarán los académicos con tranquilidad en sus estudios⁴.

Así lo hace constar por extenso la *Representación hecha a la M.N.I. Ciudad por los SS. Directores y Conciliarios que dirigen la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura que con el renombre de Santa Bárbara se ha establecido a efectos de sus desvelos en el presente año de 1754*, interesantísima memoria impresa tres años después en Madrid, y en la que, entre otros curiosísimos aspectos, se subraya que sobre la puerta de acceso a las aulas cedidas campeaban las armas de la Ilustre Ciudad⁵.

Pero como no fueran suficientes los subsidios dispensados y se hallara imposibilitado el arzobispo Don Andrés Mayoral en seguir favoreciendo económicamente a la Academia, fallecidos además el rey Fernando VI y su esposa Doña Bárbara de Braganza, sus regios valedores, el Estudio Público de las Nobles Artes al que tantas ilusiones habían dedicado los regidores de la Ciudad y un animoso grupo de artistas, los hermanos Ignacio y José Vergara a la cabeza de todos ellos, hubo de cerrarse en 1761⁶.

La Ciudad, su Ayuntamiento, toma entonces decididamente cartas en el asunto, en favor del restablecimiento de las clases de Bellas Artes, y en fecha de 2 de diciembre de 1761, decide elevar al rey Carlos III el siguiente memorial:

“La Ciudad de Valencia á los R.^s P.^s de V.M. con el mas profundo rendimiento Dize: Que estimulada de la aplicación, y tareas de los Professores de las tres bellas

Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura, los que anhelando siempre á su mayor perezion, y cultura, no han omitido medio alguno conducente á este fin, especialmente quando en el año de 1753, ayudados de algunos Bienhechores, acordaron abrir una Academia publica de dichas Artes, en beneficio comun, pidiendonos para ello, sitio correspondiente; y considerando la utilidad que podia resultar de

(3) Para la biografía de José Vergara Bartual (Valencia, 1726-1799), vid. M. A. de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia, 1967, (2ª edic.), pág. 425-429, y L. (Tramoyeres Blasco), “La familia Vergara”, *Archivo de Arte Valenciano*, III, nº2, julio-diciembre 1917, págs. 146-152. El otro comisionado, Don Manuel Téllez Girón y Carvajal Ponce de León, primer Director de la Academia de Santa Bárbara, era un aristócrata aficionado a las ciencias y las artes, un representante genuino de las clases que nutrieron y dieron vida a las Sociedades Económicas de Amigos del País. Como ha subrayado F. Garín Ortiz de Taranco en su trabajo de investigación *La Academia valenciana de Bellas Artes* (Valencia, 1945), pág. 62, a Téllez Girón no se le pasó por alto, en su discurso de apertura de la Academia de Santa Bárbara, la previsoría interrelación existente entre este Estudio y la Universidad, en cuyas mismas aulas iba a alojarse.

(4) Citado en F. Garín, *ibidem*, pág. 49. Con el citado Don Manuel Téllez Girón firmaron la aludida *Representación* el marqués de Dos Aguas, el conde de Albatera, el marqués de San José, Don Joaquín Ferrer y Pinós, Don Salvador Sanz de Vallés, el marqués de Llanera, Don Francisco Masoves de Lima, Don Pascual Corella, Don José Faus, Don Esteban Félix Carrasco, Don Enrique Stellinhuer, Don Guillermo Rangle, Don Bernardo Eguiarreta, el marqués de Ráfol y el secretario Don Manuel Gómez, todos pertenecientes a la aristocracia o a la burguesía. No me parece pertinente por tanto la suposición de C. Bédat en su fundamental trabajo *La Real Academia de San Fernando (1741-1808)*, Madrid, 1989, de asegurar que la Academia de Santa Bárbara era “una Academia dirigida y organizada sólo por artistas y artesanos”, ya que frente a los profesores de la misma, Cristóbal Valero, José Vergara, Ignacio Vergara, Luis Domingo, Pascual Miguel y Jaime Molins, una relación de los Académicos de Honor del año 1754 suma doce Consiliarios, todos pertenecientes a la nobleza.

(5) Cf. S. Aldana Fernández, “La Academia valenciana de las tres nobles artes. Notas sobre su emplazamiento”, *Valencia Atracción*, nº 245, junio de 1955, págs. 14-15.

El escudo cuatribarrado a que se hace referencia presenta la disposición heráldica de tarja, estando surmontado por yelmo coronado con la cimera del simbólico “drach alat”, armas de Valencia que en el siglo XVII coexisten con el escudo tetragonal, que irá imponiéndose como privativo de la Ciudad, con la sustitución del “drach alat” por el “rat penat”. A los lados dos ángeles tenantes.

Orellana, refiriéndose a la portada sobre la que campeaba este escudo nos informa que por la misma, la principal de la Universidad, entraba y tomaba posesión el Rector, siendo costeadada por San Juan de Ribera, al ordenar cerrar éste la recayente a la plaza del Patriarca. Un dibujo del siglo XIX nos muestra un ángulo de la fachada de la Universidad con el referido escudo, que con muy buen criterio trasladó la Real Academia a la fachada de San Pío V, al tiempo de trasladarse a este edificio. El mismo Orellana (*Valencia antigua y moderna*, t. I, Valencia, 1924, págs. 368-369), nos informa que “la Puerta por donde se sube á dichas aulas ahora del Divujo, es la que se deve contemplar Puerta principal de la Universidad, sin embargo de que ahora por causa de los tabiques y separaciones practicadas para comodidad del actual destino, carezca de comunicacion por dentro con el buque principal de la Universidad”.

El emblema de la Real Academia propiamente lo forman dos cornucopias puestas en sotuer, la una de la abundancia y la otra la de las bellas artes, recordando el reverso de las primeras monedas romanas acuñadas en Valencia, en las que se representa el mítico cuerno de Amalthea y el haz de rayos de Júpiter. En la *Noticia histórica de los principios, progresos y ereccion de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos*, de 1773, ya citada, aparecen ensamblados, por primera vez, los escudos de España, Valencia y la Real Academia, formando una bella composición grabada por Manuel Monfort.

(6) Antecedente directo de la Academia de Santa Bárbara fue la academia particular que los hermanos Vergara habían dirigido en su casa-estudio de la calle de las Barcas, donde años después se edificaría el Teatro Principal. A José Vergara precisamente se refiere la *Representación* citada arriba al decir: “Movía la idea de esta Academia (la de Santa Bárbara) el celo y la aplicación de uno de los más diestros profesores del País, que no lo sería en tanto grado le faltase lo primero”.

este establecimiento, condescendimos gustosos á tan justa, y honesta peticion, destinando para este effecto una de nuestras Casas, donde ha estado corriente el exercicio del Dibujo, por espacio de siete años muy á nuestra satisfaccion, por ver la utilidad y adelantamiento del numeroso Concurso de sus Individuos, y el desinteresado zelo de los Profesores que la dirigan; hasta que habiendo faltado los medios, se han visto obligados á abandonar tan loable empresa, y cierran las Aulas con sentimiento universal: Y considerando al mismo tiempo la bella disposicion de los Naturales, propia para el cultivo de estas Artes, segun lo acredita el gran numero excelentes Artificies, que ha producido esta Ciudad y Reyno en todos tiempos, siendo el primero el insigne Joseph de Ribera, llamado en Italia el Españoleto; el estudioso Juan de Juanes; los dos Ribaltas; Jacinto Geronimo de Espinosa; el Canonigo D.ⁿ Vicente Victoria; y en las Mathematicas el P. D.ⁿ Thomas Vicente Tosca; el D.^{or} D.ⁿ Juan Bautista Corachan, sin otros muchos que se omiten; cuyas obras son el testimonio mas autentico de su habilidad, pudiendo añadir los de nuestro tiempo, como califica la memoria que acaba de dexar en Roma el adelantado Escultor D.ⁿ Francisco Vergara, y las obras que los actuales Professores han remitido a Vuestra Academia de S.ⁿ Fernando.

En atención á tan relevantes motivos y de los muchos que desean el establecimiento de una Academia publica, unos para perfeccionarse en las expresadas Artes, otros para tener el preciso conocimiento, y manejo de Dibujo, aun para las Artes mecánicas que de esta dimanar, mayormente en un Pais tan poblado, cuyas Fabricas, y Manufacturas hazen mas preciso el establecimiento de la Escuela del Dibujo: Por todos estos motivos se ve obligada la Ciudad á recurrir con la mayor veneracion y respeto al R. Trono de V.M. pidiendo rendidamente, se sirva mandar erigirla baxo Vuestra R.^l Proteccion, dandole las Reglas que fueren mas de Vuestro Real Agrado, y la facultad, y permiso para destinar uno de sus Arbitrios, que sin ser gravoso al Publico, ni contrario á los Derechos de V.M. sea suficiente para la precisa manutencion de la Academia que solicitan los Professores⁷.”

Firman dicho memorial los regidores Don Juan Pedro Coronado, Don Antonio Pascual, Don Francisco Escudér, Don Francisco Navarro y el escribano de la Ciudad Don Tomás Tinagero y Vilanova.

Esta petición fue precedida por sendos escritos del Capitán General Frey D. Manuel de Sada y Antillón (24 de noviembre) y del Arzobispo de Valencia D. Andrés Mayoral (30 de noviembre), dirigidos a los Consiliarios de la Real Academia de San Fernando Marqués de Villafranca y Don Ignacio Hermosilla, recomendando el establecimiento de una Academia pública bajo la real protección (lo que la diferenciaría de la anterior Academia valenciana) así como el título de Académicos de Mérito por San Fernando para los profesores de la antigua escuela (la de Santa Bárbara), lo



Grabado de Manuel Monfort, que figura en la portada de la “Memoria histórica de la Real Academia de San Carlos”, publicada en 1773

que avalaría su prestigio y como reconocimiento oficial, a cuyo efecto dichos profesores enviaban una serie de obras a la propia Academia madrileña con que revalidar la competencia profesional de cada uno de ellos⁸.

No siendo suficientes estas diligencias, el Ayuntamiento, secundado por los antiguos profesores de la Academia de Santa Bárbara y por el grabador Don Manuel Monfort, activo agente del restablecimiento de las interrumpidas clases desde la Corte, decide elevar por sí propia una solemne representación o memorial a la Real Academia de San Fernando, por ser ésta Institución, fundada en 1744, a quien compete informar oficialmente al Rey sobre la conveniencia o no de crear otras Academias similares fuera de Madrid, luego de averiguar sus posibles medios de subsistencia, métodos de gobierno, estatutos, programas de estudios, etc. El Instituto madrileño va a desempeñar, desde ahora, el papel efectivo de “Academia-madre” de todas las que de su especialidad se vayan a instaurar en lo sucesivo.

El Ayuntamiento de Valencia delega este negocio, que promete ser arduo y premioso, en dos de sus regidores, el Marqués de Jura Real y Don Francisco Navarro⁹, quienes se

(7) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

(8) *Ibíd.*, sig. 35, 2/2.

(9) Don Francisco-Pascual Castillo Izcó Quincoces, marqués de Jura Real, nació el 10 de noviembre de 1728. Fue diputado y regidor por la clase noble de Valencia y pertenecía a la Real Maestranza de Caballería y al Brazo Noble de la Real de San Jaime. En 1760 el rey Carlos III le concedió el título de marqués de Jura Real. Acerca del magnífico palacio conocido por este título, en la plaza de San Francisco, derribado en 1930, y otras noticias biográficas, vid. V. Ferrán Salvador, “Iconografía presidencial valenciana”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 24, 1963, págs. 46 y 47.

Don Francisco Navarro Madramany por su parte llevó con el anterior todo el peso de las negociaciones en pro del establecimiento de la Academia de bellas artes, ejerciendo el cargo de 2º Consiliario hasta su fallecimiento en 1769, año en que es sustituido por otro regidor perpetuo por la clase noble, Don Antonio Pascual y García de Almunia.

apresuran a dirigir por duplicado a la Real Academia de San Fernando y, concretamente, a sus Consiliarios Marqués de Villafranca y Don Ignacio Hermosilla, el siguiente escrito, de fecha 9 de noviembre de 1761, inédito hasta ahora, como los que se transcriben sucesivamente y que por su interés reproducimos:

“Hallandonos con el honor de Regidores Diputados de la Ciudad de Valencia, para promover los adelantm.^{tos} de la Academia de las tres bellas Arte de Pintura, Escultura, y Arquitectura, q.^o el celo y aplicacion de algunos Professores de ellas promovio en esta Capital en el año de 53 con tan conocido beneficio, y utilidad del Publico, como ya en el año de 57, se hizo presente á la Mag.^d del Señor D.^o Fernando Sexto (que esté en gloria) por medio de un impreso de dicha Academia, y ahora repite esta Ciud.^d por medio de su Represent.^{on}, que dirige á la R.^l Academia de S.^o Fernando de la que es Vd. Conciliario; sabiendo nosotros, quanto lisongan el gusto de VE. semejantes empresas, assi por los fines á que se dirigen, como por el esmero que VE. se dedica á promover todo lo q.^o es favorable y ventajoso á la Monarquia, y conspira á instruir, y hazer feliz á la Nacion; acudimos á la poderosa proteccion de V.E., suplicandole encarecidam.^{te} se digne pasar aquellos oficios q.^o sean conducentes, á fin de que se conceda á esta Academia, por medio de algun Arbitrio, q.^o está pronta, a proponer esta Ciudad una fixa y segura dotacion; pues sin ella es impensable su subsistencia, como se experimenta en este año que por falta de medios no ha podido abrirse, viendose con el mayor dolor privada de su enseñanza, un gran numero de juvenes, cuyos progresos llenavan de satisfaccion á los Jefes de esta Ciudad, y aquantos frecuentavan la Academia.

Con este motivo tenemos el gusto de hazer presente á V. Ex.^a ntra. atencion, y respeto, y los vivos desseos que nos acompañan de merecer las ordenes que fuesen de su agrado^{to}.

A este memorial, y antes de transcurrido un mes, respondieron en nombre de la Academia de San Fernando los citados Consiliarios Marqués de Villahermosa y D. Ignacio Hermosilla con este otro escrito, de fecha 2 de enero de 1762:

Luego q.^o D.^o Man.^l Monfort me entregó la estimable Carta de V.SS. de 14 de Diz.^{re} le presenté a los SS.^{res} Protector, Vice Protector, y Consiliarios a la Academia y les dio las q.^o les traxo. Para resolver sobre ellas se celebró Junta el dia 3 del corriente y vistas las obras de los seis Profesores q.e V.SS. recomiendan quedaron todos creados Academicos de merito en sus respectivas Artes, q.^o es quanto la Academia ha podido practicar por si misma en obsequio de la proteccion que V.SS. y el muy Il.^{re} Ayuntam.^{to} les ha concedido.

En quanto a el establecim.^{to} de una Academia de las Artes en su capital, la Junta vio con su mej.^r satisfaccion q.^o esa insigne Ciudad le prepara con el mayor, mas generoso

y mas solido celo q.^o pudiera apetererse y sobre ello me encarga mucho ruego a V.SS. q.^o en su nre. y entanto q.^o formalizados los preliminares lo practicaren de rechazo se sirvan dar las mas expresibas gracias. Y para q.^o todo pueda disponerse con la brevedad y formalidad devida es indispensable en primer lugar que la Ciudad repita otra representacion al Rey en q.^o exprese la Cat.^d que destina para perpetua dotacion de la futura Academia el fondo ó el arbitrio de q.^o la saca y el edificio q.^o concede p.^a residencia de los Estudios.

En segundo lugar se expresará en la misma representacion las Personas q.^o V.SS. tengan por mas a proposito p.^a presidir a la futura Academia y a la Junta preparatoria, que deba desde luego formarse.

En tercer lugar propondrá tambien la Ciudad a S.M. de 24 a 30 Sugetos, una parte Regidores, otra Canonigos, otra de algunos Ministros de esa Audiencia y la otra de los títulos y Nobleza mas autorizada afin de q.e de todos elixa S.M. los doce q.^o sean de su agrado p.^a formar con ellos con el q.^o haya de ser Presidente y con los seis Professores que se han graduado una Junta preparatoria q.e desde luego se emplee en ir formando los Estatutos.

Hecha esta representacion se serviran V.SS. pasarla á mis manos para q.^o acompañada de Consulta de la Academia se solicite por esta la aprobacion de S.M. los nombramientos de residente y Consiliarios, ereccion de Junta y se remitan las Ordenes correspond.^{tes} para todo al S.^{or} Capitan gral., al Regente de la Audiencia y demas a quien toque.

V.SS. pueden estar en la seguridad de q.^o estos S.^{res} luego q.^o llegue el insinuado Dcum.^{to} no perderan instante en solicitar q.^o p.^a mi parte emplearé mis debiles oficios para que V.SS. queden servidos como lo deseo y darles evidentes pruebas de mi sincero reconocim.^{to} á los favores con q.^o esa Ciudad y VSS. me han onrrado^{to}.

En contestación a los requerimientos que la Real Academia de San Fernando formula a la Ciudad a través del escrito precedente y en cumplimiento de lo previsto sobre creación de nuevas academias —concreción de doración específica, lista de personalidades para la formación de la Junta Preparatoria, redacción de los Estatutos, etc.— responde el Ayuntamiento con esta otra exposición, de fecha 27 de febrero de 1762, de nuevo por conducto de los Regidores Marqués de Jura Real y Don Francisco Navarro:

En vista de lo que V.S. se sirvio prevenirnos de orden de la Junta de la R.^l Academia de S.^o Fernando con fecha de 9 del mes passado; Ha acordado la Ciudad la Represent.^{on} adjunta, que passamos á sus manos para q.^o se sirva hacerla

(10) Biblioteca-Archivo de la Real Academia de San Fernando, C. Bédat no debió haber visto este memorial, ya que data en 30 de marzo de 1762 el primer escrito en solicitud del restablecimiento del estudio público de las nobles artes, cuando en realidad el de esa fecha es el tercero.

(11) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

presente a la primera Junta que ocurra, suplicando á los Señores de ella la dirija á su Mag.^d continuandonos su proteccion á fin de que se la de curso, y experimenten estos Naturales las conocidas ventajas, y utilidades que logran los de essa Villa, por medio del esblecim.¹⁰ de la de S.ⁿ Fernando.

En ella como V.S. verá, se manifiesta el Domicilio que la Ciudad, desde el año 53 destinó á los Professores, que son tres Piezas capaces del mismo edificio de su Universidad Literaria, de que es la Ciudad fundadora, y Patrona. Propone el Arbitrio, que sin ser gravoso al publico, ni contrario a los Derechos de S.M. bastará para manutencion de la futura Academia. Propone finalmente por Cabeza, y Presidente de las Juntas á su Intendente Corregidor, ofreciendo la Ciudad concurrir en publico a todas las funciones generales de ella, de la misma manera que lo practica en su Universidad Literaria, la que concediendola S.M. permiso formará con su aprovacion, aquellas Leyes y Estatutos que sean mas adaptables al gobierno de dha. Academia, como las formó de lo antiguo para su Universidad, y al presente renueva, y corrige segun la necesidad que advierte, y exigen las circunstancias del tiempo; baxo cuyas reglas de gobierno florece dcha. Universidad, y se distingue entre las mayores de España.

Quedando la Ciudad en el gobierno de la futura Academia, concurrirá como se ha dicho á todas las funciones generales de ella, cuyará del ordenam.¹⁰ y progresos de sus Professores; zelará la mejor enseñanza, y aprovecham.¹⁰ de sus Discipulos, y para el mejor orden, y circunspeccion de los Concurrentes, estimulará el cumplim.¹⁰ de las obligaciones de los Directores, y empleados de la Academia, y señalará dos de sus Capitulares, á fin de que assista uno de ellos cada noche como se ha practicado hasta ahora. Y siendo Presidente de la Ciudad el Cavallero Intendente del Exercito de este Reyno, el que por su caracter, y representacion es el mas a proposito para presidir tambien las Juntas de la Academia (y mucho mas el actual S.^r Marques de Aviles por su notorio zelo al bien publico) ha considerado la Ciudad, que no era adaptable con los supuestos que quedan sentados, la Proposicion de los veinte y quatro Sugetos de Ministros, Canonigos, Dignidades, Personas de la primer Nobleza, y Regidores, que V.S. manifestó en la expresada Carta de 9 del passado, para Conciliarios, y formacion de la Junta preparatoria, y la ha omitido por quanto el gobierno de esta Academia no es posible adaptarle con estas circunstancias al que logra la de S.ⁿ Fern.^{do} Y cree que con los mismos medios con que essa ha florecido, se arruinaria en este Pais.

Y así espera la Ciudad que los Señores de la Junta zelosos del mejor orden, y gobierno de esta Academia, y desseosos de que se la facilite un solido establecimiento que sea duradero por el qual se consigan los buenos efectos que se solicitan, procuraran a la Ciudad el Honor de fundadores de esta Academia, y la satisfaccion de que recaiga en ella la direccion, y gobierno de su establecimiento como le ha tenido hasta ahora. Y las facultades de formar con aprovacion de S.M. aquellas Leyes, y Estatutos, que

con su Presidente y oyendo á los Professores se estimaren convenientes, y mas adaptables.

Con la inteligencia que la Ciudad está con el concepto, de que separadamente será conveniente se forme una Junta que se componga de su Cavallero Intendente como Presidente, y Cabeza, de dos de sus Regidores Diputados, de algunos Academicos de honor, que deberán ser Personas de distincion, y algunos otros de Merito, con los Directores que se nombren para celebrar las Juntas Ordinarias, y encargarse del gobierno inmediato de dha. Academia, con las facultades que la Ciudad propondrá en la formación de sus Estatutos, y S.M. tuviere por conveniente concederles.

Repitamos las mas expresivas gracias por lo que esos Señores se sirven favorecernos rogando nos faciliten ocasiones con que poder manifestar nuestra gratitud, y las Ordenes que fuessen de su mayor agrado, ofreciendonos igualmente al servicio de V.S.¹²

Un mes después, el 30 de marzo concretamente, la Real Academia de San Fernando, por acuerdo tomado en sesión celebrada dos días antes, eleva un memorandum al Rey informando favorablemente sobre el establecimiento del “Estudio público, o Academia de las Artes”, que el Ayuntamiento de Valencia desea fundar bajo la protección real y

mandando le sean perpetuas treinta mil reales anuales con que de de uno de sus arbitrios la dota, dando las demas providencias precisas para su establecimiento.¹³

Por cuanto, añade dicho memorandum, que

por haberle faltado este poderoso auxilio (se refiere a la subvencion de 30.000 reales) no pudo subsistir la que en el año 1753 se fundó en aquella Ciudad,¹⁴

esto es la de Santa Bárbara.

Transcurridos tres largos años, dada la lentitud con que se procede, y patente la generosidad de la Ciudad al comprometerse a financiar la nueva Academia, sin gravamen para la población ni carga alguna para el erario real, el Intendente Corregidor Don Andres Gómez de la Vega¹⁵, determina dirigirse en nombre de la Ciudad a la Real Academia de San Fernando, abogada de oficio en la causa del restablecimiento de la nueva Academia valenciana, para interesarle vivamente acerca del mantenimiento del Patronato municipal del ansiado nuevo establecimiento, dado que la Ciudad lo había ejercido sobre la anterior de Santa Bárbara.

(12) *Ibidem*, sig. 35, 2/2.

(13) *Ibidem*, sig. 35, 2/2.

(14) *Ibidem*.

(15) Don Andrés Gómez de la Vega ejerció el cargo de Corregidor entre 1763 y 1766, salvo algún otro intervalo, sucediendo al marqués de Avilés, citado por sus desvelos en favor de la nueva Academia en la exposición dirigida por el Ayuntamiento a la de San Fernando en febrero de 1762.

El escrito del Intendente Corregidor, de fecha 12 de abril de 1765, y asimismo inédito, se sustancia en estos términos:

que siendo la Ciudad quien ha instalado el establecimiento de la Academia, y dándole lugar en sus Casas propias, como tan útil al bien de su público y saliendo de la masa Común de sus Rentas la dotación de los treinta mil R.^s que se le han señalado, parece le pertenece de justicia el Patronato de la misma Academia, así como le tiene en los demás estudios de su Universidad Literaria, y Aulas de Gramática establecidas en el Colegio de S.ⁿ Pablo de la Compañía de Jesús.¹⁶

El Intendente Gómez de la Vega estima por su parte, además, en el mismo escrito que los Estatutos de la futura Academia no podrán adaptarse a los de la de San Fernando al haber sido el rey el fundador de la misma y deducirse del propio erario real: los gastos para su mantenimiento. Propone, de otro lado, que, sin perjuicio de la subvención brindada por la Ciudad, debe ser el propio Intendente Corregidor, al disponer “el conocimiento privativo de los Propios y Rentas”, que “es más natural comtemplar mejor que otro los fines de este importante establecm.¹⁰⁷” Pero entretanto no tiene por conveniente la apertura inmediata de la Academia como casi todos deseaban, y así el funcionamiento y fundación efectiva de la misma aún habría de retrasarse por espacio de tres años más.¹⁷

Y ello pese a la Real Resolución de 28 de febrero de aquel mismo año, comunicada por el Ministro Marqués de Grimaldi a la Junta General de la Real Academia de San Fernando:

sobre haberse el Rey Nuestro Señor conformado en que se estableciese en esta Ciudad una Academia de las bellas Artes con asignación de 30.000 reales anuales, para su indispensable gasto; de cuya R.^l determinación se halla ya esta Ill.^{ta} Ciudad con el aviso correspondiente por la vía del Ex.^{mo} S.^{or} Marques de Squilace...¹⁸

Esta Resolución real despejaba cualquier sombra de duda sobre el deseado restablecimiento no obstante su premiosa tramitación. Significativamente, se apresuraron a dar las debidas gracias por esta Resolución el Ayuntamiento en pleno y el Arzobispo Don Andrés Mayoral.¹⁹

Un paso más en pro de la creación del nuevo Estudio público valenciano de las bellas artes se concreta en la comunicación del 2 de septiembre del año siguiente, 1766, por la que el Marqués de Grimaldi notifica a la Real Academia de San Fernando la aprobación de los Estatutos de la Academia, intitulada oficialmente ya de San Carlos en homenaje y propiación del rey Carlos III. Dos días después, la propia Academia madrileña daba traslado de tan importante

resolución al Intendente Corregidor de la Ciudad Don Andrés Gómez de la Vega.

Con anterioridad a la aprobación de los citados Estatutos, en 2 de febrero de ese año, la Junta Preparatoria que entendía en el asunto, presidida por el propio Corregidor Gómez de la Vega y formada por los Regidores Marqués de Jura Real y Don Francisco Navarro, y el Secretario Don Tomás Bayarri²⁰, determina extender una copia certificada del texto de los mismos, para que

se passe de officio a la M.I. Ciudad por medio de los SS. Consiliarios Marques de Jura Real y Dn. Francisco Navarro, para que como Patrona que es de esta Real Academia esté enterada de todo.²¹

Sancionados por fin los Estatutos por el citado Real Decreto, dado en El Pardo, en 14 de febrero de 1768, y reestablecido en consecuencia el Estudio Público de Bellas Artes en las aulas de gramática y retórica de la Universidad, vacantes ahora por la expulsión, un año antes, de los jesuitas encargados de regentarlas, cedidos dichos locales por la

(16) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

(17) Según C. Bédat, op. citada arriba, pág. 400, la creación de la nueva academia valenciana fue rechazada de nuevo en 1764, a pesar del indicado ofrecimiento del Ayuntamiento en dotarla con los 30.000 reales anuales, no aceptándose el mismo por estimar el Consejo que esta suma gravaría demasiado el presupuesto municipal.

Aceptado ya en 1765 su establecimiento, en la misma fecha de 28 de febrero el Rey nombra a una Junta Preparatoria formada por el Intendente Corregidor Don Andrés Gómez de la Vega y los dos regidores de la Ciudad, el marqués de Jura Real y Don Francisco Navarro, comisionados ya por el Ayuntamiento desde 1761 para gestionar la apertura de la nueva academia que debía suceder a la de Santa Bárbara. C. Bédat subraya por su parte que se confió a éstos la formación del programa de enseñanza y que el mismo se enviaría a censurar a la Academia de San Fernando, puesto que “había de quedar la nueva subordinada á ésta, de la forma prevenida en los Estatutos”, dependencia que pronto dará origen a no pocos conflictos.

(18) Biblioteca-Archivo de la Real Academia de San Fernando.

(19) Don Andrés Mayoral Alonso de Maella (Molacillos, Zamora, 1685 Valencia, 1769), Arzobispo de Valencia, fue un eclesiástico ilustrado que se distinguió por sus afanes culturales, al haber favorecido la Real Sociedad de Amigos del País y la Academia de Santa Bárbara, y fundado numerosos centros docentes, como las Casas de Enseñanza de Valencia y Xátiva, el Colegio Andresiano y varias escuelas primarias.

(20) Don Tomás Bayarri, presbítero y primer Secretario de la Real Academia de San Carlos fue sujeto muy docto en el conocimiento de nuestras obras de arte. Fue un verdadero colaborador de Antonio Ponz en la redacción de los volúmenes IV y V del *Viage por España* en los que se describen los monumentos valencianos. Un interesante epistolario entre ambos secretarios, Ponz lo fue de la de San Fernando, se conserva en el archivo de la de San Carlos, habiéndose publicado por L. Tramoyeres en los números de *Archivo de Arte Valenciano* correspondientes a 1916 y 1917.

(21) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

Ciudad²² de conformidad con una Real Orden de 28 de febrero de 1765, las clases se habían inaugurado en realidad el 13 de febrero de 1766, habiéndose inscrito en la “de Principios” ciento cincuenta y tres alumnos de la más variada edad, condición y circunstancias.²³

El claustro de profesores lo constituían don Cristóbal Valero y Don José Vergara, Directores o titulares de la docencia de Pintura; don Ignacio Vergara y Don Luis Domingo, Directores de Escultura; Don Vicente Gascó y Don Felipe Rubio, de Arquitectura, Don Manuel Monfort, Director de Grabado, y los Tenientes o profesores auxiliares Don Luis Planes, Don Francisco Bru y Don Antonio Gilabert, nombrados, respectivamente, para las clases de Pintura, Escultura y Arquitectura.²⁴

El cuidado material de los servicios docentes y el de la instalación de los mismos —nos informa el Dr. Garín Ortiz de Taranco en su ya citado trabajo de investigación— no debió ocupar mucho tiempo a los nuevos académicos, al aprovecharse gran parte de las viejas instalaciones e instrumental específico, modelos de barro y alabastro, libros, etc., heredados de la vieja Academia de Santa Bárbara, cuyas mismas aulas, ahora de nuevo reutilizadas, se procede a remozar.²⁵

(22) La Junta Preparatoria de la Academia, en sesión de 13 de marzo de 1765, encargó al arquitecto Vicente Gascó, primer Director de Arquitectura tres años después, la adaptación de un ala de la Universidad para el establecimiento en la misma de la ya inminente Academia. El plano con las tres aulas destinadas a ésta y otras dependencias lo publican J. Bérchez y V. Corell en su *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia (1768-1846)*, Valencia 1981, pág. 325. Por desgracia, la Academia nunca ha poseído un edificio propio, habiéndose cobijado primero en las citadas aulas universitarias, luego en el ex-convento del Carmen, desde 1848, y, finalmente, a partir de 1946, en el antiguo colegio-seminario de San Pío V. Por ello, y para propiciar, quizá, la deseada construcción de un edificio expresamente destinado a sede propia y centro de enseñanza de las bellas artes, la Junta Ordinaria de 7 de diciembre de 1788 acordó, como tema propuesto para las oposiciones al premio de Arquitectura, “una casa para Academia de las Nobles Artes, con habitación para el Secretario, Conserje y Portero, con Salas correspondientes a los Estudios, Biblioteca y Galería, para las Obras de las Artes y un Salón para las Juntas y funciones públicas”.

En el citado catálogo de J. Bérchez y V. Corell se reproducen, precisamente, los planos de tan interesante proyecto, ciertamente ambicioso dadas sus pretensiones monumentales, proyecto firmado por Nicolás Minguet y que mereció el premio de 1ª clase en el Concurso General celebrado en 1789. Proyecto el de la construcción de un edificio de este destino y características que es objeto nuevamente de sendas propuestas en los certámenes de 1826 y 1838, según lo acreditan los planes de los arquitectos Juan Marzo y Pardo y Vicente Martí y Salazar, respectivamente, asimismo grandiosos de concepción y congruente aliento clasicista, publicados los dos en el citado *Catálogo*.

(23) Cf. F. Garín Ortiz de Taranco, *ibídem*, pág. 76.

Un memorial o escrito confidencial, sin fecha ni destinatario, que hemos visto en el voluminoso expediente obrante en el archivo de la Real Academia de San Fernando sobre cuantas gestiones suscitó la fundación de la de San Carlos, nos informa sin embargo a este respecto de los gastos “de más de 20.000 reales”, invertidos por la propia Academia valenciana en las reformas y mejoras que hubo de acometer en las citadas aulas. Gastos que se aducen en el citado texto confidencial ante el temor de ser expulsada (¡) la Academia de dichas aulas debido a la oposición de ciertos regidores contra el recién creado establecimiento. El memorial, carente de fecha, firma y destinatario explícito, insisto, concluye con esta significativa queja:

Este inesperado accidente ha trastornado el Cuerpo de la Academia, porque si la Ciudad, que devia buscar sus creces como Protectora, busca su ruina, visto está lo que se puede seguir, no ocurriendo al pronto remedio p.^a no sentir el daño que está amenazado; y este es el que procura la Acad^a para q.^e jamas se le acuse de morosa.²⁶

No pasaron a mayores estas amenazas, minoritarias sin duda en el seno de la Corporación municipal, pero la Academia vio frenadas sus ilusionadas expectativas al revelarse insuficiente la asignación anual de 30.000 reales con que la dotara la Ciudad, sin perjuicio de seguir ocupando las aulas de la Universidad hasta 1848, en que, de resultas de la Desamortización, vino a establecer su domicilio en el viejo convento del Carmen, cuyo edificio y Museo —la

(24) De entre ellos, y como apuntaba el escrito de la Real Academia de San Fernando de 2 de enero de 1762, arriba transcrito, habían sido creados Académicos de Mérito de la misma José Vergara, por su cuadro enviado al efecto representando “un pasaje de la Historia de Telémaco” (en la sala del Archivo-Biblioteca, en la actualidad); Cristóbal Valero, por un cuadro “pintado al olio representando otro pasaje de la Historia de Telémaco”; Ignacio Vergara, por su modelo en barro cocido de los Angeles adorando el nombre de María, ejecutado en mármol para la fachada barroca de la Catedral de Valencia; Luis Domingo, por un bajorrelieve que representa a “Minerva conduciendo la Juventud valenciana al Templo de la Fama” y a Manuel Monfort, por varios grabados suyos. En la misma fecha de enero de 1762 la Academia de San Fernando otorgó el mismo título al segorbino José Camarón Boronat por “un Quadro de dos varas de alto por quatro pies de ancho, que representa a la Diosa Minerva en un Trono y la Ciudad de Valencia en figura de una Matrona que acompaña y conduce a él las tres nobles artes representadas en tres Nimphas y otras figuras”, además de tres dibujos. Dicha pintura, de 177 x 106 cms., propiedad como las anteriores obras de la Academia madrileña y donadas por los propios autores en propiciación del nombramiento de Académicos de Mérito, se halla expuesta en la actualidad en el Museo Municipal de Madrid. Lo reproducimos por su interés y ofrecer cabalmente una representación pictórica del mecenazgo de la Ciudad de Valencia sobre la Real Academia de San Carlos bajo la protección del rey Carlos III.

(25) Cf. D. Garín Ortiz de Taranco, *ibídem*, pág. 62.

(26) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

dirección del mismo, inclusive— le había sido confiada a la Academia ya en 1838.²⁷

Ante la indicada insuficiencia económica, la Academia de San Carlos resolvió dirigir un escrito a la de San Fernando, “Primada y Madre de todas las de España”, interesando su superior valimiento en favor de la obtención de otros subsidios que asegurasen el mejor desenvolvimiento de sus fines. El memorial lleva fecha de febrero de 1774, sin especificar día, y en él lamentan los académicos que con los 30.000 reales, deducidos del exceso que produce el derecho de Partido y Puertas, no es posible atender los gastos ocasionados por “la manutención de su fabrica, y muebles, los sueldos de siete Directores y tres Tenientes, de Secretario, Conserje, Portero y Modelo, y de este mismo fondo deven comprarse los papeles, libros y modelos de su estudio, y costear premios para promover la aplicación de los jóvenes concursantes”. Con tan insuficiente dotación, la Academia se queja, además, del poco salario de los profesores, el carecer de becas o pensiones con que premiar a los alumnos más destacados, etc.²⁸

Ante esta situación un tanto angustiosa, la Real Orden de 24 de octubre de 1778²⁹ resuelve dar satisfacción a estas quejas al duplicar la dotación originaria con otros 30.000 reales de vellón, asimismo deducidos del impuesto municipal de Partido y Puertas.³⁰

Pero en contrapartida al beneficio económico logrado, dicha Real Orden impone la homologación del plan de estudios de la de San Carlos con la de San Fernando, el establecimiento de premios cada tres años, la creación y dotación de la plaza de Teniente de Director para la enseñanza de la Arquitectura y otro para la de Grabado, así como la creación, con carácter de especialidad específica de la Academia de San Carlos, de “una sala separada para el estudio de flores, ornatos, y otros diseños adecuados para los tejidos (de seda)”, creándose y dotándose la plaza de un Maestro o Director de dicha especialidad. Asimismo, recomienda que la Academia mantenga siempre en Madrid, a sus expensas, a uno o dos jóvenes pensionados para completar y perfeccionar sus estudios en la Academia de San Fernando.³¹

Resulta evidente que la mayor carga experimentada en el erario municipal para el sostenimiento de la Academia de San Carlos no se vio correspondida con el logro de una mayor autonomía por parte de la escuela valenciana. Antes, al contrario, la dependencia de San Carlos respecto a la de San Fernando se acrecentó, lo que alimentó un progresivo clima de desconfianza mutua y hasta algún incidente

curioso, puntualmente dado a conocer por el investigador C. Bédat³², al no aceptar los académicos valencianos tan de buen grado, como al principio, la tutela madrileña, bien explicable ésta dado el centralismo político dominante.

De nuevo años después, y en cumplimiento de la Real Orden de 30 de enero de 1784 por la que se establecía con carácter efectivo la “sala separada con destino unicamente al Estudio de Flores y Ornatos, y Diseños adecuados a los Textidos”, la Ciudad hubo de incrementar la expresada asignación anual en 360 pesos, que deberían entregarse “por mano de su Secretario en la propia forma que se executa con las demas asignaciones que están hechas al Cuerpo”.

En contrapartida a los dispendios que ocasionaba al Ayuntamiento el mantenimiento de “su” Academia ha de resaltarse que la Ciudad desempeñaba el gobierno efectivo de la misma, como quizá no lo había ejercido nunca sobre la propia Universidad, en cuyos órganos de gobierno, además del rector y catedráticos, sujetos uno y otros a nombramiento municipal, figuraban el propio arzobispo como canciller y una fuerte presencia eclesiástica.³³

Efectivamente, hasta la Real Orden de 31 de octubre de 1849 por el que se daba una nueva organización a las academias y estudios de bellas artes, excepción hecha de la

(27) Por Ley de 1837, art. 27 y disposiciones correspondientes. Vid. E. Tormo, *Valencia; los Museos*, fascículo I. Madrid, 1932, pág. 7 y ss. y F. Garín Ortiz de Taranco, *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, pág. XV y ss.

(28) Biblioteca-Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 35, 2/2.

(29) Vid. *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia, 1828, pág. 14 y ss.

(30) El impuesto de “Partido y Puertas” se reducía a cobrar un tanto por cada cabeza de ganado lanar y vacuno que se distribuía en las carnicerías de la ciudad.

(31) Esta Real Orden comprendía diversas ordenanzas sobre la preceptiva docente de la nueva clase y el nombramiento de Benito Espinós como Primer Director de la Escuela de “Flores, Ornatos y diseños adecuados a los Textidos”. Cf. Santiago Rodríguez García, *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959, y Salvador Aldana Fernández.

(32) Op. citada arriba, pág., 403 y ss.

(33) Aún mucho antes de la erección del *Estudi General*, y al amparo de la libertad de enseñanza proclamada en el *Furs* de Valencia, el Ayuntamiento de la Ciudad se interesó muy pronto en la unificación y organización de los estudios de filosofía y artes, dotación de cátedras, aulas, etc. Establecida por fin la Universidad en 1501, su financiación corrió de cuenta del erario municipal, correspondiéndole por tanto a la Ciudad el patronato de la misma. La abolición de los Fueros significó la supresión de dicho patronato, restableciéndose en 1720. Perdióse de nuevo en 1786 para recuperarse poco después, hasta 1827 en que fue suprimido definitivamente, culminando así la dependencia de la Universidad respecto del poder central y uniformándose con el resto de las universidades españolas.

Real Academia de San Fernando, la presidencia de la Real de San Carlos estaba vinculada al cargo de Intendente Corregidor, magistratura borbónica impuesta por la Nueva Planta para presidir el Ayuntamiento, con la asistencia de un alcalde mayor y treinta y dos regidores, todos ellos de predominante extracción aristocrática.³⁴ Ya se ha señalado la actuación capital del Intendente Corregidor Andrés Gómez de la Vega y de los regidores Marqués de Jura Real y Francisco Navarro en el proceso fundacional de la Academia; los cargos de Vice-presidente, Consiliarios y Vice-consiliarios debían ser, preceptivamente, regidores. Los Académicos de honor, por su parte, “personas de distinguido carácter, amor a las Artes, y celosos del bien público, ya sean seglares, ya eclesiásticos”, al decir de los propios Estatutos.

De donde resultaba ostensible la separación y diferencias entre esa superestructura privilegiada, rectoral o de gobierno, de la constituida por el claustro de profesores o estamento técnico, pintores, escultores y arquitectos, de los que surgen el Director General, dos Directores de Pintura, dos de Escultura, uno de Grabado, los Académicos de Mérito y los Supernumerarios³⁵, supeditados en general a los primeros, lo que ocasionará, como en San Fernando, de donde la organización autóctona toma su modelo, no pocas tensiones.³⁶

(34) Cf. F. Pérez Puchal, “La abolición de los Fueros de Valencia y la Nueva Planta”, *Saitabi*, 1962, XII, y V. Simó Santonja, *La Valencia de los Corregidores*. Valencia, 1975.

(35) El primer claustro de profesores estaba constituido por los profesores Don Cristóbal Valero y Don José Vergara, pintores, Don Ignacio Vergara y Don Luis Domingo, escultores; Don Vicente Gascó y Don Felipe Rubio, arquitectos, y Don Manuel Monfort, grabador, como Directores o titulares de las respectivas especialidades. Don Luis Planes, Don Francisco Bru y Don Antonio Gilabert como “Tenientes” o auxiliares de los tres estudios mayores, respectivamente. Primeros Consiliarios eran los regidores marqués de Jura Real y Don Francisco Navarro. Secretario General Don Tomás Bayarri. El primer Director General fue el pintor y presbítero Don Cristóbal Valero, que ocupó el cargo entre 1770 y 1782, quizá como simple peón para desplazar a José Camarón por probable instigación del influyente José Vergara, su eterno rival.

(36) El secretario de la Academia, Don Tomás Bayarri, dirigió el 29 de febrero de 1777 una enérgica carta a su colega de San Fernando el también valenciano Don Antonio Ponz, en la que protestaba por unas reales órdenes dictadas poco antes en virtud de las cuales se confiaba a la Academia de San Fernando —quizá por inspiración de Ventura Rodríguez— el examen de los proyectos de todos los edificios públicos y eclesiásticos del Reino. Los académicos valencianos, ante esta situación abusiva, no dejaron de intrigar hasta conseguir la creación, por Real Orden de 25 de junio de 1784, de una comisión de Arquitectura en todo semejante a la que había organizado A. Ponz en Madrid en 1786, aprobando el Rey, en 22 de noviembre de 1790, las constituciones de dicha comisión valenciana de Arquitectura.



“Alegoría de la Real Academia y Carlos III”.
Manuel Camarón Meliá. Museo de Bellas Artes de Valencia.
Colección Real Academia de San Carlos.

Nada tiene de extraño por ello que así las cosas, la Academia, con independencia de su primordial función docente, ejerciera las veces de “Oficina Municipal de Monumentos” paralela, ya que al depender económicamente del Ayuntamiento la Corporación Municipal, por conducto del Intendente o de los Regidores, Presidente y Consiliarios a un tiempo de la Corporación académica, encontró natural “encargar” a la Sección de Arquitectura algunas de sus obras edilicias de mayor ornato o empeño urbanístico, además de confiar invariablemente, a partir de entonces, el cargo de Arquitecto de la Ciudad a un profesor de la Academia.³⁷

Así, hojeando los primeros volúmenes de las actas de las Juntas académicas sabemos, por ejemplo, del concurso de planos y diseños para la reforma y ampliación de la Puerta del Real, a cargo de la propia Academia, deseosa “de acreditar su gratitud a su M.I. Patrono” (Junta Ordinaria de 24 de octubre de 1784); del encargo de la Ciudad a la Academia confiándole la elección del escultor que debe labrar el retrato de Don Francisco Pérez Bayer, por el inestimable regalo de haber donado su importantísima biblioteca a la Ciudad, con destino a su Universidad (1785); sobre los planos y proyectos para rectificación, ensanche y ornato en lo posible del camino que conduce al Grao (Junta ordinaria de 3 de abril de 1787); proyecto de la nueva Casa Vestuario (Junta ordinaria de 1791); proyecto de remodelación y ornato del reloj público (aprobado por la Academia en 1798); proyecto de la construcción del nuevo Cementerio General (Junta municipal ordinaria de 29 de octubre de

(37) Por Real Orden de 28 de febrero de 1785, los arquitectos mayores de las Capitales y Cabildos eclesiásticos deben ser Académicos de Mérito. Vid. *Colección de Reales Ordenes...*

1804), cuyos planos fueron confiados al Arquitecto de la Ciudad y Académico Cristóbal Sales³⁸, etc.

Con motivo de la ocupación francesa, el Mariscal Suchet, en 14 de mayo de 1812 restablecía la Real Academia con el nombre de Academia de Carlos III, de acuerdo con el siguiente Decreto:

“Art. 1º. El edificio de la Academia de Carlos III, queda conservado para su primitivo objeto y dicha Academia se compondrá de los Profesores y Artistas que confirmemos o nombremos por un nuevo decreto y se dirigirá por los mismos Estatutos.

Art. 2º. La asignación que el Rey Carlos IV hizo a este establecimiento de 65 mil reales anuales sobre los propios de la ciudad de Valencia, queda confirmada y se satisfará exactamente por la Municipalidad de Valencia.

Art. 3º. El último semestre y el primero del corriente año, serán pagados inmediatamente por la Municipalidad de Valencia. Esta suma servirá primeramente a la reparación del Edificio y lo que sobra queda destinado a los gastos ordinarios de la Academia.”³⁹

Como ha hecho notar M. Cruz Román⁴⁰, por este Decreto la Real Academia “quedaba en una situación privilegiada comparada con la Universidad, pues mientras ésta, durante toda aquella época, no pudo conseguir encontrar local (por efecto de las destrucciones ocasionadas en el bombardeo de 6 de enero de 1812) y estaba en una situación verdaderamente apurada por lo que respecta a sus existencias monetarias, a la Academia de Bellas Artes el Mariscal Suchet le devuelve inmediatamente su edificio, proporcionándole al mismo tiempo fondos para que pudiera atender a su reparación y para que sus profesores no se vieran en las difíciles circunstancias en que se hallaban los de la Universidad”, dándose la paradoja de considerar Suchet más propio de la Academia el edificio municipal de la Universidad, con usufructuarlo aquélla por la consabida cesión de las aulas pertenecientes a ésta.

Dado que había dificultades para que la municipalidad pudiese inmediatamente satisfacer la cantidad exigida para la Real Academia, el Mariscal, deseoso que no por ello se quedase dicha institución sin percibir las, promulgó veinte días más tarde un nuevo decreto en favor del mencionado establecimiento artístico, rectificando y aclarando el anterior y al mismo tiempo señalando los sueldos de los profesores⁴¹.

A lo largo del siglo XIX la Real Academia de San Carlos siguió estrechamente vinculada al Ayuntamiento, a diferencia de la Universidad, que pasó a depender en todo

de la Administración Central, perdiendo inclusive la Ciudad el Patronato sobre la misma en 1827.

Ante el temor de que sucediera lo propio respecto a la Real Academia, bastante subordinada ya a las directrices de la de San Fernando, se mantuvo desde el Ayuntamiento una opinión favorable al mantenimiento del tradicional “statu quo” y contrario al absorcionismo centralista. Así, el acta de la sesión ordinaria del Ayuntamiento Constitucional celebrada el día 15 de junio de 1846 informa que:

“Se dio cuenta de la exposición elevada al Gobierno de S.M. solicitando no se haga novedad alguna en el orden administrativo de la Academia Nacional de San Carlos de esta Ciudad, conservando la misma el Patronato en aquella escuela, sin perjuicio de las modificaciones que S.M. considere necesarias. El Ayuntamiento acordó quedar enterado, dando su asentimiento á lo dispuesto y ejecutado en el particular.”⁴²

Resultado de esa exposición fue que meses después, una Real Orden de 6 de octubre del citado año concedía al Ayuntamiento el mantenimiento de su derecho de Patronato respecto de la Academia de Bellas Artes, lo que llevaba aparejada la carga de su sostenimiento económico, evaluada a la sazón en 65.421 reales de vellón.

Del éxito de la gestión no dejaron de felicitarse los regidores municipales, según se hace constar en acta de la sesión ordinaria del Ayuntamiento Constitucional celebrada el 26 de octubre del citado año de 1846:

Enterado el Ayuntamiento de una comunicación del Sr. Regidor D. Mariano Morote en el que habiendo gestionado en nombre de aquel y en union con el Secretario de la Academia de Nobles Artes de San Carlos para el éxito en la exposición que apoyada por el Ayuntamiento hizo la misma con objeto de conservar sus Estatutos y el Ayuntamiento su Patronato, se había dignado S.M. acceder en un todo á esta solicitud; acordó se manifieste al Sr. Morote la satisfacción con que el Cuerpo Municipal ha oído esta noticia y que se le den las gracias por el grande interes que ha sabido tomarse en el asunto.⁴³

Por parte de la propia Academia, una exposición de la misma dirigida al Ayuntamiento en 3 de agosto de 1849

(38) Vid. Miguel-Angel Catalá Gorgues, “La otra cara de la Ciudad: Noticias documentales y valores arquitectónicos y artísticos del Cementerio General de Valencia. 1807-1900”, en *Actas del I Congreso d’Història de la Ciutat de València*, vol. 2, 3.2 a 3.3.

(39) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Libro 3º de los Acuerdos en Limpio de las Juntas Particulares desde 1801 hasta 1806.

(40) *Valencia napoleónica*. Valencia, 1968, pág. 196.

(41) *Ibidem*, pág. 196.

(42) Archivo Histórico Municipal de Valencia. *Libro de Actas del año 1845*, sig. D-287.

(43) *Ibidem*.

evidencia su interés en que se mantenga el patronazgo municipal, esgrimido en tal ocasión, explícitamente, como medio para poder sustraerse al control administrativo de una Universidad uniformada ya al patrón centralista y dependiente en todo del Estado, vísperas ya de abandonar definitivamente las aulas cedidas por la Ciudad en el propio edificio universitario. Dicha exposición aduce, entre otras razones, que

el Ayuntamiento, representado por una Comisión que es la que forma la Junta Particular o de Gobierno de aquella (esto es, la Academia), entiende en la propuesta y elección de varios oficios, á la misma se le rinden las oportunas cuentas, dicha Junta dispone lo necesario para la distribución de premios, los componentes de la Comisión bajo la investidura de Consiliarios y Viceconsiliarios son á quien compete la presidencia en todas las sesiones a falta del Presidente, y la Junta por virtud y en virtud del Patronato que al Ayuntamiento corresponde entiende en todo lo gubernativo y económico del mismo.⁴⁴

En ese contexto de buenas relaciones y de comunes intereses recíprocos entre la Academia y el Ayuntamiento, la nueva organización de las "Academias provinciales", sancionada por el Real Decreto de 31 de octubre de 1849, disponía el nombramiento gubernamental del Presidente, dejando de vincularse, por lo que respecta a la de San Carlos, al cargo de Corregidor. El último Presidente que gozó de esta doble condición fue Don José Juliá, Barón de Santa Bárbara. El espíritu centralista que anima esa Real Orden se traduce además al disponer en su artículo 5º que "el jefe político (llamado más tarde gobernador civil) presidirá (las Academias) cuando lo tenga por conveniente, ocupando entonces su derecha el Presidente de la Academia."⁴⁵

Con buen sentido, sin embargo, el nombramiento de los primeros Presidentes de la reorganizada, por decreto, Academia, siguió recayendo en políticos vinculados al Ayuntamiento. (Habrà que esperar al año 1911 para que el nombramiento recaiga en un profesional, D. Joaquín M^a Belda arquitecto y a 1930 en un pintor, José Benlliure). Así, el primer Presidente de la Academia "unificada", D. José Joaquín Agulló y Ramón de Sentís, conde de Ripalda, era diputado a Cortes, senador del Reino por Valencia y hombre de gran prestigio social, muy ligado a la oligarquía valenciana.⁴⁶

Pese a lo anecdótico del caso, resulta expresivo de ese clima de cooperación mutua entre Ayuntamiento y Academia, no obstante la relativa separación legal que supuso el mencionado Real Decreto, que el Alcalde de la Ciudad D. Joaquín M^a Borrás, se dirigiera al Presidente de

la Academia, el citado Conde de Ripalda, en septiembre de 1852, en solicitud de un préstamo en depósito de cuadros propiedad de la Academia o confiados a ella bajo su custodia al objeto de ornamentar el interior de la Casa de la Ciudad.⁴⁷

Verificadas en este histórico edificio, un año antes, en 1851 concretamente, importantes obras de repriminación de algunos de sus salones más nobles, todavía no parecía inminente el triste destino que iba a sufrir tan venerable monumento, víctima de la piqueta demoledora. Sorprende al respecto que todavía en 1859, un año antes de la consumación del evitable derribo, con las oficinas municipales instaladas ya en la antigua Casa de Enseñanza, se debatiera sobre la reedificación de aquella Casa Consistorial y se acordara la conservación de lo más notable de la misma.⁴⁸

Del depósito efectivo de los ciento nueve cuadros prestados por la Real Academia al Ayuntamiento en 1852 sólo hemos podido identificar como posibles supervivientes un reducido número de ellos.⁴⁹ Desafortunada suerte en verdad la de ese conjunto pictórico, ciertamente importante en

(44) *Ibíd.* *Libro de Actas* del año 1849, sig. D-292.

(45) La Academia reeditó estos Estatutos en 1948.

(46) Vid. V. Ferrán Salvador, "Iconografía presidencial valenciana", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 24, 1963, pág.

(47) El escrito de contestación del Conde de Ripalda, de fecha 22 de septiembre, dice:

La Junta de Gobierno de esta Academia al recibir la atenta comunicación de V.S. en demanda del mayor Numero de Cuadros de los existentes en este Museo Provincial sintio unicamente que el deterioro y escaso merito de aquellos no pudiese corresponder á la publicidad de un edificio visitado continuamente por naturales y extrangeros; a pesar de ello deseosa de complacer á tan benemerita Corporacion y correspondiendo á lo que sabiamente se halla prevenido de que no se espongan al publico objetos que no sean dignos de merecerlo, dispuso despues de oír á la seccion de pintura se entresaqueen de los cuadros existentes en los depositos lo mejor creyendo con ello llenar los deseos del Excmo. Ayuntamiento á quien tiene el honor esta Junta de Gobierno de ofrecer los que se hallen ya separados con destino al objeto porque V.S. á tenido á bien reclamarlos.

La minuta de esta carta viene adjunta en el Archivo Histórico Municipal, *Libro de Instrumentos del Capitular* (1851-1870), sign. 52. No ha sido posible, en cambio, verificar el acuerdo de cesión de los ciento nueve cuadros por parte de la Academia, por faltar de su Archivo (¡) el *Libro de Actas* correspondiente al año 1852.

(48) Tras muchas dudas, vacilaciones, acuerdos a favor y en contra del derribo de la Casa de la Ciudad, constitucion de una comisión al respecto por parte de la Academia, etc., en sesión ordinaria del Ayuntamiento Constitucional de 10 de septiembre de 1859 se acordó la reedificación de la misma (dada su consumada destruccion parcial) y la conservación de lo más notable de la misma, cosa que ni siquiera se llevó a efecto. (Archivo Histórico Municipal. *Libro de Actas del año 1859*, sign. D-304).

(49) En el *Libro de actas del año 1852* (Archivo Histórico Municipal, sig. D-295), se adjunta la siguiente relación bajo el título *Duplicado del inventario de los cuadros existentes en los almacenes del Museo que en esta fecha se entregan al Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad en calidad de depósito*.

	Alto	Ancho
1. Un santo con las armas de S. ^{to} Domingo	8	5
2. Niño perdido	8	4
3. S. Felix de Catalicio	7	5
4. S. Roque	5	4
5. S. Rita (con marco)	4	3
6. S. Francisco y S. ^{to} Domingo	5	4
7. S. Bruno	5	4
8. Una virgen con el niño (con marco)	4	3
9. Composicion de S. ^{to} Tomas de Aquino	5	4
10. Ecce-Homo	5	4
11. Nazareno	6 ^{1/2}	5
12. Un martirio (con marco)	5	7
13. Un S. ^{to} Domingo con una virgen	5 ^{1/2}	7
14. S. ^{ta} Paloma (ovalado)	2 ^{1/2}	2
15. Un Jesus	4	5
16. La Trinidad (apaisado)	2 ^{1/2}	2
17. S. Vicente	2	2 ^{1/2}
18. Un frutero	2 ^{1/2}	2
19. S. Vicente	6	2
20. S. ^{to} Tomas de Aquino	2 ^{1/2}	2
21. S. ^{ta} Engracia	4	1 ^{1/2}
22. Bodegon	2 ^{1/2}	3
23. Frutero	2	3
24. Otro	3	4
25. Salvador	3 ^{1/2}	3
26. B. ^{to} Juan de Ribera	8	7
27. Salvador	6	3
28. La visitacion de S. Isabel (ovalado)	8	7
29. S. Tomas de Aquino	5	4
30. Dos angeles	4	4
31. La caida de S. Pablo	7	5
32. Porta Cruz	6	4
33. Un pais con frutas	4	7
34. S. Rafael	7	5
35. S. Francisco de Asis	5	4
36. Unos floreros	3	4
37. Un pais	3	5
38. Un Cristo	3	5
39. La Virgen	6	4
40. El desmayo de S. ^{ta} Teresa	6	5
41. Una monja penitente	5	7
42. Un pais	4	4
43. Un Castillo de Emaus	5	7
44. Un Ecce-Homo con dos angeles	4	6
45. Composicion de la mujer adultera	5	9
46. Un pais	5	7
47. Elias y Aliseo (sic)	5	7
48. S. Catarina	5	7
49. Moises en el Nilo	5	6
50. Una purisima	8	6
51. Otra	8	6
52. S. F. ^{co} de Asis	5	4
53. S. Ant. ^o de Padua	7	4
54. S. Pedro de Alcantara	4	6
55. S. Luis Beltran	6	5
56. S. Catalina de Sena en el desmayo	7	5
57. Un Salvador	4	3
58. Adoracion de los Reyes	6	9
59. Una composicion de un profeta	8	6
60. S. Nicolas y S. Lusia	9	6
61. S. Nicolas de Tolentino	7	6
62. S. Pedro curando el paralitico	5	6
63. S. ^{to} Tomas de Aquino	7	6
64. El buen pastor	5	4
65. N. ^a S. ^a del Rosario	6	5
66. Ecce-Homo	5	4
67. Un pais	5	6
68. El S. ^{or} resucitando al muerto de la viuda	5	7
69. Un pais con un fraile	4	5
70. Purisima (con marco)	5	4
71. Otro pais	4	5
72. S. F. ^{co} de Asis	4	3
73. Un Ecce-Homo	4	3
74. Otro pais	4	5
75. Un entierro del Señor	5	7
76. S. Geronimo (deteriorado)	7	4

77. S. Luis (con marco)	4	4
78. Sagrada Familia	5	4
79. S. Ursula	5	4
80. Una composicion de Jesus y S. ^{ta} Rita	6	4
81. N. ^a S. ^a de los Desamparados	6	4
82. S. Roque	6	5
83. Sagrada Familia	5	4
84. Un pais	5	6
85. El S. ^{or} resucitando a Lazaro	5	4
86. N. ^a S. ^a del Remedio	5	4
87. El S. ^{or} y la Samaritana	5	7
88. S. Bernardo	7	5
89. S. Pedro y S. Juan (con marco)	5	7
90. La Virgen con un libro	7	5
91. La Sagrada Familia	4	3
92. S. ^{to} Domingo y S. Fran. ^{co}	2	3
93. Un pais con tres angustias	5	7
94. S. Teresa	8	5
95. La Sagrada familia	7	5
96. Bodegon	2	5
97. S. Barbara	7	5
98. S. Teresa	9	4
99. El Espiritu Santo	9	3
100. La Magdalena (con marco)	4	3
101. Martirio de S. Barbara	5	4
102. La Virgen del Rosario y dos Santos	9	6
103. El Salvador	6	4
104. S. Pedro Martir	7	5
105. La Anunciacion	7	6
106. S. Ant. ^o de Padua	7	4 ^{1/2}
107. Un florero	3	4
108. La Virgen del Popul	3 ^{1/2}	2 ^{1/2}
109. S. ^{ta} Susana	5	4

Firma la anterior relación el Secretario del Ayuntamiento Francisco Liern en fecha 21 de septiembre de 1852. Abajo, a la izquierda, hay un sello ovalado que dice AYUNTAMIENTO DE VALENCIA.

Aun sin prescindir de las referencias de las dimensiones, que por lo general no se ajustan al practicar la oportuna reducción de los palmos valencianos (0,265 m.) al sistema métrico decimal, resulta difícil identificar estas pinturas con las que constituyen el patrimonio pictórico municipal actual. Tan sólo he podido relacionar algunos de los cuadros de esa relación con cuatro de los que se citan por primera vez por Honorio Romero Orozco en un "Inventario general de los cuadros que posee el Excmo. Ayuntamiento de Valencia", trece folios mecanografiados por ambas caras, menos el último, fechado en 8 de octubre de 1912 por el tal Romero Orozco en su condición de "Restaurador pictórico municipal". Así, en dicho Inventario, tras el epígrafe "En los desvanes o sea en el piso tercero de las Casas Consistoriales", se citan "Santa Cecilia" (nº 102) "Santa Genoveva" (nº 103), "Santa Emperatriz" (nº 104) y "Santa Ursula" (nº 105), identificables con los números 48, 79, 100 y 109 de la relación de 1852 y con los números 63, 65, 56 y 52, respectivamente, del último *Catálogo-Inventario de la colección pictórica municipal* (Valencia, 1981). Cualquier otra identificación es más insegura todavía, por lo que pasa de mera conjetura asociar el nº 4 de la relación de 1852, un San Roque, con el cuadro nº 86 del inventario últimamente citado, existente en la actualidad en el panteón de Venerables del Cementerio General; o el nº 7, un San Bruno, con el nº 80 del inventario de 1981, lienzo anónimo del siglo XVIII procedente de Porta Coeli, de cuya Cartuja proceden cuatro interesantes lienzos de buen tamaño sobre la vida de aquel santo, atribuidos a Ginés Díaz, discípulo de Espinosa, existentes en el Ayuntamiento, y que por ningún motivo pueden ser identificados con ninguno de los cuadros cedidos al Ayuntamiento por la Academia.

La imprecisión y ambigüedad de los títulos de muchos de los cuadros relacionados en el *Duplicado del inventario* transcrito nos ahorra de más averiguaciones, no sin resultar algo extraño el componente mayoritariamente temático religioso de los mismos, habida cuenta de haber sido seleccionados para ornamento de los salones de la Casa Consistorial.

número, de calidad posiblemente mediocre en general a tenor de lo que el mismo Conde de Ripalda insinúa en su contestación al Alcalde, al afirmar que muchos de los cuadros cedidos se hallaban deteriorados cuando ingresaron en el Museo de la Academia, procedentes en su mayoría, con toda seguridad, de los conventos desamortizados.

Reciente todavía esa cesión, que en cierto modo hipotecaba parte del patrimonio de la Academia, éste se dirige al Ayuntamiento en marzo de 1856 interesando que la propia Corporación municipal obtuviera de la hacía poco creada Diputación Provincial una ayuda económica a fin de lograr una ampliación del plan de estudios académicos. No desconocía sin duda la Academia los gastos extraordinarios que oprimían por aquellos años las arcas municipales, realmente exhaustas tras las epidemias coléricas acaecidas en los dos años precedentes. Pero la mediación del Ayuntamiento, haciendo honor a su condición inalterada de Patrono y Mecenas de la Academia, se resolvió rápida y eficaz: tan sólo unos meses después, en julio de aquel mismo año, la Diputación se comprometía a abonar 17.759 reales anuales para atender los *estudios menores* (clases preparatorias de dibujo) de la Academia, subviniendo conjuntamente, a partir de ahora, con la Corporación municipal, a los gastos ocasionados por las nóminas del profesorado académico.⁵⁰

Que la Diputación Provincial de Valencia correspondiera a tal requerimiento municipal, justificado sin duda por lo preceptuado en el capítulo I, artículo 2º de la citada Real Orden de 31 de octubre de 1849, sobre que “Diputaciones provinciales, Sociedades Económicas y Ayuntamientos cooperen a la creación de Escuelas de dibujo”, nos informa el acta de la sesión ordinaria del Ayuntamiento Constitucional de 4 de abril de 1866 al certificar que,

El Ayuntamiento queda enterado de una comunicación de la Excm. Diputación Prov.¹ manifestando haber acordado 1º que desde 1º del corriente y por mensualidades se satisfaga á la Academia de S. Carlos de los fondos Provinciales los diez y siete mil seiscientos cincuenta y nueve reales que para atender á los Estudios menores habia percibido anteriormente dicho establecimiento. 2º que se abone á la Corporacion Municipal por medio de compensación los ciento veinte mil seiscientos r.⁸ importe de igual consignacion que aquella tiene conytraydo desde 1º de Octubre de 1849 hasta el dia, debiendo admitir en pago diversas cantidades que adeuda la misma Municipalidad á las Juntas Provinciales.⁵¹

Diez años después, la Academia consigue también del Ayuntamiento un decidido apoyo en su pretensión legítima de que el Museo “Provincial” continúe dependiendo en todo de San Carlos. Nada más lógico si se tiene presente que fue



“Alegoría de las Tres Nobles Artes”. Fray Antonio Villanueva.
Museo de Bellas Artes de Valencia.
Colección Real Academia de San Carlos

este Instituto —intitulado a la sazón “Academia Nacional de Carlos III”— quien ya en la lejana fecha de 1812 forjó las bases de un temprano museo de pinturas y que a la Academia, y no a otra institución, el gobierno progresista del Mariscal Suchet —como se ha dicho— le encomendó la organización de dicho museo, del mismo modo que luego en su concreción ininterrumpida se le confió, en fecha 19 de enero de 1838, la dirección efectiva.⁵² Significativamente, el patrimonio pictórico académico, acrecentado posteriormente con importantes donaciones de particulares, para su exposición en el museo, nunca fue inferior en número al volumen de obras incorporadas a raíz de las medidas desamortizadoras.

A este respecto, el interés por el mantenimiento expreso de la dirección del Museo por parte de la Real Academia, resulta evidente a tenor del siguiente acuerdo tomado en sesión ordinaria del Ayuntamiento Constitucional de 4 de abril de 1866:

(50) Archivo Histórico Municipal de Valencia. *Libro de Actas del año 1866*, sig. D-311.

(51) *Ibidem*, sig. D-311.

(52) Vid. E. Tormo, op. citada, pág.

La Comisión especial nombrada con objeto de informar acerca del apoyo que pueda ofrecer el Ayuntamiento a la Academia de Bellas Artes de San Carlos en la exposición que ha elevado al Gobierno de S.M. para que continúe a su cargo el Museo provincial de pintura encuentra muy atendible las razones que aquella Corporación aduce por los fundamentos que al efecto indica y es de parecer que por parte del Ayuntamiento se preste decidido apoyo a la referida Academia de Bellas Artes de San Carlos que tanto interés y celo manifiesta por la conservación de las glorias de la escuela; dirigiéndose al efecto las correspondientes cartas a los Diputados Valencianos haciéndoles comprender la importancia de que la Academia continúe en la conservación del Museo provincial acompañándoles a este fin una copia de la exposición que al efecto se dirigió por aquella Corporación al Gobierno. Y el Municipio acordó según propone la Comisión.⁵³

De la respuesta que obtuvo el Ayuntamiento acerca de esta proposición favorable al mantenimiento de la dirección del Museo Provincial de Pinturas (así llamado oficialmente a la sazón), por parte de determinados diputados queda constancia fehaciente en el acta de la sesión de 7 de mayo de ese año de 1866, en los siguientes términos:

También quedó (enterado) de una carta que el Diputado a Cortes Sr. Ferrandis dirige al Sr. Alcalde a cuenta del actual contestando a lo que su Señoría ha dirigido en nombre del Ayuntamiento para que se gestionase con sus compañeros de diputación al buen resultado de la solicitud de la Academia de Bellas Artes de esta Capital a fin de que continuase a cargo de la misma el cuidado del Museo Provincial de pinturas, ofreciendo dicho Sr. Ferrandis toda su cooperación para el buen éxito del asunto; habiendo manifestado el Sr. Alcalde que el Diputado Sr. Sales le había escrito en igual sentido; fue resuelto que de ambas comunicaciones se dé conocimiento a la referida Academia de Bellas Artes.⁵⁴

Todavía en sesión ordinaria de 6 de junio de ese mismo año se da cuenta de otro escrito ofreciendo igual cooperación:

También se dispuso unir a su expediente una carta del diputado a Cortes Sr. D. Manuel Santurion, ofreciendo cooperar por su parte a que tenga un éxito favorable la pretensión de la Academia de Bellas Artes de esta Ciudad, solicitando que continúe a su cuidado el Museo provincial de pinturas y que se de conocimiento de dicha carta a la citada Academia.⁵⁵

La dirección efectiva del Museo por parte de la Real Academia se mantuvo incólume, con el beneplácito del Estado y gracias al interés manifestado por el Ayuntamiento, hasta bien entrado el siglo XX. El Real Decreto de 24 de julio de 1913, por el que se reorganizaba la situación jurídica de los Museos provinciales, puso a éstos bajo la tutela y vigilancia del Estado, lo que debió molestar no poco a las instituciones oficiales de derecho público, pero no estatales,

que hasta entonces los regían, situación de la que logró escapar Barcelona con la creación de la animosa Junta Municipal de Museos. Como concesión a aquellas instituciones, confió la presidencia de los Patronatos creados para el fomento y administración de los respectivos museos a los Presidentes de la Real Academia, en aquellas ciudades donde éstas existieran, caso de Valencia, una especie de componenda que mantuvo, inclusive, el Decreto de 25 de marzo de 1971 regulando la organización y funcionamiento de los museos ya calificados, sin ambages, de "estatales".⁵⁶

Dada la situación jurídica aludida, se explica que en el turbulento período consecuente a julio de 1936, el Ayuntamiento Popular de Valencia proclamara su mejor derecho, frente al Estado o cualquier otro organismo, para hacerse cargo de los bienes artísticos de la Academia, supuesta su extinción temporal por razones políticas que no son del caso aducir, al invocarse el histórico patronato municipal sobre la misma. Así lo dispuso un acuerdo municipal de fecha 14 de agosto sancionado oficialmente por asentimiento de la Junta Delegada del Gobierno de la República para las provincias de Valencia, Alicante, Castellón, Cuenca, Albacete y Murcia. Efectivamente, de resultas de una disposición de dicha Junta, de fecha de 8 de agosto de 1936, se constituyó una Junta Municipal de la Organización de la Academia y Museo de Bellas Artes, de la que formó parte algún antiguo académico como el escultor Vicente Beltrán, y el pintor y restaurador José Renau Berenguer, excusándose, por motivos de salud (i) el historiador y crítico de arte Leandro de Saralegui. Figuraban también en dicha Junta, entre otros, el escritor Max Aub, el arquitecto Ricardo Roso, el pintor Francisco Carreño, el crítico y arqueólogo Luis Gozalbo, un representante por la Universidad y otro por el Ayuntamiento, etc., ejerciendo la presidencia José Navarro Alcácer.

Uno de los planes frustrados de dicha Junta pro-incautación Museo y Academia fue la creación de un Museo Municipal de las Bellas Artes a partir de los fondos existentes en el Museo "del Carmen" (por el edificio en que se hallaba desde 1838) y de las obras de arte incautadas a la Iglesia y a particulares desafectos al régimen republicano, amén de los propios bienes artísticos de propiedad municipal, minoritarios en relación a aquellos otros.

(53) Archivo Histórico Municipal de Valencia. *Ibidem*, sig. D-311.

(54) *Ibidem*.

(55) *Ibidem*.

(56) *Boletín Oficial del Estado* de 17 de abril de 1971. El Decreto de 27 de noviembre de 1964 había determinado ya que los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes integrarían sus respectivas administraciones en un organismo autónomo, el entonces llamado Patronato Nacional de Museos.

El patrimonio artístico de la Academia y Museo permaneció durante la guerra civil y hasta el año 1946 en el citado edificio, no así el resto de obras incautadas, custodiadas en locales del Museo Histórico Municipal hasta mayo de 1939 en que fueron devueltas a sus legítimos propietarios⁵⁷. Una completísima memoria mecanografiada, sin fecha, pero datable entre febrero y julio de 1936, obrante entre los papeles de la citada Junta, nos informa del conjunto de obras pictóricas y demás objetos de arte, propiedad de la Academia, “según consta en los antecedentes obrantes en el Archivo de la misma, cedidas por entidades y particulares, para su instalación en el Museo Provincial de Bellas Artes de esta capital, con la expresa condición —continúa el extenso epígrafe de esta detallada Memoria— de que, “por ningún motivo puedan salir de Valencia, ni aún a petición del mismo donante”. Epígrafe que concluye con esta significativa observación: “y en caso no probable de desaparición de la referida Academia (la memoria es anterior, por tanto, a la extinción transitoria de la Institución en julio de 1936), *“el derecho de propiedad de las obras pasaría al Excmo. Ayuntamiento Popular de Valencia”*, al surgido, por tanto, de las elecciones de febrero de 1936, derecho aquél sólo invocable a partir del histórico Patronato del Municipio sobre la Real Academia.⁵⁸

Digamos para concluir que ninguna alusión explícita a ese patronazgo institucional a favor del Ayuntamiento de Valencia se contempla en el Real Decreto de 31 de octubre de 1849, reorganizando las academias “provinciales” de bellas artes, dado su carácter genérico, ni tampoco el R.D. de 3 de octubre de 1850, y disposiciones legales sucesivas, de ninguna de las cuales puede deducirse, tampoco, una derogación implícita o explícita de dicho patronazgo, a favor de cuyo mantenimiento siempre se mostraron contestes ambas Corporaciones, municipal y académica, como ha quedado señalado líneas arriba.

El ordenamiento legal vigente, al respecto, en virtud del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana, título III, apartado 7, afirma que la Generalitat Valenciana asume las competencias de investigación y de gestión de las Academias cuya sede central se encuentre en territorio de la Comunidad Valenciana. Ello determina la transferencia jurisdiccional del Ministerio de Cultura respecto de la Real Academia (de quien dependía ésta con anterioridad como Corporación cultural de derecho público) a la Generalitat Valenciana, organismo máximo valenciano que le reconoce, en virtud del Decreto del Consell Valencià de 12 de mayo de 1989, Entidad consultiva a los efectos que determina la Ley de Patrimonio Histórico Español, precediendo como tal, según disposición textual del citado Decreto, al mismo

Consejo Valenciano de Cultura y a las Universidades de la Comunidad Autónoma. En virtud del punto 2º, artículo 3º de la citada Ley del Patrimonio Histórico Español, de 25 de junio de 1985, las Reales Academias, entre las que se encuentra la de San Carlos, son asimismo instituciones consultivas de la Administración del Estado, correspondiéndole al Rey el Alto Patronazgo, en virtud del artículo 62 de la Constitución.

Pero el Decreto del Consell Valencià citado, que es el que afecta directamente a la Academia valenciana, eleva a este Instituto, y de ello nos hemos de congratular, a un rango muy superior al que poseía en virtud de la Real Orden de 31 de octubre de 1849, al constituirlo como simple delegada de la Real Academia de San Fernando de Madrid, en paridad con las otras academias españolas de bellas artes, condición vicaria que todavía reconoce el último Reglamento Interior de la Academia de San Carlos, aprobado en 4 de junio de 1967, y cuya reforma insoslayable se ha planteado oportunamente.

Dado el actual ordenamiento jurídico, pues, favorable a un reconocimiento institucional más idóneo de la personalidad y fines de la Real Academia de San Carlos como Institución más que bisecular, al servicio de la Comunidad Valenciana en lo que respecta sobre todo al fomento, promoción y defensa de sus valores artísticos y monumentales, nada parece oponerse tampoco al patronazgo de la misma por parte del Ayuntamiento de Valencia, a quien debe en buena parte su creación y mantenimiento. Pero la concreción actualizada de ese histórico patronazgo, liberada la Academia de su subordinación de la Administración Central, deberá llevarse a efecto, rescatándolo del olvido, en el marco de un Convenio con el Ayuntamiento —a similitud del recientemente firmado entre la Real Academia y la propia Generalitat Valenciana— que fije las relaciones de cooperación entre ambas Instituciones, prestando la Academia su alto asesoramiento en materia artística al Ayuntamiento y apoyando institucionalmente éste a los fines propios de aquélla.

De este modo se completará la recuperación del espíritu altamente positivo de los Estatutos fundacionales de Carlos III, exponente bien palmario de la mentalidad ilustrada y culta de los regidores valencianos de la época.

MIGUEL-ANGEL CATALA GORGUES
Secretario Gral. de la Real Academia de San Carlos

(57) Vid. M.A. Catalá, *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia, 1981. Las obras que aquí se relacionan comprendidas entre los números 214 y 257, cuarenta y tres en total, restan en el Ayuntamiento desde fines de julio de 1936, al no haber sido reclamadas posteriormente por sus antiguos dueños.

(58) Archivo Moderno Municipal. Museos. Año 1936, expediente nº 45.

HISTORIA DEL PUENTE ROMANO DE AL-QÁNTARA EN LA ZONA DE SERRANOS (44-27 A.C.)



Situación del puente actual de Serranos. Antiguamente Puente romano de Al-Qántara

Se pretende analizar de la forma más profunda la historia y características del antiguo Puente romano que debió existir en dicha zona por los años 44 A.C.-27 A.C.¹.

Según la referencia en los planos antiguos, esta obra comunicaba el centro de la ciudad con las tierras de la Serranía: Chelva, Villar del Arzobispo y Ademuz; Teruel, Aragón, Norte de España y Toledo.

También enlazaba en tiempos del Cid con la Al-Kudya islámica. Análisis de mucho riesgo es tener que grafiar las distintas hipótesis tipológicas del mencionado Puente, que debió existir en aquel período². La dificultad consiste en, que no se ha realizado ningún estudio de este tipo con anterioridad, lo cual no quiere decir que éste sea suficiente ni siquiera interesante. Pero se intenta abordar este tema virgen, y puede ser una disección tan eficaz como el de cualquier otro posible. No se han encontrado grabados, dibujos, lápidas, etc. que permitieran tener alguna idea al respecto. De las tres posibles tipologías romanas que se pudiesen dar, descartamos rotundamente la de que el mencionado Puente de Serranos, sea de la tipología de la Monarquía. Por esto, solo es factible que fuese un Puente con tipología de la República, del Imperio o mixta.

Luego se examinará el porqué. Al estudiar la iconografía de este Puente romano, se tuvo que profundizar mucho más en la historia de los posibles cauces del río Turia y la variación de estos con el tiempo. Es decir, estudiar la posibilidad y existencia de dos cauces que convertían antiguamente a la ciudad de Valencia en una isla. Teniendo en cuenta ésto, podemos abordar el tema, sabiendo lo siguiente:

El Puente de Serranos, antiguamente llamado: "Kantara" o "Al-Qántara", que significaba en árabe Puente, se denominó así "Serranos" posteriormente porque comunica con la serranía o zona interior de Valencia. No obstante, siempre fue aceptado como de Al-Qántara según fuentes literarias árabes. Fue el primero que se construyó de piedra en Valencia; los otros eran de madera y posteriormente de piedra. Este daba entrada a la puerta principal de Valencia.

Aunque el primer Puente habido fué sin duda de origen romano, las fuentes literarias árabes lo consideran como propio. Se sabe, que ni visigodos ni musulmanes construyeron nuevos puentes en España. Sólo se dedicaron a repararlos, ya que carecían de conocimientos técnicos para ello³.

El cronista de la ciudad de Valencia Almela y Vives, no estudió a fondo dicho puente romano: solamente nos dice que el primer Puente de Valencia en la zona de Serranos era de origen romano y que con motivo de la primera riada registrada de Valencia en 1088, se arruinó⁴. Por ingeniería hidráulica, según la teoría de las grandes avenidas, se sabe que como máximo una gran avenida está interceptada dentro de un período de cien años. Se mantiene la idea a

consecuencia de que en el transcurso de cien años anterior a esta fecha de 1088, desapareciera el segundo cauce del río Turia dejando de ser Valencia una isla, como luego demostraremos. Este Puente, en cierta forma, mantenía una imagen de fortificación o castillo. Si se tiene en cuenta que poseía (según el "Repartiment" de 1244, ocho años después de la reconquista) dos torres con barbacana en uno de sus lados y obradores entre una primera puerta y la media cerradas con llaves y cadenas. Según Huici: "Este Puente de Al-Kantara, Alcántara, o Serranos es el más antiguo; antes, en la época romana no consta hubiese puentes en la ciudad, ni tampoco en tiempo de los árabes y del Cid, otros de piedra aparte del mencionado Al-Kantara. En tiempo de la conquista de Valencia por el Rey D. Jaime, no consta existencia de otros puentes, al menos fijos, salvo —siempre— el antedicho Al-Kantara; la noticia de la aludida riada de ocho años tras la conquista, es recogida por Huici. Este autor en la pág. 21, de su libro escribe que debía ser de piedra, y aunque no lo dice expresamente, una de las avenidas del Turia lo destruyó con la torre de defensa que lo protegía, en el mes de Octubre de 1088 de Cristo; fue la más antigua riada hasta hoy conocida, según Ihn Al-Qárdabus, en *Loci de Abbadidis*, (ed. Dozy, tomo III, pág. 24). El Puente de Al-Qántara o Serranos, mereció de este autor árabe, el elogio de no haber en Al-Andalus, nada más perfecto que él y que lo hizo Abd Al-Aziz, nieto de Almanzor. Así como que no se conoce en Al-Andalus, ciudad de muros más perfectos y más hermosos⁵ que Valencia.

Frecuentemente a todos los puentes romanos habidos en España se les adjudica algún nombre árabe, aunque se sabe que estos, sólo se dedicaron a su conservación.

Este, toda evidencia y seguridad, fue romano pues según escribe Plinio, Valencia, fue fundada en 138 A.C., con el nombre totalmente latino "Valentia", aunque

- (1) Autor: XAVIER BERTOMEU. Tesis Doctoral. 1986, Valencia. *Historia y Estética de los Puentes del Antiguo Cauce del Río Turia de Valencia*. 12 volúmenes. Universidad Politécnica de Valencia. Vol. 1, pág. 88s. Inédita.
- (2) Ibid. Vol. nº 11 (planos).
- (3) FERNÁNDEZ CASADO C. *Historia del Puente en España, Puentes romanos*. Art. publicados en la revista "Informes de la Construcción del Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1ª Ed. Madrid s. f. (Libro sin numerar sus pág. y sin índice. Aprox. 300 pág.).
- (4) HUICI, a. *Historia musulmana de Valencia y su región*. Valencia 1969. Tomo I, pág. 34 y siguientes.
- (5) GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA. "Ambitos Urbanos" y varios autores en *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Al cuidado de F.M.G. 1ª Ed. Caja e Ahorros de Valencia 1983. pp. 592. (Los pretilos y su entorno. Los Puentes. pág. 453-461). BERTOMEU, *Tesis Doctoral* Vol. nº 3, pág. 113. (Gabinete Técnico de Estudios de la Corporación. el río Turia. Subtítulo, Problema del Viejo Cauce. Valencia s. f. Ed. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia).

anteriormente estaba habitada por los ilerwacones, pueblo de origen ibero. Fue el cónsul Décimo Junio Bruto, que la creó para establecer a los legionarios veteranos de las guerras de Viriato. El nombre Valentía, es una alusión al valor para halagar la vanidad de estos ciudadanos romanos de antaño. Después de este período siguió la reforma de los Gracos (133-121 A.C.) hasta que un noble, Pompeyo, subió al poder en la conjuración de Catilina (63 A.C.), destruyendo "Valentía" parcialmente. Esto fué debido al ser esta ciudad partidaria de Sertorio en la guerra civil. Después siguieron César (44 A.C.), el Segundo Triunvirato, Octavio y el período de Augusto 27 A.C.

Es difícil situar la construcción de nuestro Puente, pero debió al tratarse, en Valencia de un puente tan estratégico en las luchas para la conquista de Hispania. Esta no se realizó completamente hasta 25 A.C. El Puente romano de al-Qantara, debió construirse entre 44 A.C. y 27 A.C. Hay que tener en cuenta que el poder romano era relativo, pues en 27 A.C., había ciudades griegas invadidas por los romanos en Hispania, ocurrieron las tres guerras contra Cartago desde el año 264 A.C. hasta 146 A.C.

En la riada de 1088, cuando se arruinó el Puente, Valencia era un reino independiente. En 1023-1094, se produjo la caída del Califato, hasta la conquista del Cid Campeador y el gobierno, luego, de su viuda Dña. Jimena.

Posteriormente en 1102, por falta de ayuda del monarca castellano, El Cid, abandona la ciudad, volviendo a depender Valencia de los Almorávides.

DESCRIPCION DEL PUENTE ROMANO DE AL-QANTARA Y EXISTENCIA DE UN SEGUNDO CAUCE DEL RIO TURIA

Vamos a analizar morfológica y científicamente lo que debió ser el Puente romano del río Turia de Valencia. Al principio hemos demostrado por fuentes literarias e históricas la existencia de este Puente. Su arruinamiento en el año 1088, se debió a distintas razones, estas son principalmente las que siguen:

Primero, no cumplir la independencia fluvial debido a la situación geográfica del cauce, y a las variaciones que tuvo en aquella época. Este, Puente de Serranos, debió reducir la sección útil del cauce en el 35%. Resultando así un Puente, presa, como la mayoría de puentes romanos en España, desaparecidos, principalmente, por esta causa. Incluso a veces, la sección útil del cauce es reducida en más de un tercio.

Ello supone un aumento de la velocidad media del agua en los tajamares produciendo, si esta velocidad específica es alta, unos remolinos que actúan en el fondo descalzando

la pila, provocando el vuelco de ésta y el hundimiento del puente.

Por ésto, el ingeniero romano buscaba anclar siempre sus pilas en roca viva. Como se hizo en el célebre Puente de Alcántara (línea: río, Tajo-Portugal)⁶.

Nuestro Puente actuaba como una presa por su volumen de obra reduciendo la sección del vaso del río en más de un 30%, como se verá luego matemáticamente. La hipótesis, que nos hace pensar que durase más de diez siglos siendo éste un Puente presa, es que, en las cercanías de la "zona dels Serrans", el río Turia se bifurcaba en dos, convirtiéndose la ciudad de Valencia en una isla, como lo fue París. En el estudio geotécnico del cauce del río Turia, se supone que pasaba por la zona del paseo de la Pechina o (zona alta dels Serrans) donde existía una bifurcación del cauce. Según la teoría hidráulica, una gran avenida se prevee cada cien años, siendo estas riadas de la categoría de la que hubo en 1957, de todos conocida. Por esta razón, durante diez siglos, debió haber una serie de grandes avenidas y el Puente resistió. Entre otros argumentos, debido a ese segundo cauce que actuaba como "by-pass", en otras palabras cuando las aguas remontadas en su 35%, por el obstáculo que ofrecía el Puente romano, se aliviaba por este "by-pass". También este segundo cauce, actuaba de acumulador de cierta cantidad de agua. En el momento que se cerró o se taponó fue cuando vinieron las desgracias a Valencia.

Respecto a la posibilidad de que se cegase este segundo cauce de forma natural se sabe: que justamente por esta zona del Puente de Serranos se estaba formando, cada vez más, un meandro, hacia fuera del casco de Valencia. Se puede decir que en una de las riadas hubiese arrastre de sedimentos desde la parte alta del río y se taponase totalmente o en parte este segundo ramal; situado justamente en la parte del meandro de mayor curvatura donde la velocidad del agua era menor y por lo tanto se producía mayor intensidad de sedimentación. Esta es, posiblemente, una de las razones de que la ciudad de Valencia dejase de ser una isla.

La otra posibilidad, aunque carece de credibilidad, fue que se cerrase este segundo cauce por estrategia de guerra, como luego describiremos. Primeramente, para explicar esta posible teoría, necesitamos saber por donde circulaba este segundo cauce. Esta línea "by-pass" se puede seguir aún hoy día, por la profundidad de la calle "Baja", zona del Mercado siguiendo luego hacia la Glorieta, para volver a desembocar al río nuevamente, por la zona alta del Puente del Mar. Es posible que, en la mayoría de las veces, este "by-pass", a medida que se iba haciendo más grande el meandro, fuese un aliviadero de escombros, que no llevase casi nunca agua o solamente la necesaria para abastecer la ciudad y de acumulación de agua en las grandes avenidas.

(6) Ibid. Vol. nº 8, pág. 176s.

DOCUMENTOS Y ANALISIS QUE ACREDITAN LA EXISTENCIA DEL MENCIONADO SEGUNDO CAUCE

El hecho de argumentar que el río Turia tuviese un segundo cauce es una cosa evidente si estudiamos todo lo que se ha escrito al respecto. Se estudiarán todos los análisis realizados por el cronista, Almela y Vives entre otros⁷.

Desde época romana, nos constan textos latinos, donde figura la posibilidad de la existencia de un segundo cauce. El político e historiador romano Cayo Crispo Salustio (86 A.C. - 34 A.C.), fue el autor de dos obras importantes. La *Conjuración de Catalina* y *La Guerra de Yugurta*. Murió cuando deseaba hacer una historia de Roma. Este autor romano escribe ciertas frases que nos pueden hacer pensar en nuestro argumento. Estos fragmentos de Salustio, los conservó otro historiador llamado Prisciano. Como la frase: “*inter laeva moenium et dextrum flumen Turiam quod Valentiam parvo intervallo praeterfluit*”.

Otro factor de un autor conocido por Plinio el antiguo o Cayo Plinio Segundo (23-79 D.C.), desempeñó cargos importantes en la Hispania. Escribió la enciclopedia de Historia natural. Este autor, dijo sobre nuestro tema: “*Regio Edetama amoeno praetendente se stagno ad Celtiberos recedens. Valentia Colonia tria millia passuum a masi remota: Flumen Turium et tamtundem a mari Saguntum*”.

El poeta, geógrafo y procónsul en la Hispania llamado Rufo Festo Avieno, escribió un poema titulado: “*Ora marítima*”. Es una descripción de las costas del Mediterráneo desde Gibraltar a Marsella. Este erudito romano se inspiró con fuentes literarias griegas del 530 al 500 A.C. Se recoge su frase: “*Praestingit annis Tyrius, oppidum Tyrin*”.

En el siglo XVI, el historiador P. Antón Beuter, hablando de las puertas que tenía la ciudad dijo “...la quinta puerta se llamaba del Sucro. Estas fuentes las encontró en una piedra que estaba en unas casas, cerca del portal de la Trinidad”.

Las letras que se leen dan a entender que el río de Valencia yendo por la parte que está hacia Sucro se mudó hacia Morvedre. En la realidad se refiere a llevar agua no río. La puerta Sucronemse o de Xucar, después se llamó de la Boatella.

El historiador Gaspar Escolano, analizó la transcripción de la otra piedra que está en la puerta de la Trinidad, y la analizó mejor que Beuter. Se pensó que el río Turia, debió tener corriente por lo que ahora es el mercado y pasando por la puerta de la Boatella. Escolano, apoyándose en las palabras de Cayo Crispo Salustio (8 A.C. - 34 A.C.), dijo: “El Turia corre a poco trecho de Valencia, dejando sus muros a la mano izquierda. Claro es, que de la manera que ahora

tenemos le vienen por la derecha y así es argumento de que entonces hacía diferente camino”.

En un documento de la donación de D. Jaime I, a la orden de los Predicadores expone textualmente: “Aunque al principio dejaba el río a Valencia a mano izquierda corriendo por el Mercado y bañando la puerta de la Boatella, que a la mención de Sucramonte, porque por ella se salía de la ciudad para ir a la de Sucro, que ahora se llama Cullera, en el desagüadero del río Xúcar, es averiguado que desde tiempo de romanos se le había mudado la canal por esta otra parte que mira a la Tramontana y Oriente, para que tuviese a mano derecha a la ciudad, como se significaba bastantemente por un epitafio que de tiempo de romanos nos queda en una piedra en la puerta de Trinidad”. Estas fuentes fueron recogidas por Francisco Diago. Otro erudito Valenciano Pascual Esclapés, sigue argumentando que el río Turia iba por la plaza del Mercado. Dice, que en la calle de Calabazas hay dos ojos o arcadas de Puente de piñonada, en cuyo suelo hay un arroyelo de agua clara. Razona Enclapés, que los Cónsules o el Senado de Valencia ordenó que ese cauce fuese llevado por el sitio habitual⁸.

El padre E. Flórez, en el siglo XVIII, se ocupó de la ubicación que en tiempo de los romanos tuvo el cauce del Turia en la zona de Valencia. Pero este erudito valenciano analizó las palabras de Cayo Plinio Segundo o Plinio el Antiguo de forma muy somera para apoyarse en otros estudios. Demostró que la población se hallaba a la derecha o a la parte meridional del río.

El célebre sabio valenciano Padre Teixidor, elaboró en los años de 1767, su trabajo acerca de “Observaciones críticas a las antigüedades de Valencia”. Nunca declaró que el río Turia fuese por la plaza del Mercado. El Padre Teixidor, dice que el hecho de que Esclapés argumente que los romanos cambiaran de cauce al Turia porque les perjudicaba, no es razón convincente y casi imposible: “¿Qué parapeto sería menester para tan desacertada maniobra?”. Esta puerta Sucronense era la misma que en tiempos árabes se llamó de la Boatella; confluencia con las actuales calles de Mayans, Cerrajerros, y San Vicente Mártir. En esa puerta, según Teixidor, nacía un manantial de agua clara llamada Font de la Boatella, nombradas en escrituras del siglo XIII. Esta agua de la fuente de la Boatella, iba por un acueducto hasta la calle Calabazas. El padre Teixidor vio este acueducto personalmente pero sin agua. Esta fue la confusión de la piedra romana de la Trinidad que un romano mandó traer agua a otro sitio⁹.

(7) Ibid. Vol. nº 2, pág. 248-287 y Vol. nº 3, pág. 87-123.

(8) Ibid. Vol. nº 3, pág. 98.

(9) Idem.

En el S. XIX, D. Vicente Boix y D. Teodoro Llorente, continuaron afirmando que el río pasaba por la plaza del Mercado. No aportando razonamientos dignos de crédito al respecto¹⁰.

A principios del siglo XX, D. José Nebot Pérez en su trabajo sobre Historia de Valencia, razonó la frase del historiador romano Cayo Crispo Salustio, que escribió sobre el Turia. Las palabras "dextrum flumen", significaba: "el río de la derecha" lo que da a entender que había a la izquierda otro río. Interpretó la palabra "praestingt" de Rufo Festo Aviano, que significaba: estrechez o comprensión. Para esto era preciso abarcar, rodear, ceñir, etc. Fue el mejor trabajo de investigación acerca de este segundo cauce del Turia. Comenzaba éste por la zona de la Pechina y siguiendo el pretil del río aguas abajo iba hasta encontrar la primera depresión en la calle de las Rocas, bordeando las murallas de la ciudad en tiempos del Rey D. Jaime I; siguiendo la depresión entroncando por la calle Roterros, rodeando una manzana de casas, y continuando por la calle Cruz a las calles En Borrás, y del Portal de Valldigna a la calle Baja, en línea recta hasta atravesar una explanada en la calle Caballeros que se realizó más reciente, por la importancia y tráfico de la calle y entrando por la calle Caldereros y luego la del Moro Zeit a la calle de las Danzas, llegando a la plaza del Mercado. La depresión en esta plaza es muy visible. Entrando por las calles de Flasers, Calabazas, Reses y Fuentes llegaba a la calle de los Cedajeros, pasando a la calle y plaza de las Barcas. Actualmente estas calles han sido levantadas en más de un metro. Así se llega al Parterre o plaza de Alfonso el Magnánimo, que es el punto más bajo y hondo de Valencia; más que la Puerta del Mar. Desde este punto llegaba a la Rambla pedregosa que tantos historiadores han hablado de ella. Esto es decir, la segunda depresión, mirando desde el pretil del río, a su paso por el Parterre y la Plaza de Tetuán¹¹.

En 1915, Rodrigo Pertegás, aunque añade nuevas ampliaciones al estudio de Nebot, no creemos lo superase. Evidentemente expone notas más aclaratorias; indica la hondonada existente entre las calles Baja y Salinas. Expone en su razonamiento que el río corría a mayor profundidad puesto que su cauce se rellena de los sedimentos que arrastra. Este río era mucho más caudaloso que el actual pues no existía ninguna de las treinta y cinco importantes acequias que ahora existen. El brazo izquierdo, mirando hacia el mediodía, se volvía a bifurcar por donde ahora se encuentra el Temple, y se bifurcaba a su vez, desviando uno de sus brazos por la actual plaza de Tetuán y Glorieta, abrazando el famoso pedregal donde se construyó el Convento de Santo Domingo¹².

D. J. Rodrigo Pertegás nos dice: "El brazo derecho, sería seguramente mayor que el izquierdo". Lo supone pues no analiza, ¿porqué tiene que ser mayor?

Este ramal iría por el solar del antiguo Museo, convento de San José y partidas del Carmen, o desde Blanquerías a la calle de Moret y Padre de Huérfanos, o lo que será más probable desde la Pechina por el Jardín Botánico, curso de la acequia de Robella, hasta las calles Baja y Salinas, siguiendo por Caballeros y las Calderías, Bolsería, Plaza del Mercado, Plaza Cajeros, atravesando la calle de San Fernando, y de las Fuentes y bajando por la de San Francisco, hasta llegar a los antiguos corrales de Chamorra y ermita de S. Jorge pasando por "les Granotes" y plaza de las Barcas y Glorieta. J. Rodrigo Pertegás, parte de la opinión de que posiblemente el cónsul Décimo Junio Bruto, en el período de esplendor de la Valencia romana, considerada la ciudad de alta política para desarmar a los guerreros de Viriato, dio: "agros oppidum que quod Valentia vocatum est" y pudieron cegar el segundo cauce para obtener mayores beneficios y se ensanchase el actual. Creemos que es una hipótesis poco científica aunque en una época fue aceptada. Más adelante se razonará el porqué.

En 1920 Nicolau Primitiu, apoyándose en los textos anteriores añadió algún elemento más de juicio a la posible forma de éste segundo cauce. Mantiene la idea de que el brazo del río en tiempos de los romanos no fluyera normalmente, nada más que en las avenidas. Este ramal del Turia era alimentado también por las fuentes, como la Boatella que naciesen en su cauce. Por esta razón, al tener el agua menos velocidad que en el otro cauce principal, se iría cegando. Aunque el razonamiento de este erudito conocedor del subsuelo es pobre y un poco tímido al expresar la realidad del porqué del cegamiento de este segundo cauce¹³.

"El repetido brazo derecho... dejará de existir totalmente en una época anterior a la invasión mahometana". Nosotros creemos que se equivocó el erudito Nicolau Primitiu con otros al afirmar tan rotunda determinación, sin datos o justificaciones que le lleven a plantear esta solución. Se analizan en el siguiente punto con detalle todos estos análisis y el porqué se cree esto así. En este se estudia la morfología de lo que debió ser el Puente del río Turia de Valencia basándose en un científicismo matemático de la ingeniería hidráulica y el de la construcción de Puentes.

Antes de entrar en materia sobre la tipología del puente romano vamos a demostrar que Nicolau Primitiu se equivocó. Aunque realizó un buen trabajo de investigación como el de J. Nebot, al decir: "dejará de existir totalmente en una época anterior a la invasión mahometana"¹⁴.

(10) Idem.

(11) Ibid, Vol. nº 3, pág. 100 s.

(12) Ibid, Vol. nº 3, pág. 100 s.

(13) Ibid, Vol. nº 3, pág. 100 s.

(14) Ibid, Vol. nº 3, pág. 100 s.

Como se ha dicho repetidas veces es un hecho cierto, según la ciencia de la ingeniería hidráulica, que cada cien años, hay una avenida de gran envergadura. Muchas de las riadas registradas no pertenecen a la clasificación de gran avenida, como lo fue la de 1957, de todos conocida.

Un puente romano de la zona costera valenciana, no podría resistir, si no aliviase al mismo tiempo por otro lugar. Esto es así por las características de las avenidas repentinas de la zona Levantina y por los pocos restos que se tienen de puentes romanos en esta zona. Aunque los hubo en gran cantidad. Por otra parte, el río Turia, antes de construirse las presas en las zonas altas y las cuarenta principales acequias que existen para derivar o sangrar el agua a la zona de cultivos, era un río caudaloso. Por esta razón, en el transcurso de cien años a partir del arruinamiento de este Puente romano de 1088, debió desaparecer por algún motivo este segundo cauce. Se demostrará por fuentes históricas, que existía en Valencia este segundo cauce. Del siguiente punto de estudio, después de ver la posibilidad de que se cegara el segundo cauce, en el período del Cid, se estudiará matemáticamente cual debía ser la dimensión de este segundo cauce, para que no se produjera arruinamiento del Puente romano existente en el primer ramal hasta el 1088.

Como se sabe por la historia, por los años 1023-1094, es la caída del Califato, formándose Valencia reino independiente hasta la conquista de esta ciudad por el Cid. Se sabe que la ruina del mencionado Puente romano tiene lugar en tiempos del Cid. Es probable que se cegara este segundo cauce en este período.

Seguramente las grandes avenidas en la antigüedad serían superiores a la de 1957, pues no había las presas que existen en la actualidad. Es posible que el propio Cid, fuese testigo del arruinamiento del Puente romano. Por falta de ayuda del rey castellano y seguramente ante las desgracias y enfermedades que acontecieran a consecuencia de esta riada, el Cid murió en Valencia en 1099. Luego el Cid presenció en cierta medida la riada de 1088. La desgracia debió favorecer la conquista de Valencia por el Cid. El autor, cree existieron, como era usual, durante varios años en Valencia: 1088 a 1099, enfermedades y desgracias por la riada¹⁵. Pasando a depender para saber con certeza toda esta historia hipotética, se tendría que hacer un estudio geológico-arqueológico de las capas de escombros y tipos de estos utilizados en el relleno de este segundo cauce, que en la mayoría de las veces era un barranco y actuaba de "by-pass".

Centrándonos en la deducción de la morfología de nuestro Puente romano y las dimensiones de los dos cauces del Turia, tenemos: el caudal de un río es producto de la velocidad del agua por la sección del río según la fórmula $Q=s.v$. Al actual el Puente romano de presa,

automáticamente, debía aliviar por este segundo cauce, situado muy cerca del Puente. Como mínimo debía de tener de sección de: $1/4$ a $1/3$, de la sección total del cauce en condiciones normales. El porqué, es un razonamiento físico-matemático, veamos:

En un puente típicamente romano, la influencia fluvial, cuando rebasa una determinada línea de coronación del puente, se ve reducida por el 35%, actuando como una presa. En teoría como el caudal es proporcional a la sección, con solo un tercio de sección que tuviese el "by-pass", respecto al cauce general, en el puente romano no se produciría arruinamiento. Esto suponiendo el vaso del río con la sección apropiada para evacuar una gran avenida.

Además, la velocidad del agua era mayor que en la época actual, por varias razones.

Al aumentar la velocidad, puede disminuir proporcionalmente la sección para un mismo caudal de riada, lo que se supone que el cauce aunque más indefinido por no tener sus muros, el Puente sería más corto y el vaso del cauce más hondo. Esto es una prueba evidente, pues solo tenemos que imaginar la curva de sedimentación que se producía en el Turia.

Almela y Vives, describe, que en uno de los trabajos de descombro se vio una enorme pechina bastante antigua, quedando a la vista su construcción. Se demuestra que el cauce iba dos metros por debajo del actual cauce en los años 30 de este siglo. Además los sedimentos iban proporcionales tanto en el propio cauce como en sus riberas. Se ha comprobado que en la parte trasera de la Basílica de la Virgen a unos cinco o seis metros, existan restos romanos, visigodos etc., lo que comprueba que paralelamente el cauce debió ser más profundo.

En este análisis se da una altura de sedimentación no mayor a 1,3 a 2 metros porque los sedimentos se produjeron simultáneamente en el propio vaso como en las riberas del río. Además esos sedimentos, que el propio Almela y Vives explica a principios de este siglo, se debieron seguramente a la gran despoblación forestal que sufrieron nuestros bosques. Se producía más erosión y arrastre que en períodos de la Valencia romana. Posteriormente en el presente siglo, como es sabido, se construyeron una serie de presas a lo largo del río Turia que pararon la sedimentación. Por esta causa, los niveles de sedimentación están compensados¹⁶.

Por último, se tenía el problema de la gran tala masiva de los bosques y el transporte de ésta a lo largo del río Turia. Esta madera se acumulaba en el cauce y, en las avenidas, se transportaba siendo motivo de tremendos golpes en los tímpanos y pretiles de los Puentes, taponando sus ojos y

(15) Ibid. Ver pág. 79.

(16) Ibid. Vol. nº 2, pág. 190.

arruinando estos. Este problema no existía en la época romana, siendo en este período el cauce más profundo.

Resumiendo en el antiguo cauce del Turia, no se puede representar una curva de sedimentación de forma general. Esto se debe a los diversos factores anteriormente aludidos, por lo que en distintos períodos sus formas de sedimentación cambiaron, como por la tala masiva de bosques en el s. XVIII y la construcción de sus presas y las 40 acequias actualmente en funcionamiento, levantamiento de parte de cauce para su cultivo y construcción de chabolas o pequeñas construcciones de forma anárquica todo lo cual aumentó más de 1 metro de espesor, en un período corto de tiempo.

Otras fuentes son los documentos del Cabildo Municipal en el s. XVIII donde citan entre otros problemas, los campitos destruidos por una riada. Este organismo requirió al Procurador General que vigilase la fijación del río; problema que se agravó siglo y medio después por las siguientes causas:

- a) Sedimentación de materias que llevaban las aguas.
- b) Escombros y basuras depositadas en carros o de forma manual.
- c) Restos de viviendas que existían.
- d) Relleno de los campos creados con tierra y estiércol.
- e) Construcción de rampas en los pretiles con tierra para su acceso.

Respecto al subsuelo se puede ver de forma general el estudio que hizo V. M. Rosselló. En otros períodos mas antiguos el cauce siguió otra política sobre la sedimentación diferente, pues su vigilancia y cuidado eran bastante esmeradas. Algunos documentos antiguos, nos dicen que se mandaba arrar el cauce y sus riberas a menudo. Con este fin, se limpiaba su cuenca en las avenidas sin ocasionar perjuicios.

Ahora bien, de acuerdo con la tipología del Puente podemos decir: El Puente, por ser típicamente romano, en la parte superior debió tener un par de arcos con el fin de aumentar su esteticidad respecto a un eje de simetría. Otra solución sería, tener en el centro un solo arco para marcar la simetría del Puente; la arcada de triunfo servía además para conmemorar alguna batalla de un general romano en Valencia al igual que los otros dos arcos ubicados a los extremos de dicho Puente. El motivo y justificación de mantener esta idea de los arcos de triunfo era costumbre romana. Además, con gran seguridad, Valencia debió tener bastantes monumentos de este tipo por una razón: según el Cónsul Décimo Junio Bruto, la fundó para establecer a legionarios y guerreros valerosos de las guerras de Viriato, para alagar a estos combatientes, se le puso el nombre de Valentía. Valencia era un punto estratégico para los refuerzos romanos de defensa de Sagunto, por el Sur. Esta ciudad, además apoyó

a Sertorio en la guerra civil contra Pompeyo, el cual, Pompeyo, destruyó gran parte de la ciudad en el año 75 A.C.

El Puente romano de Valencia solo tiene dos posibles soluciones de los cuatro tipos de tipología de puente romano. Según estudió D. Carlos Fernández Casado, a lo largo de su descripción tipológica de los puentes romanos en España estos son las siguientes:

- a) Tipología de la Monarquía. No existe prácticamente ninguno en España. Seguramente los hubo pero todos se arruinaron por su deficiencia técnica.
- b) Tipología de la República. Con arquillos. (Caso del Puente de Mérida)¹⁷.
- c) Tipología de la República. Sin arquillos. Con una relativa altura, y anchura grande. Ejemplo del Puente de Alcántara (Cáceres), época de Trajano. Relación altura anchura de 3,3¹⁸.
- d) Tipología del Imperio. Ejemplo típico son los acueductos de hormigón de relleno con relación vano/macizo = 3,5. Para alcanzar esta relación se han de suprimir los arquillos de aligeramiento¹⁹.

De esta forma nuestro Puente romano sin duda alguna debía de ser un Puente de la República, del Imperio o mixto.

MORFOLOGIA E HISTORIA DEL PUENTE ROMANO DE LA REPUBLICA.

Se puede resumir para su posterior análisis cuales son las características principales de los de esta época:

1.- TIPOLOGÍA. PUENTES ROMANOS DE LA REPÚBLICA.

Su agrupación morfológica la podríamos clasificar como sigue:

- a) Demuestra una falta técnica en general y en particular en los arquillos de aligeramiento.
- b) Tratamiento característico de la piedra en la fábrica de tímpanos (no es incompatible con la esteticidad del puente).
- c) Gran anchura de pila y falta de dominio técnico. Desde las soluciones de aligerar un muro a otros recursos.
- d) La característica de la macidez da lugar a tímpanos amazotados.
- e) A veces, hacen la función de puente y presa. Perforación de tímpanos.
- f) La perforación de tímpanos no debilita mecánicamente si no mejora su resistencia al vuelco.

(17) Ibid. Vol. nº 8, pág. 2s.

(18) Ibid. Vol. nº 8, pág. 175.

(19) Ibid. Vol. nº 8, pág. 176s.

- g) Bóvedas con aparejo bien cuidado.
- h) El trasdós de los arcos define la rasante de coronación en muchos casos.
- i) El pretil debía de quedar enrasado con los tímpanos. Solo en el puente de Mérida se conserva.
- j) Arquillos más bajos que la clave del arco. Casos particulares en Portugal, Vilaformosa, donde arquillos y claves son iguales.
- k) Escuadría y aparejo típico romano en la sillería debajo del tímpano.
- l) Rejuntado tosco de cal.
- m) Por regla general, casi todos son de piedra, aunque podrían haber sido de ladrillo también. El hecho de utilizar la piedra se debió a tener a mano este material en cantidad y calidad.
- n) El arco de medio punto perfecto arranca netamente de las pilas muy bajas con alzado casi cuadrado.
- o) Aparejo verdaderamente muy primario en los arquillos de aligeramiento.
- p) Los sillares son con las medidas y características de la ingeniería romana. Esto es decir 2:1.
- q) Existe a veces aterramiento o descalce del cauce.
- r) No existe un nivel técnico uniforme. Por ejemplos se tienen los puentes de Mérida, Cangas de Onís, Puente de Andújar sobre Guadalquivir, etc.
- s) La relación Altura/ancho y la de macizo a vano lo podemos observar en anejo, con los esquemas de los distintos puentes romanos españoles analizados.
- t) Se construían arco por arco pensando en su robustez y sobriedad, mas que en equilibrar el empuje de los arcos. Sus ventajas eran que son más fáciles de reparar en caso de algún accidente en algún arco y el puente no se arruinaba totalmente.
- u) Existe una relación armónica: luz.3 luz.2 luz.4, entre sus arcos. La luz.3, luz.2, luz.4, significa la luz del tramo tercero, segundo y cuarto respectivamente.
- v) Rasante del puente ligeramente alomada.
- x) Tímpanos amazotados; cuando las aguas rebasan los arranques de los medios puntos al desagüe lineal, se merma rápidamente, pasando a ser una estructura mixta entre puente y presa.
- y) Arcos de triunfo en el centro y la entrada y salida del Puente.
- a) Se caracteriza por el dominio técnico y arquitectónico.
- b) La relación vano macizo llegará 3,5. Caso del Puente de Alcántara, línea río Tajo Portugal. Sus valores usuales son de 2,9 ó 3,5.
- c) La mejora técnica de la relación L/a es más alta que en los puentes romanos de la República. Eso hizo que se arruinasen estos Puentes en su mayoría, debido al no resistir las pilas el empuje desequilibrado, por desaparecer algún arco por algún motivo.
- d) Mayor ordenación de sus elementos constructivos.
- e) Estructura más trabada.
- f) Tímpanos sin aligeramientos.
- g) El contorno de las pilas aguas arriba su forma es angular. En aguas abajo, el tímpano es liso y enrasado sobre las boquillas de los arcos.
- h) Los tajamares, a veces, llegan hasta la parte superior del puente.
- i) Sobriedad, entereza, robustez propio de la ingeniería romana.
- j) Corresponde esta ingeniería de puentes a los períodos romanos de finales del período de Augusto a Trajano inclusive.
- k) La sillería tiene una proporción de 2:1.
- l) La textura es de pico fino o grueso.
- m) Las roscas en la bóveda idéntica rosca a sillares de las pilas y tímpanos colocados a tizón y rodiales. Se destacan la archivolta como el Puente de alcántara (Tajo-Portugal).
- n) Al construir los arcos por algún accidente, estos evolucionan al aro rebajado o carpanel.
- o) Los salmeres son independientes.
- p) Rasante de estos puentes son horizontales.
- q) Existe una relación armónica $luz^2 = luz \cdot luz$.
- r) No usan argamasa pero existe hormigón de relleno.
- s) Pilas hasta la coronación del puente.
- t) Estructura mecánica e hidráulica perfecta.
- u) Arcos de triunfo romano situados indistintamente al principio, final y en medio del puente, para enfatizar la estética del mismo.

El análisis de la longitud de nuestro Puente romano o el número de sus arcadas y dimensiones, los deducimos de la hipótesis siguiente.

La velocidad del agua del río Turia el era mayor que en la época actual luego pasa un mismo caudal Q_1 , al aumentar la velocidad su sección disminuía. $Q_1 = v \cdot s$. Se supone que siendo cauce, más indefinido por no tener sus muros de contención, el Puente sería más corto y el vaso del cauce un poco más hondo. Esto es una prueba evidente curva de

MORFOLOGIA E HISTORIA DEL PUENTE ROMANO DEL IMPERIO.

Respecto a la morfología de los Puentes romanos del Imperio podemos decir:

sedimentación del cauce¹¹⁷. Lo que se supone que este cauce fuese en época romana mucho más profundo. Como los sedimentos iban proporcionales tanto el cauce como sus riberas. Teniendo en cuenta la profundidad dónde se encuentran los restos romanos (4 ó 5 m.) en la parte trasera hacia el Este de la Basílica de la Virgen, se puede dar una altura media de arcada en este Puente romano en el centro del vano de 1,3 a 2 metros superior al actual. El hecho de corresponder estas medidas solamente, se debe a que los sedimentos se produjeron simultáneamente en el propio vaso como en sus riberas del río. El cronista Almeida y Vives nos narra, que estos sedimentos en parte se debieron, a las grandes despoblaciones forestales, que sufrieron nuestros bosques, después de la revolución industrial.

No obstante en el presente siglo se paralizó la sedimentación en parte, por la construcción e una serie de presas en la zona alta del río. Por esta razón, la curva de sedimentación del río Turia no siguió una línea homogénea y es difícil dibujarla por tener parámetros intangibles.

Como hemos dicho anteriormente, dicho puente se podría catalogar como de tipología de la República, del Imperio o mixta. Descontando la posibilidad de que fuese un Puente de la monarquía romana (800 A.C. - 510 A.C.), Valentia, fué fundada según Plinio en 138 A.C. Otra razón, que nos dice D. Carlos Fernández Casado, es la no existencia en España de puentes romanos del período de la monarquía²⁰.

En caso de ser de la tipología del Imperio, debió ser de la época de Augusto (27 A.C.) ya que, con este emperador, se inicia el período, realizándose gran cantidad de obras públicas, para mantener centralizado y articulado el Imperio Romano. Otro emperador romano, Trajano, natural de Hispania, también fue constructor de grandes obras en la Península pero por la historia y fundación de Valentia, nos inclinamos por un período más antiguo: al de los Césares, Trajano e incluso Augusto²¹. Al ser fundada Valentia con una situación estratégica para los refuerzos de guerra, Pompeyo la destruyó parcialmente en 75 A.C. Seguramente este general, debió atravesar ya el Puente romano existente para atacar Valencia. Si hacemos una analogía con el Puente de Mérida, de tipología de la República, este estaba constituido por tres tramos. El más antiguo se construyó en el año 25 A.C., en tiempos de Augusto. Al ser fundada Valencia con anterioridad a Mérida Augusta, es posible que fuese republicano con mayor probabilidad²². No obstante, no descartamos, ni mucho menos, que fuese su ejecución de la época Imperio de Augusto. Esta última posibilidad de ser de tipología del Imperio es también factible, por la robustez, sobriedad y perfección de su obra. Características muy nobles de la perfección técnica de estos puentes hallamos en las fuentes históricas árabes de Ihn Al-Qardabus, en Laci de

Abbadidis: al formular "el elogio de no haber en Al-Andalus nada más perfecto que él".

Como se puede apreciar, sin ninguna otra fuente literaria o gráfica que nos aclare un poco más acerca de la iconografía del mencionado Puente es difícil asegurar con certeza cual de las dos hipótesis tipo pertenece. Por esta razón, se va grafia las dos a la vez a escala 1:100²³.

DESCRIPCION DEL PUENTE DE AL-QANTARA. PERIODO DE LA REPUBLICA.

Como ya se han descrito sus características anteriormente, antes de ir analizando su iconografía de forma científica, veamos la comparación analógica con otros puentes de esta época en España.

Se ha deducido que, la ley fundamental armónica que debe reunir una obra de fábrica romana de este tipo es la siguiente:

La luz de un arco, es media armónica de la luz de los arcos contiguos.

$$\text{Así, por ejemplo: } Luz_3^2 = Luz_2 \cdot Luz_4$$

Siendo luz 2: la longitud real tramo del arco nº 2.

Luz 3: la longitud del tramo del arco nº 3.

Luz 4: la longitud del tramo del arco nº 4.

Veamos una analogía de las luces de arcos de los Puentes romanos de la república existentes en España. Y tenemos:

Puente del Guadalquivir tiene las luces: 2, 9, 9, 5, 10, 45, 11,75, 10,05, 10,60.

Segundo tramo: 8,7, 6, 8, 9, 2, 9,2, 11,6... 7,6, 9,6, 8,8, 7,8.

Tercer tramo: 6, 8, 6, 8, 7, 8, 7, 2, 6,7, 6, 5,60 y los arcos sepultados o semienterrados: 5, 6.

Aunque este puente, mostrase en algún punto falta de técnica, en los arquillos de aligeramiento. Nos inclinamos por la importancia del caudal del Turia unas ocho arcadas. Siendo los del centro de mayor dimensión que los laterales. De dimensiones:

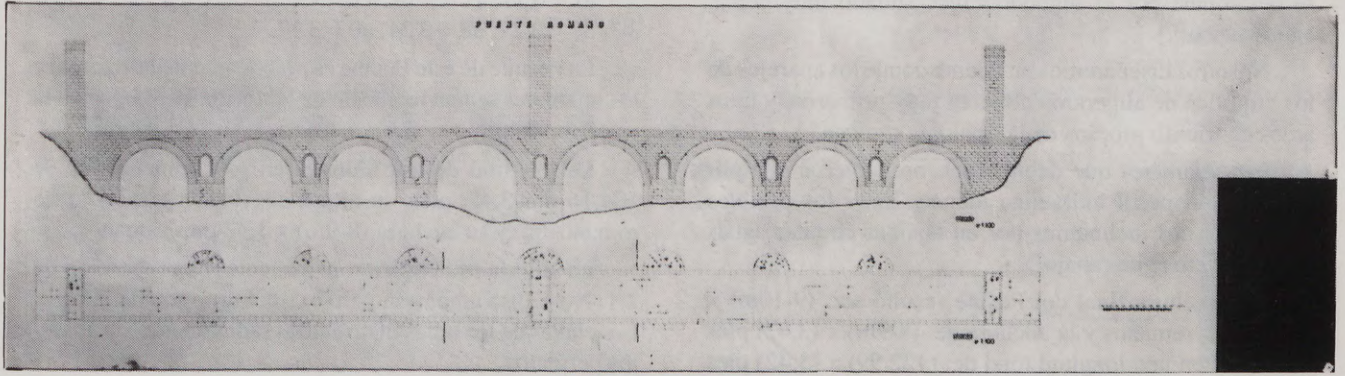
$$L^1 = 0,9,8. L^2 = 10,2. L^3 = 10,64. L^4 = 11,75. L^5 = 11,75. L^6 = 10,05. L^7 = 10. L^8 = 10.$$

(20) FERNÁNDEZ CASADO C. *Historia del Puente en España*. Expone: "Los Puentes romanos en España pertenecieron a la época del Imperio de Augusto (27 A.C.) y de Trajano (98-117 D.C.) respectivamente.

(21) Idem.

(22) Idem.

(23) Ibid. Vol. nº 11 (Planos).



Puente romano periodo de la República

Las pilas de gran anchura, con los arquillos de aligeramiento presentan unos anchos de: $a^1 = 5,2$. $a^2 = 5,4$. $a^3 = 5,6$. $a^4 = 06,18$. $a^5 = 6$. $a^6 = 5,26$. $a^7 = 5,26$. Es decir, existían en este caso hipotético, siete pilas exentas con perforación de tímpanos por los arquillos de aligeramiento. Estos mejoraban la resistencia al vuelco. Las bóvedas debieron ser bien cuidadas con aparejos perfectos.

Los arquillos estaban situados más bajos que la clave del arco y los pretiles enrasados con los tímpanos. El arco de medio punto perfecto arranca netamente de las pilas muy bajas con el alzado casi cuadrado. La relación vano a macizo es de 1,9, como podemos comprobar en las medidas calculadas. Se ha procurado para su cálculo que cumpla la ley armonizante de la fábrica romana junto con la del parámetro vano-macizo de: $\text{luz}^2 \ 3 = \text{luz} \ 2 \cdot \text{luz} \ 4$.

Así tenemos:

$$k_1 = \frac{L_1}{a_1} = \frac{9'8}{5'2} = 1'89; \quad k_2 = \frac{10'2}{5'2} = 1'96; \quad k_2^1 = \frac{10'2}{5'4} = 1'89$$

$$\text{Arco n}^\circ 3: \quad k_3 = \frac{10'54}{5'4} = 1'97; \quad k_3^1 = \frac{10'64}{5'5} = 1'91$$

$$\text{Arco n}^\circ 4: \quad k_4 = \frac{11'75}{5'5} = 1'92; \quad k_4^1 = \frac{11'75}{6'18} = 1'95$$

$$\text{Arco n}^\circ 5: \quad k_5 = \frac{11'75}{6'18} = 1'95; \quad k_5^1 = \frac{11'75}{6} = 1'90$$

$$\text{Arco n}^\circ 6: \quad k_6 = \frac{10'05}{6} = 1'7; \quad k_6^1 = \frac{10'05}{5'26} = 1'92$$

$$\text{Arco n}^\circ 7: \quad k_7 = \frac{10}{5'26} = 1'90; \quad k_7^1 = \frac{10}{5'26} = 1'92$$

$$\text{Arco n}^\circ 8: \quad k_8 = \frac{10}{5'26} = 1'927;$$

Además cumple la relación armónica entre sus arcos. Esta relación nos ha permitido calcular algunos datos para elaborar las medidas del Puente. Y tenemos:

$$\text{Arco n}^\circ 2: \quad \text{luz}_2^2 = \text{luz} \ 1 \cdot \text{luz} \ 3; \quad 10'2^2 = 9'8 \cdot 10'64 \\ 104'04 = 102,41$$

$$\text{Arco n}^\circ 3: \quad \text{luz}_3^2 = \text{luz} \ 2 \cdot \text{luz} \ 4; \quad 10'64^2 = 10'2 \cdot 11'75 \\ 113'2 = 119'85$$

$$\text{Arco n}^\circ 4: \quad \text{luz}_4^2 = \text{luz} \ 3 \cdot \text{luz} \ 5; \quad 11'75^2 = 10'64 \cdot 11'75 \\ 138'02 = 125'02$$

$$\text{Arco n}^\circ 5: \quad \text{luz}_5^2 = \text{luz} \ 4 \cdot \text{luz} \ 6; \quad 11'75^2 = 11'75 \cdot 10'05$$

$$\text{Arco n}^\circ 6: \quad \text{luz}_6^2 = \text{luz} \ 5 \cdot \text{luz} \ 7; \quad 10'05^2 = 11'75 \cdot 10 \\ 110'25 = 117'5$$

$$\text{Arco n}^\circ 7: \quad \text{luz}_7^2 = \text{luz} \ 6 \cdot \text{luz} \ 8; \quad 10^2 = 10'05 \cdot 10 \\ 100 = 100'5$$

La rasante característica era ligeramente alomada, con arcos de triunfo en el centro y laterales haciendo casi la función de castillo defensa. Su proceso de construcción fue arco por arco, sin pensar en equilibrar el empuje de estos antedichos arcos. Esto tiene la ventaja de ser fáciles de reparar, en caso de accidente, de esta forma el Puente no se arruina totalmente. Por esta circunstancia es posible después de su construcción que en períodos de Trajano, se reconstruyese en parte. Debido a que este emperador, de origen hispano, fuese de los que más obras públicas fomentó en el Imperio de Roma.

La historia narra que este Puente, fue de piedra. No es de extrañar que su sillería fuese de caliza. Porque en Valencia y sus alrededores se puede encontrar esta de muy buena calidad. Su escudería y aparejo eran típicamente romanos, con un rejuntado tosco de cal. Como se ha dicho, aunque a veces hacía la función de Puente y presa, el caudal

se desalojaba por el segundo cauce situado muy cerca, aguas arriba²⁴.

Nosotros diseñaremos un Puente donde los aparejos de los arquillos de aligeramiento eran muy primarios y unos arcos de triunfo propios de la tipología romana.

Los tajamares que debió tener, no debieron cumplir muy bien el perfil hidráulico idóneo. Entre los posibles soluciones nos inclinamos por un tajamar circular aguas arriba y recto aguas abajo²⁵.

Así la altura final del Puente resultó ser: (9-10m) x (3,42) pies romanos y la anchura de: (8-9m) x (3,42) pies romanos con una longitud total de: (122,99) x (3,42) pies romanos²⁶.

DESCRIPCION DEL PUENTE DE AL-QANTARA. PERIODO DEL IMPERIO.

El Puente romano del Imperio zona Serranos: Según sus posibles características, aceptamos una tipología del de Salamanca o Alconetar. Esto es, debido a que nuestro vaso del cauce no tenía la profundidad para ser del tipo de Puente romano imperial de Segura, Alcántara (Cáceres). Por otra parte, la tipología del de Medellín resulta muy pequeño y bajo para nuestro cauce²⁷.

Dentro de los tipos Salamanca o alconetar, aceptamos el primero por la tipología del arco.

En este Puente tendríamos 10 arcos de 9,2 a 9,8 metros de luz cada arco y con una relación luz, anchura de 2,9. Esta constante en la típica aceptada, pues solamente el Puente de Alcántara alcanzó: $L/a = 3,5$.

Sus dos arcadas mayores debieron estar en el centro. Esto es debido, primero, porque es lugar principal del río y, segundo, por potenciar la simetría estética del Puente. Sus arcos debieron tener una dimensión en metros de: $L1 = 9, L2 = 9,2, L3 = 9,4, L4 = 9,5, L5 = 9,8, L6 = 9,8, L7 = 9,5, L8 = 9,4, L9 = 9,2$ y $L10 = 9,1$. Estas son medidas posibles para nuestro hipotético Puente romano de Al-Qántara del Imperio de la zona Serranos.

La tecnología y arquitectura en este estilo de Puentes es perfecta. Por esta razón, según las fuentes históricas árabes ya mencionadas, se decía, que no había en toda Andalucía un Puente tan perfecto como este. Esta es una de las razones que tiene para admitir esta tipología como muy posible. Pues existía una mayor ordenación de sus elementos característicos constructivos. Esto es, estructura más trabada con tímpanos sin arquillos de aligeramientos.

En esta obra de fábrica es donde se observa la bravura, sobriedad, entereza y robustez de la ingeniería romana.

Las pilas de este Puente con un número de 9, son exentas y de unas dimensiones de:

$a1 = 3'17; a2 = 3'24; a3 = 3'27; a4 = 3'3; a5 = 3'4; a6 = 3'3; a7 = 3'27; a8 = 3'24; a0 = 3'17$.

La rasante de este Puente es prácticamente horizontal y los tajamares se han realizado de tal forma que lleguen a la parte superior²⁸.

La longitud de este Puente, en pies romanos, es de 124,16 por 3,42, pies, su altura de: (9-10m) x 3,42 pies romanos/m. y su anchura (8-9m) x 3,42 pies romanos.

La sillería es la típica romana, con una proporción de 2:1. No se usa argamasa pero existe hormigón de relleno. Las claves de los arcos distribuidos radialmente con aparejos perfectos.

Su sección transversal es un rectángulo con un triángulo a la parte de aguas arriba y recto aguas abajo²⁹.

La relación vano a macizo ha de ser 2,9. Con este dato y sabiendo que el cuadro de la luz intermedia es aproximadamente al producto, de la luz de sus arcos contiguos. Se ha tenido en cuenta para la reducción del Puente: primero, la clase de estilo dentro de la tipología imperial. Segundo, la relación $K = L : a = 2,9$ para que sea tipo del Imperio:

Tercero, ha de cumplir la Ley armónica de la ingeniería romana de Puentes.

Es decir: $luz_2^2 = luz_3 \cdot luz_4$

$$\text{Arco n}^\circ 1: k_1 = \frac{9}{3'17} = 2'87$$

$$\text{Arco n}^\circ 2: k_2 = \frac{9'2}{3'17} = 2'9 \quad k_2^1 = \frac{9'2}{3'24} = 2'84$$

$$\text{Arco n}^\circ 3: k_3 = \frac{9'4}{3'24} = 2'9 \quad k_3^1 = \frac{9'4}{3'27} = 2'84$$

$$\text{Arco n}^\circ 4: k_4 = \frac{9'5}{3'27} = 2'96 \quad k_4^1 = \frac{9'5}{3'27} = 2'87$$

$$\text{Arco n}^\circ 5: k_5 = \frac{9'8}{3'3} = 2'96 \quad k_5^1 = \frac{9'8}{3'4} = 2'9$$

$$\text{Arco n}^\circ 6: k_6 = \frac{9'8}{3'3} = 2'96 \quad k_6^1 = \frac{9'8}{3'4} = 2'9$$

$$\text{Arco n}^\circ 7: k_7 = \frac{9'5}{3'27} = 2'96 \quad k_7^1 = \frac{9'5}{3'27} = 2'87$$

(24) Ibid. Vol. n° 11 y 12 (planos).

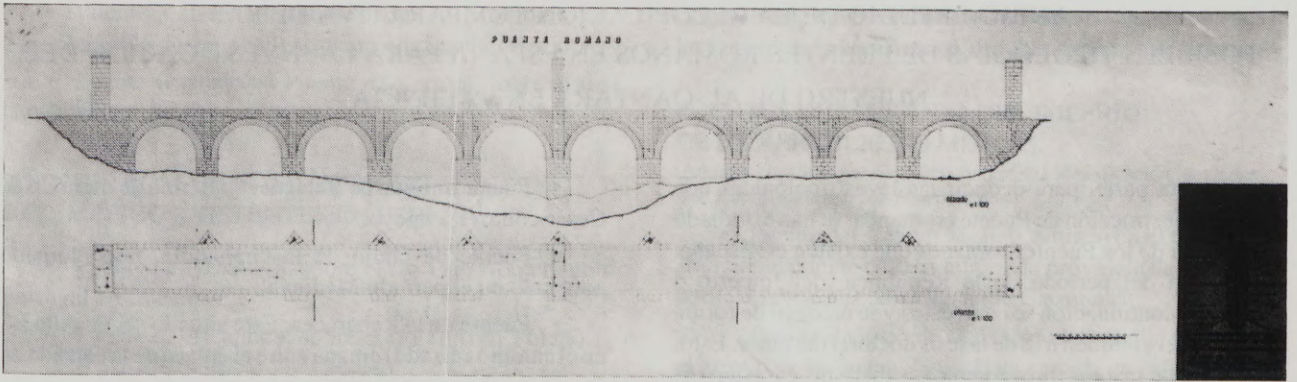
(25) Ibid. Vol. n° 11 y 12 (planos).

(26) Para pasar a pies romanos hay que multiplicar por 3,42.

(27) Ibid. Vol. n° 8, pág. 43s.

(28) Ibid. Vol. n° 11 (planos).

(29) Ibid. Vol. n° 11 (planos).



Puente romano, periodo del Imperio

$$\text{Arco n}^\circ 8: k_8 = \frac{9'4}{3'24} = 2'9 \quad k_8^1 = \frac{9'4}{3'24} = 2'84$$

$$\text{Arco n}^\circ 9: k_9 = \frac{9'2}{3'17} = 2'9 \quad k_9^1 = \frac{9'2}{3'24} = 2'84$$

$$\text{Arco n}^\circ 6: \text{luz}_6^2 = \text{luz } 5 \cdot \text{luz } 7; 9'5^2 = 9'4 \cdot 9'8; \\ 90'25 = 92'12$$

$$\text{Arco n}^\circ 7: \text{luz}_7^2 = \text{luz } 6 \cdot \text{luz } 8; 9'4^2 = 9'5 \cdot 9'2; \\ 88'36 = 87'4$$

$$\text{Arco n}^\circ 8: \text{luz}_8^2 = \text{luz } 7 \cdot \text{luz } 9; 9'2^2 = 9 \cdot 9'4; \\ 84'64 = 84'6$$

Como se aprecia cumple con esta constante estudiando las relaciones armónicas entre sus arcos:

$$\text{Arco n}^\circ 2: \text{luz}_2^2 = \text{luz } 1 \cdot \text{luz } 3; 9'2^2 = 9 \cdot 9'4; \\ 84'64 = 84'6$$

$$\text{Arco n}^\circ 3: \text{luz}_3^2 = \text{luz } 2 \cdot \text{luz } 4; 9'4^2 = 9'5 \cdot 9'2; \\ 99'36 = 87'4$$

$$\text{Arco n}^\circ 4: \text{luz}_4^2 = \text{luz } 3 \cdot \text{luz } 5; 9'5^2 = 9'4 \cdot 9'8; \\ 90'25 = 92'12$$

$$\text{Arco n}^\circ 5: \text{luz}_5^2 = \text{luz } 4 \cdot \text{luz } 6; 9'8^2 = 9'5 \cdot 9'8; \\ 96'04 = 93'1$$

Los arcos son todos de medio punto, las cargas no están compensadas lo que hace que se arruine todo el Puente si ocurre algún imprevisto en algún arco. Al no tener en los tímpanos arquillos de aligeramiento, se pueden conseguir constantes vano-macizo relativamente más altas que en otras tipologías.

XAVIER BERTOMEU BLAY

ANEJO-ESTUDIO DE LA RECOPIACION COMPARATIVA DE LAS POSIBLES TIPOLOGIAS DE PUENTES ROMANOS EN ESPAÑA PARA LA INVESTIGACION DEL NUESTRO DE AL-QANTARA EN VALENCIA

En esta parte, para deducir las leyes tipológicas que rigen la construcción de Puentes romanos, se han estudiado la mayoría de los Puentes romanos que existen en España. Estos bien del período de la República, del Imperio o mixtos. A continuación se citan estos y se recogen de forma gráfica en el volumen nº 8 de la tesis doctoral del autor. Esto, con el fin de resumir brevemente las distintas características, del nuestro de Al-Qántara o simplemente de Alcantara.

PUENTES ROMANOS DEL PERIODO DE LA REPUBLICA

- Tramo central del Puente de Mérida 25 A.C. con arquillos de aligeramiento. Los otros dos tramos sin arquillos de aligeramiento pertenecen al período del Imperio. Siendo el tercer tramo del período de Trajano y el primero, seguramente de Augusto.

- Puentes en la región romana de Gallecia, calzada número 34 de Summo Pyreneo Asturica:

- Puentes de Cangas de Onís, de Colloto, de Peñafior, de Olloniego, de Godos, de Sogrondio, de Udrión, de Romanón, de Ceceda, de Salime, de Cayés, del Barco, del Soto, de Cangas de Tineo (río Narcea), de Santo Adriano, sobre el río Trubia, de San Andrés (ruinas), sobre el río Sella, de Laviana, de Lavidre, de Sotres (Picos de Europa), de Poncebos.

En la región gallega, itinerario de Antonino en la provincia de Orense, tenemos los puentes:

- Mayor de Orense, de la Cigarrosa, de Puebla de Tribes, de Porto Morisco, de San Clodio.
- Puente de Guadalajara sobre el río Henares.
- Puente de la Garganté de Pedro Chate en Valencia.
- Puente de la Pollensa en Mallorca.

La provincia Tarraconense tiene los siguientes puentes romanos:

- Puentes del Abiego (aguas abajo sobre el río Alcanadre), del Diablo sobre el río Esera, de Camarasa sobre el río Segre; de Canfranc, sobre el río Aragón de estilo alomado.
- En la provincia de la Coruña, tenemos el de San Juan de Carballo, sobre el Allones.
- En la provincia cartaginense, tenemos el de los Carabineros.

- Puente antiguo de Balaguer en Lérida del período de Cesar contra Pompeyo.

- Puente de Guijo de la Granadilla, tipo alomado adoptado en el período Medieval.

- Puente de la Reparacea. Este situado según Altadill en el camino calzada romana entre el enlace de la calzada de Oyarzun y la vía nº 34 del itinerario de Antonino, pasando por las cercanías de Lecároz, Oharritz, Reparacea y entre Espinel y Linzoain.

- Puente de Santo Adriano en el pueblo de Villanueva de Santo Adriano de tipo alomado.

- Puente de San Andrés (alomado), sobre el río Sella.

- Puente de Cangas de Tineo sobre el Narcea, tipo alomado.

- Puente de Cangas de Onís, en el principado de Asturias. Situado en la confluencia de los ríos Guena y Sella.

- Puente de Valdestillas sobre el Adaja.

- Puente sobre el Vero, situado en el camino de Alquezar a Barbastro.

- Puente del Rumblar, (tipo alomado).

- Puente del Tamuja, tipo alomado con un arquillo de aligeramiento.

- Puente de Luco, sobre el río Jiloca, provincia de Teruel (con arquillos de aligeramiento).

- Puente de Gibrazo (con arquillos de aligeramiento).

- Puente de Caganchez (con un arquillo e aligeramiento).

- Puente del arroyo de Cagánchez, situado en la vía romana que partiendo de Mérida (Emerita Augusta) pasaba el Guadina por el Puente de Medellín.

- Puente del cubo, sobre el río Hervás, en la vía de la Plata.

- Puente de Gibrálzo, en la vía romana que enlazaba Cñaceres (Norba Cerarez) con Trujillo (Turga Ilium).

- Puente de Andujar sobre el río Guadalquivir con siete arquillos de aligeramiento.

- Puente de Colloto, sobre el río Nora en el camino de Pola de Siero.

- Puente de Villa del Río situado a 2 km. del upeblo del mismo nombre sobre un arroyo, llamado el Salado de Porcuna.

- Puente del Guadalmellato, en la provincia de Córdoba, se le designa vulgarmente por Puente Mocho.

- Puente Guadaloz o Puente de Cartuja, sobre el río Guadalete.

PUENTES ROMANOS DEL PERIODO DEL IMPERIO EXISTENTES EN ESPAÑA

- Puente de Alcantara, sobre el río Tajo frontera con Portugal en Cáceres.

- Puente de Alcantara, sobre el río Tajo en Toledo.

- Puente de Albarregas, sobre el río.

- Puente de Guijo de la Granadilla.

- Puente de Mérida, (segundo y tercer tramo laterales). Las alcantarillas de aguas negras de Mérida.

- Puente de Segura, sobre el río Eljas en la frontera de Portugal.

- Puente de Medellín o Metellinum, sobre el río anas.

- Puente de Salamanca, situado en la ciudad del mismo nombre.

- Puente de Alconetar o Alconera, situado a tres leguas del Cosar y cinco de Cáceres.

- Puente de Albarregas y del Aljucén en Mérida.

- Puente de Cáparras, sobre el río Ambroz.

- Puente de la Vera en la comarca del mismo nombre en la provincia de Cáceres entre el Tiétar y la Sierra de Gredos.

- Puente de el Garro.

- Puente del Vadillo cerca de Cáceres en el camino: Cáceres Trujillo.

- Puente de la doncella sobre el río Ambroz en la vía romana de la Plata.

- Puente de Córdoba, sobre el arroyo salado de Porcuna de la actual carretera de Sevilla a Cádiz. Perteneciente a la vía romana que unió Hispalis y Gades.

- Puente de Rabanales, a 3 Km. de Córdoba, junto a la carretera de Andalucía.

- Puentes de Ronda, sobre el río Guadalhorce, conjunto de puentes situados en un corte geológico casi vertical de 200 m. de desnivel.

- Puente de Alcalá de Guadaira, sobre el río del mismo nombre.

- Puente de Niebla, sobre el río Tinto. Situado en la carretera de Sevilla a Huelva. Conicidente con la vía romana de Ostio Fluminis Anae a Emérita. Itinerario de Antonino.

- Puente de Ecija, sobre el río Genil, junto a la ciudad de Ecija en la carretera de Andalucía. Habiendo sido

originario de la vía de Córdoba a Hispalis. Dando entrada a la mansión de la vía Cástulo Córdoba. Itinerario de Antonino.

PUENTES DEL PERIODO DEL IMPERIO, DE LA REPUBLICA O MIXTOS.

(Aún por clasificar por ser difícil su perfecta identificación, por haber sido reconstruidos en distintos periodos.)

- Puente del Arroyo Molino, situado en el Camino de Andújar al puente del Jándula, en la provincia de Jaen. Esta obra de fábrica es parecida al de Carmona.

- Puente de los Pedroches y la alcantarilla romana en el arroyo de la Buena Agua. Está situada en la vía romana del Guadalquivir, (Córdoba Castulo).

PUENTES PARCIALMENTE TRANSFORMADOS:

- El de Bembézar, de las Herrerías en Cazorla, de la Cala de Huelva en la vía romana Emérita a Hispalis, de Guadajoz, del Guadiato, de Ubeda la Vieja, sobre el Guadalquivir, de Granada y posiblemente también transformado en el siglo XVI cuyo nombre es Jándula.

- Puente de Martorell o del Diablo, sobre el Llobregat en la región catalana.

Otros puentes sobre el río Llobregat de fábrica romana:

- Puentes de Caldas de Montbuy, de Manresa y Cardona, sobre el Cardoner, el de San Juan de las Abadesas, de Monistrol, de Viomare, de Balsareny, de Sallent, de Berga, de Pobl de Lillet y el de Bagá en el río Bastareny.

- Puente antiguo de Balaguer (Lérida), sobre el río Segre.

- Los puentes del Nuría, del Cremall, de Escales en el Noguera Ribargorzana; estan sobre el Ter.

Entre los puentes de Navarra de abolengo romano tenemos:

- El de Zubiri, Tudela, Isaba de la Trinidad, de la Reparacea, Orcoyen, Lumbier, Huarte Aranquil.

En la región aragonesa y del Ebro, tenemos los puentes:

- El de Zaragoza, los posibles de fábrica romana del barranco de la Aluenda y el de Sacedón, el de Mantible sobre el Ebro, Agoncillo, Churi.

- En la provincia de Huesca tenemos los puentes de Jaca, las Puñas, de Vero, del embalse de la Pena o del Diablo, del valle de Isabena, del río Esera.

- En la provincia de Teruel tenemos: El de Luco en el Jiloca, Puente de Rubielos sobre el río Mijares.

- En las vascongadas tenemos los Puentes de Lillodas, de tres Puentes, de Vitoria, estos en la provincia de Alava. Los de Ciquina, Ondarroa Valmaseda en la provincia de Vizcaya.

- Puentes de la provincia de Pontevedra, tenemos el de Sampayo, de la Ramallosa, de Fillaboa, de Areas de Cerdedo.

Puentes de la provincia de Lugo:

- Puente del mismo nombre (Rasante horizontal).
- Puente Gatin o Neviae sobre el Navia.
- Puente en la localidad de Suarna (Camino de este nombre a Paradela).
 - Puentes de la Coruña, tenemos: el de Cesures, Bea, Ledesma, de Aixón, Martiáe, Olveira.
 - Puentes romanos de la provincia Cartaginense, según Cea Bermudez "Antigüedades romanas en España":
 - Puentes de Granaturla en Oretó (Ciudad Real), Chelva (Valencia), de Segura de la sierra (Cerca del Guadalquivir), de la Alcatorilla provincia de Murcia, el de Acci, que desapareció al trasladar la ciudad a la actual Guadix.
 - Puentes del camino e la Fuenfria, calzada de Tituliam a Secovia, el Itinerario de Antonino Núm. 24, como el Puente del Molino.
 - Puentes del Guadarrma-Tramoi Villalba Torredones, calzada romana dese Titulcia hasta Cauca, tenemos el Puente Castellano y en la vía romana del Puerto Fuenfría a Septimanca tenemos el Puente de los Lavaderos, de Eresma, de Coca, de Valdestillas, de Siete Iglesias en Matapozuelos.
 - Puentes de la vía romana, Uxama-Augustoriga, tenemos: el de Uxama (Osma), Puente de Osma, de Avion (en ruinas), de Garray, de la Tejada (ruinas), de Masegoso. (Aunque sufrieron transformaciones teniendo algunos arcos ojibales o góticos, en el arranque y muros son romanos, otros son mixtos como el Puente de Simancas o el Puente de Toro con veintidos arcos.
 - Alcantarillas romanas próximo a Sigüenza, Puente del Arenal en Arenas de San Pedro (Avila). Otros Puentes en la provincia de Avila son: Puentes sobre el río Valdemaqueda, sobre el río Voltoya, sobre el Adaja (Carretera de Avila a Gredos), de Barco de Avila en el tormes, sobre el Cofio de Valdemaqueda.
 - En Palencia y Soria se distinguen los Puentes sobre el Carrión en Carrión de los Condes, Pinilla (Soria), sobre el Duero (Soria).
 - En Zamora y Salamanca tenemos los Puentes de Zamora (totalmente en ruinas), sobre el Esla en benavente (ruinas), en la carretera Zamora Femroselle, de Alba de Tormes (Salamanca).
 - En Burgos y León tenemos: Puentes de Coruña del Conde sobre el río Arandilla, sobre el Valeraduye (cerca de Sahagún), en la Calzada de Sahagún a Lánzia, de San Justo de Astorga, de Orbigo.

- En Cuenca, Ciudad Real y Valencia tenemos: El punete del Castellar del Palonuevo, de Una en el Jucar (Cuenca), en el barranco de los Arcos, Chelva; de Oretum, sobre el río Javalón (Ciudad Real), del Alguacil, de la región de La Vera, de la Garagante de Pedro Chate (del período de la República), en la gargante de Guallaminos.

- Puente de Alconetar en la construcción de la presa de Alcántara fue desmontado para solvar los romanos.
- Acueducto de Segovia.
- En la provincia romana de la Lusitania existen los Puentes de Alange que sobre el río Matachel, de Magasca, entre la Cumbre y Plasenzuela, de Ibor y de Cuancos, de Palomas, de Jaranda.
- Puente del Guadalete en la provincia Bética.
- En la provincia Tarraconense tenemos los Puentes de la república, y los Puentes del período del imperio, llamados de Canfranc, del Campo sobre el río Esera (19 m. de luz), de Murillo sobre el río Esera, del Congosto de Olvena, de Olvena, Tercer Puente de Olvena, de Alcanadre en Abiego.

En Galicia tenemos:

- En la provincia de Pontevedra los puentes de Sotomayor, de los Remedios sobre el Tea, de almofrey, de Caldas de Reyes sobre el Bermana.
- En la provincia de Lugo: El puente de Lugo, de Galín, de Viladesuso, de Carracedo sobre el Neira.
- En la provincia de La Coruña: El puente de Ulla, de Mellid sobre el Furelos, de Libureiro, de Ledesma, de S. Juan de Carballo sobre el Allones del período de la República.
- Puentes de la calzada romana del puerto de Vegarada, son el de Valdepielapo, del Ahorcado, Pontón sobre Caldas de Nocedo y Cueto Andino, Pontón sobre el arroyo de Villavias, de Cerulleda.
- En la provincia de Burgos tenemos los puentes de Saramón sobre el Brulles; Canizar de los ajos, sobre el Hormazuelas; de la Magdalena, sobre el Oroncillo; de Gumiel de rizan, sobre el Gromejón; de Coruña del Conde, sobre el Arandilla; de Olmos-alboas, sobre el Ausin; de Aguera sobre el Cerneja.
- En la provincia de Orense, en la vía romana del Itinerario de Antonino, tenemos los puentes de Freixu en la carretera de celanova a Orense, de Baños de Malgas en la carretera del mismo nombre sobre el río Arunoya, de Pazos de Arenteiro, de Lonía, del polvorín, e Sobradelo sobre el río Barana, del Agro en el río Covas, sobre el río Lonía y el Lima entre Torno y Herdadina.

UN ESTUDIO DE LOS SIMBOLOS EN EL ARTE CLASICO EN VALENCIA

Dentro del ámbito del arte clásico —referido aquí exclusivamente al romano— va cobrando cada día una importancia creciente el estudio en profundidad de su rica y variada simbología, no por más conocida en general, concretamente aplicada a su estricto contexto formal.

Si los vestigios que dejaron los romanos en nuestro suelo son numerosos, pero no excesivos, y más aún si intentamos extrapolar aquellos que conlleven una clara significación simbólica, nos encontramos con un conjunto poco homogéneo en el que las piezas tienen casi siempre un carácter singular.

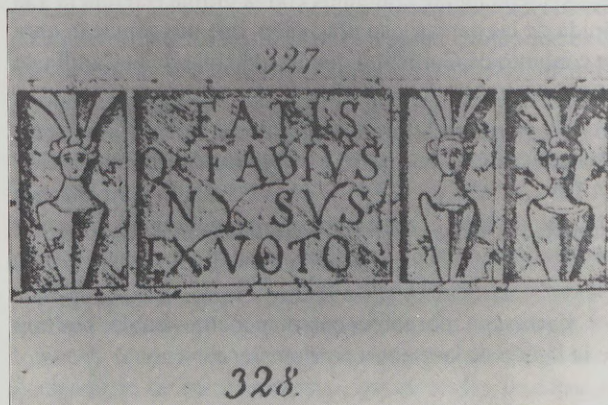
Como parte de un estudio de conjunto más amplio, en el que iremos revisando elementos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, musivarios, etc., abordaremos a continuación el análisis formal y simbólico de algunos documentos epigráficos aparecidos en estas tierras. Se trata de cuatro lápidas, que combinan las inscripciones con determinados símbolos, siendo una de ellas de carácter votivo y las otras tres funerarias; sus lugares de procedencia son la misma ciudad de Valencia, Sagunto, Benavites (Valencia) y Monforte, esta última en la provincia de Alicante.

1.- DOCUMENTOS EPIGRAFICOS ANALIZADOS

— LÁPIDA CON FIGURAS FEMENINAS. VALENCIA.

Esta lápida, de mármol oscuro, con una inscripción de carácter votivo, pues está dedicada a las tres Parcas o Hados, presenta una forma rectangular alargada, dividida en cuatro sectores siguiendo las verticales. En el segundo se halla la inscripción, que dice: FATIS. Q. FABIVS NYSUS EX VOTO, lo que significa: "Quinto Fabio Nyso dedicó esta ara a las Parcas, en cumplimiento del voto que tenía hecho". Los tres sectores restantes de la lápida contienen cada uno de ellos la efigie y busto de una de las tres Parcas (Cloto, Laquesis y Atropos), con idéntico aspecto y tocado.

La lápida de las Parcas ya fue mencionada por algunos historiadores valencianos, como es el caso de Escolano¹, en el siglo XVII, quien dedicó parte del capítulo XII de su libro cuarto a hablar "De las piedras que han quedado en Valencia de tiempo de Romanos, y de su declaración"; él indica, además de describirla, que por aquel entonces la piedra estaba empotrada en la pared del patio de la Casa del Chantre o Capiscol, a espaldas de la capilla-cárcel de San Vicente, emplazamiento que debió conservar durante varios siglos.



Lápida con figuras femeninas. Valencia

D. Antonio Valcárcel Pío de Saboya, Conde de Lumiares, hace referencia igualmente a esta lápida, en sus "Inscripciones y Antigüedades del Reino de Valencia", publicada a mediados del siglo XIX². Según su opinión, las figuras representadas serían tres cariátides, que sostendrían parte de una cornisa y carecerían de significación especial, en lugar de simbolizar las Parcas o Hados como también pensamos nosotros. En la ubicación de la lápida coincide con Escolano, por lo que vemos que no sufrió variación alguna, y entre los datos que aporta cita sus dimensiones: "...cinco pies de ancho y tres de alto..."

En algunas obras importantes de la segunda mitad del siglo XIX no se menciona ni esta inscripción ni su ubicación en la capilla-cárcel de S. Vicente, quizá por ser trabajos más generales sobre la ciudad de Valencia; así, ni Boix³ ni el Marqués de Cruilles⁴ se refieren a nuestra lápida, aunque sí describen la citada cárcel de San Vicente Mártir.

Hay que llegar al libro de Orellana⁵, publicado ya a comienzos del siglo XX, aunque se redactó bastante antes,

(1) ESCOLANO, Gaspar, "Década primera de la Historia de Valencia". Libros III y IV; II. Valencia, 1610. Edición facsímil. Dpto. de Historia Moderna. Valencia, 1971; pp. 772-776.

(2) VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, Antonio, "Inscripciones y Antigüedades del Reino de Valencia". Memorias de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1845. Edición facsímil. Valencia, 1979; p. 96.

(3) BOIX, Vicente, "Valencia Histórica y Topográfica". 2 tomos. Valencia, 1863; pp. 132-133.

(4) CRUILLES, Marqués de: "Guía urbana de Valencia". 2 tomos. Valencia, 1876; pp. 403-405.

(5) ORELLANA, Marcos Antonio de, "Valencia antigua y moderna". 2 volúmenes. Asociación Bibliográfica Valenciana. Valencia, 1923. Edición facsímil. Valencia, 1985; p. 63.

para volver a encontrar todas las referencias y datos de esta inscripción votiva. El autor afirma que estaba dedicada a la Fortuna o a los Hadós, conservándose en el nº 5 de la plaza de la Almoina, indicándonos, además, que ya la recogió Hübner en su catálogo de inscripciones, con el nº 3727.

Recientemente contamos con la última referencia a la lápida de las parcas y su ubicación, que nos ofrece la obra de conjunto de Garín⁶, en donde, al hablar de la Capilla de San Vicente Mártir, se nos dice:

“El nivel de la cripta es el de la ciudad romana de Valentia; allí se descubrió esta lápida con la inscripción FATIS Q. FABIVS NYSUS EX VOTO... Sin explicación a las autoridades, el propietario del inmueble anejo, en cuyo zaguán de la escalera se hallaba empotrada, la arrancó de aquí para trasladarla a un chalet...”?

Hasta aquí, por tanto, cuanto podemos hablar por hoy de la lápida de las parcas y su postrer destino.

- LÁPIDA SEPULCRAL. SAGUNTO.

Se trata del fragmento de una lápida con una inscripción de carácter funerario, que parece sirvió para recordar a diferentes personas que guardaban alguna relación entre ellas. La cita y describe Valcárcel en su obra⁷, indicando su aparición en 1789, en una casa cercana al hospital en aquella época. Se nos mencionan personajes de la importante familia de los “Baebii” de Sagunto, en una inscripción de la que se conserva lo siguiente: BAEBIA MEGALE, NYMPHIDIAE LIBERTA, ANNORUM DUODECIM, SATURNINAE, lo que equivale a decir que la primera enterrada allí fue una niña de doce años, llamada Baebia Megale, liberta de Ninfidia, y que luego fue destinado el mismo sepulcro, al parecer, para una llamada Saturnina.

El fragmento es de mármol oscuro y ofrece un gran interés, a nuestro juicio, pues la inscripción en sí se ve completada y enriquecida en su parte superior, de forma

semicircular acampanada, con la presencia de la llamada “cesta mística” de la que surgen dos serpientes, motivo de larga tradición dentro del simbolismo funerario romano, como más adelante expondremos, que además, en este caso, se halla enmarcada por sendas rosetas de seis pétalos a los lados, elementos también de honda significación religiosa.

- LÁPIDA SEPULCRAL. BENAVIDES.

Procedente de Benavites, pequeña población cercana a Sagunto, en la provincia de Valencia, es esta lápida de tipo funerario, que se conserva prácticamente intacta. La recoge Valcárcel⁸, quien afirma que “existía a la derecha de la puerta de la casa del señor del pueblo...”, citando también sus dimensiones, así como la posible falta de la última línea en el texto (quizá “FILIO SUO BENEMERENTI”).

Es de mármol oscuro y la inscripción dice: D(IIS) M(ANIBUS). BAEBIO SENECIANO ANNORUM OCTODECIM, SERGIUS URSIO ET BAEBIA MARCIA..., cuya traducción sería: “Sergio Ursio y Baebia Marcia hicieron este sepulcro, consagrado a los dioses manes, para su hijo Baebio Seneciano, de dieciocho años”.

En la lápida sepulcral merecen destacarse varios aspectos. En primer lugar, vemos nuevamente la aparición de algún miembro de la importante familia de los “Baebii” de Sagunto, por lo que esta lápida sería oriunda de algún lugar de las cercanías o de la propia Sagunto, aunque hoy por hoy ignoramos su exacta procedencia.

Un segundo aspecto de interés es la separación entre las palabras del texto, que se marca mediante una hoja de hiedra invertida, motivo generalmente indicativo de una época más tardía dentro del Imperio, es decir, del siglo III d. J.C. en adelante.

Por último, y es aquí la cuestión que más nos interesa, en la parte superior de la piedra existen motivos de clara significación simbólica funeraria; así, podemos ver dos ramas con hojas de laurel cruzadas en forma de aspa, y a ambos lados sendas rosetas que enmarcan el conjunto, motivos, pues, que posteriormente abordaremos.

- LÁPIDA SEPULCRAL. MONFORTE.

Consiste, en esta ocasión, en una lápida también de carácter funerario, rectangular muy alargada y rematada en su parte superior de forma semicircular, según un modelo bastante habitual para marcar las sepulturas.

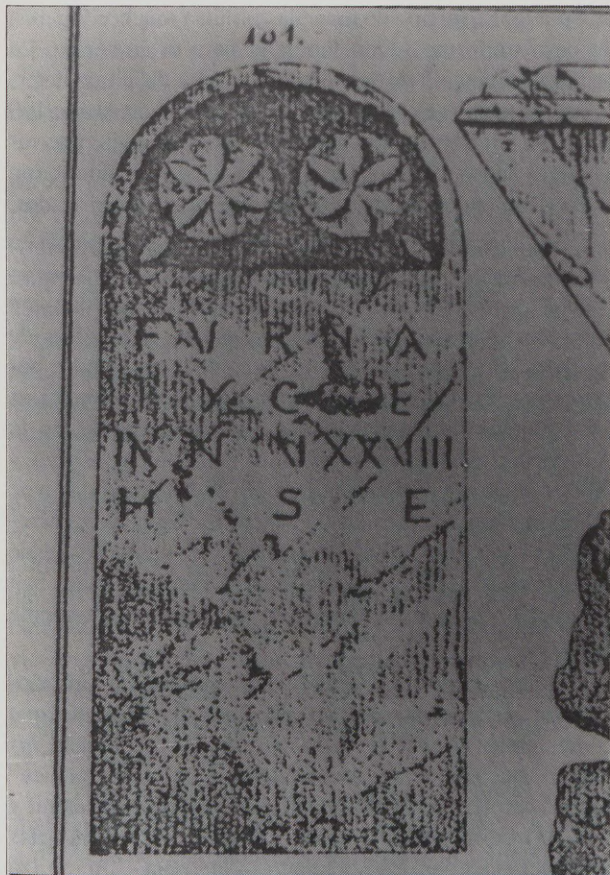


Lápida sepulcral. Sagunto (Valencia)

(6) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a y otros, “Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia”. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1983; pp. 161-163.

(7) VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, A. Op. cit. nota 2, p. 55, nº 108.

(8) VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, A. Op. cit. nota 2, p. 25, nº 37.



Lápida sepulcral. Monforte (Alicante).

Se halló en el pueblo de Monforte, distante “cuatro leguas de Alicante”, según D. Antonio Valcárcel⁹, quien simplemente la menciona con su texto: FURIA TYCCE, ANNORUM VIGINTI ET OCTO, HIC SITA EST, lo que traducido viene a significar: “Aquí está enterrada Furia Tycce, de veintiocho años de edad”; cabe destacar también aquí el probable origen griego del cognomen de la difunta, quizá por ello una liberta.

No conocemos las circunstancias del hallazgo, ni ninguna otra referencia sobre ella, y por eso el dato de mayor interés es que la inscripción se acompaña, en la parte superior semicircular, de un par de grandes rosetas, de seis pétalos cada una, motivo simbólico que aparece frecuentemente repetido en contextos funerarios.

2.- ESTUDIO DE SU SIMBOLOGIA EN EL CONTEXTO DEL ARTE CLASICO

Nos ocuparemos, en primer lugar, de la *lápida con figuras femeninas*, que es la única de las cuatro que contiene una inscripción *votiva*; la dedicatoria es, en efecto, a los

Hados, o lo que es lo mismo a las *Parcas*, y para reforzar esta idea se acompaña de la representación iconográfica de estos personajes.

Las *Parcas* —*Moiras* entre los griegos— eran las tres diosas romanas del Destino, y se las representaba con una alta corona y vestidas de mujer; en nuestro caso carecen de cualquier otro atributo, si bien en verdad Cloto, que es la más joven, lleva una rueca para hilar los destinos humanos; Laquesis, la segunda, se suele ocupar en devanar poniendo el hilo en el huso; y, por último, Atropos, la más vieja, puede llevar una balanza o un reloj y es la que corta el hilo de la vida de cada hombre¹⁰.

Su significado principal es claro y en líneas generales bien conocido, ya que el hecho de ser tres alude a los tres actos fundamentales de la existencia humana: nacer, vivir y morir. Por ello fue muy importante su difusión entre los romanos, quienes mencionaban a estas diosas en lápidas y dedicatorias de índole religiosa, así como las situaban en lugares públicos, por ejemplo el Foro¹¹, donde en ocasiones las *Parcas* estaban representadas por tres estatuas, llamadas corrientemente las Tres Hadas (“*tria Fata*”) o los Tres Destinos.

La característica principal de estas diosas era que, al representar al Destino, eran inflexibles y, sobre todo, inexorables, es decir, que según la creencia romana cada hombre era poseedor de su propio destino individual, que únicamente se hallaba en manos de las *Parcas*; por eso, el hecho de dedicar un ara votiva a estas divinidades —como en este caso de la lápida de Valencia— era una clara muestra de “devoción interesada”, a fin de que el Destino fuera favorable al dedicante de la lápida, más si, como vemos aquí, la ofrenda incluye la representación plástica de dichas diosas.

Según otros autores¹², al significar los cambios de la vida, de las *Parcas* depende la cortedad o largueza de la misma, pues en sus manos está la vida y muerte de todos los humanos, así como su pasado, presente y futuro (de ahí también la triple representación habitual); su carácter, no obstante servir a Plutón, era celestial y benéfico, aunque hoy más bien diríamos “fatalista”.

En cuanto a la posible originaria ubicación de esta lápida de las *Parcas* nada puede afirmarse con seguridad,

(9) VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, A. Op. cit. nota 2, p. 53, nº 101.

(10) PÉREZ-RIOJA, J. A. “Diccionario de símbolos y mitos”. Tecnos. Madrid, 1971; p. 338.

(11) GRIMAL, P. “Diccionario de Mitología griega y romana”. Paidós. Barcelona, 1986; pp. 407-408.

(12) CARTARI, V. “Imagini delli dei de gl'antichi”. Graz, 1963; pp. 159-163.

PICINELLI, F. “Mundi Symbolici”. 2 vols. (Cologne, 1964). Garland Publishing, Inc. New York & London, 1976 (Copia facsímil); libro 3, cap. XLI, p. 166.

excepto que probablemente se trataría de la dedicatoria de carácter privado, de un ciudadano de Valentia, lo suficientemente romanizado como para desear hacer una ofrenda a las populares diosas del Destino con el fin de verse beneficiado en algún aspecto de su vida.

Las otras *tres lápidas* con motivos iconográficos de las que nos ocupamos son de *carácter funerario*, que resultan ser también del tipo que más ha llegado hasta nuestros días.

De estas lápidas sepulcrales comenzaremos por *la de Sagunto*, en la que aparte de la inscripción funeraria de una liberta (o quizá de varias más), vemos dos motivos iconográficos de gran interés, como son las serpientes y las rosetas que las acompañan.

Las *serpientes* aparecen en el centro y parte superior de la citada estela, y son dos con la cabeza hacia abajo, contenidas en lo que se ha dado en llamar “la cesta mística”. Los precedentes de este motivo de las serpientes sagradas, o lo que es lo mismo de la cesta mística de Baco, o de Ceres y Proserpina, los hallamos en numerosas monedas romanas de plata y bronce, del tipo “Cistophori”¹³. Además, en una moneda de Antonino Pío, el reverso representa al dios Esculapio tendido y una serpiente que avanza hacia él bajo las arcadas de un puente, simbolizando la leyenda de la llegada de Esculapio a Roma, que Ovidio describe en sus “Metamorfosis” (libro XV).

En concreto sobre la “cesta mística” en la que creemos está inspirada la decoración de este monumento funerario, los precedentes numismáticos son muy numerosos, puesto que se trata de las monedas de la clase “cistophori”; podemos citar entre éstas una de Marco Antonio, con cuya efigie se acuñó este tipo de monedas, al igual que sucedió con Mitrídates y otros reyes orientales (quienes a su vez tomaron el título de “Baco”). Esta moneda de Marco Antonio, *con la cesta mística de Baco rodeada por dos serpientes*, aparece surmontada por la cabeza desnuda de una mujer, y con toda probabilidad se acuñó en la provincia de Asia, en plata, y representa a Marco Antonio como Baco, con una corona de hiedra.

Otras monedas interesantes, tipo “cistophori”, son dos de plata de Augusto. Una de ellas es un quinario, de posible taller italiano, que ostenta en el reverso la victoria con corona y palma sobre una cesta mística entre dos serpientes; se fecha hacia el 29-27 a. J.C. La otra moneda de Augusto es una tetradracma de Efeso que lleva en el reverso la Paz y detrás la cesta mística y una serpiente, rodeadas de una corona de laurel; se data en el año 28 a. J.C.

Por otra parte, en el mundo de la numismática romana, el tipo del “cistóforo” se mantuvo uniforme hasta el final del Imperio, pues el modelo procedía de una tradición cultural que hizo comunes estas monedas en Asia Menor, acuñadas por cada una de las ciudades, así como en la propia Grecia;

era, por tanto, un tipo de moneda común a muchos lugares, de peso uniforme y con facilidad para el comercio. La primera acuñación de “cistóforos” resulta difícil de determinar, pero en Asia Menor ya se conocían hacia el año 190 a. J.C.; el número de estas monedas recogidas en las guerras asiáticas de los romanos fue enorme, y así éstos adoptaron el tipo, poniendo alrededor los nombres de sus magistrados.

En cuanto al significado de este animal, la serpiente en general posee un simbolismo contradictorio, a la vez bueno y malo¹⁴, siendo totalmente opuesta al hombre, pero también complementaria y rival; se halla asociada a las ideas de regeneración y vivificación, así como de fecundidad, y por eso es muy frecuente su aparición en contextos funerarios y en objetos de carácter supuestamente sagrado. En la Antigüedad clásica, su simbolismo era más bien positivo, y así en Grecia se consideraba símbolo de la fecundidad o de la adivinación, relacionada con el culto a Esculapio, características que adoptaron los romanos¹⁵; sin embargo, desde la aparición del Cristianismo hasta nuestros días, han prevalecido las significaciones de índole preferentemente negativa.

El otro motivo iconográfico que acompaña a la inscripción de la interesante lápida funeraria de Sagunto, que comentamos, es el de la roseta. En este caso se trata de *dos rosetas*, que aparecen a ambos lados de la “cesta mística” con las serpientes, ya explicada. Esta disposición lateral y sobre la inscripción, coronando el monumento, es una de las más frecuentes para este elemento, —la roseta—, que quizá sea uno de los más repetidos en sepulturas y estelas, en época romana; así las vemos en el altar funerario de Vitellius Successus, conservado en el Museo Pío-Clementino del Vaticano, en Roma¹⁶, en cuyo centro superior, encima de la inscripción, se hallan las efigies de Successus y su esposa, *y a ambos lados sendas rosetas, que refuerzan el simbolismo funerario* de un altar ya de por sí muy rico iconográficamente hablando, puesto que debajo de las rosetas y los bustos podemos ver la escena del banquete fúnebre del difunto esposo, representación muy común ya en la Grecia clásica; tiene el altar casi un metro de altura, es de mármol y se data en época Flavia, a fines del siglo I d. J.C.

Parecida disposición guardan las dos rosetas que coronan un monumento o urna funeraria, conservada en la

(13) STEVENSON, S. W., SMITH, C. R. y MADDEN, F. W. “A Dictionary of Roman Coins”. Georg Olms Verlagsbuchhandlung. Hildesheim, 1969; pp. 20, 59, 123 (núms. 223 y 227), 204 y 205.

(14) CHEVALIER, J. “Dictionnaire des symboles”. Robert Laffont. París, 1974; pp. 692-701.

(15) PÉREZ-RIOJA, J. A. Op. cit. nota 10; p. 385.

(16) BIANCHI-BANDINELLI, R. “Roma, Centro del poder”. Col. El Universo de las Formas. Aguilar. Madrid, 1970; pl. 105. Inscripción recogida en el C.I.L., VI, 29088 a.

“Villa Farnesina” de Roma¹⁷, y que van situadas también en los dos extremos superiores, quedando en el centro, en este caso, dos aves picoteando granos de trigo, símbolo de regeneración (en nuestro caso aparecen las serpientes).

El significado de la roseta —esquemmatización de la rosa— está en estrecha conexión con el de las serpientes, por cuanto representa la resurrección e inmortalidad¹⁸ y simboliza la regeneración, razón por la cual resulta ser un motivo de frecuente aparición en las sepulturas. Según otros autores¹⁹, entre los romanos se consideraba un emblema de la victoria, del amor triunfante, de la luz y, como flor muy apreciada, pasó a ser un símbolo funerario habitual en Roma, tomado a su vez de Grecia, donde probablemente fue introducida desde la meseta irania²⁰.

En resumen, sobre la lápida sepulcral de Sagunto podemos decir que su aportación iconográfica es en extremo interesante y su simbolismo claro y, casi diríamos, reiterativo. Así, la cesta mística con las serpientes hace alusión a la fecunda vida de los difuntos, idea complementada con las rosetas que a ambos lados la acompañan y que vienen a significar la regeneración por la muerte y el deseo de inmortalidad para los personajes de la lápida, sentimiento que expresan gráficamente los elementos iconográficos aquí reseñados.

La siguiente *lápida funeraria* que pasamos ahora a analizar es la *de Benavites*, que también incluye motivos simbólicos de interés; en efecto, sobre la inscripción dedicada a un hijo por sus padres, podemos ver dos ramas de laurel cruzadas en forma de aspa y sendas rosetas a cada lado.

Con respecto al *laurel*, que es el nuevo elemento que mencionamos, se trata de una planta asociada por lo general a contextos funerarios. Su ubicación entre sendas rosetas laterales, y en la parte superior de la lápida, encuentra algunos modelos parecidos, como es el caso de un ara funeraria de época de Augusto²¹, que lleva en el centro y arriba una corona de laurel y en los extremos dos rosetas, si bien en la parte inferior de la inscripción existen otros elementos simbólicos que enriquecen más este ejemplo.

Motivos iconográficos del todo similares se aprecian en una estela sepulcral de Medina-Sidonia (Cádiz)²², dedicada a un duumvir de Gades, y que puede datarse en tiempos de Trajano; en ella, la inscripción se halla totalmente rodeada por una banda que presenta alternativamente rosetas y guirnalda de laurel como elementos principales.

El laurel es, pues, motivo sobradamente conocido y utilizado por los romanos en objetos y lugares de carácter sagrado. Ya Horacio (libro 3, oda 30) afirma que simboliza la victoria eterna del difunto, y su ubicación en las sepulturas era generalmente completada por divisas alusivas a la

vida del Más Allá, del tipo: “NON OMNIS MORIAR” (“no moriré del todo”)²³. Esta frase viene a ser una de las que mejor resume el ideal de la perpetuidad en el tiempo y vida en común después de la muerte, que tenían los romanos; por esta razón sus tumbas las situaban junto a las vías, próximas a las ciudades, para propiciar así el “diálogo” entre los transeúntes y los difuntos, cuyos mausoleos y lápidas llevaban inscripciones con divisas como la de Horacio.

En suma, el laurel, expresión palpable de inmortalidad, era emblema de la gloria entre los romanos, quienes lo adoptaron de los griegos²⁴, estaba consagrado a Apolo y simbolizaba la prudencia unida al heroísmo; su follaje siempre verde se asimila fácilmente con la idea de eternidad²⁵, significación que ha pasado incluso a nuestros días.

Completan la iconografía de la lápida funeraria de Benavites un *par de rosetas*, a ambos lados de las ramas de laurel. Básicamente ya hicimos referencia a la simbología y determinados ejemplos de utilización de este elemento en las sepulturas, por lo que sabemos que significa la regeneración por la muerte, en íntima conexión con ambientes funerarios o religiosos.

Así pues, la asociación del laurel y la roseta en la estela de Benavites viene a indicarnos, de forma también algo reiterativa, que al hijo de los dedicantes de la lápida se le desea la inmortalidad adquirida por la victoria, tal como indica el laurel, refrendado por el aspecto regenerativo del Amor triunfante, que nos ofrecen las rosetas que lo acompañan.

Para finalizar este análisis simbólico, nos ocuparemos de la *lápida funeraria* de *Monforte*, en la provincia de Alicante, cuyo único motivo iconográfico es el ya citado *par de rosetas*, en la parte superior sobre la inscripción. La difunta es una mujer joven, cuyo epitafio se completó con la inclusión de este símbolo, muy frecuentemente asociado a otros, como hemos visto, y también empleado de forma aislada. Como ejemplo de esto último podemos citar el sarcófago de Lucius Cornelius Scipio Barbatus, procedente de la tumba de los Escipiones, en los inicios de la Vía Appia en Roma²⁶, y que se conserva en los Museos Vaticanos; se

(17) PJOÁN, J. “*Summa Artis*”. Tomo V. Espasa-Calpe. 4ª edición. Madrid, 1960; p. 13, fig. 13.

(18) CHEVALIER, J. Op. cit. nota 14; pp. 656-658.

(19) PÉREZ-RIOJA, J. A. Op. cit. nota 10; pp. 373-374.

(20) DE BEAUMONT, P. y LECAP, J. “*Les Roses*”. *Connaissance des Arts*, 218; Abril, 1970; pp. 118-124.

(21) PJOÁN, J. Op. cit. nota 17; pp. 294, fig. 399.

(22) TARACENA, B. y otros, “*Arte Romano*”, en “*Ars Hispaniae*”, vol. II. Ed. Plus-Ultra. Madrid, 1947; p. 141, fig. 126.

(23) PIUXINELLI, F. Op. cit. nota 12; libro 9, cap. XVI.

(24) CHEVALIER, J. Op. cit. nota 14; p. 453.

(25) PÉREZ-RIOJA, J. A. Op. cit. nota 10; pp. 266-267.

(26) BIANCHI-BANDINELLI, R. Op. cit. nota 16; p. 26.

data hacia el 250-200 a. J.C. y está labrado en piedra volcánica (peperino), con una altura de cerca de metro y medio; la inscripción está dedicada a un relevante miembro de la familia de los Escipiones, que fue cónsul en el 298 a. J.C. (CIL, I³, 29, 30 = VI 1284/53), y como motivo iconográfico destacan las rosetas, que alternan con estrías verticales en la parte superior.

La lápida de Monforte, que tiene verdaderamente la forma de una estela, con su parte superior redondeada,

contendría, pues, el epitafio quizá de una liberta, al que quiso añadirse el simbolismo funerario de la roseta, emblema de la regeneración, el amor puro y la inmortalidad para la difunta.

CRISTINA ALDANA NACHER
Universitat de València

EL RETABLO “DE LOS SIETE GOZOS” DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

INTRODUCCION

Atendiendo las indicaciones del Presidente de la Real Academia de San Carlos, y continuando la línea de trabajo seguida hasta ahora, del estudio de la Pintura gótica valenciana del Museo de San Pío V de Valencia o de otros Museos y Colecciones de España y del Extranjero, incluimos este año el Retablo de los Siete Gozos de la Virgen María, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Un estudio nuestro de este tema fue publicado en el Anuario del Museo de Bilbao de 1988, pero debido a que Archivo de Arte Valenciano y dicho Anuario, cubren áreas geográficas de difusión bien diferentes, se ha creído conveniente no privar al lector valenciano del conocimiento del Patrimonio que le legaron sus mayores, aunque esté localizado en lugares distantes.

DESCRIPCION

El retablo es de tamaño reducido. Las dimensiones son las siguientes: 259 cm. de altura x 221 cm. de anchura. Está formado por tres calles: la central, cuya tabla principal ha desaparecido y que probablemente representaría la Virgen entronizada con el Niño en brazos, entre ángeles músicos y cantores, del más puro estilo valenciano. Encima se representa el Tránsito o Dormición de la Virgen, y falta el Calvario como remate o ático de la calle central. Las calles laterales tienen tres escenas cada una y su lectura, se realizaría de izquierda a derecha y de arriba a abajo, lo contrario de su disposición actual, según lo habitual en los retablos de la poca. Las escenas son las siguientes: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión y Pentecostés, que junto con la Dormición constituyen los siete Gozos de la Virgen que dan nombre al retablo.

La pedrella está formada por nueve tablitas con las siguientes representaciones: en el centro el Varón de Dolor o «Christus Patiens», con un ángel, en el sepulcro, al modo usual en la época. A los lados, los Arcángeles San Gabriel y San Miguel, dos santas, San Jerónimo y San Juan Bautista, Santa Marta y María Magdalena en los extremos. Rodea el retablo un guardapolvos con ángeles llevando los instrumentos de la Pasión.

Saralegui en 1941¹, señala como procedencia del retablo la región de Tortosa, donde consta que pintó Nicolau². Perteneció a D. Diego de León, hasta que fue adquirido por



Retablo de Pere Nicolau “Los Gozos de la Virgen María”
en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

el Señor Aras Jaúregui, quien lo depositó en el Museo de Bilbao, hasta que éste lo adquirió en 1934.

ATRIBUCION

Con la aparición del documento sobre el pago del Retablo de Sarrión³, se pudo atribuir dicho retablo con bastante seguridad a Pere Nicolau. Todos los especialistas en primitivos valencianos aceptan la autoría de Nicolau para el Retablo de los Siete Gozos de Sarrión, estudiado por nosotros en «Archivo de Arte Valenciano» de 1987⁴.

A partir de esta atribución y fecha de 1404, y de su estilo y características, se va delimitando una serie de obras, que

- (1) SARALEGUI, L. de: «Pedro Nicolau». *Almanaque Las Provincias*, 1941, p. 103.
- (2) CERVERO GOMIS, L.: «Pintores Valencianos». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 137.
- (3) CERVERO GOMIS, L.: *Idem*, p. 90-91.
- (4) RODRIGO ZARZOSA, C.: «El Retablo de Sarrión: análisis documental y estilístico». *Archivo de Arte Valenciano*, 1987, p. 8-16.

reúnen elementos comunes, y que se agrupan en torno a la figura de Pere Nicolau. Entre ellas, y con la fecha más temprana fijada por su estilo y características, figura el retablo de Bilbao. La línea de investigación documental sobre Pere Nicolau, la inició Sanchis Sivera en 1908⁵ y la continuó en 1928⁶. Cerveró Gomis comienza su aportación documental en 1963⁷, continuándola en 1968⁸ y en 1971⁹.

Para el análisis documental pormenorizado, remitimos a nuestro estudio anteriormente aludido del Retablo de Sarrión⁴ y al de Bilbao¹⁰. Aquí simplemente señalaremos que de la documentación existente sobre Nicolau, que abarca desde 1390 a 1408, se deduce que tuvo un taller de extraordinaria importancia. Los encargos fueron numerosos, hechos por las instituciones más prestigiosas del momento: el Rey de Aragón Martín I el Humano, el Cabildo Catedralicio, la Casa de la Ciudad, el Convento de Predicadores, la Orden de San Juan del Hospital, y Párrocos de diversas iglesias de la Diócesis y de fuera de ella, como es el caso de los numerosos encargos para Teruel y algunos para Tortosa.

Del análisis documental se desprende que Nicolau era coetáneo de los mejores pintores del momento. Llorens Saragosa, autor en 1395 del Retablo de Jérica, Gerardo Starnina, documentado en Valencia entre 1395 a 1401, Esteve Rovira de Chipre, cuya presencia en Valencia se atestigua en 1387-88, Francisco Serra II, exiliado entre 1377-1379.

En los documentos se demuestra la colaboración con Marzal de Sax, uno de los más cotizados pintores del momento, autor del Retablo de San Jorge del Victoria and Albert de Londres, e introductor en Valencia de la tendencia germánica del Gótico Internacional^{10 bis}.

Por otra parte, en la documentación sobre Nicolau, se mencionan los discípulos que posteriormente formarán la escuela que llevará su impronta y que monopolizará el panorama de la pintura valenciana del primer tercio del siglo XV: Jaime Sareal, Miguel Alcañiz, Jaime Mateu, sobrino y heredero universal, Gonzalo Peris, discípulo favorito, que se disputa con Mateu la dirección del taller, a la muerte de Nicolau. En el documento del pleito entre estos dos últimos, aparece Nicolau como originario de Barcelona, hijo de Pedro Nicolau, que viene a Valencia y más tarde llama a su sobrino Jaime Mateu.

LOS SIETE GOZOS DE LA VIRGEN

Es un tema medieval de profunda raigambre en el arte pictórico valenciano, cuyo origen pudiera situarse en el Teatro Medieval religioso, como propusimos en nuestro estudio sobre el Retablo de Rubielos de Mora¹¹.

Sin lugar a dudas, la tabla central del retablo de Bilbao sería la Virgen sentada en un trono gótico, con el Niño en

brazos como la «Maiestas» de Simone Martini, cubierta por un rico dosel sujeto por finos soportes y rodeada de ángeles músicos, cantores, y oferentes.

Este tipo de composición iconográfica, alcanza todo su esplendor en la tabla central del Retablo de Sarrión, en 1404, realizado por Nicolau, y cuyo antecedente inmediato encontramos en la Virgen de Jérica de Llorens Saragosa, y se verá continuada por las tablas de la colección Gualino de Turín, la del Louvre, Albentosa, entre otras, todas de Nicolau o de su escuela.

La tabla central de Bilbao, sería más sencilla por su tamaño reducido, y contaría con seis u ocho ángeles, dos en primer plano y cuatro detrás, como en el Retablo de la Colección Bosch Catarineu¹², de tamaño y características similares, o como en la Virgen de Jérica de Llorens Saragoza.

Perfilada la tabla central, por desgracia ausente del retablo de Bilbao, pasemos al estudio de las restantes escenas.

ANUNCIACION

Se representa en un sólo compartimento, según era costumbre en la pintura valenciana hasta el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, fechado por nosotros en 1398¹³. A partir de este retablo, la escena aparece desglosada en los dos remates de las calles laterales, como en Sarrión..

Un eje central divide los dos espacios: a la derecha, la escena de la habitación de la Virgen con el sitial y el libro de rezos abierto en el pasaje de la Profecía de Isafas, como era habitual. El pavimento es de cerámica y el jarrón con las azucenas es extraño que no sea del mismo material, quizás se deba a un proceso de deterioro de la pintura. Al fondo,

- (5) SANCHIS SIVERA, J: «La Catedral de Valencia». Valencia: Imp. Vives Mora, 1908, p. 583.
- (6) SANCHIS SIVERA, J.: «Pintores Medievales». *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 52.
- (7) CERVERO GOMIS, L.: «Pintores Valencianos». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963.
- (8) CERVERO GOMIS, L.: «Pintores Valencianos». *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, p. 103.
- (9) CERVERO GOMIS, L.: «Apéndice». *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 35.
- (10) RODRIGO ZARZOSA, C.: «Aproximación al Retablo de Pere Nicolau. Los Gozos de la Virgen María en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». *Anuario del Museo de Bilbao*, 1988, p. 9-24.
- (10 bis) RODRIGO ZARZOSA, C.: Retablo de San Jorge. *Archivo de Arte Valenciano*, 1984.
- (11) RODRIGO ZARZOSA, C.: «El Retablo de Rubielos: vinculaciones con el Teatro y la Literatura Medievales». *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, p. 43-53.
- (12) SARALEGUI, L. de: *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, p. 25.
- (13) RODRIGO ZARZOSA, C.: «En torno al Retablo de Fray Bonifacio Ferrer». *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, p. 31-35.



“Anunciación”

estancias con arcos y columnas, muestran un abandono de las viejas arquitecturas con vigas tan frecuentes en los modelos catalanes. Hay un intento de perspectiva.

La Virgen está sentada, como Madona de Humildad italiana, detalle extraño pues suele ser representada de rodillas. Aparece destocada, como es propio en una doncella. Luce el típico peinado de Nicolau con el pelo recogido en la nuca, dejando visible la oreja y cayendo hacia un lado. Viste túnica de brocado rojo y oro cubierta por manto azul, que ha sufrido un proceso de deterioro y ennegrecimiento, con vueltas ocre o naranja. La Virgen recibe la noticia con señal de sorpresa, reflejada en las manos separadas y hacia arriba. La paloma del Espíritu Santo vuela hacia ella.

La otra mitad de la escena se desarrolla a la izquierda, en una terraza o patio con murete a media altura por el que asoman unos árboles, recortados sobre el oro. Aparece el Arcángel San Gabriel, genuflexo, de perfil, sin vara ni cetro, con la cartela de salutación fuertemente ondulada. Las alas de color negro son bellísimas, típicas de Nicolau y de su escuela, por la manera de tratar el plumaje. El arcángel viste túnica de brocado, cubierta por manto rojo-fucsia, que cae en el suelo con abundantes pliegues, también muy en la línea de Nicolau y de la escuela valenciana de 1400¹⁴. El pavimento también es de cerámica.

Señala un taller valenciano de la época, el trabajo de los oros del fondo, los nimbo y los brocados finamente burilados con el motivo de hoja de roble, que apunta concretamente a Nicolau y su escuela, y que se verá repetido en Sarrión, Rubielos, Albentosa, etc.

NATIVIDAD

Un cobertizo en forma de «L» con techo de varias gruesas capas de paja, sostenido por las peculiares estacas repetidas en la Natividad y Epifanía de Nicolau, alberga a los personajes. En el centro de la composición está situado un pesebre en forma de cajón rectangular, colocado en diagonal con rudimentos de perspectiva, en el que reposa el Niño, envuelto en telas blancas y con aureola crucífera.

En primer plano, a la izquierda, aparece la Virgen, de rodillas, con las manos juntas en señal de recogimiento. No lleva velo ni toca, y repite la túnica, manto y peinado de la Anunciación. La aureola o nimbo, está finamente trabajada. A su lado, en segundo término está situada una figura femenina, con toca blanca de mujer casada y en traje de trabajo¹⁵. Según Saralegui, se trata de Salomé, la partera, citada por los Apócrifos, tradición catalana conservada por Nicolau en este retablo y que toma Antonio Peris en el retablo de Pego.

San José aparece a la derecha del pesebre, en primer plano, con túnica marrón y manto fucsia, tocado con gorro puntiagudo. Lleva aureola poligonal como los personajes del Antiguo Testamento. Los Padres adoran al Niño, particularidad que difundió Vorágine y el arte italiano desde comienzos del siglo XIV¹⁶.



“Natividad”

(14) POST, CH.R.: «A History of Spanish Painting». Cambridge (Mass.), v. III.

(15) BERNIS MADRAZO, C.: «Indumentaria Medieval Española». Madrid: CSIC, 1956, p. 27.

(16) BERTAUX, E.: «Gazette des Beaux Arts». t. II, 1909, p. 146.

Un grupo de pastores adoran al Niño, con indumentaria de la época para gente de su oficio. Al fondo, apacientan el ganado otros pastores a los que se aparece el ángel anunciando la Buena Nueva y con la cartela del Gloria. Nicolau ha unido la representación del Nacimiento y de la Adoración de los pastores, como sucederá en Sarrión, Albentosa, Rubielos.

EPIFANIA

La escena está situada en una cabaña similar a la del Nacimiento, ocupa el centro un pesebre rectangular, vacío y colocado en diagonal para dar profundidad al cuadro.

Hay una característica peculiar en esta composición: la Virgen aparece sentada en un lecho cubierto de brocado y oro. Este detalle es inusual en la pintura valenciana de la época y encontramos antecedentes de ello en la miniatura francesa o en la Escuela de Bohemia. Desaparecerá en Nicolau este detalle. La Virgen viste de manera similar a las otras escenas, salvo una toca blanca que le cubre media cabeza. El Niño está sentado en sus brazos, desnudo, bendiciendo al Mago que arrodillado le besa los pies. Este último viste túnica de rico brocado y manto con cuello de armiño.

Dialogan de pie los otros dos magos, situados en segundo plano a la izquierda, llevan las ofrendas en la mano y señalan la estrella que situada sobre el cobertizo, emana haces de luz sobrenatural. La vestimenta de ambos es la usual en la época de Nicolau para personas de su rango: el más joven lleva túnica corta con manga larga y talle bajo del que salen amplios vuelos en forma de faldilla corta, calzas negras puntiagudas y corona abierta de 5 puntas, con hojas de roble. El otro viste una especie de tabardo corto, sin mangas, de tono marrón claro, con adornos en forma de ondas recortadas en las sisas por las que asoman largas mangas negras y lleva calzas rosas debajo de borceguíes de piel de color natural¹⁷.

Al fondo, a la izquierda, un intento de paisaje Internacional, con rocas y arbolillos recortados sobre el oro, típico del arte valenciano de la época, y en la línea de Agnolo Gaddi, Jocópo di Cione, Duccio di Simone, o predella del Retablo de Fray Bonifacio Ferrer.

Las carnaciones de la Virgen, el Niño, Gaspar y Baltasar son rosadas y delicadas, en contraste con las de Melchor y San José que son oscuras y con nariz aguileña. De gran belleza son los nimbos de la Virgen y San José, con elemento decorativo de plumas en sentido radial, como los de la Virgen en la Epifanía y San José en la Dormición de Sarrión.

(17) BERNIS MADRAZO, C.: «Indumentaria Medieval Española». Madrid: CSIC, 1956, p. 31.

RESURRECCION

La figura de Cristo forma el eje central de la composición. Viste manto rosa, y porta el lábaro en la mano izquierda, mientras bendice con la derecha. Lleva aureola crucífera y está situado de pie sobre el sepulcro cerrado, que ocupa el primer plano, paralelo al borde inferior del cuadro y es de color violeta y negro.

Ocho soldados se agrupan alrededor del sepulcro, dormitando los del primer plano, en escorzos contrapuestos. Visten indumentaria militar de la época de Nicolau, (Martín I el Humano): dos con casaca de brocado, el resto con cotas de malla, faldillas y escudos.

Una gran torre cuadrada de color gris se alza en el paisaje de rocas y árboles, recortados en el fondo de oro. El color de la torre debería ser rosado como es habitual en las arquitecturas del paisaje Internacional.

La Resurrección de Bilbao se ha desligado ya de los rígidos modelos catalanes en los que la escena aparecía en un recinto cerrado y en presencia de la Virgen como se puede ver en la Escuela de los Serra.

La representación del sepulcro abierto o cerrado es igualmente numerosa en la pintura de la época: los de Sarrión y Albentosa están cerrados.

El expresionismo de la escena de Bilbao está más contenido que en Sarrión, ya que éste pudiera estar más influido por sus numerosas colaboraciones con Marzal de Sax.

ASCENSION

El eje central de la composición lo forma la parte inferior de la figura de Cristo, que aparece entre nubes rizadas, y una roca de corte sienés, donde aparecen las huellas de los pies. Estas huellas son las de Monte Olivete, cuyas reliquias traían los cruzados y peregrinos de Tierra Santa, detalle iconográfico divulgado por Vorágine¹⁸.

Dos grupos están colocados a los lados de este eje central: uno con la Virgen a la izquierda, colocado de cara, y otro, contrapuesto para equilibrar la composición, con San Juan, a la derecha. La presencia de la Virgen no está aludida en las Escrituras ni en los Apócrifos, aquí representaría a la Iglesia y tendría un valor simbólico.

Debido a la escasez de espacio, los Apóstoles están muy apiñados y sólo se ve la cabeza y el nimbo de los de segundo plano. Tienen las manos en alto y separadas en señal de sorpresa y todos miran hacia arriba con contenido expresionismo. Se advierte una doble tipología, como es

(18) VORAGINE, S. de la: «La Leyenda Dorada». Madrid: Alianza Forma, 1987, p. 301.

habitual en Nicolau: el tipo germánico, narigudo, de cara alargada y de tez cetrina, influenciado por los de Marzal de Sax, y el braquicéfalo con nariz chata, como la figura de San Pedro, repetida en la Dormición y en su discípulo Miguel Alcañiz.

El colorido es brillante como será usual en Nicolau: con abundantes rojos, verdes, azules, fucsias y oros. Escaso uso de los brocados en la túnica de la Virgen y el manto de un Apóstol. Fondo dorado y aureolas con fino trabajo burilado con el dibujo de hoja de roble.

PENTECOSTES

Un techo sostenido por dos finas columnillas laterales, similares a la de la Anunciación, cubre la escena. El eje central de la composición está formado por la Paloma, la Virgen y el saliente semicircular del estrado. La representación de la Paloma es en vuelo vertical, más sencilla que frontal, usada en el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer del Museo de San Pío V. La Paloma envía rayos rojos hacia los Apóstoles: las lenguas de fuego.

El atuendo de la Virgen es similar al del resto del retablo, solamente que aquí se ha puesto el manto sobre la cabeza. Agrupados a los lados de la Virgen están los Apóstoles: seis a su izquierda y seis a su derecha, con diversas actitudes de contenido asombro. Las carnaciones usadas por Nicolau son dobles: claras y delicadas las de la Virgen y San Juan, el resto oscuras y oliváceas. Destaca el peleteado de San Juan con gruesos rizos, como los del Arcángel San Gabriel, típicos de Nicolau y de su escuela.

Coronan los rostros de la Virgen y de los Apóstoles hermosas aureolas, finamente trabajadas con hoja de roble. Destaca la fantasía colorista de las arquitecturas grises con el techo ciclamen, que preludia la última etapa de Nicolau: Rubielos de Mora. El resto del colorido es vivo: verde, rosa, rojo.

La representación de la Paloma en vuelo libre es anterior a la frontal y aparece en la Escuela catalana de los Serra, Rubió, Borrassá, Gener, en la custodia del Museo de San Pío V, y en la de la Colección Bosch del Prado, ambas pudieran ser coetáneas con Bilbao. En Sarrión la Paloma se representa de forma frontal.

Por tratarse de una escena interior, el pavimento es cerámico.

DORMICION

Vigas entrecruzadas al estilo de las escuelas pictóricas catalanas, cubren la estancia. Pavimento cerámico con dibujo menudo de la poca, en primer plano.

Cristo, en mandorla de querubines, con alas rojas, forma el eje central de la composición junto con brasero cuadrado, en la parte inferior. La mandorla es frecuente en Nicolau y en su escuela: se repite en Sarrión, Rubielos, Burgo de Oisma, Albentosa. Cristo recoge el alma de su Madre, simbolizada en una pequeña figura femenina, al modo de Starnina.

Damasco rojo y oro, cubre el lecho de la Virgen colocado un poco en escorzo, rompiendo el paralelismo con la línea inferior de la composición. En él reposa la Virgen con túnica roja, manto oscuro y toca blanca. La escena sigue de cerca los modelos catalanes, usados en Valencia a fines del XIV, que se inspiraron en los modelos románicos de escultura en piedra.

El eje vertical se rompe en el primer plano por la existencia de dos velones a los lados, con dos apóstoles leyendo.

San Pedro está colocado a la cabecera del lecho, con libro de rezos, San Juan, a la derecha de Jesús. Otros apóstoles llevan velas. En esta escena de la Dormición están reunidos los doce Apóstoles, según la recopilación Patrística hecha por San Jerónimo, Por tanto se representa a Santo Tomás el incrédulo, al que algunos apócrifos no incluyen.

La figura de Cristo recogiendo el alma de su Madre proviene de una antigua tradición bizantina recogida por Male¹⁹ y por Gudiol²⁰.

El brasero es un detalle de género, propio del estilo Internacional. El colorido es brillante: verdes vivos, rojos fuertes y suaves, oros en los nimbos y en los brocados del lecho.

PREDELLA

Una serie de finas columnillas torsas separan las nueve escenas, muy en la línea de los retablos de Nicolau y de su escuela. En el de los Siete Gozos de Sarrión, todas las escenas y marcos exteriores están separados por una moldura de triple columnilla torsa, alternante, que presta al conjunto gran magnificencia.

Se representan las figuras sentadas con toda naturalidad en un paisaje o rudimento de él. Son de cuerpo entero como era usual en la pintura valenciana de finales del XIV y principios del XV, por lo menos durante el primer cuarto de siglo, en el que el panorama de la pintura gótica valenciana está cubierto por la Escuela de Nicolau. A partir de mediados del XV, surge la influencia flamenca con las

(19) MALE, E.: «L' Art du XII siècle», p. 433.

(20) GUDIOL, J.: «La Mare de Déu Morta». *Vida Cristiana*, n. 17. Barcelona, 1916.

figuras de Jacomart y Reixach, que monopolizan la pintura del segundo tercio del XV.

El «Christus Patiens» o «Varón de Dolor», ocupa el centro de la predella, como también es habitual. Sostenido por un ángel, aparece de medio cuerpo dentro del sepulcro. Lleva aureola crucífera y recoge la sangre que mana del costado con la mano.

Flanquean a Cristo, los Arcángeles San Miguel, alanceando al dragón, que aparece a sus pies, y San Gabriel, con la cartela de la Anunciación y la vara de azucenas.

A ambos lados, dos Santas sin identificar: una con iglesia y rosario en las manos, y la otra con libro. Saralegui, en 1934²¹, opina que pudieran ser Santas Brígida y Gertrudis, por sus patéticas revelaciones. Sigue San Jerónimo, con brillante manto rojo y sombrero cardenalicio y una iglesia en la mano, que sostiene como Padre de la misma. Hace pareja con San Juan Bautista, vestido con piel de cabra y manto rojizo, lleva cartela. Se les representa juntos por ser dos santos austeros, de vida contemplativa en el desierto. Su devoción se extendió durante la Edad Media desde el siglo XIII, en Europa, y en Valencia tuvo gran predicamento. Un detalle curioso es que a San Jerónimo no se le representa con el león.

Santa Marta, con rosario y libro, y María Magdalena, con brillante manto rojo y en la mano el tarro de perfumes, aparecen en los extremos de la predella. La figura de María Magdalena es semejante en tipología, composición y postura a Santa Margarita de la predella atribuida a Gonzalo Peris, del Museo de Arte de Barcelona. Está colocada de perfil, en la mano sostiene la palma del martirio en vez del tarro de ungüentos. Viste un llamativo manto rojo, cuyo cuello se levanta por detrás de la cabeza. Esto no es extraño pues Gonzalo Peris fue el discípulo favorito de Nicolau y bien pudo colaborar en este retablo.

La paleta es brillante, predominando los tonos cálidos: rojos, ocres, fucsia, oro. Un paisaje rudimentario se muestra en todas las escenas y consiste en dos grupos de arbolillos, que enmarcan las figuras y se recortan sobre los fondos de oro, y en unos suelos rocosos, en los que están sentados los santos, y que son de un llamativo color fucsia en las escenas de las santas no identificadas.

El Christus Patiens entre ángeles es una fórmula primitiva, cuya difusión explica Male²², en vez de estar entre la Virgen y San Juan como en el Calvario.

GUARDAPOLVOS

Aparte de la tabla central, faltan en el retablo de Bilbao los remates de la calle central, seguramente el Calvario, y las custodias que suelen coronar las calles laterales. Todo

ello se refleja en el guardapolvos que también está incompleto.

En los laterales del guardapolvos, están representados seis ángeles portando los instrumentos de la Pasión, cuya devoción era muy frecuente en los siglos XIV y XV²². La presencia de los atributos de la Pasión: Cruz, columna, azotes, corona de espinas y clavos, en este retablo de los Siete Gozos, pudiera explicarse como antítesis temática, frecuente en la Edad Media.

Escudos en losange, en donde solían aparecer las armas de los donantes, separan a los ángeles. El anagrama «JHS», figura en la parte superior.

ESTILO

El gran creador de la Escuela Valenciana Internacional es, sin lugar a dudas, Pere Nicolau. Post advierte en el estilo de Nicolau, un paralelo a la pintura sienesa del Trecento, la influencia de Llorens Saragoza, con su dulzura y suavidad características, y la impronta del estilo gótico Internacional²³. Si a ello añadimos su origen catalán, del que hay constancia documental, y que se refleja en la utilización de modelos catalanes de los Serra, y la influencia de Marzal de Sax, introductor en Valencia del estilo Internacional, en su tendencia germánica, tendremos una visión general del complejo estilo de Nicolau.

Como hemos podido constatar en los documentos que recogen su estancia en Valencia, Nicolau supo tomar lo mejor de las distintas tendencias que proliferaban en el panorama pictórico de la Valencia de finales del siglo XIV y principios del XV.

Generalmente simétrica es la composición de las escenas del retablo de Bilbao, con un eje central, como en la Anunciación, Pentecostés, la Ascensión, e incluso en la Dormición de la Virgen. Nicolau procura componer guardando el equilibrio entre las masas de uno y otro lado del eje de simetría. En contraste con el arte Internacional germánico o europeo, esta simetría es propia del arte español de la época.

El dibujo de Bilbao es aún un poco inseguro, aunque ya preludia la gran firmeza y meticulosidad propia de un maestro, muy superior a la destreza normal en la época. Otra característica que denota los comienzos de Nicolau en este retablo es la falta de volumetría de las figuras, comparadas con las de Sarrión de 1404. Se advierte en la paleta de

(21) SARALEGUI, L. de: «Para el estudio de algunas tablas valencianas». AAV, 1934, p. 18.

(22) MALE, E.: «L'Art de la France au Moyen Age». 3 ed. p. 102.

(23) POST, CH. R.: «A History of Spanish Painting». Cambridge (Mass.), Appendix: Additions to v. III, p. 570-589.

Bilbao, el predominio de colores vivos propios de un miniaturista: rojos, verdes, fucsias, azules, junto con grises para las arquitecturas.

Por su estilo, sencillez de composición, fuerte influencia de modelos catalanes, escaso número de personajes en cada escena, falta de volumetría, uso comedido de los brocados y los oros, falta de innovaciones compositivas, y colorido vivo pero reducido, fecharemos el retablo hacia 1396-98.

PAVIMENTOS CERAMICOS

Vamos a transcribir el estudio de los pavimentos cerámicos del retablo, realizado con la ayuda de M. Paz Soler, Directora del Museo Nacional de Cerámica y publicado en el Anuario del Museo de Bilbao de 1988.

En general, son las escenas que se desarrollan en interiores las que tienen suelos de cerámica.

ANUNCIACIÓN.

Un conjunto de baldosas cuadradas, enmarcadas por olambrillas rectangulares, cuya longitud es igual al lado del cuadrado. En los vértices, formados por las olambrillas, hay unos pequeños azulejos cuadrados.

Las losetas cuadradas son baldosas bizcochadas de tonalidad oscura, casi negra, sobre la que resaltan los dibujos de falsa hoja de roble, irregular en su trazado, en tono marrón, alternando con otros en cuyo interior hay un pequeño azulejo central cuadrado. La superficie que queda entre este azulejo central y la cuadrícula de la olambrilla, está dividida en cuatro partes, por las diagonales, que parten de los ángulos interiores de la cuadrícula, y llegan a los vértices de los azulejos. En los trapecios resultantes, se acoplan piezas de barro bizcochado. Un pavimento con distribución similar es descrito por González Martí, y pertenece al retablo de la Virgen, procedente de Puebla Larga, donado al Museo de Bellas Artes de Valencia por D. Javier Goerlich²⁴.

Todo el pavimento de la Anunciación, está en tonos terracota con perfiles y fondo en negro. Los azulejos de los vértices, son blancos y rojos, alternando. La colocación en este pavimento no está a falsa regla.

PENTECOSTÉS.

En esta escena, el pavimento se basa en pisos reales pero con fantasía. La colocación en este caso parece en losange. Consta de loseta central bizcochada, en tono rojo, con flor cuatripétala imaginaria, enmarcada por olambrilla rectangular, en tono más oscuro, color terracota, y en los vértices, azulejo cuadrado con motivo floral azul. M.^a Paz

Soler, en su estudio de la Cerámica Medieval²⁵, hace hincapié en el hecho de que los alarifes islámicos y cristianos de esta zona, nunca colocaban losetas uniformes, ni en forma ni en dibujo, ni en color, ni en colocación.

DORMICIÓN.

El conjunto presenta una rítmica y regular distribución de baldosas cuadradas, enmarcadas por cuatro olambrillas, de longitud igual al lado, con pequeños azulejos decorados en los cuatro huecos de los vértices. Las losetas centrales son de tonalidad oscura, casi negra, con una hoja de roble, de bordes recortados, trazada con minuciosidad, en tono marrón oscuro. Las olambrillas son negras, con perfiles marrón oscuro. Los pequeños azulejos de los vértices, tienen el fondo blanco, sobre el que destaca el pequeño motivo ornamental, como es habitual en la época, siendo frecuentes los castillos y leones. El pavimento está colocado a falsa regla.

Por todo ello, vemos que los elementos, técnicas, formas y motivos decorativos son reales, pero interpretados con la libertad propia de todo artista. La fecha próxima de datación de los azulejos sería la de finales del XIV y comienzos del XV, lo que coincide y corrobora la fecha propuesta por nosotros, a la vista del resto de los elementos analizados.

CONCLUSIONES

Dentro de la brillante Escuela Valenciana en torno al 1400, hay una serie de características en el retablo de Bilbao, que lo encuadran dentro de la producción de Pedro Nicolau:

Las composiciones, el trabajo de los oros, las tipologías, la forma de tratar el cabello, peinados y el plumaje de las alas de los ángeles, el colorido, la predella, etc.

Comparándolo con el retablo de Sarrión, obra de Nicolau documentada en 1404, situaremos el retablo de Bilbao en su primera época por los siguientes factores:

- Sencillez y simetría en la composición: eje central y equilibrio de volúmenes.
- Intentos de perspectiva y ausencia de paisaje, reducido a los fondos dorados con alguna arquitectura, vegetación y roca sienesa, recortadas sobre ellos.
- Falta de volumetría en los personajes.

(24) GONZALEZ MARTI, M.: «Cerámica del Levante Español: Siglos Medievales». Barcelona: Labor, 1952, p. 61.

(25) SOLER FERRER, M.P.: «Historia de la Cerámica Valenciana». T. II. Valencia: Vicent García Editores, 1988, p. 185.

- Gran dependencia de modelos catalanes en la composición: Nacimiento, Resurrección, Pentecostés, Ascensión, Dormición.
- Escasez de brocados que, poco a poco, se harán más abundantes y suntuosos
- Dibujo meticuloso y ágil, con línea movida y nerviosa, pero todavía un poco inseguro.
- Paleta cálida: ocre, rojos, fucsias, con verdes, azules y grises, que anuncian al gran colorista.
- Ondulación y plegado de los ropajes contenido, que preludian la abundancia del siglo XV valenciano.

Los pavimentos cerámicos representados confirman la fecha de finales del siglo XIV.

En Bilbao se inicia el tipo de retablo dedicado a los Siete Gozos de la Virgen que adquirirá en Nicolau una gran

brillantez: Sarrión, Vall de Crist, Alfafar, Rubielos, Albetosa.

Por todo lo anteriormente expuesto precisaríamos la fecha de ejecución del retablo de Bilbao hacia 1396-98.

En conjunto, el retablo de los Siete Gozos de la Virgen María de Bilbao, es un testimonio interesante que nos muestra los elementos característicos de Pere Nicolau, pero sin haber alcanzado todavía la espléndida madurez que adquirió este pintor en el primer decenio del siglo XV, dentro del brillante panorama pictórico valenciano de la época.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

EL TESTAMENTO DE RODRIGO DE OSONA

El hallazgo del testamento de Rodrigo de Osona¹ constituye un nuevo aporte, a nuestro juicio importante, en la reconstrucción de tan destacada figura de la pintura hispana. Unido al también reciente hallazgo de la segura y definitiva personalidad de su hijo Francisco (y no Rodrigo de Osona el Joven como se había pensado durante más de 80 años), contribuimos con ello a una mejor clarificación de ambas personalidades².

En lo referente al padre, es decir, a Rodrigo de Osona (o bien a Osona el Viejo), observamos una insólita longevidad, pues su testamento lleva fecha de 3 de febrero de 1518. Algo verdaderamente insospechado para cuantos nos hemos ocupado de los Osona, y que supera con mucho el límite que propuso Tormo en 1932³, sostenido aún por Albi en 1987⁴; ambos autores pensaron que Osona el viejo pudiera haber muerto alrededor de 1485.

Es cierto que recientemente hemos asentado con autoridad documental la segura existencia de Rodrigo de Osona, aún en junio de 1501⁵, pero lo que nunca hubiéramos imaginado es el tardío testamento de 1518. Esto puede traspasar realmente todos los juicios e hipótesis hasta ahora sostenidos sobre la pintura osonesa, pues, al menos desde un punto de vista documental, se hace verdaderamente posible la intervención de Osona el Viejo en toda la producción que actualmente consideramos osonesa. Dicha posibilidad ya fue apuntada por nosotros en lo que respecta al límite de 1501⁶, pero nunca sospechamos que pudiera prolongarse a lo largo de otros 17 años, hasta la tardía y documentada fecha de 27 de mayo de 1518⁷. Podemos



Rodrigo (Padre) y Francisco (hijo) de Osona.

SAN DIONISIO ENTRONIZADO, detalle. Tabla central del "Retablo de San Dionisio", conservada en el Museo Catedralicio-Diocesano de Valencia. Contrato de 1500, acabado en 1502. En el extremo inferior izquierdo aparece el canónigo Gaspar de Pertusa, comitente de la obra. Temple

asegurar, al menos, que Rodrigo de Osona todavía aparece pintando, "pro in-carnamento crucifixi adorationis diei veneris sancti", el 15 de marzo de 1510⁸. En cambio, otros documentos posteriores referidos igualmente a Rodrigo de

(1) A.P.P.V. (Archivo del Patriarca), protoc. Felip d'Abella, nùm. 607.

(2) COMPANY, Ximo y TOLOSA, Luísa: *La identidad del pintor Osona el Joven*, "Archivo Español de Arte", 1990, pp. 666-667.

(3) TORMO, Elías: *Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela*, "Archivo Español de Arte y Arqueología", 1932, p. 117.

(4) ALBI, José: "Augurios del Renacimiento y tradición medieval", en *Historia del Arte Valenciano*, vol. III ("El Renacimiento"), Valencia, 1987, p. 187. El autor descansa en el planteamiento de Tormo.

(5) COMPANY, Ximo: "El Renacimiento: Versiones y filtraciones de los modelos clásicos procedentes de Italia", en *Historia del Arte Valenciano*, vol. III ("El Renacimiento"), Valencia, 1987, p. 32. Lo exponemos igualmente en *La pintura del Renaixement* (colección "Descobrim el País Valencià"), Valencia, 1987, pp. 24-25. El documento que certifica nuestro planteamiento fue publicado por CER-VERÓ, Luis: *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, "Archivo de Arte Valenciano", 1972, pp. 44; corresponde al Archivo del Patriarca, protoc. de Joan Munyoc, 970.

(6) *Ibid.*, en lo que respecta a los títulos de Ximo Company.

(7) En dicha fecha muere la esposa de Rodrigo, Joana Prats, y el heredero todavía es, en vida, nuestro pintor. Archivo del Patriarca, protoc. de Felip d'Abella, nùm. 607.

(8) SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 207; documentación extraída del Archivo de la Catedral, "Llibre d'obres", 1510, fol. 30.

Osona, en ningún momento —por ahora—, aluden a actividades pictóricas⁹.

Pero las cosas todavía se complican más cuando observamos que en el testamento de Rodrigo en 1518 no aparece para nada el hijo pintor, “magister Franciscus de Osona”. ¿Cuál podría ser la causa? Sin duda, porque en el momento en que testa Rodrigo, Francisco ya ha muerto. Rodrigo nombra a sus hijos en vida: Jerónimo, de quien desconocemos por ahora su profesión¹⁰, e Isabel, casada con el terciopelero Mateu Sabater. El viejo Rodrigo todavía hace mención a otro hijo, muerto, pero es por la sencilla razón de que nuestro pintor escoge su misma sepultura, “en lo vas de les Animes del Purgatori de la parròquia de Sent Martí”. Se trata del sacerdote Miguel de Osona, de quien sin duda guardaría un entrañable recuerdo.

Tal como están las cosas, y sin entrar ahora en el arduo problema de las complejas atribuciones en sentido lato, hemos de aceptar que a partir —o poco antes— de 1485, Francisco de Osona está presente en la producción contratada por los Osona (tanto si en las cláusulas aparece sólo el nombre de Rodrigo como si éste aparece junto al de su hijo Francisco: por ejemplo en el contrato del retablo de San Dionisio, de la catedral de Valencia, 1500¹¹). Esto se deduce a tenor de un detenido análisis del Tríptico de Acqui (c. 1485), en el que ya se observan ciertas novedades estilísticas que admiten la presencia de una segunda mano osonesa. Dicha dualidad se hace más patente en el citado retablo de San Dionisio, en el retablo de la “Virgen de la Leche” que se conserva en Ibiza, o, sin duda, en la conocida “Epifanía”, del Victoria and Albert Museum de Londres, firmada como todos sabemos por “Lo fill de mestre Rodrigo”. Es muy posible, creemos, que dicha tabla sea prácticamente en exclusiva de Francisco de Osona.

En cuanto a una probable fecha del fallecimiento de Francisco (producida, como hemos dicho, antes del testamento de su padre en 1518), proponemos la comprendida entre 1514 y 1518. Y lo hacemos así por la sencilla razón de que en 1514 todavía aparecè activo Francisco, a juzgar por la factura de las tablas de San Bruno que se conservan en Castellón. Es más, creemos que dichas tablas son prácticamente en exclusiva de Francisco, pues por estos años el

viejo Rodrigo contaría cerca de 75 años¹², y es de suponer que una mayor responsabilidad profesional recaería cada vez más sobre el más joven, Francisco. De hecho, hoy por hoy, no parece aceptable ninguna pintura osonesa con fecha superior a 1515.

Por tanto, y siempre a título de hipótesis razonada, podemos proponer que Francisco de Osona muere hacia 1515 con unos 50 años de edad (podría haber nacido en Valencia hacia 1465, al año, o poco más, del matrimonio entre Rodrigo y Joana), mientras que Rodrigo hemos de suponer que fallecería no mucho después de mayo de 1518. Su nacimiento podría haberse producido en Valencia alrededor de 1440, con lo que habría vivido —semejantemente a su colega Paolo da San Leocadio¹³—, unos 78 años. Creemos, con todo, que hacia 1515 Rodrigo está prácticamente inactivo, que Francisco ha muerto, y que Jerónimo, el último hijo vivo, no ejerce como pintor.

En espera de otros posibles —y deseables— hallazgos documentales sobre los ricos y controvertidos Osona, pintores (y nunca escultores como se ha llegado a pensar), ofrecemos a continuación la transcripción íntegra del testamento de Rodrigo de Osona, y del que en la misma fecha y con contenido prácticamente idéntico realizó su esposa Joana Prats (quien ya apareció como novia de Rodrigo, en Valencia, en 1463).

XIMO COMPANY Y LUISA TOLOSA

- (9) CERVERÓ, op. cit., “Anales del Centro de Cultura Valenciana”, 1963, p. 138, donde Osona aparece como vecino de la parroquia de San Martín, y TORMO, op. cit., p. 110, donde paga la tacha real de Valencia.
- (10) De ser pintor, cosa que dudamos, todavía podrían complicarse mucho más las cosas.
- (11) Sobre dicho contrato véase la cita 2 de este mismo trabajo.
- (12) Véase COMPANY, Ximo: *Rodrigo d'Osona el Jove i la seua obra al Museu de Castelló*, “Estudis Castellonencs”, 3, 1986, pp. 485-504, aunque con grave errata de imprenta en la p. 487 (en el punto 4, donde dice “el Vell” debería decir “el Jove”).
- (13) COMPANY, Ximo: *La Adoración de los Reyes de Pablo de San Leocadio, conservada en Gandía y nueva aportación documental sobre el nacimiento del pintor*, “Archivo Español de Arte”, 249, 1990, pp. 84-91.

TESTAMENTO DE RODRIGO DE OSONA, PINTOR, VECINO DE VALENCIA

A.P.P.V. (Archivo del Patriarca), protocolo de Felip d'Abella, núm. 607

Valencia, 3 de febrero de 1518

En nom de Nostre Senyor Dèu Jesucrist e de la gloriosíssima Verge Maria, mare sua, yo En Rodrigo de Osona, pintor vehí de València, attenant que en aquest món no. y ha cosa tan certa com la mort corporal ni tan incerta com la hora de aquella, e de persona sàvia se pertanga sovint pensar en aquella e dispondre dels bens que Noster Senyor Dèu li acomanats en aquest món, per e/o acomanant la mia ànima en les mans de Nostre Senyor Dèu Jesucrist e de la gloriosíssima Verge Maria, mare sua, stant malalt e detengut de greu malaltia de la qual tem morir, stant emperò en mon bon seny, entrega e manifesta paraula e acostumada memòria, revocant, cessant, anul·lant tots e qualsevols testaments, codicils e altres darreres voluntats mies per mi fets e fetes en poder e mà de qualsevol notari o altres persones, axí de paraula com en escrits tro en lo present dia de huy, fas e ordene mon darrer testament e la mia darrera voluntat ab lo qual e la qual fas e. legesch marmessor e del present meu darrer testament executor lo honorable en Matheu Çabater, velluter, jatsia absent com si fos present, al qual de licència e facultat que pugua pendre, haver, vendre, tans de mos bens e los preus de aquells rebie per a fer exeguir les coses daval scrites, per mi ordenadores e del que rebia, pugua fermar àpoques, albarans e altres legítimes cauteles e açò puxa fer lo dit marmessor per sa pròpia auctoritat, licència o auctoritat de algun jutge eclesiàstic o secular.

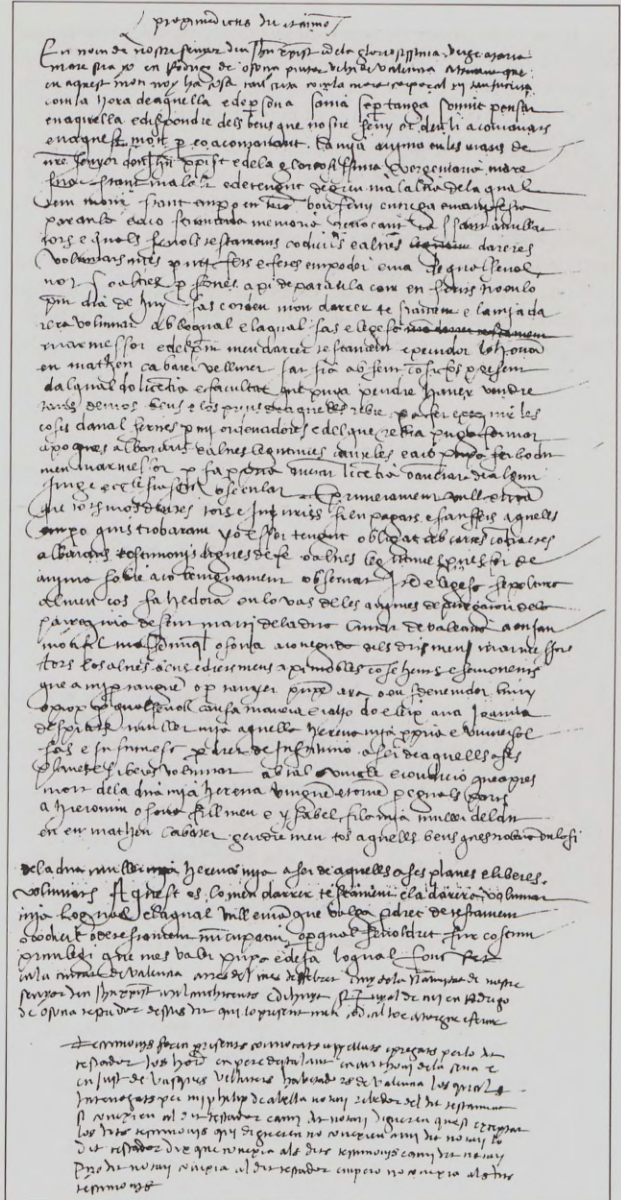
E primerament vull e mane que tots mos deutes, tors e injúries sien pagats e satisfets, aquells emperò qui.s trobaran yo ésser tengut obligat ab cartes, contractes, albarans, testimonis dignes de fé o altres legítimes proves, fora de ànima sobre açò benignament observat.

Item elegesc sepoltura al meu cos fahedora en lo vas de les Animes de Purgatori de la parròquia de Sent Martí de la dita ciutat de València a on jau mon fil mossèn Miquel Osona, a coneguda del dit meu marmessor.

Tots los altres bens e drets meus, axí mobles e/o sehents e semovents que a mi pertanguen o pertànyer puxeh ara o en sdevenidor luin o prop per qualsevol causa, manera e rahó, do e leix a Na Joanna des Prats, muller mia aquella hereva mia pròpia e universal fas e instituesc per dret de institució a fer de aquells a ses planes e lliberes voluntats ab tal vincle e condició que après mort de la dita mia hereva vinguen e tornen per equals parts a Hieronim Osona, fill meu, e Ysabel, fila mia muller del dit En Matheu Çabater, gendre meu. Tots aquells bens que.s trobaran en lo fi de la dita muller hereva mia a fer de aquells a ses planes e lliberes voluntats.

Aquest és lo meu darrer testament e la darrera voluntat mia, lo qual e la qual vull e mane que valga per dret de testament o codicil o de testament nuncupatiu o per qualsevol dret, fur, costum, privilegi que més valer puxa e dejà. Lo qual fon fet en la ciutat de València a tres del mes de febrer any de la Nativitat de Nostre Senyor Dèu Jesucrist mil cinchcents e dihuyt. Se [creu] nyal de mi En Rodrigo de Osona, testador dessús dit qui lo present meu codicil loe, atorgue e ferme.

Testimonis foren presents, convocats, apellats e pregats per lo dit testador los honorables En Pere d'Escalant. En Anthoni de la



Testamento de Rodrigo de Osona (3-II-1518), copia del documento original

Sena e En Just de Vàsques, velluters habitants de València, los quals interrogats per mi, Philip de Abella, notari rebedor del dit testament si conexien al dit testador e a mi dit notari, digueren que si exceptat los dits testimonis qui de quaxen no conexien a mi dit notari. Lo dit testador dix que conexia als dits testimonis e a mi dit notari. E yo, dit notari, conexia al dit testador, emperò no conexia als dits testimonis.

TESTAMENTO DE JOANA PRATS, ESPOSA DE RODRIGO DE OSONA

A.P.P.V. (Archivo del Patriarca), protocolo de Felip d'Abella, nùm. 607.

Valencia, 3 de febrero de 1518

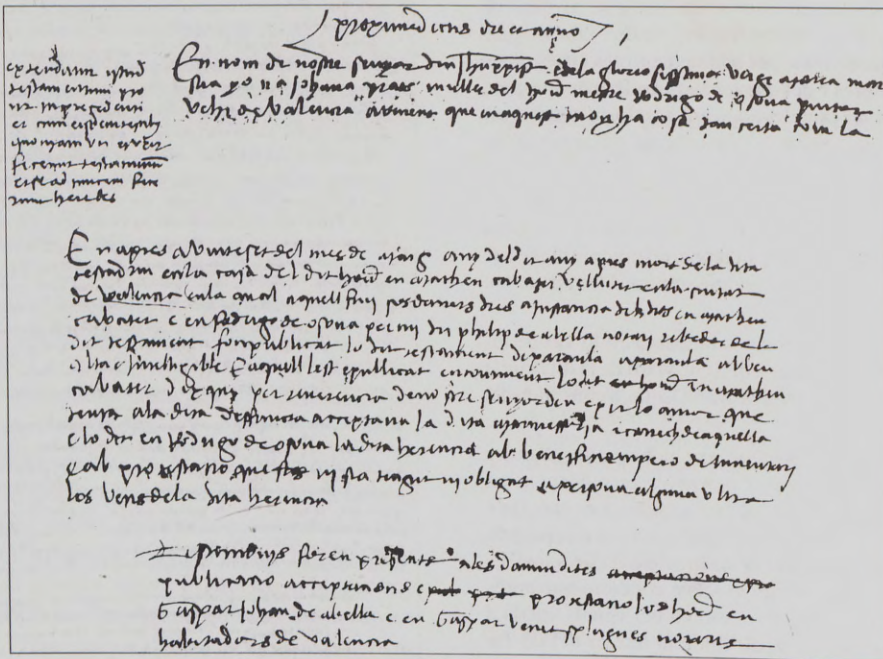
En nom de Nostre Senyor Déu Jesucrist e de la Gloriosíssima Verge Maria, mare sua, yo Na Johanna Prats, muller de l' honorable mestre Rodrigo de Osona, pintor vehí de València, atinent que en aquest món ha cosa tan certa com la [en blanc].

[En nota al marge]: *Extendatur istud testamentum prout in precedenti et cum eiudem testibus, quoniam uti essent fecemur testamentum esse adinvicem fecerunt heredes.*

En après, a vint e set del mes de maig, any del dit any, après mort de la dita testadriu en la casa del dit honorable En Matheu Çabater, velluter en la ciutat de València, en la qual aquell(a) finí sos darrers dies, a instància dels dits En Matheu Çabater e En Rodrigo de Osona, per mi dit Philip de Abella, notari rebedor del

dit testament, fón publicat lo dit testament de paraula a paraula ab veu alta e intel.ligible. E aquest, lest e publicat, en continent lo dit honorable En Matheu Çabater dix que per reverència de Nostre Senyor Déu e per lo amor que tenia a la dita defuncta, acceptava la dita marmessoria a càrrech de aquella e lo dit En Rodrigo de Osona la dita herència ab benefici emperò de inventari e ab protastació que ni stà tengut ni obligat a persona alguna ultra los bens de la dita herència.

Testimonis foren presents a les damunt dites publicació, acceptacions, protestació, los honorables En Gaspar Johan de Abella e En Gaspar Benet Splugues, notaris habitants de València.



Testamento y codicilo posterior de Joana Prats, esposa de Rodrigo de Osona (3-II-1518 y 27-V-1518), copia del documento original

LAS SACRISTIAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

I

Dos son las Sacristías (edificios por mucho tiempo así llamados) de la Catedral de Valencia.

Sus actuales entradas se encuentran antes de comenzar las Capillas de la Girola: una a cada lado¹.

La más antigua (s. XIII) a la derecha (del espectador); la más moderna (s. XV) a la izquierda.

Vamos a decir algo sobre ellas, siguiendo nuestro método:

- 1) *Lo que son al presente* = su estado actual.
- 2) *Lo que fueron en el pasado* = su historia hasta 1936.
- 3) *Lo que debieran ser en el futuro* = notas para su «represtinación».

Comenzaremos por la más antigua: La que se halla junto al transepto este. El arco de la Puerta de entrada², parece del mismo estilo y tiempo del resto de la Girola.

Los batientes son modernos, puestos a principio de la década de 1940. Al entrar hay que descender unos quince centímetros, pues el pavimento de la sacristía está más bajo que el de las naves y capillas de la Catedral.

No da esta puerta acceso directo a la sacristía, si no a una especie de túnel gótico de cuatro metros, que desemboca en el ángulo suroeste de su interior.

Tal túnel creemos que es obra posterior sólo con examinar la obra.

A ningún arquitecto del tiempo de la sacristía se le hubiese ocurrido abrir una entrada en tal sitio: bajo la pechina de la bóveda y teniendo que horadar un muro de más de un metro de espesor y con la agravante de que tener el edificio tres puertas en medio del muro norte.

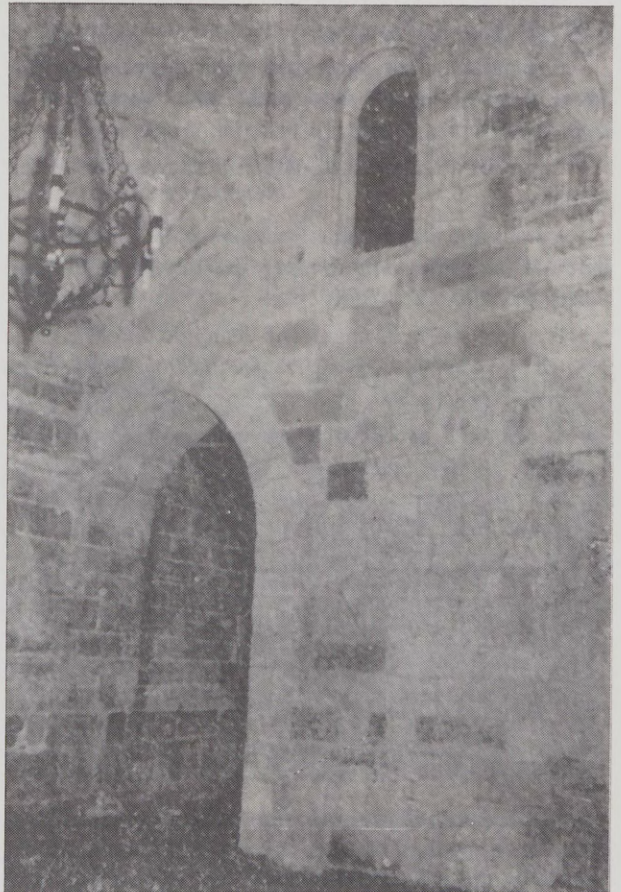
Y esto lo corroboran los documentos, como veremos en la segunda parte de estas notas.

(1) La Girola de la Catedral de Valencia parece muy singular y muy hermosa. Creemos que se conserva casi intacta bajo la necia cubierta neoclásica.

Los constructores fueron muy inteligentes.

Se debieron de encontrar con el pie forzado de los muros de la construcción de lo que hoy es la Sacristía y tuvieron que hacer todos sus planos contando con tal edificio.

Si el ábside de la Nave Principal habría de ser pentagonal, el de las Naves Laterales (La Girola) tendría que ser decagonal. Si en la girola se abrían «capillas absidales» serían diez. El lugar del muro de la actual sacristía con los problemas consiguientes de iluminación, no daba para diez capillas iguales y hubieron de contentarse con ocho y dos más pequeñas (a ambos lados de la entrada).



Sacristía de la Catedral, siglo XIII

Antes del arco gótico de más de un metro de espesor, que sostiene esta parte de la Sacristía, que hubo que horadar, hay una ranura en los muros del túnel de 20 cms de anchura y casi otros tantos de profundidad, por donde subía y bajaba

La crucería de la bóveda la resolvieron en cinco tramos: tres, que abarcasen dos capillas cada uno (el central y sus laterales) y dos (a las entradas) que abarcasen tan sólo una capilla y un cuarto restante.

(2) Estaba deformado en «neoclásico» como toda la catedral. Al ser incendiada la Sacristía, quedó toda esta parte ahumada. Hubo que raspar algo para acomodar nuevos batientes y —al hacerlo— apareció la primitiva puerta de entrada, la anterior a la deformación neoclásica.

Al principio creemos que no había aquí puerta alguna, como diremos más adelante. Se debió de hacer cuando se abrió el muro para dar entrada por este lugar a la Tesorería, como entonces se llamaba este edificio.

una puerta ferrada, como la de una fortaleza, que hoy vemos inutilizada en la parte alta del túnel.

En medio de las dos puertas: la del S. XV de entrada y la ferrada, hay una abertura en la bóveda como para defender ese espacio (por si alguien traspasaba la primera puerta)³.

Al entrar en la Sacristía nos encontramos con un edificio gótico, romanizante aún, en su ornamentación.

Su planta es cuadrada, que por medio de pechinas en los ángulos, pasa a bóveda octogonal. Tiene ocho metros de largura, anchura y altura⁴.

El grosor de sus muros sobrepasa en cerca de 10 cm el metro.

Vemos que tiene un gran ventanal de unos 5 metros de altura al centro de su muro este y dos puertas en el muro norte: al centro y a un lado⁵.

Hay una puerta de ángulo, en el ángulo noroeste y una pequeña ventana (gótico-arcaizante) en el muro oeste cerca de la pechina suroeste.

Se nota que el edificio ha sufrido un gran incendio, que ha dejado bien patentes sus huellas en los muros y en el fondo de sus pechinas. Ha sido parcial y defectuosamente restaurado.

Aún así muestra una severa y elegante majestad.

Colgando de sus muros vemos hoy siete grandes sargas.

La del medio del muro sur es «Cristo bajado de la Cruz y puesto en los brazos de su Stma. Madre»⁶.

Parece la parte alta de un retablo de últimos del s. XV.

Las otras seis representan escenas de la Vida de S. Martín de Tours⁷.

Parecen obra de Pablo de S. Leocadio (Areggio = A(da) Reggid nell'Emilia), pues tales lienzos eran «las puertas del órgano» y en 1513 y 1514 «pintaba las puertas del órgano» (vol. 3699 fols 151 v; 288 v; 301 y 303 v).

Hoy —siguiendo a Ch. Post— se atribuyen a N. Falcó. Ciertamente que pueden ser de más de un autor y que N. Falcó y otros de su escuela pudieron ayudar al Maestro; pero no hay argumentos perentorios para atribuir tales obras a otros y no al Maestro.

Esto es lo que es al presente: El estado actual de tal edificio⁸:

II

LO QUE FUE ANTERIORMENTE: SU HISTORIA

Para conocer lo que era antes de 1936 hemos de fiarnos de lo que dejó escrito J. Sanchis y Sivera, que describe lo que vio personalmente⁹.

La puerta (deformada a neoclásica) poseía aún, en sus batientes, restos de la herrería del s. XV, que adornaba a la original¹⁰.

El edificio gótico (hoy Sacristía) tan interesante, se había convertido en una vulgar sacristía neoclásica de una iglesia cualquiera. Para ello le habían cortado por medio, como en dos estancias: la inferior cuadrada estucada: la Sacristía y la superior = octogonal, la Contaduría (local de la Administración) Abrieron una puerta en el muro, cerca del techo (encima de puerta primitiva) para entrar allí, y se quedaron muy satisfechos: Habían ganado un espacio.

Tapiaron dos de las puertas primitivas: la del medio y la lateral derecha y destrozaron la lateral izquierda haciéndola más ancha y rectangular.

Al gran ventanal gótico primitivo le convirtieron en un ventanuco cuadrado y ... creyeron que «mejoraban lo presente»!

(3) Nadie antes de 1939 hace mención de esto. Debió de ser toda esta parte recubierta de estuco en estilo neoclásico, como todo lo demás.

(4) Extraña el que todo esté relacionado con el número ocho. Ya daremos el porqué, en nuestra opinión.

(5) Naturalmente debieran ser tres las puertas. Y así era primitivamente; pero los neoclásicos —al parecer— cegaron las dos hoy existentes y «deformaron» haciéndola cuadrada y mayor la de la izquierda, tapiada no hace muchos años.

(6) Preciosa disposición de todo el conjunto: En primer plano = La V. Dolorosa con el cuerpo de Jesús en su regazo. S. Juan E. a la cabeza y M. Magdalena a los pies del señor, con Salomé y María Cleofé a su lado. En un segundo plano = La Cruz, con las escaleras de la Deposición y a la derecha José de Arimatea y un criado con los clavos y la izquierda Nicodemo con otro criado con las tenazas (Jn 1 9, 25 y 38-39).

Casi lo mismo encontramos en La Piedad (s. XIV) la tabla más hermosa del Museo de la Catedral.

(7) Son cinco episodios de la vida del Santo: 1 = El conocido en que da media clámide a un pobre cerca de Amiens, siendo aún catecúmeno. Está plasmado en dos sargas (a ambos lados del ventanal). 2 = Siendo ya obispo de Tours, defiende de la justicia imperial a unos pobres peregrinos, tenidos por malhechores. 3 = El emperador Valentiniano no quiere recibirle; pero no tiene más remedio que oírle, al ver su trono rodeado de llamas (estas dos sargas están colocadas en el muro sur; a la derecha de la entrada). 4 = Se ve asaltado por ladrones, que se dan cuenta de su santidad al ver que sus caballos se arrodillan a los pies del santo (muro oeste). 5 = El Santo está escribiendo y tiene una visión de la Stma. Virgen, que se aparece con los Santos Pedro y Pablo y Santa Inés (muro norte = encima de la puerta central). El Santo —desde que es obispo— va siempre acompañado de su diácono. En esta última sarga, el diácono aparece dormido: descansando mientras su obispo escribe.

(8) Decimos «edificio», porque creemos que no fue el ser «sacristía» su destino primitivo.

(9) Estaba muriendo a pocos metros de la sacristía (en la Casa de la Almoyna) cuando pegaron fuego a la sacristía (Cf. *Catedral* pg. 249-257).

(10) Sanchis y Sivera, *Catedral* pgs. IX (lámina 1) y 250, nos da una foto y un dibujo de los adornos de las batientes y del artístico llamador (o aldabones, que debían de ser dos) Percieron en los disturbios de 1936.

Sanchis y Sivera pgs. 250-251 nos dice «La primer pieza (nuestra sacristía) es espaciosa y está muy bien decorada. Tiene una elegante cajonería de nogal, que rodea dos de sus paredes, sobre la cual se ve un hermoso crucifijo de marfil, encerrado en una urna¹¹.

Admíranse en este sitio hermosos cuadros al óleo, siendo notables, Jesús con la cruz auestas, copia del Piombo hecha por Ribalta; Jesús muerto en brazos de María, copia de Murillo; Entierro de Jesús, atribuido al valenciano Esteban March y otros de bastante mérito, especialmente dos tablas del s. XV.

Pero el cuadro, que más llama la atención, es una tabla bizantina, colocada encima del aguamanil dentro de dorado nicho. Representa a la Virgen.

Según tradición, al entrar D. Jaime en Valencia, el arzobispo de Tarragona celebró la Misa en un altar de campaña ante una imagen de la Madre de Dios, que llevaba el Rey consigo y que puso por su propia mano en el altar que le dedicaron en la Catedral. Asegúrase que la tabla, que nos ocupa, es la misma a la que se refiere esta tradición. Sea de ello lo que sea es preciso confesar que la pintura es bellísima y digna del aprecio en que se la tiene.

De todo esto no queda nada, que sepamos. En 1936 se incendió la estancia y la rapiña o el fuego acabó con lo que en estas sacristías se custodiaba.

Algo bueno se originó de aquella catástrofe: No hay mal que por bien no venga. El fuego consumió la obra de los neoclásicos y dejó al descubierto la gótica anterior, por ellos neciamente mutilada.

¿Fue este edificio construido para sacristía y se hallaba tal como hoy se encuentra ya desde el principio?

Creemos francamente que NO, por razones arqueológicas.

1. La lonjeta (pequeño túnel) que le pone en comunicación con la girola de la catedral no pasa de ser de últimos del s. XV, cuando el resto es del XIII.
2. A nadie se le hubiese ocurrido el hacer allí —bajo una de las pechinas de la bóveda— la puerta principal, máxime teniendo tres puertas, elegantemente situadas en el muro norte.
3. Ni tenía razón de ser la puerta de ángulo (del s. XV o principios del XVI) junto a las tres puertas de entrada.

(11) Sanchis y Sivera habla de dos: uno en esta sacristía y otro en la estancia siguiente. Se conserva uno de ellos en el Museo. Como hoy no se conserva la inscripción del canónigo donante, que llevaba cada uno de ellos, no sabemos si es el que estaba en esta o en la siguiente estancia. Supongo que es el que estaba en la otra estancia, pues tenía la inscripción en una plancha de plata y es más probable que excitase la codicia de algún ratero. La urna es bastante grande y no se podía llevar fácilmente.

Como ya hicimos constar en la nota 1), la Girola tenía —además de ocho capillas absidales iguales—, otras dos más pequeñas: una a cada lado al comienzo, convertidas hoy en entradas a las «sacristías», con lonjetas o atrios de comunicación.

La altura de dichas capillitas era igual a las restantes, como puede observar quien se fije bien en el muro de sobre la puerta.

Se dividió en dos, por una bóveda gótica (del túnel de entrada) que deja sobre ella la parte alta de la capillita, con sus nervaduras y plementería del s. XIII (del mismo estilo que las restantes absidales).

Sanchis y Sivera no debió de percatarse de nada de esto, quizás porque en su tiempo estaría cegada por los neoclásicos la ventana de la capillita, abierta ya desde antiguo para dotarla de alguna luz¹².



El sabe que ésta sacristía se llamaba la Tesorería, que se guardaban en ella las alhajas y todo lo más precioso destinado a las ceremonias del culto en la catedral¹³.

Aporta alguna noticia, que encontró repasando los Libros de Fábrica¹⁴, que confirman lo que deducimos de la observación del monumento.

También nos dice que en la obra primitiva, había un pozo y un llavador de marbres, que renovó y hermoseó Jaime Roca en 1467.

(12) De haber visto la ventana hubiese dicho lo que allí se encuentra. Lo más extraño es que los neoclásicos ni mentasen siquiera lo que tapaban.

Los «repristinadores» futuros de la girola deben tener en cuenta esta parte que se encuentra intacta.

(13) Cita entre otras cosas que en esta sacristía se guardaban, «la soberbia Custodia, que hizo Castellnou, que fue en los siglos pasados la admiración de propios y extraños y —hasta el s. XVI— la mayor parte de las Reliquias; pero no dice que se guardasen en la que se ha dado en llamar «Cámara de guardia» cuya existencia parece que ignoraba. Ni se pudieron guardar allí muchas cosas, sino en armarios empotrados en los muros del edificio.

FERNANDO YAÑEZ Y LA CAPILLA DE LOS CABALLEROS

Los tres altares que, hacia 1525-1536, pintara Fernando Yáñez para la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca —Epifanía, Piedad y retablo de la Crucifixión—, constituyen posiblemente la culminación estética de la última fase del pintor. Su trascendencia siempre ha sido muy grande. Desde el punto de vista historiográfico se asocian con la primera revelación estrictamente documental del artista, cuando Ceán Bermúdez publica algunas noticias extraídas del testamento y codicilo del canónigo Gómez Carrillo de Albornoz, fechadas respectivamente en 1531 y 1536, donde se daba cuenta de la ejecución por parte de Yáñez de los tres altares de la capilla¹. Sumando connotaciones estilísticas, Bertaux califica a las pinturas de la capilla Albornoz como la única “llave” que podría resolver los interrogantes planteados por la colaboración de los dos Fernandos en el retablo mayor de la catedral de Valencia². Ningún estudioso de Fernando Yáñez y de la pintura española del renacimiento ha podido soslayar el análisis de la producción conquense del maestro³, que muestra una amplia problemática⁴. Pero todos los esfuerzos se ha dirigido hacia la discriminación puramente estilística, obviando aspectos tan básicos como la integración de las pinturas en el contexto del recinto que las acoge, así como el conocimiento de la personalidad del comitente de la capilla, el canónigo Gómez Carrillo. Completando estas cuestiones, el presente trabajo se centra precisamente en el estudio global del “Sacellum Militum”, subrayando todas las conexiones que puedan establecerse con la biografía del propio Yáñez de la Almedina.

La de los Caballeros es una capilla - panteón de origen medieval fundada por los padres del célebre cardenal Gil Álvarez de Albornoz, Garci Álvarez de Albornoz y Teresa de Luna. Ampliamente deteriorada con el curso del tiempo, en la primera mitad del siglo XVI fue reconstruida y adquirió el aspecto con que hoy puede contemplarse, conservando su mobiliario artístico prácticamente intacto. El conjunto, definido en sus líneas maestras entre 1517 y 1536, tuvo como cerebro rector y financiero al canónigo don Gómez, aunque su hermano Luis Carrillo de Albornoz era el titular de la capilla y cabeza del linaje⁵. Fue Luis el que hizo en 1517 la petición al cabildo catedralicio para restaurar la capilla familiar, así como patrocinó en un principio el altar yañezco de la *Epifanía* según los datos aportados por Ceán, pero todo lo costeó al final el propio Gómez, al que hay que suponer —por su cultura y formación en Italia— más preparado en este terreno.

Desde su fundación, el fin principal de la capilla era acoger los restos mortales de los miembros de la familia Albornoz y exaltar el linaje de los “Caballeros”. Los retablos de Yáñez de la Almedina coadyuvan a este último propósito, creando, más que ningún otro elemento, el marco solemne y monumental en que se implantan los despojos y el recuerdo de cada integrante de la dinastía.

Los primeros componentes del apellido se hallan inhumados en sepulcros esculpidos próximos al altar mayor. El resto de los enterramientos se encuentran en los dos altares laterales pintados por Yáñez. En el altar de la *Epifanía*, otro Gómez Carrillo de Albornoz —al que no hay que confundir con el restaurador de la capilla⁶— y su madre Teresa de Mendoza y la Vega. El canónigo y tesorero de la catedral de Cuenca, llamado de la misma forma, era nieto de este precedente Gómez. Fue el canónigo, precisamente, quien en 1520 hizo trasladar los restos de su abuelo y de la madre de éste, desde la iglesia de Santo Domingo de Torralba donde estaban sepultados hasta la capilla de los Caballeros.

El hijo del primer Gómez, Pedro Carrillo de Albornoz, está enterrado en el altar de la *Piedad*. Con él llegamos a los protagonistas directos de la reconstrucción de la capilla. Su hijo mayor y heredero de la casa fue el ya citado Luis, señor de Albornoz, Torralba, Beteta y otros lugares, y alcalde mayor de los hijosdalgo de Castilla. Casó con Inés de Barrientos, señora de Valdecabras y Serranillos. Ambos se encuentran sepultados al pie del altar de la *Epifanía*. Don Gómez, protonotario, tesorero y canónigo de la catedral de

(1) J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las BB. AA. en España*. Madrid, 1800, VI, pp. 15-16.

(2) E. BERTAUX, “Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence”. *Gazette des Beaux-Arts*, XXVIII (1907), p. 124.

(3) En relación con la historiografía de Yáñez véase F.M. GARIN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, 1953, pp. 13-45.

(4) Algunos aspectos de esta problemática se tratan en P. M. IBÁÑEZ, “Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (1986), pp. 111-123, y “El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión”. *Goya*, 216 (1990), pp. 336-343.

(5) En su testamento manda ser sepultado “en mi capilla que dizen de los Caualleros” (Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Juan del Castillo, 1521, n.º 10, f. 245 v.º).

(6) Era hijo mayor de Alvaro Carrillo de Albornoz. Alcalde mayor de los hijosdalgo de Castilla, maestresala de los reyes Juan II y Enrique IV, y alcalde entregador mayor de las Mestas y cañadas del reino, murió en 1457 (D. GUTIERREZ CORONEL, *Historia genealógica de la casa de Mendoza*. Cuenca, 1946, p. 169).

Cuenca, era hermano de padre de Luis. En la documentación del colegio de los Españoles de Bolonia se dice que era hijo ilegítimo de Pedro, jefe de la casa de Albornoz⁷. Su enterramiento se localiza al pie del altar de la *Piedad*. Aunque fue hijo natural, gozaba de todos los derechos familiares. A través de los documentos de la época se patentiza la unión tan estrecha que mantuvo con su hermano y su cuñada. En su testamento, redactado el 7 de febrero de 1518, Inés de Barrientos menciona a su cuñado como “don Gómez Carrillo, mi señor hermano”, nombrándole albacea testamentario⁸.

La referencia última a Inés de Barrientos nos da pie a realizar un breve comentario sobre el martirio de una santa que Fernando Yáñez dispone en el banco del retablo de la Crucifixión, en el pedestal de las pilastras del lado de la Epístola. Tabla muy evocada por la crítica, desde Justi⁹ ha sido erróneamente identificada como la *Degollación de Santa Catalina* por todos los estudiosos de Yáñez. En realidad, lo que escenifica es el *Martirio de Santa Inés*, como puede comprobarse con una somera consulta a la *Leyenda Dorada*. Creemos que la introducción de este tema en el retablo de la Crucifixión tiene que ver, precisamente, con el nombre de la respectivamente esposa y cuñada de los hermanos Carrillo de Albornoz.

El elaborado entramado ideológico y estético de la capilla de los Caballeros es producto de la formación italianizante de don Gómez. La efigie del personaje ha sido popularizada en la historia del arte español a través del retrato pintado por Yáñez en la predela del altar de la Crucifixión, pero, hasta la fecha, sólo se ha divulgado de él la escueta noticia mencionada por Ceán de que había estado en Roma y en Bolonia. Además de los datos citados en párrafos anteriores, vamos a agregar algunas referencias más sobre el particular. Fueron casi dos décadas las que Gómez Carrillo pasó en Italia. El 30 de abril de 1486 era admitido en el colegio de San Clemente de Bolonia, con un criado¹⁰. En 1488 fue nombrado rector del colegio¹¹, lo que según los estatutos exigía tener al menos veinticinco años de edad y ser clérigo. Esto permite calcular con una cierta aproximación la edad del personaje. Debió nacer hacia 1463. En 1531, cuando redactó el testamento donde se menciona la intervención de Yáñez en la capilla Albornoz, tendría sesenta y ocho años. Y en el momento de su muerte, 12 de setiembre de 1536 según la lápida al pie del altar de la *Piedad*, contaría setenta y tres años.

Hasta 1498, don Gómez siguió ligado de una forma u otra al colegio de los Españoles de Bolonia. En 1489-1490 fue nombrado consiliario (ya había sido consiliario médico en 1487-1488). En 1490-1491 se encargó de nuevo del rectorado. En 1498, el papa Alejandro VI —que precisamente había estudiado en la Universidad de Bolonia—

encomendó a Bernardino de Carvajal, cardenal protector, la tarea de reformar los estatutos del colegio. A su vez, Carvajal responsabilizó de esta misión a Gómez Carrillo de Albornoz. Como visitador extraordinario don Gómez tenía poderes especiales para reformar los estatutos y castigar, “tam in capite quam in membris”, cuando fuese necesario. La reforma fue confirmada por Bernardino de Carvajal el 31 de julio de 1498¹². Nada más sabemos de su estancia en Italia. Seguramente ya en los primeros años del siglo XVI regresó a Cuenca, trayéndose consigo de Roma un ara consagrada, de pórfido, que hizo colocar en el altar de la *Piedad*¹³. El 14 de abril de 1505 tomaba posesión de su canonjía en la catedral de Cuenca¹⁴. Tendría entonces alrededor de cuarenta y dos años.

De lo dicho anteriormente se pueden inferir algunas hipótesis relacionadas con el propio Yáñez de la Almedina. Parece indudable que Gómez Carrillo y Fernando Yáñez, pertenecientes por cierto a la misma generación, coincidieron cronológicamente en Italia. Aunque no exista confirmación documental, un nombre ilustre parece extenderse como una sombra entre ambos: el papa Alejandro VI, cuyo pontificado se produjo entre 1492 y 1503. Tormo, Igual Úbeda y Garín admiten la posibilidad de contactos entre Yáñez y Francisco Cabanyes, prelado doméstico del papa Borja¹⁵. Que Gómez Carrillo tratase personalmente a Alejandro VI sería lo menos extraño de pensar, en función de la misión que se le encomienda en el colegio de los Españoles. Es en este entorno político-religioso y cultural que se podría entender una familiaridad del artista manchego con el clérigo conquense. Hay un testimonio pictórico del mayor interés al respecto. Se trata del ya mencionado retrato de don Gómez que Yáñez introduce en la *Resurrección* del altar mayor de la capilla de los Caballeros. El modelo se encuentra en los Aposentos Borgia del Vaticano, donde

(7) A. PEREZ MARTIN, *Proles Aegidiana, I. Introducción. Los colegiales desde 1386 a 1500*. Bolonia, 1979, p. 430 (nota 919).

(8) A.H.P.C., “Escrituras sueltas de varios escribanos del siglo XVI”, n.º 1685, s.f.

(9) C.JUSTI, “El misterio del retablo leonardesco de Valencia”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 114-116 (1902), p. 207.

(10) En atención a haber sido su antepasado el cardenal don Gil el fundador del colegio de los Españoles, y sin tener en cuenta que hubiese o no cupo en el colegio, los aspirantes de la familia albornociana debían ser inmediatamente admitidos. Los colegiales de dicha familia podían tener un criado a su servicio.

(11) J. PINEDA, *Proles Aegidiana*. Bolonia, 1624, D. 34.

(12) A. PEREZ MARTIN, *op. cit.*, pp. 34, 75 y 430-431.

(13) B. PORREÑO, *Vida y hechos hazñosos del gran cardenal Don Gil de Albornoz*. Cuenca, 1626, f. 13 r.

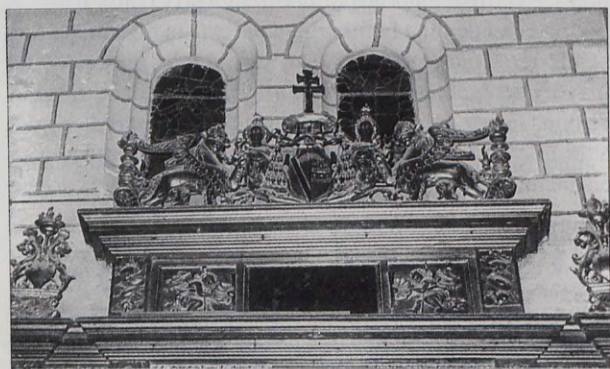
(14) Archivo Catedralicio de Cuenca, “Instrumento de posesión de la canongía del señor Gómez Carrillo de Albornoz”. Secretaría, 1505, p. 1/3.

(15) Véase resumen de esta problemática en F.M. GARIN, *op. cit.*, pp. 73-75.

Pinturicchio representó al papa Alejandro VI en un fresco también dedicado a la Resurrección, en similar postura orate de perfil y en el mismo lado de la composición.

Justi apuntó la idea de que Yáñez pudo llegar a Cuenca desde Italia, traído precisamente por el canónigo Carrillo de Albornoz. Esta creencia es errónea porque el pintor moraba en Almedina inmediatamente antes de llegar a Cuenca, ciudad en la que don Gómez vivía de forma continuada desde largos años antes. Lo que sí creemos es que la aparición del maestro en dicha ciudad estuvo motivada por las reformas emprendidas en la capilla de los Caballeros, y que el canónigo Carrillo debió conectar con él en algún punto de la geografía castellano-manchega. Quizá, en relación con ese conocimiento previo de ambos en Italia, muchos años atrás, según la hipótesis establecida en párrafos anteriores.

El perfil biográfico de don Gómez nos muestra a un personaje refinado y culto, viajero experimentado y seguro conocedor de algunos de los cenáculos aristocráticos de la Italia de hacia mil quinientos. Su figura se acompasa a lo que supone como creación renaciente la capilla Albornoz. Es un renacimiento de signo cristiano. Se exalta —la virtud de los humanistas— el linaje de los “*Caballeros*”, pero con un sentido profundamente escatológico. De ahí la importancia que adquiere la idea y la imagen de la muerte en la decoración del recinto.



“Capilla de los Caballeros”. Catedral de Cuenca.
Coronamiento del retablo mayor con el escudo del Cardenal.

En la portada plateresca y en la mazonería del retablo mayor abundan los motivos alegóricos alusivos a los caballeros: escudos, flechas, cotas, yelmos y aljabas. El escudo de armas de los Carrillo de Albornoz aparece reproducido por todas partes; en la portada y su reja, en la reja grande, en el coronamiento del retablo mayor y en otros lugares. Aunque el cardenal don Gil no está enterrado en la capilla, la evocación del más ilustre miembro del linaje compone uno de los elementos vertebradores del conjunto. Por una

parte, se observan diversas referencias a su condición cardenalicia (escudos de la reja grande y del retablo principal). Por otra, diversas representaciones de los santos más queridos por el cardenal.

En el gran tablero central del retablo de la *Crucifixión* destaca, en primer plano, la figura orante de Santo Domingo de Guzmán. Velasco y Herrera subrayaba —dejando volar su fantasía— la devoción sentida hacia este santo por el cardenal, que le llevó a fundar el colegio precisamente en Bolonia y dedicar la capilla familiar en la catedral de Cuenca a Santo Domingo¹⁶. El otro santo es San Clemente, representado también por Fernando Yáñez en el retablo de la *Crucifixión*, entre las pilastras del lado del Evangelio. Baltasar Porreño recuerda que San Clemente fue el título del capelo de don Gil, dando nombre al colegio que el cardenal fundó en Bolonia¹⁷. Además de en el retablo mayor, el santo se habría representado en la vidriera de una de las ventanas situadas en la cabecera de la capilla. Como se ve, el recuerdo del colegio boloñés —tan ligado al cardenal y al mismo tesorero—, no deja de percibirse en el ambiente de la capilla. Don Gómez mantuvo hasta el final de su vida lazos afectivos con el colegio de los Españoles: en 1531 regalaba a su biblioteca seis volúmenes de la Biblia complutense.

Junto a la exaltación familiar, la idea de la muerte. El lema que campea en la cartela que ocupa todo el tímpano de la portada plateresca no puede ser más alusivo: DE VICTIS MILITIBUS MORS TRIUMPHAT. Y, más arriba, un esqueleto señala la fragilidad de las cosas terrenas. A esta idea se acompasa el tema central del retablo mayor: la *Crucifixión*. Pero el ideal cristiano de la Resurrección se expresa, completando el ciclo, en el centro de la predela del mismo conjunto. En el eje del retablo, como columna vertebral del pensamiento cristiano, se superponen en sendos tableros pintados las tres fases inexorables de la historia del creyente: nacimiento, muerte, resurrección.

La presencia, en la *Resurrección*, del propio Gómez Carrillo de Albornoz, proporciona una de las claves de este interesante prototipo de renacimiento a lo divino que es la capilla de los Caballeros. La idea de la muerte terrena, superada y sublimada por el ideal de la perpetuación en la otra vida, se funde con el propio concepto de renacimiento. El orgullo terreno del canónigo no sólo se ejemplifica en los recuerdos y valoración de su linaje a que hemos aludido anteriormente. Lo vemos también en su representación —orante, pero magnificada en relación con el espacio pictórico— junto a la figura del Resucitado. Su imagen se repite

(16) S.S. DE VELASCO, *Compendio de la nobilissima fundación y privilegios del Colegio Mayor de Señor S. Clemente de los Españoles de Bolonia*. Sevilla, 1695, pp. 206-207.

(17) B. PORREÑO, *op. cit.*, f. 9^o.

en la lauda sepulcral incrustada en el suelo al pie del altar de la *Piedad*. Y volvía a aparecer en una vidriera —hoy destruida— situada sobre el mismo altar. En ella, como símbolo de fraternal afecto y solidaridad entre los restauradores de la capilla, se le representaba junto a su hermano Luis. Completa esta secuencia una inscripción que aparece en la cara interior de la reja grande del recinto, THESAURARII OPUS, aludiendo a su condición de tesorero de la catedral. “Obra del tesorero”: de nuevo, la autoafirmación del hombre renaciente.

En el dintel de la portada plateresca, pero dando hacia el interior se encuentra otra inscripción: DISRUPTA

MAGNA VETUSTATE RESTITUTA SIT PERPETUO. En principio, alude a la destrucción de la antigua capilla —debido a las obras de la girola— y a la consiguiente restauración. Pero deben verse otros significados ambivalentes, referidos tanto a la evocación de una de las esencias del ideal renacentista, el renacer de lo antiguo, como a su aplicación concreta a la propia capilla: destruida la vieja, gótica, es restablecida con los nuevos ropajes del renacimiento.

PEDRO MIGUEL IBAÑEZ MARTINEZ

ORFEBRERIA Y ORNAMENTOS SACROS EN LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE JIJONA (SS. XV-XVI)

Siendo el turrón materia tan antigua¹ y tan entrañable para la ciudad de Jijona, hasta convertirla en sinónimo de ciudad encantada de la dulzura, es una satisfacción, para el que suscribe, saber y poder publicar que, al margen de esa gloria jjonenca, imprescindible en la mesa navideña de medio mundo, esta ciudad tiene otras cosas menos conocidas que, avalan una larga historia, y que son reliquias, tesoros capaces de recordarla y recomponerla. De ello hemos ido dando testimonio, en nuestras publicaciones de los tres últimos años, en esta revista. Y así esperamos continuar, mientras vayamos documentando riquezas de orden artístico, arqueológico y monumental no catalogadas, tanto si se conservan, como si han desaparecido.

Tenemos documentación de obras no conservadas, como una pintura de la Virgen y una cruz de piedra, obras del Maestro Rodrigo de Osona²; como también encontramos documentación del cobro de parte del valor de otro retablo, encargado por la cofradía de la Virgen del Rosario, a Guillermo Soria, pintor residente o domiciliado en Monfort, en 1575. Es posible que, el altar del Rosario de la Iglesia Arciprestal actual, conserve tres o cuatro de los lienzos recuperados de los trasteros, cuando llegó el momento de la restauración, después de la guerra civil del 36, en que se erigió nuevo altar, en el lugar que ocupaba la puerta lateral de la Iglesia recayente a la calle de "la Vila". Con frecuencia hemos dicho y escrito que, los valencianos de hoy, como también los jjonencos, aún vivimos de las glorias y recuerdos de nuestros siglos de oro. Así, lo que nos queda digno de mención, es herencia de la "Iglesia de nostra Dona Santa María de la Vía de Sexona"³. Para saber hasta qué punto, deberíamos encontrar, en el Archivo de Protocolos de la ciudad, un inventario, (que lo ha de haber), previo al traslado de toda clase de obras y enseres dedicados al culto, desde la "Iglesia Vieja" a la arciprestal actual, que tuvo lugar, a partir del primer lustro del siglo XVII. Quede lo dicho como preámbulo.

UNA HERENCIA DE SANTA MARIA DE SEXONA (SS. XIII al XVI).

La Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. de la Asunción de Jijona, inmenso y ya viejo caserón del primer lustro del siglo XVII, conserva, protege, y hasta usa, una parte del patrimonio artístico que nos ha conservado el destino, o quizás mejor, la Providencia. Por que estas tierras de Jijona, como

frontera del Reino, lo sufrieron todo, en guerras, revoluciones, saqueos y desafueros de toda índole, desde las revueltas de las "germanías", hasta la guerra civil del 36 de nuestro siglo. No hubo casi ni tiempo de ir reconstruyendo y reponiendo. Por ejemplo, en esta nuestra última guerra, junto al retablo mayor de más imágenes y altares, fue quemado y destruido uno de los mejores órganos del Reino de Valencia que, poco antes del 36, había sido restaurado, y reinaugurado con un concierto del padre Soler. No hemos tenido el gusto, todavía, de verlo repuesto. Imágenes y retablos, hasta cierto punto, sí; pero con la desgracia del incendio de 1971, volvimos a perder parte de lo restaurado después del 36, con el retablo mayor y gran número de imágenes de D. Carmelo Vicent. Es por lo que el Sr. Arcipreste quiso curarse en salud, y mandó levantar un retablo mayor en piedra de Andalucía, obra de nuestro maestro y gran escultor Octavio Vicent. Pero, en ese incendio de 1971, se perdió también algo de lo más antiguo que habíamos conservado: cuatro rosetones que ocupaban los puntos clave de los arcos, en la bóveda de la iglesia, cuatro pinturas de la titular y santos patronos de la ciudad, enmarcadas en tallas de madera del siglo XIII, procedentes, como tantas otras cosas, de Santa María (Iglesia Vieja)⁴.

Tampoco se perdió todo, y quedan restos gloriosos de los que ya hemos hablado, en otros trabajos, como la imagen milagrosa de San Sebastián "el Negret"⁵; el retablo de Santa Bárbara, bien conservado en la predela, muy deteriorada, en la parte central la imagen de la santa, como también dos tablas, restos del altar y Beneficio de "Sant Pere y Sant Johan" de la Iglesia Vieja⁶. No tuvimos suerte, sin embargo,

- (1) En el año 1595, ya existía en Jijona la profesión u oficio de "TURRONERIUS", según acta notarial nº 63, del prot. de March Anthoni Aracil de aquel año, en Archivo de Protocolos Notariales de Jijona. GASPAS ESCOLA, en su Historia de Valencia, Tom. V, Capt. XXXXI, columna 1.328 a 1.335, dice: "...corre parejas la fineza de la miel... y la admirable confección de turrónes; que echados en caxuelas, corren por Europa como cosas de gran regalo". Era el año 1611.
- (2) J. H. VERDÚ CANDELA, "Nuevos Documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona...", Arch. de Art. Valenciano, 1987, págs. 24-25.
- (3) Así aparece en el acta nº 56 de nuestra transcripción, Prot. nº 1 de Pere Colomines, 1448, Arch. de Prot. Not. de Jijona.
- (4) Tesis Doctoral del que suscribe, "Lo Retrobament", Universidad Politécnica de Valencia, Octubre, 1986, pág. 382 ss.
- (5) "Sant Sebastià el Negret", J. H. VERDÚ, Arch. de Art. Valenciano, 1989, págs. 20-25.
- (6) "Nuevos Documentos...", ya citado, Arch. de Arte Val., año 1987, pág. 21 ss.

con las tablas de San Pedro y San Juan, sean del siglo XV o del XVI, dicho sea de paso, porque si se encontraban deterioradas, han sido artísticamente destruidas, a la hora de restaurarlas. Y como en esto, hemos de ser tajantes, vamos a ser breves, pero crudos, en certificar el hecho. Hay restauraciones que acaban siendo verdaderas destrucciones, y éste ha sido el caso; por lo que estas pinturas deben considerarse perdidas, desde el punto de vista técnico. Ningún historiador o crítico de arte que se precie, debe caer en la tentación, a la hora de estudiar estas pinturas, para un verdadero reconocimiento, datación o calificación de las mismas, puesto que, de no ver el entuerto, se descalificaría a sí mismo. ¡Ojalá! un paso dado con tan mala fortuna, sirva para no tropezar con la misma piedra. Porque si la restauración de San Pedro y San Juan era comprometida, y fue llevada a cabo con tan mala fortuna, el referido retablo de Santa Bárbara corre el mismo peligro.

Nuestro breve repaso sobre la herencia patrimonial de Santa María de Sexona (Iglesia Vieja) acaba con nuestra referencia a la orfebrería y ornamentos sacros de que vamos a tratar en esta ocasión, dejándolos a la consideración de especialistas en estas materias, con la sola pretensión por nuestra parte, de que se anoten en el catálogo de obras conservadas y dignas de un estudio y una atención, hasta hoy, no prestada.

CALIZ Y CASULLA DE "MOSSEN JOHAN VICH" (FINES DEL SIGLO XVI)

Se trata de dos prendas litúrgicas que guarda la arciprestal de Ntra. Sra. de la Asunción de Jijona, cuya historia y procedencia hemos logrado documentar. Creemos interesante su catalogación, no ya por lo que significan por sí solas, más, especialmente, por la referencia histórica que suponen, en relación a la vieja Sexona.

El cáliz en cuestión, entre los que permanecen al servicio del clero, a parte su esbeltez, nada tiene de extraordinario, sino el escudo de armas de un Obispo, en la parte frontal de la base (foto 1). Desde la copa a la base, mide 27 centímetros, suponemos que es de fundición en bronce dorado, desde la peana a la sotocopa, coronada ésta por una doble orla de cardinas, en que se inserta la copa, en plata y oro.

En cuanto a la casulla, que nos atrevemos a catalogar como regalo de D. Juan Vich, es un ornamento de color blanco, tejido en seda, oro y plata, y además, con bordados florales en la parte central. Esta casulla tiene empaque episcopal, y una ornamentación que se puede encuadrar dentro del estilo de la época, de un barroco casi explosivo (foto 2).



Foto 1

El hecho de que el cáliz lleve un escudo episcopal en la base, fue como el cebo, para que nos empeñáramos en la búsqueda y hallazgo de la documentación y de la historia de estos dos elementos litúrgicos. Un acta notarial nos descubre que, D. Juan Vich, Obispo de Mallorca, regala a la "...Vila de Sexona unum calicem et unum ornamentum...", por medio de un procurador llamado Cristóbal Giner, presbítero, beneficiado de la Sede de Valencia. Esto ocurría el 8 de Agosto de 1601. La Iglesia a que se destinaba la donación era la de Santa María (Iglesia Vieja). Rector o párroco, "Mossen Gregori Gisbert, Mestre en Sacra Theologia..." Justicia de la Villa era Melchor Picó, y jurados Rafael Aracil, Juan García y Francisco Mira. Testigos del acta de entrega, "Johan Bte. Bernabeu, civis, et Baltasar Castello, agricola dicte Vilae habitatores"⁷.

Que el escudo del cáliz fuera el de armas de D. Juan Vich, había que verlo; y después de esquematizar un dibujo, fue el actual Obispo de Mallorca, Monseñor Teodoro Ubeda y Gramaje, quien nos confirmó el hecho: tal era el escudo de

(7) Arch. de Prot. Not. de Jijona, prot. n° 140, Juan Sanchis, acta n° 145 de nuestra transcripción, año 1601.

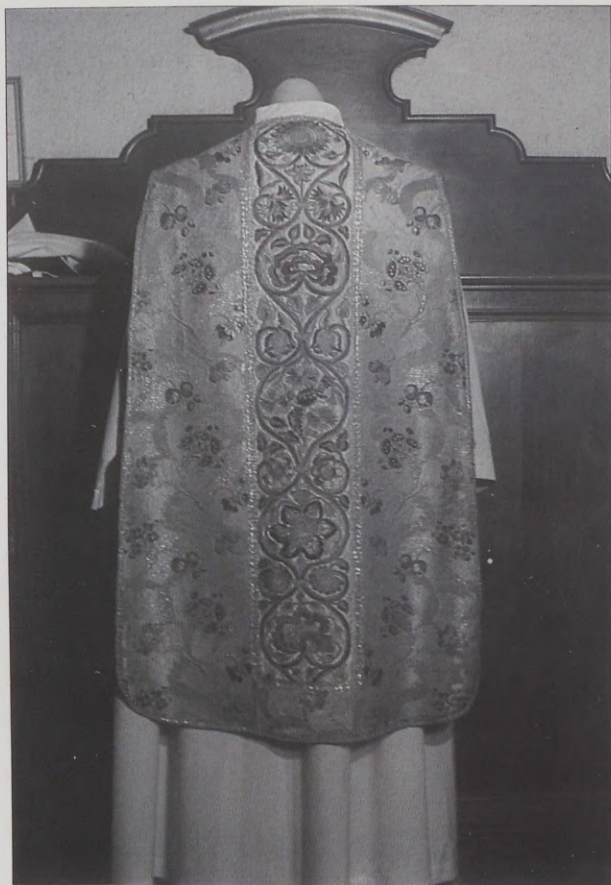


Foto 2

armas de D. Juan Vich y Manrique de Lara, Obispo de Mallorca, desde 1574 a 1604. Más tarde tropezamos con el filón protocolario que nos llevaría a conocer mejor la relación de don Juan Vich, con la villa de Sexona. En 1565, se documenta la primera relación que, sucintamente, vamos a describir, junto con la identidad de este Obispo, que resultó ser una figura destacada, no ya para la villa de Sexona, sino en el ámbito del Imperio de Felipe II, como decir de la Iglesia Universal. En ese mismo año de 1565, D. Juan Vich tomó posesión, en Santa María de la "Vila de Sexona", del Beneficio de San Antonio y San Francisco, ante el altar de dichos titulares y en "...la casa del Benefici...", siendo párroco Mossen Melchor Brotons⁸. Ya tenía justificación el regalo que, como Obispo, efectuaba D. Juan años después. Pero es que, el egregio beneficiado de Santa María de Sexona, debió guardar de la villa y sus habitantes, buenos recuerdos y relaciones, puesto que, anteriormente a estos mencionados regalos, en 1591, otro documento notarial nos certifica que, por medio de su procurador Mossen Farlet, siendo ya Obispo de Mallorca, entrega al párroco de "...Sexona Mossen Gregori Gisbert, prevere, Mestre en

Sacra Theologia y als Jurats... mil reals castellans per a repartirlos entre els pobres y persones de neçesitat de la vila de Sexona..."⁹.

No cabe duda alguna: el cáliz descrito y referido en la foto nº 1, es el de don Juan Vich, y pertenece a la segunda mitad del siglo XVI. Pero el "ornamentum", la casulla, no tiene identificación aparente. Digamos que, por eliminación, en medio de la colección de ornamentos sacros que se conservan en la Arciprestal de Jijona, creemos que la casulla de la foto nº 2, se identifica con el "ornamentum"; y la razón es tan simple como intuitiva: Las distintas colecciones están bastante completas, casullas, dalmáticas, y en ocasiones capa pluvial. Esta casulla, sin embargo, se conserva en solitario, y como dijimos, se presenta con verdadero empaque episcopal. Por otro lado, la lógica costumbre de los pueblos al guardar reglos de tal calidad y tales personajes, favorece la opinión de que este ornamento, en solitario, pertenece o es identificable con el de D. Juan Vich, y puede fecharse de ejecución, a fines del siglo XVI. Como veremos más adelante, el resto de los ornamentos sacros, excepción hecha de unas tres piezas que pueden pertenecer al s. XV, son del XVIII y XIX, y hasta principios del presente.

Como datos de interés histórico-biográfico, para nuestra Comunidad Valenciana, pongámoslos a la luz pública, ya que tuvimos la suerte de encontrarlos: D. Juan Vich y Manrique de Lara, hijo de un gentilhombre de Valencia, Ludovico de Vich Ferrer, y Dña. Muncía Manrique de Lara, nació el 13 de Agosto de 1530, en el Monasterio de Jerónimos de Ntra. Sra. de la Murta de Alcira, donde se refugiaron sus padres, a causa de la peste que asolaba la ciudad de Valencia. Que estudió Humanidades en Valencia, es lo que se sabe de su juventud. Se doctoró en Salamanca, donde llegó a regir las cátedras de Sagrada Escritura y Teología, hasta llegar a desempeñar el cargo de Rector de aquella Universidad. Por cuestiones del luteranismo, fue embajador comisionado por Felipe II, para parlamentar, en Roma, con el Papa Pío IV. En 1574, tomó posesión de la Sede Episcopal de Mallorca, donde llevó a cabo una importante labor pastoral, en todos los órdenes. D. Juan Vich es recordado en Mallorca, por su gran personalidad, y como el Obispo del Portal Mayor de la Seo. A él se debe la construcción del maravilloso portal plateresco de la Catedral mallorquina, sobre el que se esculpe en piedra su escudo de armas, tal como el del cáliz de la Arciprestal de Jijona¹⁰.

(8) Del mismo Archivo, prot. nº 15, Blasius Bernabeu, act. nº 98 de nuestra transcripción, año 1565.

(9) Archivo ya dicho, prot. nº 102, Marco Antonio Aracil, acta nº 59 de nuestra transcripción, año 1591.

(10) JUAN VICH Y MANRIQUE DE LARA, Obispo de Mallorca, Episcopologio "Obispos de Mallorca", págs. 244-245, GABRIEL MATEU MAIROTA, Ed. Cort. 1985, Palma.

LA CREU D'ARGENT

La cruz, es una pieza de ejecución de plata, tratada siempre con gran respeto, y reservada para las grandes solemnidades litúrgicas, a la que se atribuyó, desde tiempo inmemorial, una gran antigüedad; hoy consiste, en el presbiterio (foto 3).

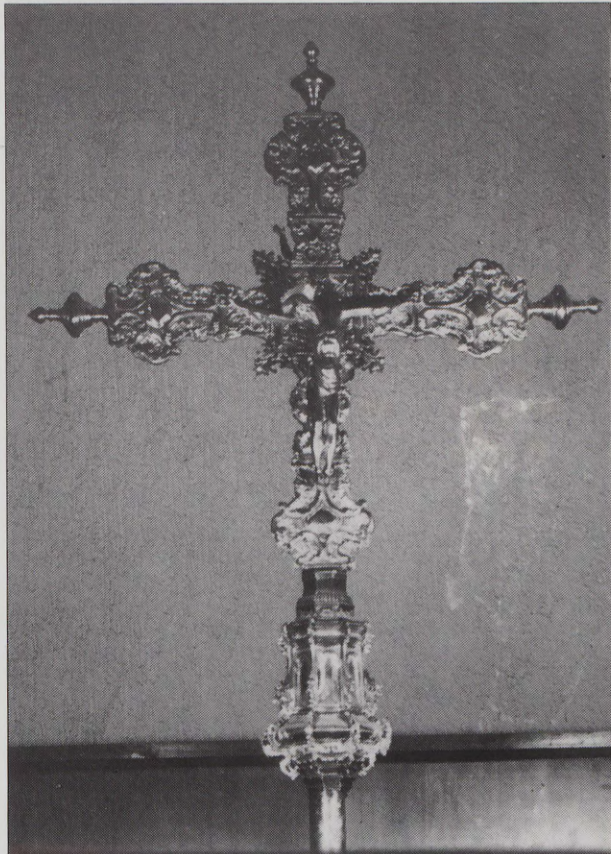


Foto 3

Nos cupo la suerte de encontrar documentación de esta hermosa joya, en nuestros constantes escauceos, entre los protocolos notariales del Archivo de Jijona. El notario Jaime Aracil dice lo siguiente: “en aquest any acabà mestre Salazar argenter de València la creu d'argent que Johan Vilaplana Anthoni Garcia e yo com a jurats ferem fer / e la qual creu portà lo dit Mestre a Sexona per al dia de la Verge Maria de setembre del dit any” (1495)¹¹.

Sólo un escepticismo fuera de tono, nos obligaría a dudar de que los datos hallados, pudieran corresponder a la cruz que conservamos. En primer lugar, porque la “cruz de plata”, que el pueblo nombra y reclama para la solemnidad,

(11) Arch. de Prot. Not. ya dicho, prot. n° 2, Jaime Aracil, pág. 104, letra “CH”, de nuestra transcripción, año 1495.

es sólo una, y no hemos conocido otra. Pero, además, porque su estilo y factura, nos la remiten al tiempo del documento, año 1495. No cabe duda —y eso sí, debe consignarse— que, la cruz ha sufrido alguna, o quizás muchas restauraciones; por ejemplo la última fue después del incendio de 1971. Tiempo habrá, para que los especialistas den fe de lo que significa esta pieza, puesto que lleva punzón o signo de procedencia. Como se ve en la fotografía, se trata de una cruz procesional. El ástil, hasta la macolla, puede ser de fundición, con algo de cincel y repujado. El asta de la cruz es repujada, con alma de madera. Las perinolas, nos atrevemos a decir que, no son originales. El Cristo y la Asunción que se insertan en la parte central, anverso y reverso, son de fundición. Tiene varios anillos en el ástil, y adornos florales muy sencillos. Su peso es considerable, y su altura se acerca a los dos metros y medio. Nuestra opinión la sitúa, saliendo del Gótico hacia el Renacimiento, que es, precisamente, lo que dá de sí la fecha del documento de referencia. Su último restaurador, orfebre de Valencia Sr. Esteve, aboga también por la concordancia con la fecha, y califica la cruz de plateresca. Es por tanto, una de las joyas de orfebrería que conserva Jijona que, coincidiendo con las fechas del segundo viaje de Cristóbal Colón a las Américas, cumplirá, en 1995, su V centenario.

LA PECHINA DE BATEJAR LES CRIATURES

En la foto n° 4, presentamos una concha de bautizar, en plata, y con un desagüe tubiforme en su base, a fin de que el agua se derrame por sí sola, en un solo hilo, en el momento del bautizo. Su deterioro, producto claro del desgaste natural, testimonia su antigüedad. Pero también tuvimos la suerte de encontrarle padrino y año de nacimiento: el testamento de “Mossen Hieroni Spí, Diaca...” deja diez libras para que, “...sia feta una pechina de argent per a la pila del bautisme, ço es, per a batejar les criatures de la dita Esglesia de

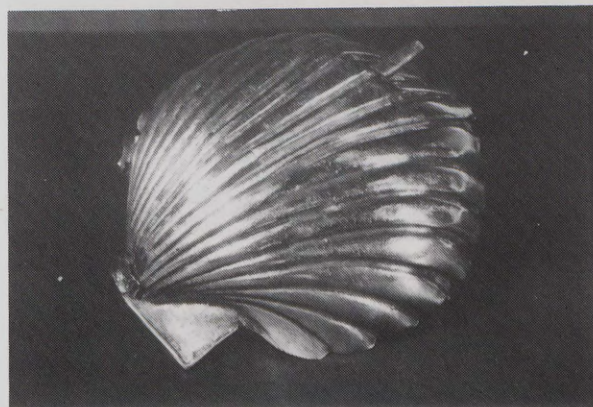


Foto 4

Sexona”¹². Fue otro de nuestros hallazgos, entre protocolos notariales del Archivo de Jijona. Y mientras un procedimiento muy sofisticado no demuestre lo contrario, esta pechina, corresponde a un legado del Diácono de la Iglesia Vieja, “Mossen Hieroni Spí”, en 1601. Todavía, como podemos ver, patrimonio de la Vieja Santa María de Sexona.

“ARGENT ROBES E ORNAMENTS DE LO REVERENDT CANONGE PERTUSA”

No creemos posible, ni quizás conveniente, la publicación fotográfica de toda la colección de ornamentos sacros, que guarda la sacristía de la Iglesia Arciprestal de Jijona; por cierto, no con demasiadas garantías de una acendrada conservación. Pero, debemos de hacer una descripción literaria, y dentro de todo, sumaria, con la intención de favorecer un interés de respeto, conservación y estudio de las mismas, desde todos los puntos de vista posibles; especialmente el arqueológico y artístico, por parte de entendidos, en esta clase de ropas.

Digamos que, con la casulla que hemos considerado más arriba, objeto de regalo de D. Juan Vich, Obispo de Mallorca, existen unas tres o cuatro joyas del ropero litúrgico Arciprestal jijonenco, merecedoras de un museo expofeso, y por lo tanto, de una consideración y un cuidado especial. Junto a ellas se guardan casullas en damasco, dalmáticas y capas pluviales, en rojo, blanco y azul, con profusión y variedad de tonos y adornos florales en seda y oro, que no son nada despreciables. Merecen conservarse, por lo que ellas mismas son, y también por su significación histórica, en la evolución ornamental y ritual de la Iglesia. Las creemos propias de los siglos XVIII y XIX.

Paralelamente a las ropas litúrgicas, hemos de considerar y tener en cuenta (foto n° 5), una serie de vasos sagrados, un par de portapaces, un relicario de San Sebastián, y otro en forma de cruz, que alberga una proporción del “lignum

crucis”. Estas piezas, no catalogadas; sin una documentación concreta referida a cada una, con el paso del tiempo, y a pesar de haberse salvado de tantas revoluciones y guerras, en especial la del 36, han ido arrinconándose, y sólo con la



Foto 6. Porta-paz en plata y oro (I. Vieja, S. XV). Testimonio de su antigüedad es que, la Virgen de la Asunción, titular de la parroquia, aparece todavía con el niño en brazos.



Foto 5. Cálices y dos piezas porta-paz que pertenecieron a Santa María de Sexona (I. Vieja) S. XV-XVI

piEDAD y el esfuerzo de alguna persona concreta, se han restaurado y pueden verse todavía. Estos tiempos desmitificantes, se han llegado a ensañar hasta con lo indesmitificable, y a la par que arriesgamos hasta la fe y costumbres más cristianas, estamos expuestos a perder testimonios muy claros y, a la vez necesarios, de nuestra historia y nuestra riqueza cultural. Me contaban de un párroco que, durante la Semana Santa, en el Oficio Sagrado de descubrir la cruz, lo hacía con un rústico madero, mientras en los trasteros, permanecía arrinconado el relicario de la “Vera Cruz”, que además era una rica pieza de orfebrería de tiempo inmemorial. No puede negársele a la cruz rústica de madera, el valor simbólico que se le puede dar. Pero cuando se tiene una

(12) Arch. ya nombrado, prot. n° 140 de Juan Sanchis, acta n° 128 de nuestra transcripción, año 1601.

porción de “lignum crucis”, en una cruz relicario tradicional... Es hora de recuperarlo todo: nuestras reliquias histórico-artísticas, y la riqueza tradicional costumbrista y hasta vital que llevan a cuestras.

Cuando un objeto artístico, ritual u ornamental, no tiene filiación documental concreta, le pasa lo que al cristiano que no encuentra la fe de bautismo. A pesar de ello, no se puede negar que lo es y está vivo y coleando. Por lo que manifiesta, y con su presencia, se le conoce, y se le puede rastrear el curriculum. Pues bien: Fuimos afortunados, en medio de todo, porque esa colección de objetos sagrados, en plata, oro y tejidos de seda, aun no llevando filiación concreta, están ahí, con toda su impronta arqueológica, artística, artesana y ornamental, y se pueden recuperar, para hilvanar la historia y para nuestra contemplación y admiración. Pero, como todavía quedan documentos por ver, entre polvo y polilla de los archivos, somos doblemente afortunados, porque, paralelamente a todos estos objetos conservados, hemos encontrado documentación que habla genéricamente de ellos. De ahí el título que le dimos a este capítulo.



Foto 7. Uno de los cálices, en plata y oro, patrimonio del canónigo D. Francisco Pertusa (I. Vieja, S. XV-XVI), probablemente.

D. Francisco Pertusa fue Rector de la Iglesia Parroquial de Santa María de Sexona, entre los siglos XV y XVI; pero además y simultáneamente, según parece por referencias documentales, fue Canónigo y tuvo cargo en la Catedral Metropolitana de Valencia. D. Francisco Pertusa fue, así mismo, uno de los compradores del Castillo de Ibi, junto con los síndicos de Jijona¹³.

Un acta notarial fechada en Sexona, atestigua que el día uno de Mayo de 1516 constituidos los jueces de aquella villa, ante “Mossen Françesch Soler prevere...” hicieron requerimiento de “...no sols lo argent robes e ornaments antichs a ell acomanats... mas tots los altres ornaments que lo reverent Canonge Pertusa essent Rector de aquesta vila ha donat a dita Sglesia a trames...”¹⁴. Mossen Françesch Soler era el custodio y depositario del tesoro parroquial, que se



Foto 8. Capa pluvial, color blanco: brocado de seda, oro y plata, en bordados de gran relieve. Cerca de 6 kgs de peso. Patrimonio de D. Francisco Pertusa (I. Vieja, S. XV-XVII, Probablemente).

(13) Archivo del Reino de Valencia, Real Audiencia, 393, fol. 63, año 1479.

(14) Archivo de Prot. Not. de Jijona, prot. n° 5 de Jaime Aracil, acta n° 80 de nuestra transcripción, año 1516.

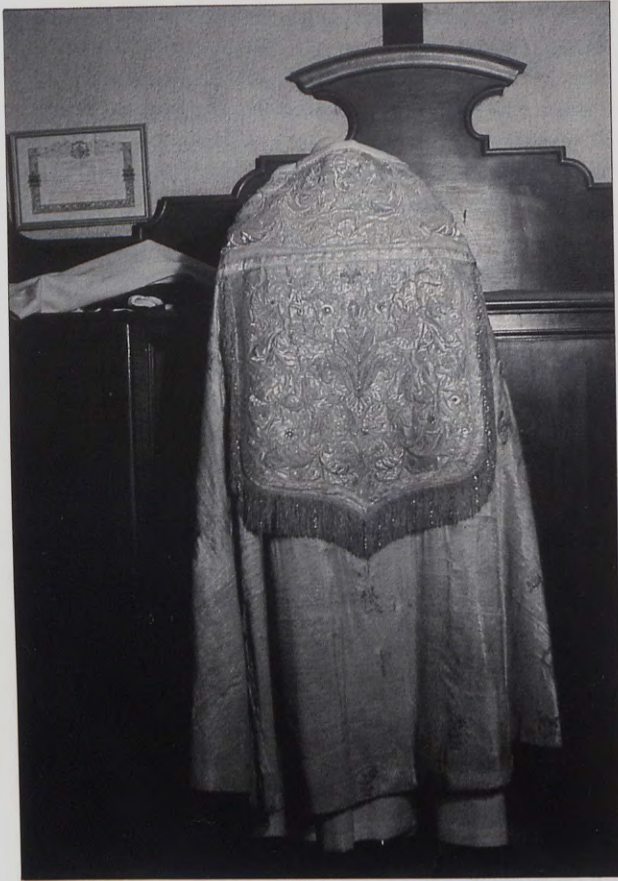


Foto 9. Casulla, color verde (se conservan sus dalmáticas) brocado de seda, oro y plata, con unas guirnaldas en color. Iglesia Vieja, S. XV-XVI).

estimaba patrimonio de la villa, y que en situaciones muy concretas, era requerido por los jueces, para prestar declaración y dar cuenta del estado y conservación de lo que se le encomendaba.

No cabe duda alguna: gran parte de aquel tesoro de ornamentos y riqueza de orfebrería, "...lo argent robes e ornamentals antichs...", a que se refiere el documento, ha desaparecido. Las guerras de Sucesión y la invasión napoleónica, darían buena cuenta de ese y otros tesoros de la entonces bien pertrechada Sexona¹⁵. Pero, desde el año 1516 a nuestros días, lo poco que se conserva de aquella época, fue prácticamente imposible que llegara hasta nosotros, sin un compromiso popular, como el que nos presenta el documento. Lo que se ha conservado, supone el lógico comportamiento del pueblo, coherente con sus tradiciones, amante y guardián de su patrimonio. Así, tiene alguna explicación que, la totalidad de los vasos sagrados (excepción hecha de las adquisiciones actuales, muy fáciles de cotejar), de que dispone la arciprestal de Jijona, sean patrimonio y pertenencia de la Iglesia de Santa María (Iglesia Vieja). Lo difícil de nuestra labor crítica es saber, concretamente, qué piezas, tanto de orfebrería como de ornamentos sacros, pertenece al siglo XV y cuáles al siglo XVI. Como también, cuáles de todas estas reliquias, pertenecen o no, al legado de "...lo reverent Canonge Pertusa..." Pero, dando ese margen de libertad a los especialistas y entendidos en la materia, creemos que lo importante es tenerlos en consideración, para que no se pierdan. Ahí queda el testimonio de las fotos, como referencia de lo más destacado. ¡Ojalá! Llegue el día tan deseado, en que tropecemos con ese inventario, entre protocolos notariales, que nos dé noticia exacta de lo que debió ser el patrimonio completo de Santa María de Sexona.

Dr. JOSE HILARION VERDU CANDELA

Facultad de Bellas Artes, Uni. Politécnica

(15) Tesis Doctoral del que suscribe, "Lo Retrobament", pág. 35 ss., U.P.V., 1986. Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos 6.803, nº 33, 1708 - Madrid.

PORTADAS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTIN DE VALENCIA

De las cuatro portadas que hoy ostenta la añeja fábrica de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia¹, sólo una de ellas pertenece a la época de edificación de la fábrica a la que nos introduce. Se trata de la de su capilla de Comunión, abierta a la placita del mismo nombre, y edificada entre 1669 y 1674, cuyo último año reza en la misma. Las otras tres integradas en la vieja fábrica medieval de la nave del templo, constituyen reconstrucciones tardobarrocas setecentistas de las primigenias ojivales.

La portada de la capilla de Comunión, por la época de su edificación y su estructura compositiva, podemos inscribir la dentro de una vertiente marcadamente barroca, atendiendo especialmente a su gran volumetría y claroscuro de efecto pictórico, pero ausente de efecto dinámico. Es



Iglesia de San Martín. Valencia.
Portada de la Capilla de la Comunión. Foto del autor

sabido que las muestras, especialmente referidas a portadas de esta segunda mitad del XVII, resultan, si bien muy exornadas en muchos casos, todavía en nuestra geografía valenciana e hispánica en relación a las que surgirán a partir de 1700, o a diferencia de las coetáneas itálicas, de gran pesantez. Sólo las muestras que utilizarán el soporte salomónico, que no tanto el orden ideal homónimo postulado por fray Juan Ricci², producirán ciertamente sensación de dinamicidad en alzado, pero raramente en planta, modificación que se producirá con la llegada de la centuria siguiente en nuestro solar.

Su estructura de sillería ocupa casi totalmente el hastial latericio en el que yace simétricamente empotrada: la cornisa de su primer cuerpo se proyecta lateralmente hasta tocar las antas de la fachada y el remate del cuerpo superior inunda deliberadamente el friso de aquélla. El mantenimiento del esquema habitual de dos cuerpos se resuelve a favor del inferior, concebido como recercado del hueco de acceso, y desarrollado sustancialmente en alzado a fin de centrar también el relieve eucarístico, reduciéndose el superior al enmarcamiento de la ventana que da luz a la capilla desde poniente.

El hueco de acceso presenta esquema adintelado, manteniendo un equilibrio entre una perfecta integración en el resto de la portada y una cierta entidad en su estructura. Su

- (1) Ya efectuamos una breve introducción histórica y constructiva de esta parroquia en nuestro artículo intitulado "Remembranza sobre el grupo escultórico cuatrocentista del titular de la Iglesia Parroquial de San Martín en Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, con referencia siempre a nuestra tesis de licenciatura, inédita; *La Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia (Ss. XIII-XX)*, III vols., Valencia, 1984. El presente artículo en esencia forma parte asimismo de aquélla con las lógicas modificaciones que el paso del tiempo nos ha hecho ver.
- (2) El orden salomónico de Ricci, consiste en extender a toda una estructura arquitectónica, el carácter entorchado del fuste salomónico. Vide: TORMO, E., y GUSI, C.: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, II tomos, Madrid, 1930. Tomo I que incluye de este autor el "Tratado breve de Perspectiva y Arquitectura", dentro de su obra general "Tratado de la Pintura Sabia" (fechado en 1663), fols. 36 vto.- 46, y láminas XXXVII, XXXIX a XLI, XLIII a XLVII y CLX, CLXIII a CLXVIII. Vide asimismo PITA ANDRADE J. M. y ALVAREZ LOPERA, J.: "La arquitectura española del siglo XVII", en *Summa Artis*, tomo XXVI, Madrid, 1982, p. 443. GUARINO GUARINI (1624-1683), también comparte este "orden salomónico" en el rasgo ondulante o entorchado más allá del fuste a un capitel y entablamento en su obra "Architettura civile", publicada por su discípulo Bernardo Vittone en 1737.

contorno presenta molduraje escalonado hacia el exterior, salvo en pequeña porción en el arranque, que aparece liso a manera de zócalo, contorneándose en doble ángulo en la intersección del dintel con las jambas, al interponerse entre los dos un tramo escalonado; cuyo espacio en su borde exterior cobija sendos rotulitos foliados.

Precisamente sobre parte de estos últimos y del contorno del dintel, dos soportes cuadrangulares salientes sustentan un sobredintel, que sirve para acoger el relieve del Sacramento, enmarcado colateralmente por sendos pináculos de cuerpo central gallonado y rematados en bolas, a plomo de aquéllos. Sobredintel, pináculos y relieve que partiendo del mismo nivel que los capiteles de las columnas, invaden arrebatando el espacio correspondiente al entablamento de este cuerpo inferior de la portada.

El relieve del Sacramento, verdadera joya de esta portada, se figura de acuerdo con la divisa eucarística introducida por el patriarca Juan de Ribera (1532-1611) para su colegio de Corpus Christi y que se repite en tantas capillas de Comunión a partir de aquel edificio³. Versa de un gran cáliz sobremontado por la Hostia, con dos pebeteros flameantes a los lados. Insignia que se inscribe dentro de un clípeo de volutas con querubín en su borde superior, al que se adhieren con sus manos dos deliciosos angelitos semidesnudos, apoyando uno de sus pies sobre los roleos de la base y extendiendo hacia los lados sus alitas.



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada de la Capilla de la Comunión. Detalle. Relieve de Sacramento. Foto del autor

La ternura y dulce expresión de los rostros de las figuras revelan la mano diestra de su artífice, desgraciadamente desconocido para nosotros. Acaso estos angelitos no distaban mucho en gracia de los dos niños, previstos *por remate de las dos columnas de afuera ensima del rebanco*, de cuatro palmos de alto que *han de tener en las manos las dos insignias del Sacramento, como es unas espigas de trigo y un rasimo...*, para el retablo de esta capilla concertado en 13

de julio de 1672 con el escultor Juan Bautista Tormo⁴; retablo destruido en 1936.

Sendos juegos de columna adosada y pilastra enmarcan a cada lado la puerta. Parten éstas de alto pedestal con resalte en consonancia con los soportes y recuadro central salidizo en su frente. Presentan estriación en fuste con contracanales en imóscapo, toscos capiteles compuestos en columnas y rótulos foliados, que hacen las veces de aquéllos en las pilastras. El entablamento, de doble fascia en su arquitebe y friso desnudo, en resalte afin a los soportes, se reduce en amplitud a la cobertura de los últimos, pues el espacio central lo ocupa buena parte el referido relieve sacramentado con sus pomos flanqueándolo.

La cornisa conforma el arranque de un frontón triangular que desaparece apenas iniciada su rampa. Partición corroborada simétricamente en la base por el vuelo de aquélla.

De este modo la fusión entre el primer cuerpo, y el segundo, que constituye el dicho recercado de la ventana, se produce de forma más orgánica.

Tanto es así que el zócalo de dicho segundo cuerpo arranca desde el mismo punto de desaparición del frontón, proyectándose en el tímpano de aquél a través de dos ménsulas, denticuladas en la parte superior, recubiertas de folios en la inferior, a manera de billote. En medio de estas últimas se sitúa una gran cartela ovalada o tarjetón en relieve enmarcada de volutas, con la fecha inscrita de 1674, la de finalización de la portada.

Por detrás de la cornisa y frontón del primer cuerpo, una balastrada sigue proyectando a este nivel los soportes inferiores con la misma correspondencia en resalte, rematándose por sendos pomos: en bolas los más excéntricos y en obeliscos los internos.

El basamento de este segundo cuerpo posee asimismo resaltes a plomo de las antedichas ménsulas de figurada sustentación y que sirven a su vez de asientos a unas

(3) El emblema del colegio de Corpus Christi de Valencia, instituido en 1583, y edificado a partir de 1586, consistente en un cáliz sobre el altar flanqueado por dos pebeteros flameantes bajo la leyenda "Tibi post haec fili mi ultra quid faciam", inscripción que no siempre aparece en los emblemas sacramentales con posterioridad a la época de Juan de Ribera (1532-1611), obedece al deseo del fundador, quien en las "Constituciones" de dicha institución (Valencia, 1605, cap. XXXI, 11) expresa su deseo de que "en todo el edificio de nuestra casa, y en... cualquier ornamento que se hiciere... no se puedan poner otras armas ni escudos... si no la empresa del Santísimo Sacramento...", divisa que fue tomada posteriormente por la mayoría de las capillas de Comunión, edificadas con el recuerdo eucarístico de la fundación del Patriarca.

(4) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en lo sucesivo A.R.V.): protocolo nº 1.398 (1672, VII, 13), notario: Ignacio Martínez-PINGARRÓN, F.: *La iglesia...*, tesina, I, 118, 180, II, 238-245.



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada de la Capilla de la Comunión. Detalle. Cartela con fecha 1674. Foto del autor

aplanadas pilastras con parástades, de esquemáticos capiteles igualmente compuestos y de prolongadas puntas de diamante en sus fustes, elemento que se repite en el frontis del basamento y sus resaltes. Dichas pilastras se ven rodeadas por una franja de contorno de roleos en sentido ascendente que descansa sobre prolongación colateral del referido basamento. La molduración de la adintelada ventana posee igualmente los mismos escalonamientos en sus vértices superiores que los de la puerta de ingreso. En el entablamento, el arquitrabe se hace imperceptible y el friso solo se ve salpicado por tres rótulos a manera de ancones con sendas puntas de diamante en su medio inferior. El remate, ya en franca invasión del friso del hastial, se conforma por medio de frontón curvo partido con volutas.

Como se ha adelantado, la fachada (en la que yace empotrada la portada que comentamos) al igual que lo hace la septentrional a la calle de San Martín se enmarca por sendas pilastras latericias en antas, de fustes cajeados, a excepción de sus toscos y esquemáticos capiteles compuestos, que son pétreos, similares a los del interior de la capilla. Sobre éstos un friso, interrumpido como queda dicho por la parte superior de la portada, se ve surcado por rótulos foliados en alternancia con piezas rectangulares salientes y un cornisamento, que precede al alero del tejado, cuya faja denticulada queda rota por los remates de las cartelas. Encima del tejado, como proyectando en alzado el contorno de toda la fachada, sobre las bocatejas, transcurre una balastrada de ladrillo dividida en dos trechos con tres remates: uno en forma de bola cimera en el centro y otros dos laterales en obelisco que arrancan sobre doble pieza plana de base, con fastial también en bola.

Pero volvamos de nuevo a la portada. Su análisis estilístico resulta crucial. 1674, época de culminación de la portada, marca el inicio en la arquitectura religiosa valentina del barroco decorativista, año en el que se inicia la

reforma del presbiterio catedralicio. Sin embargo, nuestra portada se mueve dentro de cierta complejidad en cuanto a sus elementos.

Su barroquismo es indudable como queda dicho, por la volumetría, sentido pictórico claroscuro en buena parte de sus elementos, aunque no en todos. Su carácter estático y pesado, también dichos, siguen estando en consonancia con la arquitectura de las décadas anteriores, y persistirá, salvo en alzado, a las nuevas estructuras que surgirán con la columna salomónica que a partir de aquel momento iniciará su propagación. Dicho barroquismo se manifiesta también en la utilización exclusiva del orden compuesto, también en antas, el más utilizado durante el último cuarto del XVII, como modulador, y el preferido del llamado barroco decorativista, del que todavía esta portada no constituye un ejemplo claro. La factura de los capiteles, tanto en apilastrados y columnas, resulta algo rígida pero correcta. Es de resaltar la presencia de la escuadrada flor en el tablero, de una larga tradición operativa y canónica, siendo de destacar dentro del orden compuesto a Vignola⁵. De destacar también la presencia del denticulado uniendo los caulículos en los capiteles de pilastras de la fachada y la grapa de los de las columnas del primer cuerpo y pilastras del segundo de la portada, elemento utilizado con anterioridad en las corintias pilastras de la iglesia del Patriarca. La presencia de la grapa contaba también con tradición. Vignola, por ejemplo, las incluye en el orden corintio, dejando tallos de acanto entre los caulículos de su capitel compuesto, modelos que el autor toma de la Roma antigua⁶.

Mucho más emana dicho barroquismo por la excelente factura de su relieve del Sacramento, emblema surgido en época de Ribera en pleno manierismo, pero que de tal ya no tiene nada. Sí, sin embargo, existen pervivencias manieristas en el segundo cuerpo: las ménsulas denticuladas, el cajeamiento con puntas de diamante en basamento y pilastras en franco recuerdo con el repertorio de Serlio⁷, las zapatas del friso, y aún los recuadros salientes en el friso del hastial y en la balastrada del tejado. Pero si es en este segundo cuerpo donde las pervivencias manieristas son más evidentes, también en este mismo las franjas de roleos colaterales constituye, por su diseño, elementos de mayor vanguardismo.

La presencia de las volutas en el frontón curvo partido tenía ya tradición operativa en Valencia desde que aparecieran en la Iglesia del Patriarca en el retablo de su altar mayor, diseñado por el célebre pintor Matarana en 1600, y

(5) VIGNOLA, Iacome de: *Regla de las Cinco Ordenes de Architectvra*, Madrid, 1593, lámina "XXVIII".

(6) VIGNOLA: opus cit., lámina XXVI.

(7) Sebastián Serlio, al hablar del ornamento rústico ("Libro Quarto de Architectvra", Madrid, 1552, fol. XVIII vto.).

el lateral de Ntra. Sra. de la Antigua, estipulado igualmente en 1600⁸. La tratadística lo había hecho suyo en España, en 1582, con la edición de los diez libros de arquitectura de Alberti, en su portada (justo veinte años después del diseño de Miguel Angel para la Porta Pía de Roma, en donde éstas aparecen unidas por una guirnalda), así como fray Lorenzo de San Nicolás, años después en una fachada de tipo carmelitano⁹. En Valencia, en 1611, la impresión libresca lo incluirá en uno de los frontis de las *Décadas*, de Escolano¹⁰. Incluso la pintura lo hará suyo en obras tan significativas como la tabla catedralicia de la Virgen del Puig, en el respaldo de su sitial, obra atribuida a la escuela de Francisco Ribalta (1564-1628). Durante el período barroco decorativista adquieren nueva difusión junto a la presencia de veneras en los fragmentados tímpanos, en conjugación con la columna salomónica, en la reforma de la catedral, a partir de 1674, portada principal del antiguo San Andrés, portada del imafrente de la parroquial de Vinaroz, etc.; elemento, por otra parte, recreado con estas características años atrás en el lienzo de la “Alegoría de la Orden Camalduesa”, del museo del Patriarca, del Greco (1541-1614), y posteriormente por el benedictino fray Juan Ricci o Rizi (1600-1681), invirtiendo estos frontones, en conocida decoración teatral¹¹.

Compositivamente esta integración orgánica entre sus dos cuerpos, dentro de este lenguaje barroco que no logra

(8) BORONAT y BARRACHINA, P.: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, pp. 284, 324-329, 330 y 339-340.- BENITO DOMENECH, F.: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981, pp. 54-55.

Merece destacarse en el XVII valentino, los frontones curvopartidos con volutas, sin veneras en sus reducidos tímpanos, existentes en las fachadas de las iglesias de Chelva, Benigànim, Liria, San Miguel de los Reyes (en esta última también en las tribunas de su interior).

(9) ALBERTO, León Baptista: *Los diez Libros de Arquitectura*, Madrid, 1582.- SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de: *Arte y uso de la Arquitectura* (2ª edición de la primera parte), Madrid, 1667, p. 185.

Este elemento ya se ve recreado en la tratadística manierista, de la que constituye buen ejemplo la obra de Wendel Dietterlin, *Architectura...*, Nuremberg, 1598 (obra reeditada en Nueva York, 1968, con el título de “The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin”), tal y como se e en sus láminas 85 y 101, entre otras.

En España, la operatividad arquitectónica había hecho suyo este tipo de frontón en edificios como el palacio de El Viso del Marqués (Ciudad Real), edificio iniciado en 1564.

(10) ESCOLANO, Gaspar: *Segvnda Parte de la Decada Primera de la Historia de la insigne, y coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, por Pedro Patricio Mey, 1611.

(11) Dibujo a la aguada y a la pluma, conservado en la Biblioteca Nacional (sección Bellas Artes, sign.: Barcia-458). Por cierto que en el catálogo de Angel M. de Barcia (*Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 96), se atribuye esta obra a Francisco Ricci (1608-1685), en vez de a su hermano fray Juan Ricci (1600-1681), como recientemente se ha efectuado (Vide: PITA ANDRADE-ALVAREZ LOPERA: opus cit., pp. 443-44).

La referida lámina 101 (nota 9) de Dietterlin describe surcos a manera de veneras en sus fragmentados frontones.

desembarazarse del todo de ciertos detalles de prosapia manierista, fue empleada por Lorenzo de San Nicolás, en la portada de la primer parte de su “Arte y uso de Architetura” (1663). Solución que se aprecia también parcialmente en las portadas del crucero de la arciprestal de Liria (con las que nuestra portada guarda cierta similitud compositiva, especialmente en el segundo cuerpo). Lo que también parece sugerirse ya en las portadas gemelas de la capilla de la Virgen de los Desamparados (1653-1667), aunque aquí el segundo cuerpo cabalga completamente sobre los seccionados frontones.

Desconocemos a ciencia cierta no sólo el tracista de la portada sino su ejecutor material. Acaso este último fuera el cantero José Escrivá, quien colaboró con Gaspar Matutano, maestro de obras, en la construcción de la capilla, o tal vez el también cantero Juan Viñes, de quien sabemos que aportó piedra para la obra de la capilla¹².

La segunda de las portadas que vamos a analizar de la iglesia que nos ocupa, es la septentrional, que comunica con la nave de la iglesia y se abre a la misma plaza de la capilla de la Comunión, formando ángulo con la antedicha fachada.

Se trata de la más pequeña y sencilla en lo que se refiere a la abertura de luz de su hueco y al ornamento del recercado que la enmarca.

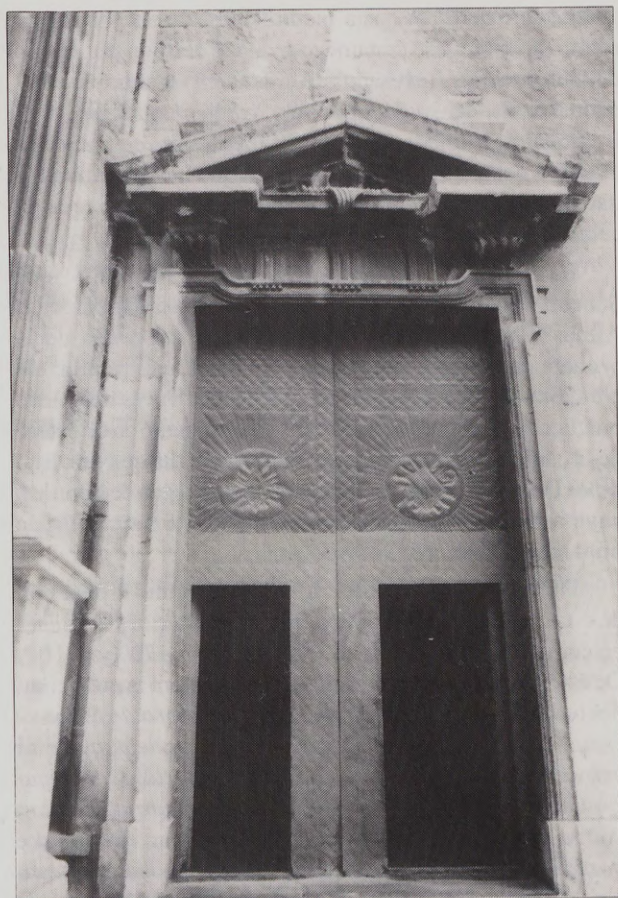
El primitivo acceso de esta parte, se propició al edificarse la fábrica medieval del templo, como se desprende del pasadizo con bóveda crucera que existe con un abovedamiento inferior al resto de las capillas colaterales de esta parte del Evangelio, para dejar espacio a la estancia superior que sirvió hasta 1936 para acoger la caja del órgano; estancia que se comunicaba al exterior con rasgado hueco ojival, recayente sobre esta puerta, hoy condenado. Sobre la apariencia de aquella primitiva puerta nada sabemos, aunque adivinamos su gran sencillez a tenor del espacio exiguo en la que se horada la actual y la ausencia de huellas en el muro.

Parece se mantuvo en tal conformación hasta 1616, año en que se reformó, según argumenta Porcar:

“Divendres, a 9 de setembre de 1616, al matí, començaren en Sant Martí a alçar la porta de la plaçeta; y dimecres a 9 nohembre dit any, assentaren les portes... Dimecres, a 9 de nohembre 1616, posaren les portes noves a la porta de la sglesia de la plaçeta, de Sant Martí”¹³.

(12) Poseemos datos documentales de estos artífices de 14 y 16 de julio de 1672, respectivamente. (A.R.V.: protocolo de 1672 de Ignacio Martínez, nº 1.398).- PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 118, II, 249-250.

(13) PORCAR, Mosén Juan: *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia*, “Diario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)”, edición de Vicente Castañeda Alcover, Madrid, 1934, tomo I, pp. 247 (nº 1.302) y 251 (nº 1.322).



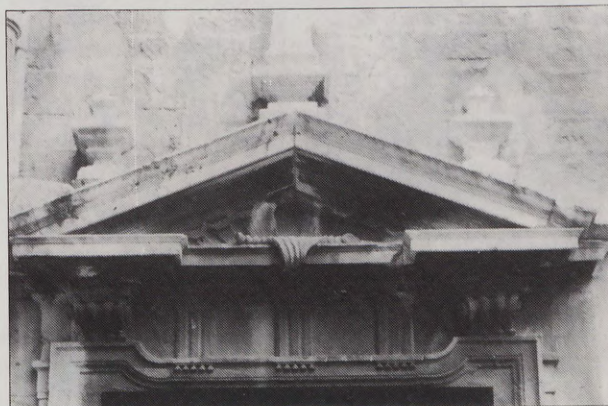
Iglesia de San Martín. Valencia. Portada norte. Foto del autor

No sabemos tampoco qué características tendría la portada que comenta Porcar, pero ésta sufrió una pequeña renovación que incluyó el ensanchamiento de la luz de su hueco, a cargo del cantero José Miner, a principios del siglo XVIII, por la que se le abonaron 19 libras y 8 sueldos, en 25 de mayo de 1712¹⁴.

La actual configuración de esta portada, junto con su opuesta de mediodía, no se consiguió hasta 1750-51, por el cantero Tomás Miner, hijo del referido José Miner, bajo diseños de Ignacio Vergara, según Sanchis Sivera¹⁵.

La estructura adintelada de su hueco se enmarca por un doble jambaje que se ensancha al nivel de las aristas superiores sobre la que recae un friso ornado con tres triglifos en el centro y dos con ménsulas de volutas con la función de ancones a los lados, que sustentan un frontón triangular de contorno quebrado en la base, cuyo tímpano engloba una bella venera. Venera que fue aportada por el genio de Tomás Miner, pues no se encontraba en el diseño, y que le valió una recompensa, según reconocieron en su dictamen José Herrero, futuro arquitecto académico y José

Pons, cantero, en octubre de 1751¹⁶ (documento II). El frontón sirve a su vez de asentamiento de un obelisco con bola de fastial sobre base paralelepédica plana y dos jarrones a los lados.



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada norte. Detalle. Entablamento y frontón. Foto del autor

La sencillez y el clasicismo de esta portadita es tal que puede producir una cierta ambigüedad en cuenta a su cronología, si no fuera por que la tenemos documentalmente datada. Este clasicismo, reforzado por su escala, se ve desdecido al fijarnos en ciertos detalles adscribibles todavía al mundo barroco, como son el retranqueo de la cornisa que conforma el frontón y la presencia de la venera en el fastigio, añadida por Miner, y que nos hace pensar que el diseño de Vergara pudo resultar demasiado vanguardista para la época.

La portada meridional que se abre a este flanco del templo, caracterizado por la presencia no rectilínea de su muro fronterizo que confiere, junto con la inclinación de el del imafrente a la calle de San Vicente, la irregularidad característica de la planta de esta iglesia, se conoce, como la calle donde se halla, de la Abadía de San Martín, debido a la casa abacial que se extiende justo enfrente de dicha puerta, con la circunstancia de haberse conocido también calle y morada en ciertas épocas como de los Vicarios, por tener éstos igualmente allí su morada.

(14) ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI (PATRIARCA) DE VALENCIA (en adelante A.P.P.V.): protocolo del año 1713 (I, 1), fol. 4, del notario Pedro Costa. Sign. antigua 427.- PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 182.

(15) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de San Martín de Valencia* (original mecanografiado en el archivo de San Martín), Valencia, 1911, p. 41.

(16) A.R.V.: protocolo nº 5.550, fols. 299 vto.- 301, notario: Juan Bautista Escutia. (Vide documento II). PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 123, 182, 194, III, 120-122.



Iglesia de San Martín, Valencia. Portada sur y edículos colaterales.
Foto del autor

Escoltando la puerta de la iglesia, nos encontramos con la silueta de dos edículos salientes del muro fronterizo. Obedecen a dos capillitas exteriores que se sitúan justo detrás de las correspondientes laterales del lado de la Epístola. Su conformación nos hace suponer pudieron haber constituido camarines de las capillas que se extienden ante ellas, al estilo de la que existe, casi idéntica a éstas, en la capilla de la Virgen de los Desamparados de la iglesia de los Santos Juanes, abierta a la plaza de su capilla de Comunión, citada documentalmente en 1718¹⁷. En San Martín, curiosamente también se dedicaba a la Virgen de los Desamparados una de las capillas a las que se adosó uno de estos edículos, si bien tuvieron éstos advocaciones independientes a las capillas que les sirven de acceso, aunque en ambos casos de tipo mariano. Sus edificaciones se remontan al siglo XVII, pero sabemos que sufrieron alguna reforma en el XVIII, en 1750-51, al tiempo de la reconstrucción de la portada que enmarcan.

Presentan planta rectangular de contorno semicircular en los bordes. En el frontal, un cuerpo de edificación en

antepecho sobresale hasta media altura y se sustenta por repisa, horadándose con hueco ovalado cerrado por rejería de hierro, cuyos travesaños se cruzan en rombo, y condenados en la actualidad por una pared de ladrillo. Dos fragmentos de tejado cubren los salientes semicirculares a la altura del referido vano, mientras que las estructuras lo hacen con cúpula adosada con linterna de ladrillo y tejas de cerámica vidriada azul típicamente valenciana.

La de nuestra izquierda, de 3,80 m de longitud —que Sanchis Sivera confundió erróneamente con la capilla de las Almas¹⁸, que estaba más hacia la esquina, detrás de la primera capilla por este lado—, era la antigua capillita de Ntra. Sra. de Monserrat. Se accede a ella a través del hueco practicado en el muro del templo, precisamente en el testero de la capilla situada delante de ella, la que fue de Ntra. Sra. de los Desamparados, y actualmente de la Virgen de Lourdes, cuya asociación religiosa que rige esta última capilla, la utiliza como almacén.

Durante buena parte del siglo XVII, detentó la posesión de esta capilla Juan de Superviela, para posteriormente caer en comiso su patronazgo en los años 1707, 1709 y 1710¹⁹. De este modo, en el último año revertía al clero la propiedad del referido altar y capilla de Nuestra Señora de Montserrat, llamada altar y sepultura de los Superviela, que está entrando por la puerta llamada de los Vicarios, a la mano izquierda, enfrente el altar, y sepultura llamada del Dr. Lop con la invocación, y nombre de la Purísima, que alinda, por la mano derecha con la puerta del cuerto del sacristan, y por la mano izquierda con el altar de Nuestra Señora de los Desamparados...²⁰

El culto en la capillita de Ntra. Sra. de Monserrat, subsistió hasta mediados del siglo XIX, para pasar a ser almacén de efectos estancados, ya que lo angosto y estrecho del lugar hizo insostenible su mantenimiento.

La otra capillita, de 3,20 m de longitud, situada a nuestra derecha, idéntica en conformación con su opuesta,

(17) GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 58-59.

(18) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia de... San Martín...*, opus cit., p. 49. *Vide*: lo que decimos de la capilla de las Almas en nuestra tesina (opus cit., I, 190-91).

(19) Dictaminó aquel comiso el doctor Basilio Martí de Ursino, presbítero, en nombre de síndico y procurador del clero de San Martín. Para regentar la posesión de capillas, altares y sepulturas, el clero de San Martín, y en general el de todas las parroquias e iglesias de la urbe, se reunía el día 2 de noviembre de casi todos los años y recorría uno a uno aquéllos. El patronato de tales se significa encendiendo antorchas en las mismas. La falta de tales daba a entender la falta o desasistencia de los patronos regentadores, que al cabo de tres años de repetirse el hecho, daba lugar a la pérdida del patronato.

(20) A.R.V.: *Actas de Comiso del altar y sepultura de la capilla de Nuestra Señora de Monserrat...* A.R.V.: Clero, Legajo 539, Caja 1426.

igualmente con advocación mariana, era la nominada de Ntra. Sra. de los Afligidos o de la Piedad, que estuvo cerrada en otro tiempo por una reja. A ella se llega a través de un hueco horadado en el muro del templo, al momento de la edificación de aquélla, en la parte del testero de la capilla hoy dedicada a la Virgen de Vallivana, y antaño a Todos Santos y almas del Purgatorio, primero, y al Sagrado Corazón, después. En 1672, sabemos que fue restaurada esta capilla a expensas de Pedro Cotelges²¹. En 1835, se cerró definitivamente al culto, convirtiéndose en almacén al igual que lo es hoy, que sirve para acoger en su estrecho recinto todos los pertrechos provenientes de la iglesia de Santa Catalina, a principios de los años cuarenta y que no pudieron acoplarse en ningún punto del templo²².

De la reforma que se efectuó en esta capilla en 1751, sabemos que se pagaron al artífice, entre otras cosas, seis libras por reponer su pavimento de piedra de Ribarroja, por valoración de los referidos Herrero y Pons¹⁶ (doc. II), efectivas al artífice en el último recibo de lo que se le debía por la portada de este flanco²³ (doc. III).

La portada sur antes de 1750, correspondía a la ojival, concluída con los otros dos accesos al templo hacia 1388²⁴. De aquélla conocemos que era mucho más baja que la actual, lo que fácilmente se colige al contemplar el segundo cuerpo de la actual, al nivel de cuyo rebanco terminaba la primitiva que estaba compuesta por hueco con arco apuntado recercado por varias arquivoltas y derrames. Por testimonio documental de 1681, sabemos que, al menos, en dichas arquivoltas existía decoración escultórica, en las que se hallaban *fets de pedra, en lo arch de pedra de dita porta, a la ma dreta, els milacres del gloriós Sent Antoni Abat, y, a la ma esquerra, els milacres del gloriós Sent Martí...*²⁵.

La portada, edificada en 1750-51 por Tomás Miner con diseños también de Ignacio Vergara, según atestigua igualmente Sanchis Sivera²⁶, posee planta ligeramente cóncava, constando de dos cuerpos.

El primero, de seis metros de anchura en su base, forma el recercado de la puerta, a la que se accede a través de dos gradas desde el nivel de la calle, y que se enmarca por dos columnas adosadas sobre resalto de muro. Poseen éstas disposición biselada, arrancando de sendos pedestales mensulados, fuste liso, y capiteles dóricos romanos de estructura completa, formados de abajo a arriba por el baquetón con su apófisis, el collarino, tres armillas, equino, ábaco y listel o cimacio. En el entablamento, con resaltes a plomo de los soportes, el arquivoltaje se minimiza en pos de un friso correctamente dórico, colmado por nueve triglifos, contando cada uno con seis gotas por debajo de sus régulas o filetes, mientras que la cornisa muestra una impropcedente pero deliberada faja de dentículos.

Las puertas que cierran el hueco, son las originales del siglo XVIII, como las opuestas de la portada norte, salvadas milagrosamente de la devastación de 1936, son de madera recubiertas con planchas de hierro bien claveteadas. Poseen dos postigos con sendas aldabas, encima de las cuales hay dos siluetas grabadas en las planchas, alusivas a los titulares: San Martín partiendo la capa con Cristo, a la izquierda, y San Antonio orando en el desierto, a la derecha.

El segundo cuerpo, se concibe como el recercado del relieve del cotitular San Antonio Abad. Consta de un basamento inferior a manera de balaustrada con cornisa por remate, a cuyos lados y sobre sendos soportes salidizos, prolognación del voluminoso contorno de las columnas del primer cuerpo, se asientan dos pirámides.

La cartela elíptica, dispuesta verticalmente, que engloba el altorrelieve, se ve enmarcada por dos pilastras, inscritas sobre resaltes de muro, sustentadas por ménsulas avolutadas, estas últimas dentro del ámbito del basamento. Tienen fustes acanalados y sus jónicos capiteles se ven obligados a adaptarse a la disposición rampante del entablamento. Efectivamente, este último, olvidándose de su

(21) CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, I, 136.

(22) Pertrechos tales como baldosas, fragmentos pétreos y de orden de 300 a 400 azulejos cerámicos de Manises de los siglos XVII y XVIII. Vide: PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 192.

(23) A.R.V.: protocolo nº 5.550, fols. 303-304. Notario: J. B. Escutia (vide: doc. III).- PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 123, 182, 194, III, 123-125.

(24) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia... de San Martín...*, opus cit., p. 13. Tal afirmación según este autor se relataba en la visita pastoral efectuada a la parroquia por el obispo-cardenal Jaime de Aragón en aquel año de 1388.

(25) Tal documento, fechado en 14 de diciembre de 1681, habla de la cotitularidad en la parroquia de San Antonio Abad junto a San Martín de Tours, en la parroquia (A.P.P.V.: protocolo del año 1681, del notario Pedro Costa, sign. antigua nº 612).

(26) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia... de San Martín...*, opus cit., p. 47.



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada Sur. Detalle. Entablamiento y frontón del cuerpo segundo. Foto del autor

adintelamiento, se quiebra y arquea como si deseara ganar altura, mostrándonos sobre su arquitrabe de triple fascia y su desnudo friso, una pieza en su parte central prominente del que parecen pender en triángulo un elemento semejante a una guardamalleta o lambrequín de cortinaje, de la que yace suspendida una borla que llega a sobremontar sobre el marco de la cartela.

La prominente cornisa del referido entablamento, que exhibe triple alero, se muestra quebrada con entrantes y salientes y sirve a su vez de base a un frontón curvo partido cuyo contorno se enrolla en volutas en sus extremos, rematado por dos jarros circulares a los lados y englobando en su ámbito tímpanico un pequeño obelisco coronado por fastial de bola.

El relieve de la cartela, es de lo mejor de Ignacio Vergara, autoría ya propuesta por Orellana²⁷, recordándonos el de San Felipe Neri, atribuido al mismo Vergara por Sanchis Sivera²⁸, también encerrado en cartela ovalada de la misma disposición, en la antigua iglesia de los Oratorianos, y el de la portada de la casa del Arte Mayor de la Seda. Su composición acomodada perfectamente a la estructura elíptica del medallón, va ganando volumetría de arriba a abajo por razón de la perspectiva adaptada al punto de vista muy bajo y estrecho. No en vano aquel emplazamiento fue cuidadosamente medido y estudiado por los maestros de obras Francisco Montoro y Pascual Llorens, en 1751 como vamos a ver²⁹.

La figura de San Antonio, que invade y llena con su presencia casi todo el ámbito cerrado por el marco, va vestido con un holgado hábito sobrecubierto por capa de amplios y pronunciados pliegues. Se encuentra el santo semiarrodillado, mostrando su pierna izquierda en línea quebrada con acertado escorzo, y su pie correspondiente, que sobresale del ropaje, exhibiendo una soberbia anatomía en uñas y dedos. Su cabeza se levanta para contemplar una visión sobrenatural, y sus manos, alzadas en ademán de sumisión, dejan ver de nuevo un virtuosismo anatómico en la de la derecha en pliegues y arrugas de los dedos y en la M de la palma, mientras que con la izquierda —y apoyando sobre una gran roca en la que se asientan un libro abierto que precede a una cruz de travesaños circulares—, agarra una calavera alusiva a la meditación, al retiro del mundo, a su carácter ermitaño, en definitiva. A sus pies, dos de sus atributos más conocidos: la campana, para ahuyentar a los demonios, y el cerdo, compañero inseparable, simbolizador de la fuerza para vencer las tentaciones³⁰. La nota exótica, referente al ámbito geográfico del medio en que movió su vida, viene dada por la palmera datilera que aparece en el extremo superior derecho de la composición.

La visión, a la que parecen dirigirse todas las líneas de fuga, se sitúa en la parte superior izquierda. Consiste en la



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada Sur. Detalle.
Relieve de San Antonio Abad. Fotos del autor

visualización de la cruz potenciada, conmisas o de San Antonio, la típica Tau, símbolo de la vida futura, que se inscribe en el disco solar, circuito de potencias. Rodeando la divisa sagrada aparece un acúmulo de nubes, salpicadas de deliciosos angelitos, dos de cuerpo entero, uno en actitud orante y otro elevando sus brazos en gesto de sublime alegría, y otros tres sólo muestran sus cabezas. Pero el punto magistral de la representación lo marca el rostro del santo abad. Es soberbio el estado psicológico que el artífice supo infundir en esta expresión serena, extasiada por la visión. Su

(27) ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, p. 422.

(28) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia*, Valencia, 1913, p. 78. Este autor cree el relieve de San Felipe Neri obra de Ignacio Vergara, por su similitud con el relieve efectuado por este artista en la portada principal de la catedral, sin compararlo en este caso con el San Antonio Abad de la parroquia de San Martín.

(29) A. R. V.: protocolo n.º 5.550, fols. 173 vto.- 174, notario: J. B. Escutia.- PINGARRÓN: *La iglesia...*, tesina, I, 124 y 193, III, 111-112.

(30) REAU, L.: *Iconographie de L'Art Chrétien*, tomo III, París, 1958, pp. 101-115.

semblante, todavía joven, se representa con lengua barba y cabellera, ojos muy abiertos y claros, nariz recta, boca entreabierta, pómulos hundidos y extensa frente surcada por tres leves arrugas.

En 20 de julio de 1750, se firmaba el contrato con el referido Tomás Miner, para la reforma de ambas portadas norte y sur, que, como pocos años antes, subsistían hasta aquella fecha en su primitiva forma ojival³¹ (doc. I). El maestro se veía obligado a llevar a la práctica los diseños ideados por el genial escultor Ignacio Vergara, pero *con la precisa obligación de mejorar, así la planta, como el perfil, al tiempo de trazar en grande...* El precio se estipuló en 750 libras, 500 para la de los Vicarios y 200 para la del costado de la capilla de Comunión, y su construcción se fijó en seis meses. Miner recibiría 400 libras por adelantado y el resto en dos plazos iguales, a la mitad de la obra y a su conclusión, respectivamente.

La visura de las portadas corrió a cargo del arquitecto José Herrero y del cantero José Pons, los que emitieron su dictamen en 24 de octubre de 1751, por el que éstos expresaban la perfecta adecuación de la obra a los *capítulos, plantas y perfiles*, en la que incluso había introducido el maestro ciertas mejoras no capituladas y, por tanto, no de la obligación de aquél el haberlas ejecutado, pero sí abiertamente sugeridas en el libramiento. Estas eran, en la portada de los Vicarios, el tener *más espirado el segundo Cuerpo de Arquitectura...*, y las *dos Peramides, que hay puestas, en los Cargamientos del Rebanco, del segundo Cuerpo...*, por las que, declaraban, se debían pagar el cantero 20 libras extras, ya que no tenía el artífice obligación de haber colocado dichas pirámides, pues, según se decía, *se dejó al Arbitrio, y accion de dicha Parroquia, ó su fabriquero el mandar hazer de su quenta quando bien le pareciere Estatuas, ó Peramides...* En la portada del costado de la capilla de Comunión, destacaban los expertos, el tener *labrada una Concha, ó Pechina, la que ocupa, y agracia, el llano intermedio, de entre la Cornisa orisontal, y la acapuchinada, que dicha Concha, no parese, ni está en el Perfil, ni en los Capítulos, se expresa, y así nada es del caso haverla hecho...* Igualmente, exponían los diestros, se le tenían que abonar a Miner, seis libras de más, por el pavimento en la capilla de Ntra. Sra. de la Piedad¹⁶. (Doc. II).

Tales cantidades excepcionales, siguiendo el mandato de tan versados peritos, se hicieron efectivas a Miner por época de 2 de noviembre de 1751, conjuntamente con el último plazo de lo que se le debía por la obra²³ (doc. III). Aquéllas ascendieron finalmente a 44 libras, 6 por el referido

pavimento de la capilla de la Virgen de la Piedad; y 38 por ambas portadas, especialmente por la de los Vicarios: *a saber, veinte libras, por las Perámides del Rebanco del Segundo Cuerpo; y diez y ocho libras, por el Arranque, y conducción, de la Piedra del Medallón...*, del relieve de San Antonio Abad, que esculpió el escultor Ignacio Vergara.

Dada la peculiaridad de la nueva portada de los Vicarios, con su planta cóncava, sus columnas sesgadas, y efectos de perspectiva, hizo que, previamente a su construcción, fuera estudiado cuidadosamente el emplazamiento que iba a ocupar. De esta manera, con anterioridad a la fecha del referido dictamen, concretamente en 10 de julio de 1751, eran requeridos en aquel punto los maestros de obras Francisco Montoro y Pascual Llorens, *ambos Peritos, y vehedores del Repeso* de Valencia, *de orden verbal dada en este mismo día por los Señores del Repeso* de dicha ciudad, de una parte; y de otra, a instancia de Lorenzo Martínez, *también maestro de obras* —quien actuaba a la sazón de sobreestante en la obra de la iglesia—, para efecto de tomar detenidamente las medidas de la calle Abadía de San Martín, en la parte recayente delante de la portada que estaba siendo reformada²⁹.

Aparte de las modificaciones aportadas por Miner, el diseño de la portada sur, atribuido a Vergara como la septentrional, mezcla una serie de influencias. Su contorno cóncavo en planta parece inspirarse en ciertas arquitecturas retablistas del italiano padre Andrea Pozzo³², pero más próximamente deriva de la fachada barroca de la catedral valenciana de 1703, si bien aquélla utiliza una curvatura compuesta cóncavo-convexa³³. Ambivalentemente de la fachada de Conrado Rodulfo y de la portada lateral de la calle Vieja de la Paja de la iglesia de los Santos Juanes (1702), están tomadas en alzado la disposición biselada, oblicua o sesgada de sus columnas. Su segundo cuerpo, acentuado en su incurvación por iniciativa de Miner, según revela la documentación aportada, es una de las muestras más fehacientes en la ciudad a mediados del XVIII, de la arquitectura oblicua de Juan Caramuel, especialmente las láminas X, referida a un capitel dórico romano, XII, a un entablamento, y especialmente la XIV que presenta un capitel jónico, similar al que nos ocupa, en proyección oblicua, si bien los ejemplos del italiano presentan estructuras en perfecto plano inclinado en vez de ligeramente

(31) A.R.V.: protocolo nº 5.549, fols. 185-188, notario: J. B. Escutia (vide: doc. I).- PINGARRÓN: *La Iglesia...*, tesina, I, 123, 181 y 192, III, 105-110.

(32) Tal es el caso del altar-retablo de San Luis Gonzaga en la iglesia de San Ignacio de Roma, ideado por Andrea Pozzo, publicado en su *Prospettiva de pittori e architetti*, tomo II, Roma, 1737, lámina 67. La primera edición de la obra de Pozzo, en dos tomos, apareció en Roma, en 1693 y 1700. Nosotros hemos utilizado la edición romana de 1737 (II tomo) y 1741 (I tomo).

(33) PINGARRÓN, F.: "La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 52-64.



JUAN CARAMUEL. Lámina XII de su "Architectvra obliqua",
Vigevano, 1678.

incurvadas como en la portada de nuestro templo³⁴. Los resaltes de la cornisa del frontón del segundo cuerpo evocan de nuevo al referido Pozzo³⁵. Los ejemplos de influencia caramueliana, no eran insólitos en nuestras tierras³⁶. En la misma capital se pueden citar el remate de la fachada de la iglesia de San Pío V, y el de la portada lateral del antiguo convento de San Sebastián, hoy en el templo de Santa Catalina de Sena. También, próximo a la ciudad, el entablamiento del segundo cuerpo del acceso principal de la parroquia de Alboraya (1731). Al sur de la provincia, las portadas del crucero de la colegiata de Játiva³⁷, portada de los pies de la iglesia de Bocairent, y en Alicante la del imafrente de Santa María de Villena.

La portada principal de esta iglesia se abre a la calle de San Vicente, en el inmenso pétreo imafrente del templo. Su aspecto actual, debido al genio de Francisco Vergara, el Mayor (1681-1753), se consiguió entre los años 1739 al 1750, para lo cual hubo que destruir la primitiva gótica, edificada poco antes del año 1388.

Sobre la medieval desaparecida, sólo sabemos que tenía una altura inferior a la actual, que decoraba el tímpano de su frontón el grupo escultórico bronceo del titular (desconocemos si disponía o no de representación escultórica

en sus arquivoltas, aunque todo parece indicar que no), que en sus derrames no se localizaban más que dos imágenes pétreas, una a cada lado, dispuestas sobre sendas repisas o ménsulas que representaban a San Antonio Abad y a Santa Elena; y que se hallaba sobremontada por el inmenso rosetón gótico, el segundo de la ciudad después del de los Santos Juanes, cegado hoy en gran parte de su superficie e invadido por el remate del segundo cuerpo de la actual portada, en la parte inferior, y por el hueco o vano que hoy vemos sobre esta última, en la superior.

La portada setecentista consta de dos cuerpos bien diferenciados. El primero, de siete metros de anchura en su base, enmarcando totalmente la puerta y a la que se accede a través de cuatro gradas desde el nivel de la calle, arranca de un gran pedestal, sobre el que descansan cuatro columnas adosadas, dos a cada lado, sobre respectivos resaltes. Presentan éstas, luego de correcta basa ática, fuste de cierta contractura con relieves en su imóscapo y estriación en el resto. Sus capiteles corintios ofrecen cinco juegos de caulículos, pues poseen uno central, con curiosa grapa aflorada de unión. Las abultadas hojas bajo los referidos caulículos recuerdan efecto aguinardado como las de las columnas del primer cuerpo de la fachada de los Hierros. Ostentan en su tablero cabeza antropomórfica aplastada, como queriendo adherirse a la silueta del ábaco, con aspecto de anciano o de felino en algún caso, que unen sus bocas y orejas por una especie de barba.

Los referidos relieves del imóscapo, tienen carácter alegórico y se refieren a los titulares del templo. Se encuentran inmersos en una estructura de cartelas y rocalla, fragmentos de arquitectura y cierta hojarasca con flores que muestran dos variantes: una de ellas, exhibe en la parte superior el anagrama de la Inmaculada, y en el inferior un rostro antropomórfico barbado a manera de carátula que tiene su boca abierta sosteniendo una granada.

En el centro de cada una de las composiciones, se figuran atributos de los titulares. Los dos de las columnas

(34) CARAMUEL, Juan: *Arquitectura civil recta y oblicua*, Madrid (ed. Turner), 1984 (ed. original Vigevano, 1678), Tomo III, parte IV, láminas X, XII y XIV, pp. 267, 271 y 275.

(35) Pozzo: opus cit., tomo I, lámina 33.

(36) Pese a que las muestras de arquitectura oblicua en España son decididamente setecentistas con referencia más o menos directa a la obra de Caramuel de 1678, conviene recordar que en España contamos con un ejemplo impreso de arquitectura oblicua en portada libresca. Se encuentra en la obra *Los cinco libros primeros de la primera parte de los anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1548. Frontis reproducido en CHECA CREMADES, F.: *La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo*, en SUMMA ARTIS, tomo XXXI, Madrid, 1987, p. 72.

(37) VILAPLANA ZURITA, D.: "Influencias del tratado de Caramuel en la arquitectura de la colegiata de Xàtiva", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, pp. 61-63.

exteriores se refieren a San Antonio Abad, y los de las centrales a San Martín Obispo.

Al santo anacoreta, responde una gran construcción arquitectónica en llamas, alusivas al fuego de San Antonio, que, como es sabido, originalmente hace referencia a sus tentaciones pasionales pero que, por extensión, encadenan al santo con todo lo que supusiese fuego, convirtiéndole la tradición en un destacado protector contra el fuego del infierno y de los incendios en general. Y también la clásica Tau, o cruz de San Antonio, llamada también cruz conmisa, de tres brazos, representada en medio de potencias luminosas sobre acumulaciones nubosas; la cual ensancha el diámetro de sus travesaños hacia sus extremos, y cuenta con orificio en el borde central superior como para ser sostenida³⁸.

Al santo de Tours, obedecen sus atributos del báculo precedido de un evangelario y la mitra, ambas también inscritas entre potencias y nubosidad, referente a su cargo episcopal³⁹.

El entablamento que se acomoda a los resaltos de los volúmenes inferiores, retrocediendo al nivel de los intercolumnios y de la puerta, de la que constituye también su dintel, ofrece un arquitrabe de múltiples fascias y un friso adornado con placado de tradición seiscentista (al estilo de las portadas del arranque de la girola de la catedral de Valencia (contratadas en 1671) y después en la portada sur de San Juan del Mercado, y en las de Bocairent, a principios del Setecientos), que se fragmenta en rectángulos y cuadrados afrontando el retranqueo. El cornisamento, de amplio vuelo, dispone de faja denticulada, sofito y cimacio.

Las actuales puertas que cierran el hueco, se colocaron después de la última guerra, pues las originales del siglo XV, resultaron destruidas durante la contienda⁴⁰.

El segundo cuerpo, que arranca de la antedicha cornisa, engloba el nicho del grupo escultórico broncíneo del titular. Consta también de zócalo en la parte inferior del que surgen



Iglesia de San Martín. Valencia. Portada principal en el muro del imfronte, con sus antiguas puertas destruidas en 1936.

desde la parte exterior al interior, por cada lado, un pináculo, una franja vertical y ascendente de rocalla, una columna, y una pilastra desornamentada. La columna, a plomo de las centrales del primer cuerpo, son de orden compuesto, estriadas, pero con imóscapo igualmente con relieves de rocalla englobando cartela, pero sin representación figurativa alguna. Ostentan flor en el ábaco.

El entablamento recorre todo el fondo de la hornacina y deja paso a un arco rebajado que remata el abovedamiento del nicho. Sobre éste, se dispone un arco de medio punto que ultima asimismo un trozo de bóveda de tal disposición, de la que pende un farol de hierro forjado colocado en 1899, prolongación de las pilastras que flanquean la hornacina. Arco que se cubre por un cornisamento que arranca desde sendas balastradas colaterales incurvadas, con inclusión de pomos helicoidales, en franco recuerdo de la arquitectura oblicua del referido Caramuel (a pesar del carácter incurvado de la rampa y no recto como presenta este autor), y que se desarrolla en la parte superior, incluyendo pequeño friso en su interior, rematado por volutas en los bordes y coronado en su cúspide por pináculo sobre ménsula.

(38) REAU, L.: opus cit., III, 101-105.- ECHEVARRIA, L.-LLORCA, B.: *Año Cristiano*, Madrid, 1966, I, 105-112.

(39) REAU, L.: opus cit., III, 900-917.- ECHEVARRIA-LLORCA: opus cit., IV, 313-321.

(40) SANCHIS SIVERA (*La Iglesia... de San Martín...*, opus cit., pp. 30, 37-38 y "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1922, pp. 102), habla de las aldabas de las antiguas puertas destruidas instaladas en 1495, noticia entresacada del *Llibre de alguns Aniversaris y Perpetuals*, conservado en el archivo parroquial hasta 1936. Decía así:

"De les anelles de la porta major:

Dimecres a XXII de Desembre, any MCCCCLXXXV, foren posades les anelles del portal major nou en les portes daurades ab tot son mester, obrades de ferro, lo mateix manya que havia feta tota l'altra obra de ferre e, al mateix compte, daurades per Mestre Martí, lo mallorquí qui está en lo carrer de la Verge María de Gracia, pintor de retaules (eren obrers mossen Bonafont Berenguer, Carbonell, en Johan Perez velluter y mestre Andreu Guerau guanter".

A la hora de diseñar esta portada, Francisco Vergara, el Viejo, tuvo en cuenta los modelos de las columnas de la portada de los Hierros de la catedral de Valencia, ideada por Rudolf, y comenzada en 1703, en la que el mismo Vergara intervendría. El módulo, al igual que las del interior de la nave, está tomado de aquéllas, lo mismo que la idea de los relieves, con recordada factura, en su imóscapo, con precedentes manieristas en Dietterlin (láminas 48, 159 y 188, Nuremberg, 1598). Incluso, como se ha dicho, el abultado acanto bajo los caulículos de las corintias del primer cuerpo recuerda las guirnaldas miguelangelescas que uniendo estos elementos aparecen también en las columnas de la fachada catedralicia. Asimismo de las columnas del primer cuerpo de esta última se toma la presencia de cabezas o carátulas en el ábaco de las corintias, elemento ya usado en la etapa renaciente y manierista (Miguel Angel, los emplea en el palacio romano de los Conservadores, y en Valencia se utilizan en el interior de la iglesia del Patriarca). Diego de Sagredo los recoge en los capiteles que él denomina itálicos referidos a ciertas variedades del orden corintio⁴¹. A destacar también la originalidad del remate de su segundo cuerpo descrito, de conformación rastreable en la estética de Pozzo⁴², y con familiaridad artística en los remates de los cuerpos superiores de la portada de la parroquial de Ntra. Sra. del Socorro de Aspe (Alicante) y fachada principal de la catedral de Murcia, obra esta última contratada en 1737 y concluida en 1754, confiada inicialmente al arquitecto valenciano Jaime Bort Miliá⁴³, en la que está igualmente latente la huella de Rudolf en la portada valentina de los Hierros y el quehacer de los Vergara.

Sorprende el hecho de que Francisco no idease el ornamento de los frisos, especialmente el del primer cuerpo, con atributos eclesiásticos como en la referida portada de la Seo³³, de donde se inspiró para efectuar al interior del templo los de las metopas del friso de la nave y en sistema corrido el que transcurre sobre el vano del imafrente, en vez de inclinarse por una solución ornamental de pervivencia manierista a base de rectángulos y cuadrados salidizos, sistema que en la ciudad vemos utilizado en la fachada de la iglesia del Carmen, culminada a partir de 1697, entre otras obras.

En 25 de julio de 1739, se firmaba el contrato para esta portada del imafrente con los canteros Juan Bautista Ribes y Tomás Miner, por el precio de 1.680 libras, según trazas y diseños del escultor Francisco Vergara, el Mayor⁴⁴, artífice, este último, que iba a vivir muy de cerca con su

asesoramiento y gestión la repristinación del barroco del interior del templo hasta casi la fecha de su propia muerte en 1753⁴⁵.

Para la obra hubo primeramente que dismantelar la primitiva portada ojival de hacia 1388, así como también retirar el grupo bronceo del titular, que se encontraba en el frontón de aquélla, tarea de la que se encargó el arquitecto José Herrero, según Teixidor⁴⁶. La obra duró diez años y no se concluyó casi totalmente hasta mayo de 1750.

Por la relación de obras que en dos recibos otorgó a la parroquia Tomás Miner, conocemos dos datos más en torno a la reedificación de esta portada. Así en 17 de mayo de 1750, se retribuía al maestro con 1.036 libras por diversos trabajos entre los que se contabilizaron 330 libras, *por haber trabajado y puesto en su lugar, el Segundo Cuerpo, y Remate de la Puerta Principal...*⁴⁷, y en 28 de julio de 1755, de las 166 libras que se le pagaron en aquella fecha, 18 lo fueron, *por el trabajo y colocación, en la Portalada Principal, de dos Xarros, de piedra fuerte de Picas...*⁴⁸; tarea ésta que constituyó el último retoque efectuado en dicha portada, y se refiere a los dos remates apiramidados que por su parte inferior enmarcan la hornacina del grupo del titular.

FERNANDO PINGARRON
Universitat de València

-
- (41) SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano*, Toledo, 1549 (sin foliar), (edic. facsimil, Madrid, 1986).
- (42) Dicho remate se puede rastrear en algunos retablos ideados por Pozzo (Opus cit.) para San Ignacio de Roma, especialmente, en el de la lámina 67, (II tomo, Roma, 1737) más parecido al ático de la portada principal de San Martín y de forma invertida en el retablo de la lámina 60 del mismo tomo II.
- (43) MELENDRERAS GIMENO, J. L.: "El arquitecto valenciano Jaime Bort Miliá y la fachada principal de la catedral de Murcia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, p. 36.
- (44) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia... de San Martín...*, opus cit., 31.-PINGARRÓN: *La Iglesia...*, tesina, I, 122-23, 164.
- (45) PINGARRÓN: *La Iglesia...*, tesina, opus cit., I, 126-28.- IBIDEM: "Nuevas referencias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 54-65.
- (46) TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, edic. de R. Chabás, Valencia, 1895, tomo I, p. 314, nº 317.
- (47) A.R.V.: protocolo nº 5.549, fols. 140-140 vto., notario: J. B. Escutia.-PINGARRÓN: *La Iglesia...*, tesina, I, 123, III, 102-104.
- (48) A.R.V.: protocolo nº 5.554, fols. 193-194, notario: J. B. Escutia.-PINGARRÓN: *La Iglesia...*, tesina, I, 123, III, 189-191.

APENDICE DOCUMENTAL

I

CONTRATO FIRMADO ENTRE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN Y EL CANTERO TOMAS MINER PARA LA RECONSTRUCCION DE LAS PORTADAS NORTE Y SUR DE LA IGLESIA

1750, julio, 20. Valencia.

A.R.V.: Protocolo nº 5.549, fols. 185-188.

Notario: Juan Bautista Escutia.

“Convenio: la Parroquia de Sn. Martin a Thomas Miner Cantero.../

* Sepan quantos esta escritura de Ajuste, y convenio: Que por su thenor Yo Dn. Martin Aliaga Ciudadano de la presente Ciudad de Valencia Vezino, en nombre de Fabriquero, Administrador y Recaudador de la Illustre Parroquia, y Parroquianos, de Sn. Martin Obispo, y San Antonio Abad de esta d[ic]ha Ciudad, segun es de ver de mi nombramiento otorgado por los que Representan d[ic]ha Illustre Parroquia que le authorizó el Infraescrito escrivano en el dia primero de Enero, passado de proximo de este presente año de la fecha: Y assí mesmo en Virtud de Deliveracion, hecha en el dia Veinte y cinco del mes de Abril tambien passado de proximo de este año, por los Sres. Eletos, que Representan d[ic]ha Illustre Parroquia, a saber el Dr. en Sagrada Theologia Joseph Cámara P[re]s[b]ite[r]o Cura propio de d[ic]ha Parroquial Iglesia Dn. Eurelio Peñarroja, Dn Joseph Regal, Dn. Martin Aliaga, Eusebio Mocholy y Torá, Christoval Vicente, Joseph Estelles, Mathias Marqués, Y Fran[cis]co Pastor: Todos los quales Vnanimis, y concordés, dieron Poder, y facultad bastante, á d[ic]ho Otorgante, para que me ajustase, y concordase, con Thomas Miner Maestro Cantero Vezino de esta Ciudad, en la fabrica, que se avia de hazer de las dos Puertas de d[ic]ha Iglesia, llamada la Una de los Vicarios, y la otra, la que está al lado de la Capilla de la Comunión por aquel precio, ó precios, que me pareciere, dandolo por bien hecho: Y en su Virtud hallandose presente, y bajo acceptante d[ic]ho Thomas Miner nos hemos convenido, y ajustado, segun se demuestra, en los Capítulos Siguientes.

Capitulos con los quales, se han de hazer dos Portaladas de Piedra fuerte de Pilas, segun las Plantas, y perfiles, que van adjuntas, para las dos Puertas, de la Parroquial Iglesia de Sn. Martin Obispo de esta Ciudad de Valencia Vulgarmente llamadas la Vna de los Vicarios, y la otra la que está al lado de la Capilla de la Comunión.—

Primeramente: el Maestro, á cuyo cargo quedase, el hazer d[ic]has Portadas, tendra Obligacion de Arrancar, y desbatar Toda la Piedra, que se necesitare, para las d[ic]has dos Portadas, de la Cantera, ó Canteras, Situadas en el Termino de Moncada Vulgarmente llamadas de Picas, que es Piedra de Tormos, Solida, y fuerte, con la Obligacion de escoger, la de mejor Calidad en Todas Circunstancias, de firmeza, Solidés, enteresa y blanca, apartando, y dexando, por inutiles, las que no tuviesen las d[ic]has Circunstancias. Y igualmente será de Su Obligacion el conducir, toda la d[ic]ha Piedra, al Sementerio de Sn. Martin en donde la Labrará en el modo, y manera, que se explicará, en los Capítulos Siguientes.—

Otrosi: Será de la Obligacion de d[ic]ho Maestro, de trazar, en grande las Plantas, y perfiles, de las yá d[ic]has Portadas, segun, y conforme parecen, y están, en los diseños adjuntos, con la precisa Obligacion de mejorar assi la planta, como el perfil, al tiempo de trazar en grande, y pareciere mas con convenciente para la buena proporcion, de la Arquitectura, Luz de Puertas, fortaleza, y demás Circunstancias, que se ocurriesen, sin que pueda pedir, por lo sobre d[ic]ho mejora alguna, pues solo se pagará el tanto de lo que se ajustare.—

Otrosi: Será de la Obligacion de d[ic]ho Maestro, de hazer, costear todas las Plantillas, y Sorchones, que sean precisas, y necesarias para labrar con acierto las d[ic]has dos Portaladas, en las que tendrá Obligacion de distribuir, las Piedras, que formen las triadas de hazer las Juntas Verticales, á los Puestos mas disimulados, y ocultos, que será en los Angulos entrantes, que forma la planta, y en las Juntas, ó Lechos Orisontales; especialmente tendrá Obligacion de evitar, que no vengán d[ic]has Juntas, en otra parte, que en las Retiradas de los miembros, para que los buelos las Cubran, y disimulen.—

Otrosi: Será de la Obligacion de d[ic]ho Maestro, de Labrar las d[ic]has dos Portaladas, segun el mejor modo, y estilo como en los Lechos de Todas las Piedras, bien derechos, y tallantadas de rebés, y todos los Paramentos, frentes, ó Caras de las Piedras, Resaltes, y Retornos, y todo lo demás, que se ofreciese, se ha de Labrar con Toda perfeccion, Corriendo sin Teladuras finas, y Todas las esquinas, y Angulos Salientes, y entrantes, y los intermedios tallantados de revés, y derecho con tallante menudo, de diente de rata, hasta que quede, con la devida perfeccion, y el mejor Vssó, y estilo, de buen Maestro.—

Otrosi: Será de la Obligacion de d[ic]ho Maestro de asistir, y ayudar á la Colocacion, ó asiento de d[ic]has Portaladas, desde el Principal hasta el fin, hasta que queden totalmente concluyda, en lo perteneciente, á la Arquitectura, llanos, Polseras, y difiniciones, ó Piramides, tocando, ó Retocando, todo lo que fuere menester, en las Piedras, que no estuviesen conforme, á lo arriba expresado, a la buena vision, y correspondencia de sus movimientos, hasta que quede todo con la devida perfeccion; Y igualmente tendrá Obligacion de hazer de nuevo, ó componer las Piedras, que se podran desgraciar al tiempo de asentarlas, en sus Respectives Lugares por qualquier caso, y motivo, que fuere de Omision ó desgracia; Y igualmente tendrá Obligacion de dexar las ahinas que tuviere, para la Colocacion, ó asiento, como son Quinales, Torno, y Maroma.—

Otrosi: Y igualmente, quedará Obligado el d[ic]ho Maes-tro, á hazer, y poner en execucion, en el modo, y Circunstancias que

arriba se han expresado, la Portalada ya d[ic]ha de los Vicarios, segun el diseño ya d[ic]ho, esto es: dicho diseño, haze dos Demostraciones, como es la de la derecha de la Portalada con Colunas, y la de la Ysquierda, con Pilas-tras, lo que fue examinado, por los Sres. Retor, y Fabriquero, y eletos y eligieron, la parte de la derecha ya d[ic]ha que es la de las Colunas, en la que precisamente se ha de Con-formar el d[ic]ho Maestro y además le ha de añadir Las Cir-cunstancias prevenidas, en los Capítulos antecedentes.—

Otrosi: Que la Illustre Parroquia, Siempre, y quando le pareciese pueda embiar Visura, para ver si el Maestro, cumple en lo Capitulado, y en Caso, que se encontrase, el que no cumpliese, tendrá Obligacion de hazer, lo que d[ic]ha Vissura determinase, sin que se oponga, por ningun titulo, ni motivo.—

Otrosi: Y Ultimamente: también será Obligacion de d[ic]ho Maestro dar la Obra Concluyda, dentro el termino de Seis meses, contadores desde el día de oy en adelante, Como, y tambien, pagar el salario de la presente Escritura y dar Copia franca de ella, á d[ic]ha Illustre Parroquia.—

Cuya Obra, está convenida, y ajustada, con el d[ic]ho Thomas Miner por Setecientas, y Cinquenta Libras moneda Corriente, esto es La Puerta de los Vicarios, por Quinientas Libras, y la otra arriba expresada, por Doscientas, y Cinquenta Libras, y el modo de la paga es Quatrocientas Libras de contado, en esta forma, Doscientas Libras en presencia del Es[criva]no, y Testigos, bajo escritos, de que me piden de feé; E Yo la doy de que en mi presencia y la de los Testigos, passaron de parte del d[ic]ho Dn. Martin Aliaga, á poder del Sussod[ic]ho Thomas Miner, en especie de Plata de buena Calidad, y á su Satisfaccion, (que de ser assi Yo el Infraescrito escribano doy feé). Y las restantes Doscientas, que confessó igualmente tener, en su poder d[ic]ho Thomas Miner, de las quales me tenia entregado Vale firmado de Su mano, el qual no se le entregó, por no haverle podido hallar: Y las Trescientas, y Cinquenta Libras moneda Corriente, á cumplimiento de las Setecientas, y Cinquenta Libras; en dos iguales plazos, el primero hecha, que sea mitad de la referida Obra, y el segundo, estando Concluyda, y Visurada. Y con d[ic]hos Capítulos, pautos, y Condiciones, en d[ic]ho nombre, prometo, y me Obligo, que será cierto y seguro, Todo lo relacionado, en el exordio de esta escritura; Y para su

mayor Valididad, y firmeza, Obligo todos los bienes, y rentas de d[ic]ha Illustre Parroquia; E yo d[ic]ho Thomas Miner, que presente soy, haviendo oydo; y entendido muy bien todo lo arriba expresado en el cuerpo de esta es[critu]ra la accepto en Todo, y por todo, y por ella prometo, y me Obligo cumplir, todo quanto en ella se expresa, y ser cierto el ajuste de ambas Puertas, por d[ic]has Setecientas y Cinquenta Libras, y en los Plazos arriba Señalados, confessando igualmente tener en mi Poder, á cuenta, y en parte de pago las Referidas Quatrocientas Libras, en el modo, y forma que arriba queda d[ic]ho. Y assi lo prometo Cumplir Llanamente, y sin Pleyto alguno, con las Cossas de la Cobranza, cuya execusion difiero, en solo su Juramento y esta escritura y la Relevo de otra prueba aunque por d[e]r[ech]o Se requiera: Para lo qual obligo mi Persona y bienes muebles, y rahizes havidos, y por haver. Y doy poder cumplido á los Juezes, y Justicias de Su Magestad, y en especial á los de esta d[ic]ha Ciudad de Valencia á cuya Jurisdiccion me Someto, é á mis bienes, y Renuncio mi propio fuero Jurisdiccion, y Domicilio, y otro que de nuevo ganare, y la ley *si convenerit de Jurisdictione Omnium Judicum*, y la Vltima praematica de las Sumiciones, y quiero ser apremiado por todo rigor de d[e]r[ech]o y Via executiva, como por Sentencia definitiva dada, y pronunciada por Juez Competente por mi perdida, consentida, y passada, en authoridad de cossa Juzgada.

En cuyo Testimonio Otorgamos la presente en d[ic]ha Ciudad de Valencia, á los Veinte dias del mes de Julio mil setecientos, y cinquenta años. Siendo p[rese]ntes por Testigos Dn. Manuel Ydalgo, y el Dotor en Sagrada Theologia Thomas Ruiz ambos P[res]b[ite]ros de la mesma Ciudad Vezinos. Y los Otorgantes (a quienes Yo el Infraescrito escribano doy feé conosco) lo firmaron. De que doy feé.=

Martin Aliaga [rúbrica]
Thomas miner

Ante mi
Juan Baut[ist]a Escutia [rubricado]"

*Puesto en el margen izquierdo, al inicio del Documento:
"Libre copia en 6 octubre 1751, doy feé".

II

DICTAMEN DE LOS ARTIFICES JOSEPH HERRERO Y JOSEPH PONS EN LA VISURA DE LAS PORTADAS NORTE Y SUR DE LA IGLESIA DE SAN MARTIN

1751, octubre, 24. Valencia

A.R.V.: Protocolo nº 5.550, fols. 299 vto.- 301

Notario: Juan Bautista Escutia

“Declaracion: J[ose]ph Herrero, y J[os]ph Pons á la Parroq[ui]a de Sn. Martin/

En la Ciudad de Valencia, á los veinte y quatro dias del mes de Octubre del año mil Setecientos cinquenta y uno; Ante mi el infrascrito ess[criva]no y testigos bajo escritos, parecieron: Joseph Herrero y Joseph Pons ambos Maestros de Obras, de D[ic]ha ciudad vezinos, y dixeron: Que con el motivo de haver sido nombrados Peritos para la Visura de las dos portaladas, que se han hecho nuevas, en la Parroquial Iglesia de los Señores San Martin obispo, y San Antonio Abat, esto es, d[ic]ho Herrero, por parte de d[ic]ha Parroquia y el expresado Pons, por parte de Thomas Miner Maestro cantero, los quales hizieron la Declaracion siguiente. Declaracion: Que hazemos los infrafirmados expertos nombrados, para visurar las dos Portaladas, que Thomas Miner, Maestro de Canteria, á trabajado para las dos puertas de la Yglesia Parroq[ui]a de San Martin Obispo, d[ic]has La de los Vicarios, y La del Lado de la Capilla de la Comunión; A saber Joseph Herrero, Maestro de Obras, experto nombrado por parte de Don Martin Aliaga, fabriquero, de la ya d[ic]ha Parroquia, y Joseph Pons, Maestro de Canteria, experto nombrado, por el d[ic]ho Thomas Miner; Los que Declaramos, que haviendonos constituydo, á d[ic]ha Parroquial Yglesia en el dia veinte y tres de Octubre, de mil Setecientos cinquenta y uno, empassamos hazer d[ic]ha Visura, teniendo presentes los capitulos, Plantas, y perfiles pertenecientes á d[ic]has Portaladas y haviendoles Leydo y á su tenor reconosido por mayor, y menor La execucion de d[ic]has dos Portaladas desimos Lo primero, ser la piedra de la Calidad, y Circunstancias, que expresan d[ic]hos Capítulos, y que la execucion, assi de la vna, como de la otra Portalada, se conforma en los diseños y Capítulos, pues aun se advierten, algunas circunstancias Las quales son beneficiosas, y de mejora á Las d[ic]has Portaladas, por advertirse en las de los Vicarios, mas espirado el segundo cuerpo de Arquitectura, y en la del Lado de la Capilla de la Comunión, se advierte tener labrada una Concha ó Pechina, La que ocupa, y agracia el llano intermedio, de entre La cornisa orisontal y la acapuchinada, que d[ic]ha Concha, no parese, ni está en el Perfil, ni en los Capítulos se expresa, y assi nada es del casso haverla hecho; en lo perteneciente á lo travajado de todas Las Piedras, decimos estar

bien y conforme, y segun en los d[ic]hos Capítulos se previene pues se enquentran hechas Las juntas de las piedras, en los pautos mas propios y disimulados de los Angulos entrantes, y en las retiradas, dé los Miembros, assi las verticales, como las Horizontales, por lo que desimos, haver cumplido enteramente, con su obligacion, y que aun á exedido en mejorar en la execucion, segun queda referido.—

Otrosi: Declaramos: Que las dos Peramides, que hay puestas, en los dos Cargamientos del rebanco, del segundo Cuerpo, de la Portalada ya d[ic]ha de los Vicarios, se le deven pagar, al Maestro executor por razon de mejora, por no tener obligacion ninguna de haverlos hecho, ni en los Capítulos ni en el Perfil, pues se dejo al Arbitrio y accion de d[ic]ha Parroquia, ó su Fabriquero el mandar hazer de su quenta quando bien les pareciere Estatuas, ó Peramides, las que valen veinte libras; Desimos veinte libras; Assi mesmo desimos se le deve pagar el enlosado, de losas de Piedras de Ribarrocha que d[ic]ho Maestro entregó, y segun el Pavimento de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad por razon de no constar en d[ic]hos Capítulos el tener obligacion de hazerle, el que vale seis libras, desimos seis libras; cuya Declaracion hazemos de Nuestras facultades, y ajustados á nuestras Consiencias; en Valencia, á veinte y quatro de d[ic]ho mes é año; y los referidos Declarantes, me requirieron á mi el infrascrito ess[criva]no Les Recibiese esc[ritu]ra publica para memoria en lo venidero, y para los fines, y efectos que mas y mejor de Justicia sefragar Les pueda, La qual fue authorizada por mi d[ic]ho ess[criva]no en la referida Ciudad de Valencia, el arriba d[ic]ho día, mes é año= Siendo presentes por testigos Pablo Landete, Sacristan de d[ic]ha Parroquial Iglesia de San Martin, y Joseph Ximeno, nuncio, y Masipe de la misma; Y los Declarantes (a quienes yo el infrascrito escrivano doy feé conosco) Lo firmaron; De todo Lo qual doy feé.=

Josef Herrero [rúbrica]

Joseph Pons [rúbrica]

Ante mi

Juan Baut[ist]a Escutia [rubricado]”

III

RECIBO DE LO PAGADO AL CANTERO TOMAS MINER POR FINAL DE PAGO DE LO QUE LE DEBE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN POR LAS OBRAS DE CONSTRUCCION DE LAS PORTADAS NORTE Y SUR DE SU IGLESIA

1751, noviembre, 2. Valencia.

A.R.V.: protocolo nº 5.550, fols.: 303-304

Notario: Juan Bautista Escutia

“Carta de pago: Thomas Miner= á la Ill[ust]re Parroq[ui]a de Sn. Martin/

Sean quantos en tal esc[ritu]ra de Carta de pago vieren, que por su thenor yo; Thomas Miner Maestro Cantero, de la presente Ciudad de Valencia vezino; De mi grado y cierta ciencia y por tenor de la presente pública carta, otorgo y en verdad Reconozco haver havido, y Recibido Realmente de contado y á toda mi voluntad, de la Ill[ust]re Parroquia, y Parroquianos de San Martin Obispo, y San Antonio Abat, de esta d[ic]ha Ciudad, y por manos de Don Martin Aliaga Ciudadano, fabriquero, y Administrador de la misma, quien está presente, la cantidad de trescientas noventa y quatro Libras, moneda Corriente, en esta forma: Las Doscientas Libras, por otra yqual quantia que tenia percibidas en virtud de dos Vales, firmados de mi mano bajo de ciertas fechas; Y las restantes ciento noventa, y quatro Libras de d[ic]ha moneda: Las Ciento, y cinquenta Libras a cumplimiento y entero pago de aquellas Setecientas, y cinquenta Libras, en cuya cantidad fueron ajustadas Las dos Portaladas, de d[ic]ha Parroquial Yglesia, La vna llamada de los Vicarios, y la otra, La del Lado de la Capilla de la Comunión, segun mas por extenso Resulta por la Esc[ritu]ra que otorgó el Referido Don Martin Aliaga y Yo d[ic]ho Otorgante, La que authorizo el infrascrito ess[criva]no en el dia veinte de Julio, del año proximo passado, mil Setecientos cinquenta, á la que me Refiero; Y las remanentes quarenta, y quatro Libras, por la mejora que han encontrado, en d[ic]has Puertas, Joseph Herrero, y Joseph Pons, Peritos nombrados para d[ic]ho efecto, esto es, el d[ic]ho Herrero, por parte de d[ic]ha ill[ust]re Parroquia, y d[ic]ho Pons, por parte de mi d[ic]ho otorgante, los quales, haviendo Reconosido d[ic]has puertas, en el dia veinte y quatro de Octubre passado de este presente año de la fecha, segun consta por la Esc[ritu]ra de Declaracion, otorgada, por los mismos, ante el infrascrito

ess[criva]no en el Referido dia, hallaron mejorada, d[ic]ha Puerta de los Vicarios, incluyendo el pisso de la Capilla de la Virgen de la piedad, que está al lado, Seis libras, y d[ic]ha Puerta treinta y ocho Libras, á saber: veinte Libras por las dos Peramides del Rebanco del segundo Cuerpo, diez y ocho Libras por el Arranque, y conduccion de la piedra del Medallon; Cuyas partidas de Ciento Noveinfá, y quatro Libras, estan en presencia del ess[criva]no y testigos, bajo escritos, de que me piden de feé; E yo La doy de que en mi presencia, y La de los testigos, passaron de parte del d[ic]ho Don Martin Aliaga, á poder del d[ic]ho otorgante, en especie de Oro, y plata, de buena Calidad, peso, y á su satisfaccion, (que de ser assi yo el ess[criva]no doy feé); Por lo que otorgo Carta de pago, y finiquito en toda forma, assi de las d[ic]has Setecientas y cinquenta Libras, como de las quarenta, y quatro Libras, de Mejoras; Y quiero haver por rota, nulla y delineada y de ningun valor ni efecto, La citada esc[ritu]ra para que no valga á Ora, ni en tiempo alguno assi en Juycio como fuera de el; Comprehendidas en esta Esc[ritu]ra qualesquier vales, y otras Legitimas cautelas, que por d[ic]ha Razon, ha visto otorgado, y firmado; En cuyo testimonio otorgo la presente en d[ic]ha Ciudad de Valencia, á los dos dias del mes de Noviembre mil Setecientos cinquenta, y un años= Siendo presentes por testigos Mn. Joseph Aparisi P[res]b[ite]ro, y Pedro Isach Maestro carpintero, vezinos de Valencia; Y el otorgante (a quien yo el infrascrito ess[criva]no doy feé, conosco) lo firmó; De que doy feé=

Thomas miner

Ante mi

Juan Baut[ist]a Escutia [rubricado]”

EL RETABLO DE SAN JOAQUIN, SANTA ANA Y LA VIRGEN NIÑA, DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE ORIHUELA, OBRA DEL ESCULTOR IGNACIO ESTEBAN

INTRODUCCION

Durante el siglo XVIII, la noble ciudad de Orihuela cuenta con excelentes arquitectos-retablistas que levantan enormes retablos, no sólo para su ciudad natal, sino para localidades limítrofes, como Elche, Monóvar, Callosa, Aspe, Alicante, también para Murcia, Lorca y Caravaca. Entre la ilustre nómina de estos artistas tendríamos a Jacinto Perales, Antonio Caro, José Ganga, Nicolás de Rueda y otros más¹. Su estilo es el barroco abigarrado, cercano al rococó.

En la bellísima iglesia de Santiago de Orihuela, auténtica joya del renacimiento y del barroco español, se conserva en su interior dos excelentes retablos barrocos, uno dedicado a la Sagrada Familia, trazado por Ignacio Castell, maestro arquitecto-tallista, vecino de Elche, construido en el año 1765-66, las imágenes de San José, la Virgen y el Niño, que presiden el mismo, constituyen una obra maestra del arte barroco español, labor de nuestro genial imaginero Francisco Salzillo. La estofa, el dorado y la policromía de las tallas son soberbias, como afirma Sánchez Portas en un excelente artículo dedicado a este retablo. El magnífico dorado del mismo corrió a cargo de los doradores alicantinos Francisco Santa Cruz y Antonio Escorrihuela por valor de 350 libras en tres meses².

Justo enfrente de este magnífico retablo, se encuentra otro, muy similar, objeto de nuestro estudio, dedicado a San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, levantado diez años más tarde, en 1776 y acabado en septiembre de 1778, proyectado por el arquitecto-escultor Ignacio Esteban, artista muy poco conocido, dorado por Escorrihuela —autor del dorado del retablo de la Sagrada Familia—, y por Juan Escudero.

Sabemos por investigaciones realizadas por Crisantos López Jiménez que Antonio Escorrihuela doró en 1752 la media naranja de la capilla de la Universidad de Callosa³.

Entre 1776-1778 apenas se realizan retablos de madera, ya que el rey Carlos III mediante una Real Cédula publicada en el año 1777 prohibía los retablos en madera, ya que eran pasto de las llamas por los continuos incendios que ocurrían, como así ocurrió en el retablo mayor de la iglesia de Montserrat y en otros muchos, dando órdenes que se construyeran en materiales nobles como mármoles, jaspes

y bronce, dando lugar a que apareciera un nuevo estilo, el neoclásico, resultando más fríos, académicos y clásicos⁴.

De forma que estos dos retablos, el de la Sagrada Familia y el de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, constituirían el último canto del cisne de la retablistica barroca del sureste español.

RETABLO DE SAN JOAQUIN, SANTA ANA Y LA VIRGEN NIÑA, EN LA IGLESIA DE SANTIAGO DE ORIHUELA

A comienzos de junio de 1776, la junta de la fábrica Mayor de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela, presidida por su fabriquero mayor Juan Antonio Valero, acuerda levantar un retablo para la capilla de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, para ello convoca a dos artistas de la región poco conocidos, Francisco Torres, arquitecto, e Ignacio Esteban, arquitecto-escultor, ambos presentan planos y diseños, siendo tasado el de Esteban en setecientas treinta y cinco libras y el de Torres que ofreció por su construcción quinientas ochenta libras. Por fin tras largo debate la junta se inclinó por el de Ignacio Esteban, que previamente había sido reconocido por expertos y peritos en la materia como Francisco Mira, natural de Monóvar, profesor de escultura, arquitectura y de adornos el cual certificó que habiendo visto el diseño firmado por el propio Esteban le parecía que la arquitectura del mismo estaba unida a las reglas dictadas por el gran tratadista de la arquitectura italiana Vignola y al orden compuesto, al igual que la escultura y el adorno están colocados con gusto, apreciando que su valor se sitúa en las trescientas veinte

- (1) Sánchez Moreno, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Murcia. Ed. Regional, 2.ª Ed., 1983, págs. 42, 45, 46, 47, 88, 89, 90, 92 y 93. Melendreras Gimeno, José Luis: *El maestro retablista oriolano José Ganga Ripoll*. Rev. Instituto de Estudios Alicantinos (I.E.A.), nº 39, mayo-agosto, 1983, págs. 199-221.
- (2) Sánchez Portas, Javier: *El retablo de la sagrada Familia de la Parroquia de Santiago de Orihuela y el escultor F. Salzillo*. (Nuevos Datos). Revista "OLEZA", Orihuela, Enero, 1984, s.p.
- (3) López Jiménez, José Crisantos: *Escultura Mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. C.A.S.E. (Caja de Ahorros del Sureste de España), Murcia, 1966, pág. 123.
- (4) A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia), Real Cédula de 1777.

libras. De igual parecer es Pascual Valencia, natural de Alicante, el cual emite un juicio similar al de Francisco Mira: "Devo decir en Dios y en mi conciencia que dho diseño esta movido de buen gusto y estilo y arreglado en sus distribuciones del orden compuesto de q.e esta adornado segun las reglas del arte; como tambien la talla diseñada de buen estilo y al mismo tiempo la escultura dibujada de buen gusto y movimiento"⁵, dándole un valor aproximado de 735 libras.

En una instancia dirigida a la junta de la Fábrica de la parroquial de Santiago, Ignacio Esteban manifiesta que la tasación primera que se hizo fue más justa que la oferta que se ha hecho de ella, añadiendo después que la madera según se contrató tendría que ser de Flandes, como fue acordado por los comisarios, pero finalmente se puso de Alcaraz, suplicando el artista a la junta que la diferencia de la madera es grande, "ya que la de Alcaraz siendo más dura, llevará mayor trabajo"⁶.

Más tarde, Esteban contrató con los doradores el retablo, así tenemos a Juan Escudero, vecino de Orihuela y feligrés de la parroquial de Santiago, Francisco de Santa Cruz, y Antonio Escorrihuela, al cual se le entregarían a este último en una primera fase quinientas libras. También se nombran nuevos comisarios para ajustar el dorado del retablo, como el sacerdote Juan Vera y el comisario Pedro Germán.

El día 29 de enero de 1778 hay una carta dirigida al fabriquero de Santiago redactada conjuntamente por los dos doradores del retablo Escudero y Escorrihuela, en la que ambos manifiestan después de recibir el dinero que se ofrecen en hacerlo con arreglo al precio y a los citados capítulos⁷.

El 11 de febrero del citado año ante el notario Jacinto López de Gómez comparecen ambos doradores, los cuales se comprometen a dorar el retablo en el término de cuatro meses, a contar desde el día de la fecha del contrato, en la suma de seiscientas libras, que serán abonadas en tres pagas: la primera, la mitad del total, y la otra mitad en dos pagas iguales, una estando la obra a la mitad de su ejecución y la última acabada la misma, siendo inspeccionada por especialistas nombrados por dichas partes, siendo de su cuenta y cargo todos los gastos que se ocasionen y sean precisos hasta la entrega del dorado⁸.

El 11 de marzo hay una carta de pago de ambos doradores por valor de trescientas libras ante el notario Manuel Martínez. Un mes más tarde, el día 5 de mayo, hay otra carta de pago a los doradores por ciento cincuenta libras⁹.

A mediados de junio, más concretamente el día 15, el escultor Ignacio Esteban recibe 145 libras de las obras del retablo para la iglesia¹⁰.

El día 22 se acuerda hacer la peana para las imágenes las cuales se han de dorar, y que se pavimente el piso de la capilla, como está el resto de la iglesia¹¹. El día 2 de julio hay una carta de pago al tallista Francisco Torres, de 20 libras por la madera y talla de la peana. El 27 de septiembre se le hacen efectivos a los doradores la última carta de pago del dorado del retablo por la cantidad de 150 libras. Asimismo los comisarios comunican la finalización del mismo, manifestando los peritos que se habían hecho aumentos y mejoras por 148 libras. Se le abonan las mismas y también se dice que se rebaje la peana en seis dedos¹².

Finalmente, el 16 de octubre el cantero oriolano Jaime Cremaes recibe 76 libras por 730 palmos de piedra negra y blanca para el pavimento de la capilla¹³.

DESCRIPCION DEL RETABLO

Se trata de un grandioso retablo, compuesto de dos cuerpos: el primero de grandes dimensiones, el segundo más pequeño, todo él magníficamente dorado.

Primer Cuerpo. - Sobre un sencillo altar compuesto por una serie de enormes bancos bellamente dorados con motivos geométricos y rocallas al estilo rococó, se forma un rico basamento. En la zona central se muestra un grandioso camarín, y elevada peana que da cobijo al grupo escultórico de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, imágenes algo menor del tamaño natural, talladas en madera policromada, doradas y soberbiamente estofadas, en un estilo barroco próximo al rococó, por el arquitecto-escultor alicantino Ignacio Esteban.

Sobre el grandioso basamento, se levantan dos enormes columnas corintias de orden compuesto y dos retopilastras del mismo estilo. El entablamento aparece movido en un

- (5) A.M.O. (Archivo Municipal de Orihuela), Libro de Cuentas de Fábrica de la Iglesia Parroquial de Santiago, Año 1776.
- (6) A.M.O., Libro de Cuentas de Fábrica de Santiago, Julio de 1776 y octubre de 1777.
- (7) A.M.O., Libro de Cuentas de Fábrica de Santiago, Enero de 1778.
- (8) A.M.O., Libro de Cuentas de Fábrica de Santiago, Febrero de 1778. Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos*. Tomo I (*La Catedral, Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*), Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico, Ed. Espigas, 1984, pág. 401.
- (9) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., pág. 402.
- (10) A.M.O., Libro de Cuentas de Fábrica de Santiago, Junio 1778.
- (11) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., pág. 402.
- (12) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., pág. 402.
- (13) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., pág. 402.

bello juego de curvas y contracurvas de estilo claramente barroco, borrominesco, con dos bellos tímpanos cortados, mostrando en su parte central una bella rocalla. El entablamento va todo corrido por magníficas gotas doradas. En la parte exterior del primer cuerpo del retablo aparecen dos enormes aletones, que terminan con una pilastra de orden corintio, en medio de cada aletón, se abre una hornacina decorada al estilo rococó, donde va inserto un ángel tallado en madera dorada de 0,60 mts.



IGNACIO ESTEBAN. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Iglesia de Santiago. Orihuela.

Segundo Cuerpo.- Es mucho más sencillo que el primero. Está compuesto por dos estípites enmarcado en un bello entablamento del mismo estilo que el primer cuerpo. La zona central la ocupa un rectángulo en el que ángeles y



IGNACIO ESTEBAN. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Parte exterior del retablo. Iglesia de Santiago. Orihuela.

querubines se ven rodeados por rayos dorados. Rematando el retablo se muestran angelotes sosteniendo un escudo.

El estilo del retablo es claramente rococó muy profuso y bellamente decorado con rocallas, todo él espléndidamente dorado.



IGNACIO ESTEBAN. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Iglesia de Santiago. Orihuela.



IGNACIO ESTEBAN. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Parte exterior del retablo. Iglesia de Santiago. Orihuela.

OTRAS OBRAS DEL ARQUITECTO-ESCUPTOR IGNACIO ESTEBAN EN TEMPLOS DE ORIHUELA

Al margen de esta obra de Ignacio Esteban, nos lo encontramos trabajando a comienzos del siglo XVIII y más concretamente en el año 1701, para la citada iglesia de Santiago, donde compuso la imagen del apóstol patrón de

España, hallada en las zanjas de la capilla mayor, donde se le hizo sombrero y peana por valor de 60 reales¹⁴.

El 7 de julio de 1739, se le abonan 47 libras por hacer la imagen de Cristo Resucitado y cuatro cornucopias de madera para la iglesia de Santa Justa y Rufina, al mismo tiempo a Julín Martínez se le abonarán 44 libras por dorar, encarnar y dar colores a estas obras y al platero José Martínez Pacheco 22 libras, 10 sueldos y 8 dineros por la plata, dorado y manufactura de la corona del Resucitado¹⁵. Para la misma iglesia, el 7 de agosto de 1741 talla en madera el tornavoz del púlpito por 10 libras. Un año más tarde, en junio de 1742, realiza la sillería del coro por la suma de 320 libras¹⁶.

Con destino a la catedral de Orihuela, el 17 de marzo de 1773, Esteban realiza las cartelas de maderas doradas para las lámparas de plata que estaba ejecutando Estanislao Martínez por 180 libras, el dorado corrió a cargo de su compañero Antonio Escorrihuela por la cantidad de 100 libras¹⁷. Dos años más tarde, en diciembre de 1775, para el mismo templo, termina los adornos de los altares colaterales de la capilla de la Comunión por 310 libras¹⁸.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

-
- (14) Gisbert y Ballesteros, Ernesto: *Historia de Orihuela*, Tomo I, Orihuela, Imprenta de Luis Cerón, 1901, págs. 230 y 231.
Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., página 421.
- (15) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., págs. 287 y 288.
- (16) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., página 283.
- (17) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., página 160.
- (18) Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...*, o.c., página 65.

DOCUMENTACION

I

Carta del arquitecto-escultor Ignacio Esteban dirigida a la Junta de la Fábrica Mayor de la Iglesia Parroquial de Santiago de Orihuela.

(A.M.O., Libro de Cuentas de la Fábrica de Santiago, 14 de octubre de 1777).

M.Y.S.or.

Ygnacio Estevan Maestro de Escultura, Vezino de esta con el mayor respeto: Dize: que pensando esta Ill.te Junta de Fabrica colocar en uno de los Altares de su Ygl^a un retablo con las ymagenes de Sn. Juaquin, santa Anna, y la Virgen Santisima en lugar de otro que para el mismo intento no havia salido con la hermosura y perfeccion que deseaba; dio sus providencias, mandando formar diseños y planos y que se justificase, y tratase su valor; en efecto formados aquellos y elegido el que se tubo por mejor, fue tasado en setezientos treinta y cinco libras sin comprehender el coste de los planes; quando estaba la Yll.e Junta para escriturar en favor del Supp.te por aquella summa se presento Fran.co Torres y ofrecio su construccion por quinientas y ochenta.

El Supp.te que havia formado los planes y estaba consentido en ponerlos a las Tablas, viendo frustrados sus intentos, y hallandose a la vista de el competidor y del empeño se ofrecio a el tanto, y aun rebajo el valor de los planes y diseños, que exedia de sesenta libras, sin que se ocultase a la comprehension de V.S. que estas revajas no tanto las propone la razon, y equidad como las primeras impresiones de la alterazion y el animo: Quedo a el fin por el sup.pte ha cumplido, y la vista del retablo esta diciendo que la Tasacion primera fue mas justa que la oferta por que se ha hecho debiendose agregar que la madera que por capitulo debio ser de la de Flandes por mejor acuerdo delos S.S. Comisarios se mando poner de Alcaraz, en cuyos valores y su trabajo, ay por esta ventaja considerable; lo es tambien de advertir que el supp.te vestrajo a los Maestros que apreciaron los planos el importe de su dilig^a en suma de diez libras, y veinte mas por los viajes y días que empleo, sin que estas cantidades se comprehendieron en la revaja.

Finalmente Señor, el Suplicante ha cumplido, y dexa en su lugar el retablo tan a costa suya, como que queda atrasado, adeudado y perdido sin otra esperanza que no dudar la justificacion de V.S. atendera solo a el intrinseco valor sin permitir tomar alajas por menos de el que tienen. En cuya atención.

Supp.ca rendidamente a V.S. le mande reconocer por los Maestros de su satisfaccion con presencia de la diferencia en la madera, y que la de Alcaraz como mas dura lleva mayor trabajo y en vista siendo de el agrado de V.E., y habida reflexion a todas las ocurrencias anteriores mandar su mas menuda tasacion y justiprecio decretando en su razon la admision de el retablo, y librar en favor de el Supp.te aquella suma que fuera de el precio señalado, tubiese a bien la justa y reglada prudencia de V.S. en que recibira Merced. Orihuela y Octubre a 14 de 77.

Rubricado: Ignacio Estevan.

II

Carta de los maestros doradores Antonio Escorrihuela y Juan Escudero al fabriquero de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela.

(A.M.O., Libro de Cuentas de Fábrica de Santiago, 29 de enero de 1778).

M.Y.S.or.

Antonio Escorrihuela y Juan Escudero Maestros Doradores, vecinos de esta ciud.d, sup.tes con el mas rendido respeto Dizen: Que haviendo determinado V.S. M. Y. dorar el retablo de Sn. Juaquin y S.ta Ana de esta Ygl^a. Parroq.l de Sn.Tiago, y hechoso a consecuencia ajustado tanteo, y valoracion desu coste en cantidad de mucho mas de setecientas libras, por inteligentes peritos, que eligieron los s.res comisarios de esta M.Y. Junta destinados a este encargo; hizo el sup.te Escudero la beneficiosa baja, de ofrecerse, como se ofrecio, a hazer dha Obra por solo setecientas libras bajo las Reglas, y capitulos dados y aprobados; y estandose para tomar determinacion en el asunto presento Memorial a V.S. M. Y. el otro sup.te Escorrihuela ofreciendose a executar dho dorado por quinientas libras con la unadvertencia de la considerable perdida que se adosava: en esta situacion deseando ambos suplicantes separase de todo empeño, y emulacion, inevitablemente terminaria en su propia ruina con riezgo quizas del desempeño de la obra, havido merito a que esta se puede hacerse por dha ultima postura sin muy considerable perjuicio y Lecion del que la execute; se han convenido amistosamente en desistirse dho Escorrihuela de su expresada postura, y bajo el beneplacito y aprobacion de V.S.M.Y. executar ambos de conformidad, y cargo, y desempeño comun la mencionada obra, por seiscientas setentas libras, que es quanto proporcione beneficioso a la causa pia el ymporte de materiales, que han de expendirse y los trabajos: Y poniendolos en execucion mediante esta reverente suplica se hacen para formal.zar, y expresam.te el sup.te proponem y se ofrecen a executar dho dorada en los terminos aqui expuestos por el expresado presio, y con arreglo a los citados capitulos; y consequentem.te.

Sup.can con el maior respeto a V.S.M.Y. que admitiendo la separacion hecha de su postura al sup.te Escorrihuela, sea de su agrado deferir a la nueva propuesta que executar ambos sup.tes de comun cargo, y conformidad, providenciando en su razon como estimare mas conforme, a que estan llanos: Assi lo suplican, y esperan de la justificacion de V.S.M.Y. Orihuela, y Enero veinte y nuevo de mil setecientos setenta y ocho. Firmado: Antonio Escorrihuela

Juan Escudero.

III

Carta de pago de Juan Escudero y Antonio Escorrihuela doradores a favor de Juan Antonio Valero fabriquero.

(A.M.O., Libro de Cuentas de la Fábrica de Santiago, 11 de marzo de 1778).

En la Ciudad de Orihuela a onze días del mes de marzo año de mil setezientos setenta y ocho: Ante mi el ess.no del Yllte Ayuntamiento dela misma publico y testigos parecieron Juan Escudero y Antonio Escorrihuela desu exercicio doradores vezinos dela presente a quien doy fee y conozco y otorgaron haver recibido de Juan Antonio Valero Fabriquero de la Fabrica de esta Parroquial Yglesia del Señor San thiago trescientas libras moneda corriente, ymporte dela primera paga delas obras del dorado del retablo de San Juachin y Santa Ana que se ha hecho nueba en dha Parroquial Yglesia segun y con arreglo a los capitulos de su contrata; en virtud de lo acordado en la Particular Junta de Parroquia de onze de Febrero de que antecede testimoniado: De cuya cantidad se dieron por entregados a su voluntad renunciaron las leyes dela entrega prueba excepcion de la pecunia, y demas del caso; y otorgaron carta de pago en favor de dho Fabriquero, y la firmaron siendo testigos Manuel Risueño, y Anthonio Tomas, vezinos de esta ciudad de que doy fee.

Rubricado: Juan Escudero. Antonio Escorrihuela.

Ante mi: Manuel Martínez.

IV

Carta de pago de Ignacio Estevan a favor de Juan Antonio Valero, Fabriquero.

(A.M.O., Libro de Cuentas de la Fábrica de Santiago, Junio, 15 de 1778).

Ante mi es Ess.no del Yll.te Ayuntamiento de la misma, publico y testigos bajo escritos parecio Ignacio Estevan Maestro Escultor. Veº dela presente a quien doy fee y conozco y otorgo haver recibido de Juan Antonio Valero Fabriquero de la Fabrica de esta Parroquial Yglª del S.or Santiago ciento quarenta y cinco Libras moneda corr.te importe de la ultima paga de las tres en que quedo ajustado y convenido el retablo de Sn. Juaquin, Santa Anna y la Virgen de dha Parroquial Yglª. De cuya cantidad se dio por entregado a su voluntad, renuncio a las Leyes de la entrega, prueba excepcion de la pecunia. Y otorgo carta de pago en favor de dho fabriquero lo que firmo siendo testigos Victoriano Pomares, Antonio Lbres y M. Risueño vezinos de esta ciudad. Doy fee.

Rubricado: Ygnacio Estevan.

Ante mi: Manuel Martínez.

RAFAEL MONTESINOS Y RAMIRO (VALENCIA, 1811-1877), PINTOR DE MINIATURAS Y PAISAJISTA ROMANTICO

Retratos, miniaturas y paisajes constituyen la trayectoria evolutiva de un artista prolífico y significativo de la centuria del XIX, Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor romántico y precursor de la tan tremenda fibra naturalista valenciana, que ejerció de maestro de generaciones desde la Escuela de Bellas Artes —Real Academia de San Carlos— en aquellas promociones más jóvenes, de las que derivan, con un palmario aura, el costumbrista Bernardo Ferrándiz y Badenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885), el marinista neorromántico Rafael Monleón y Torres (Valencia, 1843-1900), un exótico paisajista de la reverberación cual fue Antonio Muñoz Degraín (Valencia, 1840-Málaga, 1924), el retratista Ricardo María Navarrete y Fos (Alcoy, 1834-Madrid, 1909), el pintor de historia Gonzalo Salvá y Simbor (París, 1845-Valencia, 1923) y el grabador Francisco Franch y Mira (Valencia, 1839-Paterna, 1888).

Para el artífice Montesinos, el profesorado era un deber y una complacencia; enseñaba como quien desempeña un ministerio sagrado, y explicaba con la fe profunda y con el entusiasmo ardiente del corazón siempre joven de un verdadero artista. Por eso su tiempo, su inteligencia, su salud y hasta su dinero muchas veces, lo sacrificó toda su vida en aras de la enseñanza y en pro del adelantamiento de sus discípulos¹.

Escuetas, aunque abundantes en lo reiterativo, son las noticias que ha aportado la historiografía valentina de precedentes décadas en torno a la figura del pintor Rafael Montesinos y Ramiro², a sus inicios y a los rudimentos en los que se adiestró. Referencias de más amplio espectro en torno al artista que biografiamos, y que nació al alba otoñal de 1811, nos proporcionan borradores, oficios, cartas y notas halladas en el patrimonio documental del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, así como ciertas reseñas insertas en la prensa diaria de la segunda mitad del siglo XIX, que si bien no completan totalmente su trayectoria de discente, sí contemplan un esbozo, nunca definitivo, de la misma.

De una familia pobre pero respetable por su probidad, Montesinos se dedicó desde sus primeros años al estudio de la pintura, iniciándose como aprendiz en el taller del pintor escenógrafo José Vicente Pérez Vela (1804-1874), donde sufriendo vejaciones y adversidades comenzó a decorar bambalinas y paredes, así como telones para teatros de la ciudad, pero de tal suerte que pronto pudo librarse de esa

sumisión de “telonero” y trabajar por cuenta propia, lo que le permitió principiar sus estudios en la Real Academia de San Carlos, y desarrollarlos en un ambiente de rígida disciplina clasicista entre 1825 y 1843, frecuentando las materias de *Cabezas* (años 1828 y 1829), *Figuras* (1831, 1833 y 1834), *Yesos* (1837 y 1838) y *Natural* (1842)³, de modo que cual alumno aventajado obtendría justas recompensas. Así, entre Premios Generales y Particulares logrados en la mentada Real Corporación, muchos costeados y patrocinados por la Sociedad Económica de Amigos del País, consta su participación en las siguientes modalidades y convocatorias: *Pies* (4 de mayo y 21 de diciembre, 1828); *Cabezas* (22 de noviembre y 20 de diciembre, 1829); y gratificación en *Principios* y *Figuras* (5 de mayo, 1833)⁴. Una acuarela suya en miniatura hecha sobre cartulina de papel bristol con destino al álbum que la Corporación académica regaló en 1844 a la reina Madre, María Cristina de Borbón (Reina Gobernadora que fue entre 1833-1840), en su visita a Valencia, fue la más clara muestra de sus adelantos.

- (1) X, “Biografía. El pintor Montesinos”. Diario *Las Provincias*. Valencia, sábado 28 de julio de 1877, núm. 4.010, p. 2.
- (2) Sobre el pintor Rafael Montesinos y Ramiro *vide*: ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897, pp. 219-220; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, pp. 243-244; ALMELA Y VIVES, Francisco: “Notas y nómulas sobre artistas valencianos: OSSORIO y BERNARD apostillado por Estanislao Sebastián”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1960, pp. 43-44; BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps...* París, 1976, Tome Septième, p. 501; BOIX, Vicente: *Noticia de los Artistas Valencianos del S. XIX*. Valencia, 1877, pp. 48 y 69; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1893, Tomo XIII, p. 399; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M^o: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, 1978, p. 302; *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, 1973, T. VII, p. 204; OSSORIO y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Librería Gaudí, 1975, pp. 462-463; TORMO y MONZÓ, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, 1923, pp. CLXII, 87 y 89.
- (3) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia), Leg. 47, “Lista de los discípulos de la Real Academia de San Carlos al principiar la temporada de estudios 1828, 1829, 1830, 1831, 1833, 1834”; y “Matrícula de los Discípulos de la Academia de San Carlos en el curso de 1836 en 1837, y de 1837 en 1838”.
- (4) A.R.A.S.C.V., Leg. 44, “Libro en que se hallan notados los que han obtenido premios Generales y Particulares en la Rl. Academia de Sn. Carlos de Valencia e igualmente de pensionados en Madrid, dispuesto por el secretario Vicente María de Vergara”. Manuscrito encuadrado, pp. 71, 72, 73 y 76.

Son estos, momentos, en la vida del artista que germi- naba, difíciles y nada cómodos —una familia que mante- ner— en los que tuvo que transigir con el gusto de la época. Y para ello precisaba obtener dispendio, iniciándose en el retrato de miniatura sobre marfil, en cuyo género le catequi- zó Francisco Guillén, antiguo conserje interino de las dos galerías, baja y alta, del Museo de Pinturas, nombrado por la Diputación en 1843, al que rivalizó y adelantó muy pronto, alcanzando una cierta notabilidad, cuyas producciones se disputaban cuantos se apasionaban en aquellos tiempos por este género de pintura⁵, aunque pronto el daguerrotipo⁶ ensombrecería a la miniatura, precisando Montesinos nue- vamente dedicarse al retrato al óleo y al paisaje, procedi- mientos en los que no tuvo antagonistas. Refiere la prensa escrita⁷, cómo hubo época en Valencia en que poseer un retrato al óleo de Rafael Montesinos era una buena adqui- sición, y contar con uno de sus excelentes paisajes consti- tuía una imprescindible necesidad en toda familia medianamente acomodada. Tal era la reputación y la fama alcanzada por el antiguo aprendiz de pintor de paredes.

Artista proclive a los certámenes locales y nacionales, Montesinos participa activamente en las exposiciones pú- blicas del Salón del Liceo Valenciano, entidad que ocupaba el noviciado del Convento del Temple, y de la que era vicepresidente de la Sección de Artes cuando solo contaba 30 años de edad. A la celebrada entre el 7 y 9 de marzo de 1841 presentó un *paisaje* al óleo de gran tamaño, copia de Camarón, y cinco *paisajes* de menor tamaño, uno de ellos a la aguada en miniatura sobre papel, así como dieciséis *retratos* en miniaturas de personajes del momento. Los comentarios que se vertieron acerca de las obras citadas exhibidas, a través del semanario *Liceo Valenciano*, órgano de la entidad que lo financiaba, fueron los siguientes: “*No quisiéramos que la amistad que nos une a este artista, nos arrastrase a prodigarle desmedidos elogios; pero el públi- co conoce sus obras, y solo nos limitaremos a repetir lo que hemos oído: que es muy fisonomista, que posee profun- damente el colorido, que a su pincel acompaña siempre la verdad, y el dibujo caracteriza sus producciones. La copia de Camarón es uno de los principios del Sr. Montesinos, y es una buena copia. El país en miniatura sobre papel, obra difícilísima y trabajosa, nada deja que desear*”⁸.

(5) Diario *Las Provincias*. Valencia, 28 de julio de 1877, p. 1.

(6) 1844 marca el inicio de la presencia de la fotografía en Valencia. Para más información consultese HUGUET CHANZA, José: “La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935”. *Actas del I Congrés d’Història de la Ciutat de València (Segles XIX-XX)*. Valencia, Ayuntamiento, 1988, Tomo III, ponencia 3.5.

(7) Diario *Las Provincias*. Valencia, 28 de julio de 1877, p. 1.

(8) J.A.A.: “Exposición de Pinturas”. *Liceo Valenciano* (Periódico Se- manal de Ciencias, Literatura y Artes). Valencia, Imprenta de López y Cía., Tomo I, serie 1ª, nº 11, sábado 13 de marzo de 1841, pp. 91-92.

Al año siguiente, 1842, vuelve a concurrir a la muestra del Liceo Valenciano, llevada a cabo entre el 5 y el 8 de diciembre, en la que presentó cerca de cuarenta *retratos*, y entre los que sobresalían uno que representaba a *Vicente López* y otro a la *Viuda del General Borso*, varios *paisajes* al temple y tres copias de diversos grabados goyescos. Con dicho motivo, manifestaba *El Liceo Valenciano* en torno a Montesinos: “...*Su fecundo y admirable pincel ha sido el alma de la exposición. Más de cuarenta retratos ha presentado, algunos países al temple y tres Caprichos de Goya, cuyo estilo ha comprendido tan bien, que pudieran pasar sus cuadros por originales. Pero donde es preciso admirar al señor Montesinos es en los retratos en miniatura. Dotado de esa inteligencia que no se adquiere, de esa rara habilidad para copiar las facciones, el gesto y hasta el carácter; sus retratos son de un parecido extraordinario, y ha conseguido tan gran renombre en este ramo, que no hay en Valencia persona medianamente acomodada que no tenga un retrato de Montesinos. Todos los que presentó en la exposición eran excelentes; pero entre ellos sobresalían el de D. Vicente López, primer pintor de Cámara, y el de la Sra. viuda del malogrado general Borso. Este último en parti- cular es digno de estudio. La cabeza, las manos, los dia- mantes, los pliegues del terciopelo, todo está ejecutado de una manera admirable. Su pincel es delicado, su colorido es el de la naturaleza; estudia con detenimiento hasta las cosas que parecen más insignificantes, y sobre todo esto luce su genio que debía brillar con más ancho campo, si la fortuna hubiera acompañado al genio y la aplicación. La miniatura es campo estrecho para el hombre que ha nacido con una cabeza de pintor; sólo el lienzo admite la ejecución de los pensamientos colosales que inspira la imaginación al verdadero artista. Por esta razón instamos continuamente al señor Montesinos, y nos aprovechamos de la influencia de nuestra amistad, para que se ejercite más y más en el lienzo y no malogre sus talentos*”⁹.

Y en 1845, a la exposición pública del Liceo Valenciano, asiste con once *retratos* colocados en brazaletes y alfi- leres de pecho, y seis *paisajes* al óleo, que por estilo y composición reunían cierto sabor de antigüedad¹⁰.

Mientras tanto, otra entidad valenciana, la Real Socie- dad Económica de Amigos del País, desde hacía una década venía desarrollando apáticos concursos de labores y mues- tras de escritura que presentaban niños, alumnos de los esta- blecimientos de primera enseñanza, teniendo lugar dichos

(9) “Crónica del Liceo”. *Liceo Valenciano* (Periódico mensual de Cien- cias, Literatura y Artes). Valencia, Imprenta de López y Cía., Tomo II, serie 3ª, nº 12, diciembre de 1842, p. 527.

(10) GARCÍA CADENA, P.: “Liceo Valenciano. Exposición Pública de 1845”. *El Fénix* (Periódico Universal, Literario y Pintoresco). Valencia. Imprenta de Benito Monfort, domingo 4 de enero de 1846, Tomo I, nº 14, p. 162.



Fig. 1. "Retrato de doña Clotilde Donday de Montesinos".
Rafael Montesinos y Ramiro
Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Museo San Pío V. Valencia

certámenes en los bajos de la Casa-Enseñanza. Fue el activo presidente Vicente Rodríguez de la Encina y Falcó, barón de Santa Bárbara y de Benidoleig, Alcalde Corregidor de la ciudad, quien a partir de la década de los cuarenta instituye las exposiciones generales, en la que colaboran tanto fábricas y manufacturas que exponen sus productos y avances tecnológicos, como librepensadores y artistas que concurren con sus panegíricos y sutilezas trasladadas al lienzo. En la de 1845 Montesinos presentó varias miniaturas, algunos paisajes, citable *Vista de El Escorial*¹¹, y varios retratos, despuntando el de la *Señora Donday* que sería donado a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1941 (Fig. 1). En esta exposición también coincidieron Miguel Pou, José Felipe Parra y José Pérez. Y en la de 1846 diversos trabajos entre los que descuella *Patio árabe*, lienzo "de caprichosa, ligera y fantástica arquitectura", en erudición de Vicente Boix¹², junto a varios paisajes. Por un *Salvador*

(11) "Exposición Pública: Distribución de Premios". *El Fénix* (Periódico Universal, Literario y Pintoresco). Valencia, Impr. de Benito Monfort, domingo 14 de diciembre de 1845, Tomo I, nº 11, p. 129.

(12) Boix, V.: "Exposición Pública (I) [de la Sociedad Económica de Amigos del País]". *El Fénix* (Periódico Universal, Literario y Pintoresco). Valencia, Domingo 20 diciembre de 1846, T. III, nº 64, p. 173.

de gran tamaño, miniatura sobre marfil, obtuvo Medalla de Plata, sea de 1ª clase. Y a la de 1847 Montesinos acude con varios *retratos de familia*, que habían "obtenido el aprecio del público por la perfecta semejanza con sus originales y la dulzura de su colorido"¹³, junto al antecitado Miguel Pou y Luis Téllez.

Es el momento, 28 de julio de 1846, en que por encargo de S.M. la reina Isabel II (que sólo contaba dieciséis años de edad) y con destino a un regalo a su augusta madre, pintó una miniatura de gran tamaño sobre marfil, que representaba *El Arcángel San Rafael acompañando a Tobías*, para un reclinatorio. Técnica tan minuciosa, la de la miniatura — más de seiscientos láminas sobre marfil laboró en el transcurso de su vida—, le había hecho enfermar de la vista, por lo que tuvo que permanecer oculto a la luz durante tres años (desde 1839) para recuperarse y utilizar lentes.

Adscrita a este período, el Museo de Bellas Artes de Bilbao alberga una miniatura, óleo sobre marfil, titulada *Cabeza de monje* (Fig. 2), de 180 x 140 mm., debida a



Fig. 2. "Cabeza de Monje". Rafael Montesinos y Ramiro
Óleo sobre marfil, 180 x 140 mm. Museo de Bellas Artes. Bilbao.

(13) Boix, Vicente: "Dictamen de la Comisión de Exposición Pública General en 1847". *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. Valencia, Imprenta de José Rius, 31 diciembre 1847, Tomo IV, p. 512.

Montesinos. La misma representa el busto de un fraile joven, vistiendo hábito blanco y larga barba rubia partida. Esta miniatura es copia, pintada sobre marfil, de un cuadro de Petrus Christus que se conservó en la colección Omar, de Palma de Mallorca, y también en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, de Valencia, y que en 1944 ingresó en el Metropolitan Museum de Nueva York. Fue legada por Laureano de Jado en 1927¹⁴. Y también a esta época debe corresponder el *Retrato de la esposa del pintor*, vistiendo traje rojo y chal blanco, miniatura de 80 x 56 milímetros perteneciente a los Museos de Arte de Barcelona, que participó en la "Exposición de Miniaturas españolas y extranjeras", que tuvo lugar en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, en mayo-junio de 1956^{14 bis}.

1847. Montesinos, por aclamación, fue creado Académico de Mérito¹⁵ por la Pintura, de la Real Academia de San Carlos, relevándole de las pruebas y sin que éste sirviera de precedente a académicos en ciernes, en virtud de las obras pictóricas de Historia y Paisaje que presentó, constando así en los borradores de las Actas de la citada Corporación, en cuya Junta Ordinaria de 18 de enero del citado año se da cuenta de ello¹⁶. De este momento proviene acaso un lienzo titulado *Santa Cristina*, que conservaba el Museo de Bellas Artes de Valencia. Figuraba relacionado en los añejos catálogos, de 1863¹⁷ con el nº 456, y de 1867¹⁸ con el nº 457; y su ubicación, cuarto segundo de la 4ª galería del antañón

edificio del exconvento carmelitano. Posteriormente, dieron referencia acerca del mismo, Ossorio y Bernard en 1868, y el Diccionario Hispano-Americano de 1893¹⁹, desconociéndose su paradero al iniciarse la presente centuria, ya que es omitido en los catálogos museísticos de Tramoyeres Blasco (1915), Tormo y Monzó (1932) y Garín (1955). Dicho cuadro, conjeturamos, fuera donación del artista al ser designado Académico de Mérito, hecho que no se constata en las Actas académicas manuscritas, pero que cabría deducirse de uno de los párrafos del acta de la Junta Ordinaria mentada, que a la letra dice: "...admitiendo en el interim, si la Academia lo tiene a bien, una (obra) o más de las que estaban a la vista".

Por estas fechas, 1847, Montesinos ya sustituía en la Escuela de Bellas Artes al profesor de la clase de *Figuras*. Tres años más tarde, zénit de su encumbramiento, es designado profesor interino de la disciplina antecitada, y profesor de *Aritmética y Geometría del Dibujo* por Real Orden de 16 de diciembre de 1850 y con una asignación de 5.000 reales de vellón anuales, tomando posesión en 1 de enero de 1851. Una copia del título docente (conservado en el Archivo de la Real Academia de San Carlos), firmada por el conde de Ripalda en 1852 y extendida por Mariano Miguel de Reynoso, Ministro de Fomento, de referencia textual de que:

"...por cuanto atendiendo al mérito y circunstancias de Don Rafael Montesinos, tuvo a bien S(u) M(ajestad) nombrarle por Real Orden de diez y seis de Diciembre de mil ochocientos cincuenta, profesor de Aritmética y Geometría de Dibujantes de la Academia de Bellas Artes de Valencia con el sueldo de cinco mil reales de vellón. Por tanto y con arreglo a lo prevenido en la disposición primera de la Instrucción de diez de diciembre de mil ochocientos cincuenta y uno, expido al referido D. Rafael Montesinos el presente título para que desde luego, y previos los requisitos expresados en dicha Instrucción y Real Decreto de veintiocho de Noviembre del mismo año pueda continuar el ejercicio de su cátedra en la cual le serán guardados todas las consideraciones, fueros y preeminencias que le corresponden..."²⁰

Bernardino de Pantorba señala cómo Montesinos hacia 1850 (pudo ser dos años antes) era ayudante de clase en la Escuela de San Fernando²¹, época en la que se había trasla-

(14) LASTERRA, Crisanto de: *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*. Bilbao, 1969, pp. 80-81. La pintura de Montesinos aparece catalogada con el nº 177.

(14 bis) *Catálogo de la Exposición de miniaturas-retrato españolas y extranjeras (siglos XVI-XIX)*. Barcelona, 1956, pp. 46 y 126.

(15) *Los Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, sancionados por el rey Carlos III y refrendados por el marqués de Grimaldi en El Pardo, a 14 de febrero de 1768, establecen en su Artículo XV (Académicos de Mérito) los siguientes apartados:

1. *Los Académicos de Mérito* serán aquellos Profesores de las tres Artes y Grabado que hayan adquirido en sus respectivas profesiones toda la pericia necesaria para ser reputados maestros de ellas, asistirán a los estudios con la posible frecuencia, así para dar buen ejemplo a los discípulos, como para irse perfeccionando más y más, a fin de merecer ser ascendidos a Tenientes y Directores.

2. Cuando por medio del Secretario se les avise estar nombrados para dirigir los estudios en lugar de algún Director o Tenientes, concurrirán a servir por él y tendrán en la sala que ocupen las mismas obligaciones y facultades que aquél a quien sustituyen.

3. Serán convocados a todas las Juntas Generales y Públicas y tendrán en ellas voz y voto; igualmente lo tendrán en todas las Ordinarias a que el Presidente los mandare convocar.

(16) A.R.A.S.C.V., Leg. 158 "Borradores de las Actas de la Academia de San Carlos, 1817-1880". Acta de la Junta Ordinaria de 18 de enero de 1847.

(17) *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta Capital*. Valencia, Imprenta de La Opinión, 1863.

(18) CÁCERES, Marqués de: *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta Capital*. Valencia, Imprenta de J. Domenech, 1867, p. 32.

(19) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1893, Tomo XIII, p. 399.

(20) A.R.A.S.C.V., Leg. 105, nº 14. "Copia del título de Profesor de Aritmética y Geometría de Dibujantes extendido a favor de Rafael Montesinos por el Ministerio de Fomento". Valencia, 10 de febrero de 1852, 1 h. en f.

(21) PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España*. Madrid, 1980, p. 442.

dado a Madrid. Allí adquirió una fuerte impronta humana con su maestro Vicente López y Portaña (1772-1850) y sus hijos Bernardo (1801-1874) y Luis López Piquer (1802-1865), lo que le permitió estrechar vínculos artísticos en la Corte, realizando diversos encargos, algunos por designación real, y alcanzando importantes lauros.

Es el instante, c. 1850, en que traza un *Cristo Crucificado*²², óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, 2,95 x 1,68 metros y que constituye el bocaporte del retablo del Santísimo Cristo de los Ajusticiados (en su capilla) de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia, escenificadas las efigies del Crucificado, a cuyos pies yacen, de pie la Virgen, y genuflexa María Magdalena, trasunto que recogen Lucas, 23-24; Marcos, 27-45; y Juan, 19-25; habiendo sido estudio de Salvador Aldana²³. Según este autor, la escena aparece sumida entre tinieblas ya que el disco solar se halla casi velado por las nubes sombrías de la Creación. El blanco modelado de Cristo percute con el semblante de las santas mujeres, tratadas con cierta dureza de pincel, agrio colorido y tersa rigidez del indumento; figuras ambas que quizás se debieran a la mano de otro artista. Inserta la cartela "IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM".

Juzgamos que Montesinos no debió ser dado a grandes composiciones pictóricas, dada la baja y pobre calidad artística del lienzo mencionado. La prensa valenciana le dispensó una discreta acogida comentando: "...obra de indiscutible mérito si se tienen en cuenta las inmensas dificultades del lugar y de tiempo con que tuvo que luchar el artista"²⁴. El lienzo fue restaurado en 1924 por José Renau Montoro^{24 bis}, en 1943 por Pedro Ferrer Calatayud a sus 83 años de edad y Adolfo Ferrer, y hacia 1958 por Ricardo Manent Gomis.

La Junta General que efectuó la Academia de San Carlos en 5 de septiembre de 1852, presidida por José Joaquín Agulló y Ramón Sánchez de Belmont y Ripalda, conde de Ripalda, eligió a Rafael Montesinos Académico por la sección de Pintura, en sustitución del fallecido José Roma, padre (1784-1852), como parte de los siete individuos que formaban este grupo; y por votación obtuvo ocho votos frente a los cinco de José Viló Rodrigo, y uno de José Vicente Pérez y José Rosell, respectivamente, con arreglo a lo dispuesto en Real Orden de 1 de agosto de 1850²⁵.

En 1851 la reina Isabel II, aconsejada por Bernardo López y Piquer, encarga a nuestro artista decorar dos techos con pinturas al fresco, de temas alegórico uno (?) y mitológico el otro, *Narciso mirando su imagen en el agua*, con destino a dos de las salas del Palacio de Oriente, de Madrid²⁶, siendo distinguido por Su Majestad con el nombramiento de pintor de Cámara honorario según Real Decreto autógrafo marginal de fecha 18 de junio del citado año²⁷. A ello añadiría el de

socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País.

1855. La Exposición Valenciana de Bellas Artes exhibe diecinueve retratos al óleo suyos, entre los que se enumeran los de la *Baronesa viuda de Corte*, y los de los señores *Labayla, Merle, Más, Abad, Pastor, Fornés y Rubio*; y veinticinco paisajes entre los que se subrayan *La salida del sol, La mañana, El mediodía y La puesta del sol*. Entre los de interés arqueológico se mencionan *Puerta del Monasterio de la Murta y Castillo de Herculano en Benifairó de Valldigna*^{27 bis}.

Montesinos, a lo largo de su vida, habitó en domicilios varios: Primeramente en la calle de Palomar, entre las de Larga del Empedrado y Cuarte, de lo que hay constancia en 1858. Años después, en 1862, se traslada a la Plazuela de los Murcianos, número 2, principal, entre las Plazas del Horno de San Nicolás y del Esparto. Y en 1868 fija su residencia en Horno de San Nicolás, nº 2, de Valencia.

1856 acuña en España el inicio de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. A la primera, en el mentado año, presenta tres *Vistas del reino de Valencia*, siendo agraciado con Mención Honorífica.

A petición de Juan Mercader, profesor de delineación que fue del Colegio Real de San Pablo y director del Colegio Reunido o de la Escuela Industrial y de Comercio (establecimiento donde se impartían clases de Dibujo, Modelado y Vaciado con aplicación a la industria), sito en la Plaza de la Aduana, quien solicitaba de la Real Academia de San Carlos una Comisión para dictaminar acerca del valor que poseía un retablo renacentista, con motivo del traslado de

(22) A.R.A.S.C.V., Leg. 80 - Año 1877. "Borrador de una comunicación dirigida al Director general de Instrucción Pública al remitirse una instancia de los hijos y herederos de Rafael Montesinos, la cual se recomienda". Valencia, agosto de 1877. 2 h. manuscritas en 4ª (Traza breve biografía del artista).

(23) ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía artística de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, Tipografía Colón, 1971, pp. 16, 44-45 y 63.

(24) X, "Biografía: El pintor Montesinos". *Diario Las Provincias*. Valencia, sábado 28 de julio de 1877, nº 4.010, p. 2.

(24 bis) ALDEA HERNÁNDEZ, Angela: "El artista José Renau Montoro, restaurador pictórico". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1990.

(25) A.R.A.S.C.V., Leg. 158 "Borradores de las Actas de la Academia de San Carlos. Años 1817-1880". Acta de la Junta General de 5 de septiembre de 1852.

(26) "Sabemos que nuestros compatriotas los señores D. Bernardo y D. Luis López y D. Rafael Montesinos han concluido ya los techos que estaban pintando en el palacio de nuestros reyes y en los cuartos destinados al regio vástago, cuyo nacimiento se espera..." (Cfr.: *Diario Mercantil de Valencia*. Valencia, 20 de noviembre de 1851, núm. 906, p. 1).

(27) Vide nota 22.

(27 bis) IGUAL UBEDA, Antonio: "Una exposición de arte romántico en el IV Centenario Vicentino". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1955, p. 78.

este centro a la Casa-Enseñanza, fueron encomendados Miguel Pou y Rafael Montesinos para esta misión, aconsejando que la Academia procurase su conservación²⁸.

Una comunicación suya como profesor de *Aritmética y Geometría de Dibujantes*, dirigida en 14 de abril de 1859 a Luis Gonzaga del Valle (fallecido en 1859), Director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y con motivo de ciertos altercados que habían acaecido en la misma, nos da referencia acerca del número de sus discentes que se elevaban a ciento noventa, niños en su totalidad de corta edad²⁹, en torno a los diez años.

Un periodista que firmaba bajo la grafía de X, acaso Teodoro Llorente Olivares, publicaba un artículo acerca de la biografía sobre "El pintor Montesinos" en el rotativo *Las Provincias*, de fecha 28 de julio de 1877, en el que manifestaba cómo el pintor acerca del que tratamos, en 9 de febrero de 1859, era nombrado para formar parte como individuo de la Comisión que llevó a cabo la colocación y clasificación de los cuadros de la misma y del Museo Provincial. Este hecho ha sido comprobado documentalmente en el Archivo de la Real Academia de San Carlos, constando en un borrador certificado expedido por el Secretario de la Academia, José Serrano y Gascó, de 2 de agosto de 1877, en el que se traza breve hoja de servicios de Montesinos en cuanto a su época académica como profesor³⁰.

En torno a 1860, surgidos de entre la aristocracia y burguesía valenciana floreciente, dos fueron, de entre otros, los próceres que se interesaron por el auxilio del artista para decorar sus mansiones con pinturas ornamentales: José-Gabriel Campo y Pérez, Marqués del mismo título (Campo) por nombramiento de Alfonso XII y acaudalado banquero; y Vicente Dasí Lluesma (Bétera, 1825-Valencia, 1893), I Marqués de Dos Aguas de la nueva rama generacional Dasí (antes Rabassa de Perellós) por Real Cédula de 21 de junio de 1851 y Real Despacho de 4 de mayo de 1853. Respecto al primero se carece de fuentes informativas acerca de cuáles fueron las pinturas que ejecutó Montesinos y en qué salas del Palacio del Marqués de Campo, posterior de Berbedel y hoy Museo de la Ciudad, de Valencia. Y sobre el segundo, recientes investigaciones nos han permitido determinar su autoría en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, sito en la antigua Plaza de los Villarrasa, noble edificio destinado al presente como Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí".

El Marqués de Dos Aguas supo rodearse de una amplia cohorte (gran acolitaje) de artistas, tanto pintores, escultores como arquitectos (Asenjo, Brel, Francés, Francini, Nicoli, Parra, Ximénez), cuando acometió la reforma de su palacio entre 1856 y 1867. Entre ellos concurría Rafael Montesinos y Ramiro, autor de la alegoría techal, de disposición ovoide y sorprendente efecto, que rige el centro techado del comedor

palaciego, enclavado en el "piano nobile" de tan linajuda casa solariega. Representa *La luz fecundando la creación* (Fig. 3), corolario y simbología de los cuatro continentes; obra pictórica que inserta la data "7 de mayo de 1862",



Fig. 3. "La luz fecundando la creación". Rafael Montesinos y Ramiro. Pintura techal de disposición oval. Inserta la data de su ejecución 7 de mayo de 1862. Comedor de la planta noble. Palacio Marqués de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica "González Martí". Valencia.

fecha de que procede. La clave de su interpretación iconográfica, según ha definido Vicente Borrego Pitarch, estriba en la acción que emprenden las figuras alegóricas (Europa, Asia, Africa y América) que, bajo la esfera solar, se hallan enfrentadas. Ningún atributo se ajusta a los emblemas que la mayor parte de las fuentes ofrecen sobre la fecundidad, pero el evento de derramar una lluvia de flores sobre las cuatro partes del mundo parece insinuar esta idea. Lienzo cuya glosa es la alegoría del sol engendrando las cuatro partes del mundo, que ponen al servicio de los Marqueses de Dos Aguas las variedades agrícolas, evidenciadas tanto en los bodegones frutales que acompañan a algunas representaciones como en los productos y cereales que ostentan los amorcillos que disocian las escenas, advirtiéndose que toda la ornamentación en escayola que circunda el cielo raso de la estancia fue preconcebida bajo el mismo programa que planteara Montesinos³¹.

(28) A.R.A.S.C.V., Leg. 105 "Oficio y dictamen acerca de un retablo del Colegio Reunido". Valencia, 23 y 25 de octubre de 1856. Dos documentos manuscritos de 2 h. en 4°.

(29) A.R.A.S.C.V., Leg. 77 "Informe de Rafael Montesinos cursado al Director de la Escuela de Bellas Artes acerca de la marcha de su clase con motivo de unos altercados o alteraciones sufridas en el centro". Valencia, 14 de abril de 1859, 2 h. en 4°.

(30) A.R.A.S.C.V., Leg. 80 "Certificación-borrador de los méritos y servicios de Rafael Montesinos y Ramiro, extendido por el Secretario José Serrano y Gascó". Valencia, 2 de agosto de 1877, 1 h. en f.

(31) DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, y VILAPLANA SANCHÍS, Susana: "Los Marqueses de Dos Aguas, de Valencia, mecenas de las Artes". *Actas de las Ponencias y Comunicaciones del VII Congreso Español de Historia del Arte*. Murcia, octubre de 1988 (En prensa).

Tras haber participado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en la que obtuvo Mención Honorífica de tercera clase, es nombrado profesor interino de la cátedra de *Colorido y composición* en 1 de octubre de 1861, según el oficio dado por José Pizcueta y Donday, Rector de la Universidad Literaria de Valencia, y a petición de Salvador Escrig y Melchor, Director de la Escuela de Bellas Artes, que establece:

“Con el objeto de que la Cátedra de Colorido y Composición, vacante en esa Escuela de Bellas Artes, se halle servida cual corresponde, he nombrado en esta f(ech)a para que la desempeñe interinamente hasta que el Gobierno resuelva, al Profesor de estudios elementales de la misma D. Rafael Montesinos como V.S. propone.

Lo que pongo en conocimiento de V.S. para su inteligencia y efectos consiguientes.

Dios gu(ard)e a V.S. muchos años

Valencia, 1º octubre 1861.

José Pizcueta (rubricado)

Sr. Director de la Escuela de Bellas Artes”³².

1864. Exposición Nacional de Bellas Artes. La Real Academia de San Carlos remitió a dicha manifestación celebrada en Madrid veintiséis cuadros de doce autores (Bernardo Ferrándiz, José Gastaldi, José Marcelo de Contreras, Rafael Monleón, Rafael Montesinos, Antonio Muñoz Degraín, Gonzalo Salvá,...) y dos esculturas de igual número de autores, que para tal fin se le había confiado, y de conformidad con lo dispuesto en el reglamento publicado por Real Decreto de 6 de abril del citado año. En dicha exposición Montesinos presentó los siguientes lienzos por los que obtuvo Mención Honorífica especial:

1. *La Albufera* y tierras arrozales vistas del secano de Benifayó.
2. Campanar y su huerta desde la orilla opuesta del río Turia.
3. Puente de entrada al destruido Monasterio de la Murta (Alzira).
4. Barranco de la Canaleta en Escriche (Aragón).
5. Fuentecharco (Aragón).
6. “El salt del racó” o salto del rincón (Ribera Baja, Valencia)³³.

Meses antes de celebrarse esta exposición, en 8 de junio, se dispuso cesara en la enseñanza de *Aritmética y Geometría del dibujo* y se encargase de la de *Artes Polícromas*.

Durante 1865 se le requiere para que pinte el *Retrato del Marqués de Pinohermoso*³⁴, y al año subsiguiente, 1866, acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes, exhibiendo las siguientes obras:

1. *Restos del antiguo castillo de Herculano en Benifayró de Valldigna*.
2. *Cascada*.
3. *Alrededores de Valencia*.

Y a la celebrada en febrero de 1867, participa junto a Rafael Monleón y Vicente Ferrer con varios *paisajes*, logrando Mención Honorífica de tercera clase³⁵.

Por todos estos trabajos expuestos mereció que Isabel II, el Infante Sebastián y el Gobierno adquiriesen varias de dichas obras, siéndole en 1868 concedida la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III. En 12 de octubre de 1867 se le nombró interinamente para la enseñanza de *Aritmética y Geometría* con arreglo a lo dispuesto por la Dirección General de Instrucción Pública en 26 de septiembre de 1867, aprobándolo la Dirección de la Academia en 9 de noviembre, y disponiendo hacer presente al Gobernador de esta provincia la conveniencia de que por la Diputación, de acuerdo con el ayuntamiento de la ciudad, se consiguiera, en el presupuesto respectivo, crédito con qué atender al servicio de que se trata, por medio de una gratificación permanente creando una plaza de profesor al efecto, cuya consignación no llegó a verificarse, ni por consiguiente percibirla el citado profesor³⁶.

En 15 de julio de 1872 un oficio de Fernando Díez, Juez del Distrito de Serranos, pide al Director de la Academia, Presidente interino Juan Dorda, designe dos pintores para que procedan al justiprecio de varios cuadros pintados al óleo, a fin de poder dar cumplimiento a un exhorto del Juzgado de Cieza (Murcia) que era el encargado de la diligencia. Por Presidencia fueron nombrados para desempeñar esta función Miguel Pou y Rafael Montesinos³⁷.

Puede presentarse a confusión de paternidad una obra titulada *La caída de la tarde*, paisaje cuya autoría debe corresponder a Rafael Montesinos y Ausina (las fuentes que lo citan no dan el segundo apellido), hijo del anterior, y que fue presentado, junto con unas marinas, a la Exposición de Bellas Artes que celebró el Ateneo de Valencia en el año de 1871. Ello se deduce de la lectura a la siguiente crítica que hacía Luis Alfonso en un artículo titulado “Los pintores

(32) A.R.A.S.C.V., Leg. 78 “Nombramiento de Rafael Montesinos como profesor interino de la cátedra de Colorido y Composición”. Valencia, 1 de octubre de 1861, 2 h. en 4º.

(33) A.R.A.S.C.V., Leg. 78 “Estado de las obras presentadas a esta Academia con objeto de remitirlas a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se ha de celebrar en este año de 1864...”. Valencia, 4 septiembre 1864. Un pliego manuscrito sobre papel cartulina.

(34) “Noticias locales”. Diario *La Opinión*. Valencia, domingo 9 de julio de 1865, nº 1.801, p. 3.

(35) *Diario Mercantil de Valencia*. Valencia, martes 19 de febrero de 1867, núm. 6.000, p. 2.

(36) A.R.A.S.C.V., Leg. 80 “Borrador de una certificación extendida por el Secretario de la Academia José Serrano Gascó, acerca de los servicios académicos prestados por Rafael Montesinos y Ramiro”. Valencia, 2 de agosto de 1877, 1 h. en f. (Existe otro borrador adjunto en la nota 30 que complementa a éste).

(37) A.R.A.S.C.V., Leg. 79 “Oficio del Juez del Distrito de Serranos para que se nombrasen dos pintores para el justiprecio de ciertos cuadros”. Valencia, 15 de julio de 1872, 2 h. en 4º.

valencianos en la Exposición de 1871” y que publicó el *Boletín Revista Ateneo de Valencia*: “También un tanto inclinado al estilo que condenamos (el paisaje) —decía el informador— es D. Rafael Montesinos, que llevó tres paisajes al certamen. No se envuelve en los vapores azulados que flotan en los de Muñoz (Degraín); pero reina en ellos algo de su dureza en la entonación y de su convencionalismo en las tintas. Y no obstante, “La caída de la tarde”, el mejor de los tres cuadros de Montesinos, descubre lúcidas cualidades en el artista, que confiamos ha de desarrollar debidamente el tiempo y el estudio; hay allí, a más de cierta lánguida y soñadora poesía propia del incierto fulgor vespertino, una franqueza en el toque, un empaste en el color, una suavidad en las tintas, que abogan elocuentemente por el Sr. Montesinos”³⁸. Crítica tan apasionada solo podía ir dirigida, dándole ánimos, a un artista joven, en cuanto a que el tiempo y el espacio —se argumenta— tenían que desarrollar sus cualidades. De otro lado, a las Exposiciones del Ateneo de Valencia no concurrían los artistas profesionales, sino las jóvenes promociones, excepción hecha de alguna participación esporádica de Plácido Francés, Muñoz Degraín y Bernardo Ferrándiz.

En 1873, reconocida su antigüedad como docente, se le extiende título de ascenso por el Ministerio de Fomento con un extipendio de dos mil pesetas anuales sobre el de entrada que le correspondía, habiendo obtenido la consideración de Catedrático de Instituto, y aumentándole la Diputación Provincial quinientas pesetas el haber que disfrutó hasta su fallecimiento, y desempeñando desde el curso 1872-1873 la asignatura de *Copia y Colorido de Flores del Natural*, a petición del Director de la Escuela de Bellas Artes, Salustiano Asenjo Arozarena³⁹.

La familia ha cambiado de domicilio y reside ahora en la calle de Padre Huérfanos, núm. 6, entre la Plaza del Carmen y Muro de Blanquerías, dato que conocemos por la cédula personal número 1.823, de Rafael Montesinos y Ramiro, expedida por la Alcaldía de Valencia en 19 de octubre de 1876. Mientras tanto su hijo, Rafael Montesinos y Ausina, continúa ejercitándose participando en las exposiciones del Ateneo de Valencia durante 1874 y 1875, presentando acuarelas y grabados.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el transcurso del año 1877 iba a recibir la visita de un egregio huésped, el rey Alfonso XII, que tuvo lugar en 24 de febrero. Con dicho motivo la Real Corporación académica organizó

una vasta exposición de industriales y artistas, que tuvo lugar en el viejo edificio del exconvento carmelitano, participando entre otros autores Agrasot, Brel, Camaña, Layana, Navarrete y Pinazo, y blandiendo sus muros cuadros, proyectos y dibujos. A dicha muestra también concurrían Rafael Montesinos y Ramiro, y sus hijos Rafael y Mariano, con varias pinturas de paisaje⁴⁰.

Tras su óbito acaecido en 1 de julio de 1877, importante fue el legado de pinturas, colección de cuadros, casi todos debido a su pincel, y que dejó a sus hijos Mariano y Rafael, así como a otros familiares allegados. Ello es conocido por una instancia⁴¹ de Rafael Montesinos y Ausina, primogénito del finado, fechada en Valencia en 19 de octubre de 1877 y dirigida al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la sazón Vicente Boix, en la que le solicita designe dos individuos de la misma para que aprecien y valoren en sí dicho legado en la equidad distributiva de las pinturas —de las que no ha sido localizada relación alguna—, llevando a cabo dicho cometido los profesores Salustiano Asenjo y Miguel Pou.

La documentación consultada no da referencia alguna en torno al destino de la colección de obras de Montesinos, quien testó en favor de sus hijos. Una noticia reseñada en la prensa valenciana en 1878 permite augurar que dichas pinturas se dispersaron en poder de particulares, ya que en la misma se da cuenta de la almoneda o venta en pública subasta de más de quinientos cuadros suyos, entre miniaturas y acuarelas⁴².

La copia de otro documento, un borrador conservado en el Archivo de la Academia de San Carlos y datado en agosto de 1877, da referencia de una comunicación dirigida al Director General de Instrucción Pública al remitirse una instancia de los hijos y herederos de Rafael Montesinos en solicitud de que el Gobierno de Su Majestad conceda una pensión a éstos como huérfanos de un antiguo funcionario del Estado, y que era recomendado por Vicente Boix. En el mismo se insertan noticias inéditas acerca de la biografía del pintor que tratamos, cuyos aspectos ya han sido relacionados en el desarrollo del presente estudio⁴³. El borrador de

(38) LUIS ALFONSO: “Los pintores valencianos en la Exposición de 1871 (continuación)”. *Boletín-Revista Ateneo de Valencia*. Valencia, Imprenta de José Rius, 29 de febrero de 1872, T. IV, n.º. 42, pp. 122-128.

(39) A.R.A.S.C.V., Leg. 105 “Copia del título de ascenso por antigüedad del profesor Rafael Montesinos”. Valencia, 9 de octubre de 1873, 2 h. en f. (Dicho documento inserta en papel timbrado n.º de orden 5.222.303).

(40) Boix, Vicente: “Catálogo de los Artistas e Industriales que han presentado sus obras en la Exposición celebrada en la Academia con motivo de la venida a Valencia de S. M. el Rey Alfonso XII en febrero de 1877”. Anexo a *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877, p. 69.

(41) A.R.A.S.C.V., Leg. 80 “Instancia de Rafael Montesinos y Ausina dirigida al Presidente de la Academia de San Carlos solicitando se designen dos individuos de la misma para que valoren el legado de pinturas de Montesinos padre, destinado a sus herederos”. Valencia, 19 de octubre de 1877, 2 h. en 4.º.

(42) Diario *Las Provincias*. Valencia 13 de febrero de 1878, p. 2.

(43) A.R.A.S.C.V., Leg. 80 “Borrador de una comunicación dirigida al Director General de Instrucción Pública al remitirse una instancia de los hijos y herederos de D. Rafael Montesinos, la cual se recomienda”. Valencia, agosto de 1877, 4 h. en 4.º.

que se hace mención, manuscrito por Vicente Boix y sin firma, constituiría el informe que posteriormente extendería en limpio el Secretario de la Academia de San Carlos, y sería cursado al Director General de Instrucción Pública, no obteniéndose respuesta al efecto.

Varias son las obras pictóricas que se hallan o se hallaban entre los fondos de la Real Academia de San Carlos y Museo de Bellas Artes (hoy de San Pío V), de Valencia, debidas al pincel de Montesinos que, a través de legados de particulares y quizás alguna que otra donación del propio pintor, constituyen su procedencia.

Los añejos catálogos museísticos permiten apuntar algunas obras ingresadas de este artífice, dándose cuenta de una *Santa Cristina*, lienzo que ya se ha tratado líneas arriba, de las que hay referencia en los Catálogos del Museo de 1863 y 1867, así como Ossorio, 1868, y el Diccionario Hispano-Americano, 1893, sin que vuelva a citarse y desconociéndose su posterior paradero.

Sobre un lienzo de tema mitológico *Dido abandonado por Eneas*, proporcionaron noticia Vicente Boix, 1877⁴⁴, y el barón de Alcahalí, 1897⁴⁵; pintura que en los Catálogos de 1850, 1863 y 1867, no consta. Tampoco es mencionado por ninguno de los siguientes autores: Araujo, 1875; Gonzalo Salvá, 1892; Tramoyeres Blasco, 1915; Tormo y Monzó, 1932; y Garín, 1955. Cuadro hoy perdido.

Entre *dos cabezas de viejas*, pintura de Montesinos, aparece inventariada por Elías Tormo, 1932⁴⁶, con el n° 837, sin que exista referencia de la misma en los catálogos impresos precedentes y postreros a la fecha descrita. De procedencia ignorada es un *paisaje* (Fig. 4), óleo sobre lienzo de 58 x 84,5 cm., que representa una escena campesina presidida por un pastor y su ganado que se encuentran pastando, por fondo cascada de agua, peñascos abruptos y vegetación densa, refugiados en la boca de una gruta. Está



Fig. 4. "Paisaje" (escena de pastoreo). Rafael Montesinos y Ramiro. Óleo sobre lienzo, 58 x 84,5 cm. Museo San Pío V. Valencia.

atribuido a Rafael Montesinos, y al no existir documentación archival sobre el mismo queda la duda de su autoría entre padre o hijo. Va firmado "R. Montesinos".

Las restantes pinturas de Montesinos donadas a la Academia restan documentadas en los correspondientes Libros de Actas de la expresada Real Corporación. Así ocurre con *Retrato de hornera*, legado por José Elías Llompart, según Acta de la Junta Ordinaria de 5 de abril de 1921⁴⁷, y que no inserta catálogo alguno. Lo propio sucede con dos *retratos de familia* (no se especifican títulos), debidos al mismo pintor, y donación de Asunción Ramos Gasch, que describe el Acta de la Junta Ordinaria de 3 de marzo de 1925⁴⁸. Ambos sin identificar.

Y por último describese *Retrato de Doña Clotilde Donday*, lienzo que reproducimos, de 100 x 78 cms., donación de Gabriel Montesinos, hijo (?) del pintor Rafael Montesinos y Ramiro, autor de la pintura en cuestión según registra el Acta de la Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1941⁴⁹, y que recoge el Catálogo de Garín, 1955⁵⁰, con el n° 607.

La Catedral Metropolitana de Valencia alberga dos cuadros cuya autoría corresponde al pintor de que tratamos, y sobre los que dieron noticia Sanchis Sivera y Elías Tormo. Se trata del *Retrato del cardenal Barrió*, 32° Arzobispo de Valencia, que inventarió Sanchis Sivera, 1909⁵¹, con el n° 59; y Tormo y Monzó en 1923 y 1932⁵², con el n° 44. Se ubicaba en el Aula Capitular antigua. Y del retrato de *El Beato Juan de Ribera*, óleo sobre lienzo del año 1878 (?), que catalogó Sanchis Sivera, 1909⁵³, con el n° 330, y citó Tormo en 1923⁵⁴. Pende sobre nicho del altar del Beato Juan de Ribera, lateral izquierdo de la Capilla de Santo Tomás de

(44) BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877, p. 49.

(45) ALCAHALÍ, Barón de (RUÍZ DE LIHORY): *op. cit.*, p. 20.

(46) TORMO Y MONZÓ, Elías: *Valencia: Los Museos*. Madrid, 1932, fascículo I, p. 73.

(47) A.R.A.S.C.V., "Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos desde marzo del año 1910 hasta diciembre de 1923". Sign. 58, Acta de la Junta Ordinaria de 5 de abril de 1921.

(48) A.R.A.S.C.V., "Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos desde enero del año 1924 hasta 1944". Sign. 61. Acta de la Junta Ordinaria de 3 de marzo de 1925.

(49) *Ibidem*. Acta de Junta Ordinaria de 11 marzo 1941.

(50) GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M^o: *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955, pp. 189-190.

(51) SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, pp. 236 y 511.

(52) TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante*. Madrid, 1923, p. 89; TORMO Y MONZÓ, Elías: *Valencia: Los Museos*. Madrid, Gráficas Marinas, 1932, Fascículo II (Museo de la Catedral), p. 111.

(53) SANCHIS SIVERA, J.: *op. cit.*, pp. 297 y 523.

(54) TORMO Y MONZÓ, E.: *Levante*. Madrid, 1923, p. 87.

Villanueva, sita en la claustral de la Epístola. La fecha de 1878 que aporta Sanchis Sivera es confusa, en cuanto que Rafael Montesinos y Ramiro había fallecido en 1877, a no ser que el susodicho lienzo sea donación de alguno de los hijos del artista o la data que proporciona el canónigo esté errada. Cabe circunscribir la obra a Rafael Montesinos y Ausina, aunque éste, primogénito del artista, no era dado a cuadros de devoción.

Artista fecundo de extraña universalidad, la pintura de Rafael Montesinos y Ramiro, como ha señalado Carmen Gracia⁵⁵, es una pervivencia del paisaje histórico neoclásico, fundido ya con una sensibilidad romántica.

Para este pintor lo bello, no el ideal, era la aspiración más legítima de todo buen artífice, patentizado en sus retratos y paisajes, llenos de verdad y poesía; un paisajista de primera fuerza naturalista, según demostraban dos lienzos, *Frondoso prado* y *Ruinas de un vetusto castillo feudal* que, según la crítica⁵⁶, pendían en su colección antes de dispersarse en la subasta efectuada por sus hijos en 1878. Montesinos debió comprender la revolución del arte acaso en la obra de algunos de sus antiguos discípulos ¿Muñoz Degraín?, para redimirse desde la perspectiva clásica historicista emanada de los ensueños de Camarón, Goya y Vicente López, evolucionada hacia la figuración romántica.

Desde sus tímidos balbuceos de muralista y pintura al temple hasta su última época de evocación romántica, varias etapas podrían definirse en el transcurso de su vida, alentada por las diferentes técnicas y recursos que ensayó: una primera, si se quiere oficial y académica, donde se

ejercita y se especializa en la miniatura sobre marfil, incluso en botonaduras y sortijas, de trazo dibujístico y color ponderados, con una recreación de más de seiscientas láminas. Otra, tras el acoso de la fotografía, de pintura histórica, dado al retrato de personajes ilustres y a grandes composiciones pictóricas tanto murales en tela como techadas, de temas alegórico-mitológicos (palacio de Oriente) y de escenas místico-religiosas que invadieron iglesias y capillas (Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados), en donde la técnica no era tan depurada. Y una tercera época, de estética naturalista, donde la impronta de recreación romántica a través del género del paisaje, vivaz y naturalista, reuniría más de trescientos cincuenta cuadros al óleo.

El Montesinos artista vivía de su trabajo. De ahí su trayectoria modesta. Su genio, como más arriba se ha indicado, hubiera brillado en más ancho campo si la fortuna hubiese acompañado su númen, que se sintió regenerada por el Jordán del arte. Su obra hoy escasa está presente en museos de Bilbao, Barcelona y Valencia, a través de miniaturas y óleos sobre lienzo que han sido ya reseñados.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ

(55) GRACIA BENEYTO, Carmen: "Pintura (Cambios en la pintura de historia)". *Historia del Arte Valenciano*. Tomo 5 (Entre dos siglos). Valencia, Consorci d'editors valencians, 1987, p. 113.

(56) X, "Biografía. El pintor Montesinos". *Diario Las Provincias*. Valencia, sábado 28 de julio de 1877, núm. 4.010, pp. 1-2.

EMILIO SALA, UN PENSIONADO ROMANO EN PARIS *

Durante el siglo XIX, el atractivo que sintió el pintor español para formarse en el extranjero se concretó en alcanzar los mitos de dos ciudades: Roma y París. Por una cuestión de tradición cultural, a la que difícilmente podía —ni puede— sustraerse nadie, y por los medios puestos por el Estado a disposición de los artistas, que culminaron con la fundación de la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1873, esta ciudad tuvo un peso cuantitativa y cualitativamente muy considerable en la conformación del arte decimonónico español. Pero París, a la que ninguna sensibilidad viva dejaba de contemplar como la capital moderna, constituye la obligada referencia del arte occidental a lo largo del siglo. De ningún modo puede pensarse que para los españoles ambas metas constituyeran una irreconciliable disyuntiva: muy al contrario, París está, muchas veces, “de paso” hacia Roma¹ o, con más frecuencia, en el camino de vuelta, especialmente a raíz del establecimiento allí de la mencionada Academia Española. En efecto, el artículo 46 del Reglamento de esta institución permitía a los pensionados, tras residir obligatoriamente en Roma el primer año, “viajar a su elección y fijar por intervalos su morada en diferentes capitales y ciudades de Europa, afamadas por sus Academias, Monumentos y Museos”². Se sabe que los pintores hicieron uso —y abuso— de este derecho³, que por sí solo bastaría para desmentir a quienes antaño se empeñaron en ver en la creación de la Academia de Roma un modo de perpetuar las directrices artísticas del pasado en cuanto que alejaba a los pintores de los centros supuestamente más modernos. En realidad, fueron ellos mismos quienes optaron por pasar temporadas en Nápoles o en Venecia más que al otro lado de los Alpes. No entender su

elección —en cualquier caso bien difícil— no justifica un juicio moral sobre su sensibilidad. Además, los que eligieron la posibilidad de París⁴ no necesariamente se vieron involucrados en la dialéctica de la modernidad —grandilocuencia inventada después—, sino, más bien, en lo que podríamos llamar su vitalidad urbana: el eclecticismo de sus salones, la proyección universal de sus exposiciones, las posibilidades del mercado artístico y el gusto cosmopolita, en general.

Entre los pensionados españoles de la Academia de Roma que debieron de verse rodeados de estas circunstancias, se encuentra uno de los grandes pintores que, nacidos en el antiguo reino de Valencia en la segunda mitad del siglo XIX, dieron fama universal a esta escuela en los inicios de la modernidad. Se trata de Emilio Sala y Francés (Alcoy, 1850-Madrid, 1910) cuya importante trayectoria pictórica, pese haber merecido la lógica atención de críticos e historiadores⁵, permite todavía sugerir enfoques nuevos sobre la controvertida época que le tocó vivir. Las vicisitudes ocurridas durante la última etapa como pensionado de la Academia de Roma, transcurrida en París —durante la cual realizó su obra más célebre, *La Expulsión de los Judíos*— constituyen efectivamente un capítulo no sólo importante para el mayor conocimiento de la obra de este artista, sino un ejemplo muy significativo de las inquietudes estéticas vividas por los pintores españoles a fines del siglo pasado.

Emilio Sala se había presentado, como se sabe, a la plaza de mérito vacante en la Academia de Roma por la pintura de historia, según anuncio aparecido en la *Gaceta de Madrid* el 25 de febrero de 1885, y había tomado posesión el 1 de octubre de ese mismo año, por lo que su período de pensionado, todo él bajo la dirección de Vicente Palmaroli, finalizaba el 1 de octubre de 1888⁶. Ya en noviembre de 1887, es decir el último año de su pensión en Roma, dirige, desde París, una carta al Director de la Academia en la que, de forma relativamente convencional, se limita a cumplir

(*) Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

- (1) Julián Gallego comenta que el viaje a Roma en 1850 de Alvarez, Palmaroli y Rosales pasó por Burdeos y que este último en 1865, en el mismo recorrido, llegó hasta París. También señala, la primera vez sistemáticamente, que son muchos los pintores españoles del siglo XIX que abandonaron Roma por París (Véase: GALLEGO, J.: “La escuela española en París (en el siglo XIX)”, II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978, pp. 65-66). Los recientes trabajos de GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ AIXELA, M.: *Pintores españoles en Roma, 1850-1900* (Barcelona, 1987) y *Pintores españoles en París, 1850-1900* (Barcelona, 1989) confirman la coincidencia de nombres.
- (2) “Reglamento de la Academia de Bellas Artes en Roma aprobado el 7 de Octubre de 1873”, recogido por BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes de Roma, 1873-1914*, Madrid, 1971, p. 262.
- (3) Véase, sobre todo, CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987.

(4) Véase mi trabajo sobre “La disyuntiva París-Roma en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa”, *anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 1990, pp. 217-228.

(5) Véanse especialmente los trabajos de Espí Valdés, entre otros “Un cuadro de Emilio Sala en el Museo de Bellas Artes de Granada: Expulsión de los judíos”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 381-385 y *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia, 1975.

(6) BRU ROMO, *Ob. cit.*, pp. 69-71.

con el Reglamento⁷. Confía en terminar “para abril o mayo” del año siguiente su último envío de pensionado. Se trata, evidentemente, del famoso cuadro de historia “La expulsión de los judíos”. Por lo tanto, y con independencia de que el tema llevase años en la mente de Sala, éste ejecutó una buena parte de su obra maestra en París y no en Valencia, como se ha insinuado. Si se tiene en cuenta, además, que la pintura fue firmada en 1889 en la capital de Francia, transcurrió bastante más de un año desde las primeras noticias, que empleó en completar la obra, como se verá, por lo que definitivamente no se limitó a firmarla allí⁸. Es más, Sala solicita ampliación de licencia a Madrid inmediatamente “por haber empezado una obra en París”, lo que también comunica al Director, al que promete mandarle fotografía, “por si cree prudente alguna observación que pudiera favorecerle”⁹. Sala sigue sin saber nada a fines de diciembre de ese año sobre su solicitud, aunque confía decididamente en ella en virtud de sus amistades, entre quienes cita a Aureliano de Beruete. Indica, por cierto, su dirección, la rue Rochechouart número 42, lo que hace suponer que había vivido con anterioridad en otro lugar. Sala confirma finalmente el 25 de Enero de 1888—el oficio estaba fechado el 16 por el ministro Moret— la concesión de su petición¹⁰.

(7) En la carta enviada a Palmaroli desde París el 5 de Noviembre de 1887 Sala dice: “tengo un gran gusto al cumplir con mi deber en escribirle dándole cuenta de mi humilde persona. Estoy bien de salud, trabajo con actividad en el cumplimiento de mi deber y acaso para abril o mayo próximo esté terminado mi último envío que me alegrará mucho sea de su aprobación y que no empañe como el otro el brillo de esa Academia” (Archivo de la Academia Española de BB. AA. de Roma, Carpeta de Pensionados 1873-1917, M-Z). En el libro de GONZÁLEZ LÓPEZ-MARTÍ AIXELA (1989) se señala 1886 y no 1887 como fecha de la llegada a París, pero probablemente se trata de algún error tipográfico porque ninguna otra información lo confirma (p. 191).

(8) Esto descarta definitivamente las suposiciones de Moróder Molina recogidas por Espí Valdés en *Los pintores de Alcoy y el cuadro de “Historia”*, Alcoy, 1963, pp. 130. Por otra parte, el boceto realizado durante su estancia en Roma está firmado en 1887 (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

(9) La copia se remite desde la Embajada de España en Roma al Director de la Academia el 19 de Diciembre de 1887. Sala contesta a Palmaroli el 24 de Noviembre de 1887 en los términos siguientes: “recibí su atenta carta y siguiendo sus consejos escribí a Madrid solicitando la prórroga de mi ausencia de Roma. Ya V. sabe que no siempre se despachan las cosas a medida del deseo, ni con aquella actividad que uno deseara, por lo tanto no quiero dejar para más tiempo aguardando contestación para participárselo y me apresuro a darle las gracias por el interés que en beneficio mio se toma. Creo que este mes próximo recibiré la paga con la misma puntualidad de siempre y que si los de allá no contestan para el otro ya estará arreglado. Antes de mandar el cuadro a España ya le tendré a V. al corriente y le mandaré la fotografía de él por si cree prudente alguna observación que pudiera favorecerle. Sabe que siempre estoy a sus órdenes y deseo de complacerle”. (*Ibidem*).

Sala había previsto, como señalaba en la primera carta enviada a Vicente Palmaroli, terminar su obra en la primavera de 1888, pero aunque presumiblemente avanzada, se sabe, por su carta de abril de ese año, que no estaba concluida. Se refiere también a otras obligaciones de la pensión (boceto y memoria), acaso para justificar de alguna manera su estancia en París para la que se le había concedido ya el correspondiente permiso. Por cierto que el pintor, aparte de explicar el argumento de su cuadro, anuncia que tiene intención de presentarlo a una exposición—la Universal de 1889, probablemente, como así fue— lo cual le hace ser reservado en la publicidad de la obra: el efecto sorpresa constituye, por lo tanto, uno de los principales atractivos de estas “grandes machines”¹¹.

En agosto de 1888 comunica al Director de la Academia su intención de solicitar nuevamente “una pequeña prórroga” en su pensión, que acababa en octubre. Es fácil que quisiera alargar cuanto fuera posible su estancia en

(10) Sala escribe el 20 de Diciembre de 1887: “acabo de recibir su favorecida del 18 del que rijo y le agradezco infinito el interés que demuestra por lo que a mi se refiere.

Siento no poder responder a su pregunta de una manera terminante, pero aun cuando así sea, yo creo que se obtendrá lo solicitado, pues la amistad que me une con Beruete, primo y cuñado de Moret y los amigos de este último y más que lo recomiendan cuanto lo insignificante y pequeño de la justicia concedida por creces en otras ocasiones como V. ya sabe que hace no dudar que se resolverá favorablemente.

Ahora bien V. no ignora tampoco la calma con que en Madrid se resuelven muchas cosas. Yo no obstante vuelvo de nuevo a escribir y en cuanto tenga mejores noticias se las comunicaré.

Resuelva V. pues como mejor tenga por conveniente que ni desconozco su celo ni seré ingrato a sus bondades”.

Sala vuelve a escribir a Palmaroli el 23 y el 30 de Diciembre de 1887 para agradecer de nuevo el interés del Director en solucionar su asunto y felicitarle las Pascuas antes de confirmarle el 25 de enero del año siguiente la concesión de su petición. (*Ibidem*).

(11) El 24 de Abril de 1888 Sala escribe a Palmaroli en los siguientes términos: “he recibido su atenta y le ruego me dispense mi retraso en dar cuenta a V. de mis trabajos.

Van bien relativamente y no debe V. inquietarse por ellos. Como convinimos (y así lo han hecho todos) que al final de pensión, con el cuadro se entregará el boceto y la memoria, por eso nada esta completamente terminado.

El asunto del cuadro es (yo creía ya haberselo comunicado) el momento en que Torquemada se interpone entre los Reyes Católicos y el embajador de los judíos para impedir las negociaciones de tolerancia y sacando el Cristo hizo que se dictara la expulsión de los Judíos.

V. que conoce lo que somos los artistas comprenderá que teniendo que figurar el cuadro en una Exposición no quiera que de esto se vea nada hasta que esté concluida la obra y dispensara esta mi reserva sin prejuicio que si V. por su caracter y posición deseara mas datos se los facilitase y como siempre esté a sus órdenes.

Espero por mi parte cumplir todo lo mejor que pueda y si con esto no llegara a lo que todos queremos crea V. que yo seré el primero en sentirlo, pero no dejo de poner los medios para que quede más honrada por mi parte que lo fue la otra vez por mí la Academia que V. tan dignamente dirige”. (*Ibidem*).

París para hacer coincidir el final de la misma con la apertura de la Exposición Universal de 1889 en donde se “estrenaría” su obra porque, de lo contrario, se vería obligado a darla a conocer antes, como obligación de pensionado, lo que no entraba en sus planes. Puede suponerse asimismo que la advertencia que hace en la misma carta a su paisano Benlliure, entonces pensionado de mérito como él en la Academia de Roma y futuro expositor también en la Universal de 1889, se refiera a ese problema. La cuestión del efecto sorpresa no era ni mucho menos secundaria porque Sala sigue insistiendo, con preocupación y sentimiento, que no piensa enviar croquis o fotografías ni al propio director a quien escribe y se siente ofendido porque Pradilla dice en Madrid que el cuadro está copiado de él¹². Todo ello se confirma cuando, en una nueva carta enviada a Roma el 4 de setiembre, Sala insinúa la posibilidad de “retardar algo la entrega de la obra”. Confiesa que tiene tiempo para concluirarla, aunque no cesa en manifestar al Director que se encuentra en un atolladero¹³. Finalmente, Sala opta por firmar la solicitud de nueva ayuda, según confiesa por consejo del propio Director, el 18 de Octubre para lo que se apoya en el

(12) El 27 de Agosto de 1888 Sala escribe a Palmaroli: “no recibo más que pruebas de una consideración y un afecto que quisiera poder corresponderle con utilidad como sus bondades lo son para mí.

Es V. eminentemente práctico y sabe todo lo que puede acontecer al artista; en efecto he escrito a Benlliure poniendo en práctica la idea y espero de su bondad me otorgue esta pequeña prorrogación útil a mis intereses y le recomiendo ponerse de acuerdo con V.

Ya debe V. suponer que no tengo olvidado cuando termine la pensión y deseo de cumplir con mi deber este mes entrante deseaba molestar un poco a V. para disponerme a cumplir en todo, así lo haré pues y como será cuestión de carta larga dispense V. que hoy no lo haga aún y solo me ocupe de darle a V. las gracias de su atención al mismo tiempo que decirle he puesto en práctica su consejo.

No sé si le dije a V. que Pradilla dijo en Madrid que este asunto que hago lo copio o tomo de él y en vista de esto no enseñe mi cuadro y me imposibilita de mandar croquis o fotografías de cómo está dispuesto o a los que por deber como V. debía hacerlo o los que por amistad y respeto también quisieran saber su opinión. Bastante lo siento! Y sobre todo de V. de quien no ignora tengo tan gran concepto y me tiene además deseando que viera que a más de seguir sus sabios consejos cumplo con mi deber para mí grato. No obstante le ofrezco sí que la primera fotografía será para V. a fin de que sea también una de las primeras opiniones y la más interesante para mí la de V. sin que su posición en el temor de ofenderme haga aminorar la severidad del artista”. (*Ibidem*).

(13) El 4 de Setiembre de 1888 Sala escribe: “ahora mismo he recibido carta de Pepe Benlliure de Porto S. Stefano en la que consiente que me tome un mes y dos y todos los que me puedan hacer falta para la terminación de mi obra: dice que el 19 volverá a Roma y si antes no le ha escrito a V. supongo como él me ofrece que se pondrá de acuerdo con V.

Yo por mi parte si el reglamento no concede mas que un mes claro está que con él me conformaré y si se pudiera algo más sería mejor pues V. sabe lo que acontece cuando se quiere poner toda la carne en el asador en una obra todo es poco.

Lo que yo no sé es si después de terminada la pensión yo puedo retardar algo la entrega de la obra y aunque tengo tiempo para concluirarla V. que conoce parte de mi caracter escrupuloso no le debe

artículo 67 del Reglamento¹⁴. Junto a ella va una nueva carta en la que, entre otras cosas, se siguen dando largas al asunto de la fotografía¹⁵.

El 23 de Marzo de 1889 —tras una etapa en la que Sala había abandonado la asiduidad de las cartas con Palmaroli, probablemente por la muerte de su madre, doña Concha— asegura que está dispuesto a exponer su cuadro —ya casi

extrañar que le diga que paso ratos muy malos creyendo haberme equivocado en la elección de asunto y por tanto si trabajo mucho no estoy satisfecho nunca. Políticamente considerado lo encontré bueno llevado a la práctica y sobre haberlo madurado mucho no lo encuentro como pudiera desearse. Bastante lo siento pues aunque con muchos medios lo podría hacer mejor crea V. que he puesto muchísimos y llevo ya gastado un dineral en él.

En sus manos entrego mi alma. V. con su práctica de mundo y con la bondad con que siempre me ha distinguido me dirá para que yo esté al corriente como debo hacer para la cuestión de entrega de obra y demás.

Que en cuanto a lo demás estamos demasiado lejos para que con su buen juicio me sacara de este atolladero”. (*Ibidem*).

(14) El artículo 67 del Reglamento 1877 alude a la posibilidad de “auxiliar a los pensionados en sus estudios y trabajos de envío” por lo que se faculta al Director para conceder subvenciones. Para los pintores de historia en su último cuadro esta ayuda oscilaba entre 100 y 400 liras (BRU ROMO, *Ob. cit.*, p. 290). La instancia en cuestión fue redactada en estos términos:

“Excmo. Señor:

Emilio Sala y Francés, pensionado de mérito por la pintura de Historia en la Real Academia de Bellas Artes en Roma, con el debido respeto a V. I. expone:

Que en virtud del derecho que le concede el artículo 67 del reglamento de esa Academia y encontrándose precisamente en condiciones para necesitar ser ayudado, para concluir su último envío, Suplica a V. I. se sirva tomar en consideración su demanda concediéndole tan señalado servicio.

Dios guarde a V. I. m. a. Paris 18 de Octubre de 1888.

Emilio Sala

Al Exmo. Señor Director de la Real Academia.”

(*Ibidem*).

(15) El 18 de Octubre de 1888 Sala escribe a Palmaroli: “es V. el hombre más bueno del mundo y francamente no sé de que manera recompensar a V. y agradecerle su celo y amabilidad por cuanto a mí se refiere. Siguiendo su consejo adjunto le incluyo mi solicitud que espero esté bien y se resuelva favorablemente.

He recibido sus tres cartas y la de Benlliure.

Deseo que esté ya V. completamente [bien] y celebro mucho las buenas noticias que de su salud me da deseando que estas sean también las que participa también su familia.

Veo que V. se forma ilusiones del cuadro por lo que le han dicho; Dios lo pague a los que así piensan! yo le repito que no las tengo todas conmigo.

Le suplico me perdone que sobre deberle a V. tanto hoy sea corto en esta pero no quiero dejar de escribir hoy mismo pues sería más que un desaire a su interés y actividad: y otro día será más extenso.

En cuanto me sea posible le remitiré fotografía del cuadro pues estoy deseoso de saber su opinión y más ahora con lo que haya podido decir me temo que va V. a no gustarle como quizás se haya llegado V. a imaginar.

Repito una y mil veces mi reconocimiento y lo agradecido que le estoy en todo cuanto V. hace por mí y crea que de todas [ilegible] deseo una ocasión para demostrárselo más claro que por escrito”. (*Ibidem*).

concluido, pero todavía no— en la Universal. Por supuesto, “no ha venido el fotógrafo”, así que no puede enviar prueba al Director de la Academia. No se le olvida escribir que aún tiene tiempo para hacer una “copia a boceto” que enviar a España: la discreción, pues, permanece, a pesar de que Sala aparenta ser un destrozado por las desgracias e indiferente ante el éxito, pero sin embargo no le resulta indiferente el dinero que vayan a pagar por su pintura¹⁶.

El permiso solicitado por Sala para que “su cuadro de último envío como Pensionado de la Academia Española en Roma” se exhiba en París con motivo de la Universal de 1889 se firma en Roma el 29 de Abril de ese año. Es de suponer, pues, que en esa fecha estaba completamente concluido. El Ministerio —dice el escrito— “ha tenido a bien acceder a su petición en la inteligencia de que serán de su cuenta y riesgo los gastos que pueda ocasionar esa exhibición y que tan pronto como termine aquel certamen será enviada inmediatamente dicha obra a esta Corte para su calificación reglamentaria y demás efectos”¹⁷.

Por fin, *La Expulsión de los Judíos* se expuso, desde la primavera de 1889, al pie de la torre Eiffel¹⁸. A pesar de que

- (16) El 23 de Marzo de 1889 Sala escribe a Palmaroli: “es verdad que le tengo a V. abandonado pero no olvidado: mucho muchísimo me he acordado de V. no ya solo por lo excesivamente bueno que es V. para conmigo como superior sino como amigo y colega. Su carta de V. e felicitación de año se ha presentado muchas veces en mi memoria. El 22 del mes pasado he sufrido un golpe terrible: mi buena madre ha muerto. ¿qué puedo decir a V. después de esto? Que me [ilegible] lejos de ella, sin tiempo para llegar a verla, aún sin familia sin aficciones y sin fortuna ninguna, he pasado ratos muy amargos y por necesidades en el trabajo he tenido que buscar el poco consuelo que me ha seguido animando. Dispuesto a exponer el cuadro en la Universal he trabajado mucho y está casi concluido. Aún no ha venido el fotógrafo: por eso no lo he mandado alguna prueba. Irá pues a la Universal como V. me indica y como tengo aún tiempo antes que lo lleve habré hecho la copia o boceto para mandarlo a España siguiendo sus buenos consejos. ¿Qué le voy a adelantar a V. de lo que la obra es? Nada. V. sabe como nació: con mi enfermedad. Y V. sabe como se ha concluido: con haberse hundido todas mis esperanzas. Gustará o no gustará. Treinta mil reales es lo que da el gobierno Español por un cuadro grande y solo en casos muy excepcionales, para lo cual hace falta dar mucho gusto al público cambiar la tarifa. Ni soy hombre de suerte ni mi asunto y cuadro son para dar gusto al público. Con que ya está V. al cabo de la calle. Esta desgracia me ha traído la conformidad de ánimo y tal indiferencia que me hacen bien en estas circunstancias. Sólo siento lo cara que me ha resultado esta filosofía. Esto no impide que recuerde y quiera con cariño a los amigos y que nunca olvide los beneficios que de ellos necesito. No podré nunca, así pues, olvidar, si bien mis ocupaciones me hayan impedido atender las amistades como las de V. Pronto volveré a escribirle y desearía mucho que se confirmase una noticia que me han dado y que V. vendrá como jurado de la Exposición. Ya puede V. figurarse la alegría que tendré”. (*Ibidem*).

(17) (*Ibidem*).

Sala obtuvo —gracias presumiblemente al apoyo del jurado español— una medalla de plata, los críticos franceses no ovacionaron una pintura que, con toda su calidad e inquietudes modernas, no dejaba de ser el eterno cuadro de historia. Casi nadie olvida mencionarla, pero no se pasa de ahí¹⁹.

La correspondencia de Sala y Palmaroli continúa a finales de 1889²⁰ y, como Sala permanece en París en 1890, aún le requiere ese año por problemas económicos, ya que le adeudan algún dinero²¹. Entretanto, el cuadro de *La Expulsión de los Judíos* se había presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 donde obtuvo un éxito diverso²², aunque lo que a Sala le inquietaba naturalmente

(18) Figuró con el número 110 en el catálogo general de la sección española. Sala expuso también allí un *Estudio de Frutas (Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue General Officiel, Lille, 1889, tomo I, p. 169)*.

(19) Es mencionada por CARDON, E.: “Exposition Universelle. L’Espagne”, *Moniteur des Arts*, 1889, p. 296 y HAMEL, M.: “Les écoles étrangères”, *Gazette des Beaux Arts*, 1889, p. 386.

(20) El 24 de Noviembre de 1889 Sala escribe a Palmaroli en estos términos: “¿Necesito esforzarme para recomendar a V. al dador? No: ya se lo dije a V. y ya V. le conoce. Va a esa a pasar el invierno y naturalmente a trabajar para vivir. ¿Qué le cuesta a V. que ponga una figura una octava de días en la clase de esa Academia? Con eso basta para si la figura fuese bonita, hacer que trabajase mucho. De V. pues depende todo y a poca costa: yo sé lo bueno que es V. y no dudo de la buena acogida que le hará a mi recomendado, Venceslao Higuera”. (*Ibidem*).

(21) El 13 de Mayo de 1890 Sala escribe a Palmaroli: “acto continuo de recibir su atenta carta escribí a Madrid para que activasen mi asunto caso de haberse equivocado en su carta fecha 3 del presente el señor Santisteban que me decía haber dado en el Ministerio ya conocimiento de que yo había cumplido con el reglamento. Como cuento con persona activa e influyente si no se hizo ya se habrá hecho y por ello le mando adjunto la solicitud pidiendo los cuartos. Ahora no dudo de su buena amistad que teniendo en cuenta que me encuentro en una de esas situaciones críticas de la vida procure de su parte el cobro de dicha cantidad y tenga la bondad de remitírmela lo más pronto posible.

Gracias por cuanto me dice de la memoria. Yo se la mandé más por recuerdo y por deber que otra cosa. Cuantas pocas ideas haya consignado en ella ya las habíamos comunicado anteriormente. Con su buen talento y práctica echa V. tierra sobre las miserias de la vida. Yo también quisiera tener esa verdad pues en las actuales circunstancias me sería muy útil.

Pero enfin... iremos aprendiendo hasta llegar al tercer cambio del enigma que resolvió Edipo, y gracias! si llega uno.

Hay que procurar ser joven de alma para el trabajo y viejo y descreído para saber desde nuestra concentración a tratar con las gentes.

Siento no tener mucho tiempo para decirle muchas cosas pero bien pensado nada más dejarle a él que haga su oficio y nos economiza opiniones antes de fallos y hechos.

Autorizo a V. para que en mi nombre cobre las 500 liras que me adeudan en esa Academia como gastos de viaje y regreso y creyendo que así basta para que conste no hago papel aparte para ello (*Ibidem*).

(22) Algunas de las críticas al cuadro de *La Expulsión de los judíos* fueron recogidas por ESPI VALDÉS en las obras citadas. Véase también mi trabajo *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid, 1987, pp. 264-266.



“La expulsión de los judíos”. Emilio Sala. Museo de Granada

más era su adquisición y el dinero que podía conseguir con ello. Así, el 12 de Octubre de 1890 de nuevo escribe preocupado a Palmaroli porque el cuadro no ha sido comprado por el Estado, lo que según la tradición y los artículos 60 y 68 del Reglamento de la Academia está en la mente de todos Por eso le pide que interceda ante el ministro²³.

(23) La carta enviada por Sala a Palmaroli el 12 de Octubre de 1890 dice así: “al fin me decido a molestar a V. en vista del rumbo que las cosas han tomado para mí en España a propósito de mi cuadro grande. Si bien en el Reglamento de la Academia nada hay concreto sobre que el Estado compre la obra del artista pensionado, los artículos 60 y 68 dejan ver claramente lo que en la conciencia de todos está y lo han acreditado los hechos.

El artista no puede vender la obra a un particular como se vió cuando Pradilla y Carbonero y sin embargo ni me deja por tanto vender ni me compra el cuadro.

Yo quisiera que V. escribiese al ministro, que dijera V. mi situación anormal, que por ser fuera de concurso en la exposición no me han otorgado nada ya que el jurado creyendo que las obras de los pensionados las adquiere el Estado ha juzgado quizás ocioso indicar lo que ya debía estar hecho. Que el Jurado calificador de trabajos si no le preguntaron más que si era buena o mala la obra no debió tampoco inmiscuirse en lo que no se le consultaba y habiendo dado calificación honorífica a mis trabajos, ¿para en qué caso se propone la compra?

Todo esto que es un deber del ministro, yo pienso que él no lo sabe y que si hay alguna persona autorizada para hablar del asunto y que sea atendida esa es solo V.

Así pues aún a trueque de molestarle hoy veo con claridad el asunto creo que también V. lo que verá así ¿no dudará en poner de su parte su influencia para salir de este olvido en que me han sumido las circunstancias.

Siento no saber de V. y de su familia con más frecuencia.” (*Ibidem*).

Palmaroli accede a enviar una carta con la cual Sala, que ya había comenzado a hacer gestiones por su cuenta a través de Campoamor, se siente más que satisfecho²⁴. Pero aún insiste a fines del año 1890²⁵, ya que el asunto tardaría en resolverse: en efecto, la Real Orden que supone la adquisición del cuadro —en la cantidad de treinta mil pesetas— no se firma hasta dos años después, el 7 de Diciembre de 1892²⁶.

La actividad pictórica de Sala en París no se circunscribe a su trabajo de pensionado. Como tantos otros artistas contemporáneos siente la tentación del Salón: en 1889 es la primera vez que acude al certamen de los Campos Elíseos, con una obra, *Olfateando un asunto*. Por cierto que se inscribe como nacido en Valencia y no en Alcoy²⁷. En 1890 presenta, fuera de concurso, *Una cigarra y Hacer rabona*²⁸.

(24) El 17 de Noviembre de 1890 Sala escribe a Palmaroli: “es V. más bueno que el pan! y sobre sus cualidades se ha unido esta vez la oportunidad más magnífica que puede darse lo que constituye en completo una verdadera suerte para mí.

Yo gestionaba precisamente con buena fortuna gracias a la influencia de mi amigo Campoamor cuando su recomendación de V. vino a empujar y a hacer peso en el Ministro.

¿Cual será la carta cuando El mismo dice que la copia para incluirla en mi petición como dato el mejor en mi abono?

Mil y mil millones de gracias mi querido Palmaroli crea V. que es un favor más que no olvidaré nunca.

Me dice V. haber estado delicado y la falta de tiempo le hace ser corto, mucho lo siento y deseo que esté V. restablecido pero aún cuando no escribiéndome dice V. corresponder al cariño que le profeso, si bien las muestras los justifican debo decirle que por eso le perdono que algún ratito de mal humor o descanso me lo dedicara pues hace mucho que no sé de V. y desearía muchísimo saber con frecuencia. Sepa V. por si lo ha olvidado que me interesa mucho todo cuando a V. se refiere y gozo en sus satisfacciones que quisiera fuesen a granel. Acompaño adjunto la carta del Duque de Tetuán.

Repito mi agradecimiento por todo. Mis buenos recuerdos para su familia y mis buenos deseos y mi mejor amistad para V.

Emilio Sala

Ya le tendré a V. al corriente de como y cuando se resuelve mi asunto.” (*Ibidem*).

(25) La carta de Emilio Sala a Vicente Palmaroli el 13 de Diciembre de 1890 dice así: “agradezco mucho tenerle y tantas pruebas de interés como por mí se toma V. No tiene V. un minuto para hablarme de V. y sus cosas y lo encuentra para mi servicio! Otra vez gracias!

La copia de la carta que V. me mandó se unió con el original que poseo. Veo que acaba de concederme un crédito o trasferencia y he vuelto a la carga pero... la persona que de este se ocupaba que era Campoamor. Ha perdido a su Señora y él se ha ausentado de Madrid. No obstante he buscado en mis recursos a otro y ya veremos lo que sucederá.

Si a V. a su vez le fuera posible recordarle a Tetuán el asunto creo que sería muy eficaz.

Perdóneme V. mi querido Palmaroli las molestias que mi amistad le ocasiona. Creo que hace V. una obra de caridad al mismo tiempo y que no olvidaré nunca aunque no necesite tanto para estarle muy reconocido”. (*Ibidem*).

(26) ESPI VALDÉS, 1973, pp. 382 y ss.

(27) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposées au Palais des Champs Elysées le 1^{er} Mai 1889*, París, 1889, p. 182.

(28) *Explication... 1890*, p. 167.

En 1891, *Un modernista de antaño*²⁹. En 1892, fuera de concurso, el *Retrato de S.A.R. la princesa Eulalia y Tiempo de Espera*³⁰. En 1894 —siempre fuera de concurso y desde la ya conocida dirección de la Rue Rochechouart— expone un *Retrato de Señorita y Vuelta del Molino (España)*³¹. En 1895, *Prólogo del Gil Blas y La Esfinge*³². En 1896 indica una nueva dirección, el número 1 del boulevard Inkermann en Neuilly, y presenta un *Retrato de Señora y Un Duelo*³³. Y en 1897 —desde otra dirección, la rue Bellefond 14— envía *Toda la alegría y El pan de cada día*³⁴.

Los años durante los cuales el pintor Emilio Sala estuvo vinculado a París, a partir de su traslado allí durante el último año como pensionado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, constituyen una fase crucial de la vida del artista porque señalan el paso de un período en el que completa su formación y su prestigio, lleno de inquietudes y problemas todavía, a otro en el que desarrollará los principios aprendidos de un modo gradual hasta alcanzar la estabilidad de la madurez. Pero, sobre todo, Sala desenmascara en sus cartas toda la trama de grandilocuencias en las que está habitualmente envuelto el arte español del siglo XIX: el lado humano de un artista que utiliza los contactos

sociales y de amistad para abrirse camino no parece menos justa y comprensible —ni siquiera resta validez a sus creaciones— que la imagen de predestinados que ofrecen algunos panegiristas de sus biografiados contemporáneos, autores de interesados panfletos con fines comerciales y nada altruistas muchas veces, que —para mal, sin duda— han pervivido hasta nuestros días, produciendo una deformación que no ha hecho sino perjudicar nuestro juicio sobre los pintores del siglo XIX. El conocimiento de las vicisitudes de Emilio Sala entre Roma y París es un modo de devolver al mundo de lo terrenal a unos artistas que, superada ya la crítica adversa de la modernidad, llevan camino de integrarse en el olimpo de los mitos reiventados.

CARLOS REYERO

(29) *Explication...* 1891, p. 127.

(30) *Explication...* 1892, p. 139.

(31) *Explication...* 1894, p. 137.

(32) *Explication...* 1895, p. 141.

(33) *Explication...* 1896, p. 155.

(34) *Explication...* 1897, p. 141.

“EL BAÑO”, DEL DIBUJO AL LIENZO

“El Mediterráneo querido Sorolla... son esas mujeres gráciles y blancas de vuestros lienzos... En sus ademanes y sus gestos hay una suprema distinción hecha de elegancia, de indolencia y de espiritual sensualidad”¹.

Estas palabras que Azorín dedica al paisaje valenciano, sitúan las dos obras de J. Sorolla (1863-1923) que se van a comentar, ya que los cuadros y los dibujos que se relacionan con ellos son estudios de figuras en el litoral levantino. Ambos tienen la misma temática y similares planteamientos de composición, al encajar los elementos dibujísticos en la obra pictórica. El título también es el mismo: “*El baño*”, de 1899, y “*El baño*”, o “*Saliendo del baño*”, de 1915.

En estos bosquejos se puede apreciar cómo desde esas primeras ideas que transcribe en dibujos del natural, libres, sueltos, gestuales y espontáneos, hasta su ejecución en el lienzo, suceden trazos y apuntes que implican al espectador en sus planteamientos estéticos.

En el presente trabajo se mostrarán las características de la obra dibujística partiendo de seis bosquejos inéditos, todos ellos preparatorios, y su implicación en las dos obras pictóricas, en dos momentos alejados en el tiempo; todo ello ayuda a desvelar la evolución de su obra y acercar al espectador a los planteamientos artísticos de este artista valenciano.

EL BAÑO (1899) (Fig. 1). Oleo sobre lienzo, desaparecido en el incendio del Jockey Club, Buenos Aires, en 1953. Para esta obra se cuenta con 5 bosquejos preparatorios. (Fig. 2.-6).

La obra responde a una idea cotidiana casi sin argumento; el tema es un pretexto y el objetivo estudiar la luz al incidir sobre las formas.

El artista describe cómo una pescadora toma un “leve paño”, entre las manos, preparándose para arropar a un niño que otra mujer saca del agua, entre los brazos. Al fondo, los barcos con las velas desplegadas llenas de oleadas de viento. La escena está vista en un ambiente de luz de mañana, ofreciendo un conjunto de colores claros; como dice Felipe M. Garín: “Sorolla entiende el mar no como sujeto ni como escenario, sino como interlocutor cotidiano. No le interesa éste en los momentos excepcionales sino en la vida usual, como un personaje más. Todo es íntimo y antropomórfico en el repertorio marino de Sorolla”². Sabía Sorolla que el mar es el espejo más apropiado de la luz, al reflejarse ésta sobre el agua y obtener así una mayor viveza,



Fig. 1. “El baño”. Oleo sobre lienzo, 178 x 139 cms., 1899, desaparecido en el incendio del Jockey Club en 1953. Buenos Aires.

y este hecho es el que verdaderamente parece interesarle; el estudio de la luz al incidir sobre los objetos.

La perspectiva tridimensional y la composición están basadas en diagonales. Todo ello parece indicar su pertenencia al realismo costumbrista ajeno a problemas filosóficos y a objetivos intelectuales.

La escena está captada en un instante del día en que el exceso de luz no permite apreciar matices y modifica inflexiblemente el color de los objetos. Quizá debido a esto, Sorolla comente: “Hay que pintar deprisa porque, ¡cuanto se pierde, fugaz que no vuelve a encontrarse”^{1,3}. Para ello utiliza la línea y el trazo, aprisionando de manera locuaz esos momentos.

- (1) Azorín: *El paisaje de España visto por los españoles*, Valencia, capítulo XII, Espasa Calpe, Ed. Austral, Madrid, 1917, pág. 108-117.
- (2) Garín, F. M.: *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*, Diputación de Valencia, Cuadernos de Arte, nº 2, pág. 38-44, 1950.
- (3) Documentos familiares.

En una lectura de la obra dibujística se aprecia el esfuerzo realizado en la composición. Con el lápiz repite el tema del primer plano del cuadro; las tres figuras y el paño blanco. En los bocetos preparatorios presta corporeidad a los trazos y finge las distancias; no olvida la perspectiva tradicional y mantiene la composición con diagonales. La línea contornea la estructura que constituye el perfil de las tres figuras de trazos resueltos y movidos.

Las figuras 2-7 son dibujos que ofrecen momentos diferentes, en lugares diferentes, con personas diferentes. En todas la misma idea; conjugar las formas sin perder el equilibrio de la composición. Se puede apreciar un estudio de figura sin ninguna alusión al paisaje.

En la fig. 3, "Estudio de figura", precisa la silueta de la mujer del lateral izquierdo, trazándola sólidamente y consiguiendo con el rasguño gran firmeza en el contorno e incluso ilusión de volumen. Las líneas, sin dejar de ser descriptivas ganan en esquematismo. Esta figura, casi de cuerpo entero, está vista desde un lateral y de frente. El rostro, captado a trazos, está vivamente ennegrecido. Lleva entre las manos un paño, insinuado con una leve línea y dejando el blanco del papel como fondo. A su derecha y frente a ella, casi formando un solo volumen, una niña recogida con trazos múltiples y concéntricos dotados de gran vitalidad. Lleva entre los brazos un pequeño, sugerido con volúmenes esféricos, escurriéndosele de entre las manos. En el lateral derecho una perpendicular alude a que este bosquejo con esta temática, anunciará una pintura. Esto se verá en repetidas ocasiones.

La fig. 2, "El baño", muestra un dibujo elaborado con rasguños muy esquemáticos y vuelve a sorprender esta vez a una pescadora menos corpulenta, más frágil. En este caso no lleva pañuelo cubriéndole la cabeza y el rostro está



Fig. 2. "El baño".

Papel continuo de pasta mecánica, con grano, 10,5 x 16 cms., lápiz compuesto. Sello J.S. impreso en negro, n° 1.614, a tinta (aii).



Fig. 3. "Estudio de figura. El baño." Papel continuo de pasta mecánica, con grano, en tono ahuesado, 9,5 x 15 cms., lápiz compuesto. Sello J.S. impreso en negro, n° 1.113, a tinta (aii).

levemente sombreado; contrasta con el resto que aparece fuertemente ennegrecido, intensificando los efectos lumínicos. A la derecha unas líneas parecen mostrar otra figura femenina, de más edad, con una gran sábana blanca con la que está envolviendo a un recién nacido. Esto supone variantes de la figura 3 y de la obra pictórica.

En la fig. 4, "Leve paño", se ha captado la escena desde otro punto de mira, apreciándose el sentido de conjunto; valora la escena a mayor distancia, sin entrar en ningún tipo de detalle, sólo agrupa y conjuga las tres figuras.

Una variante que se aproxima más al lienzo es la fig. 5, "Saliendo del baño", sorprendente para una fecha tan temprana (1899). Está construido con trazos libres, sueltos y enmarañados, que encuentran su sentido en la gestualidad de cada trazo y en la relación que se establece entre ellos. Determina un espacio con rasgos esquemáticos que señalan posiciones mientras que la profundidad queda determinada a través de dos volúmenes y de su relación. Las dos figuras,

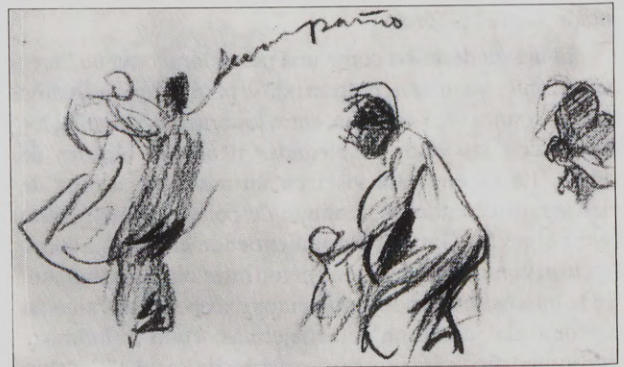


Fig. 4. "Leve paño". (Título manuscrito por el autor). Papel continuo de pasta mecánica, con grano, en tono ahuesado, 11 x 16 cm. con lápiz compuesto. Sello J.S. impreso en negro, n° 564, a tinta (aii).

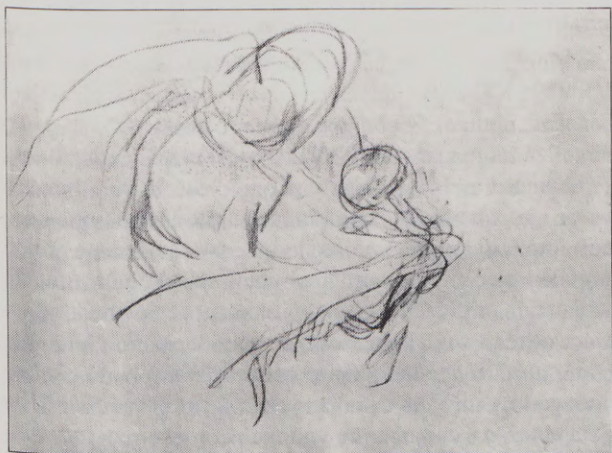


Fig. 5. "Saliendo del baño". Papel continuo de pasta mecánica, en tono ahuesado, grafito. Museo Sorolla, Madrid.

la femenina y el niño, forman un solo volumen tomado desde un punto de vista muy bajo; este dibujo se aproxima a la obra pictórica casi de inmediato. Sorolla recoge la composición de escena y movimiento con tan mínimos elementos que ofrece una lectura del dibujo del que se deduce el resto de la escena del cuadro; viento, aire, luz, en una palabra, atmósfera.

Este acierto de composición, tuvo una complicada elaboración ya que no sólo realizó dibujos, sino que también elaboró un boceto al óleo: "Estudio para el baño", (Fig. 6).



Fig. 6. "Estudio para El baño".
Oleo sobre lienzo, 72 x 66 cm., 1899. Museo Sorolla, Madrid,

Directamente tomado del natural, de ahí su espontaneidad y la ausencia de retoques, este boceto guarda una gran similitud entre los bosquejos y la pintura definitiva.

Establecidas las posibles relaciones entre la obra pictórica y los dibujos, se aprecia como centra toda su atención en el estudio de las figuras del primer término, tal como debió verlo del natural. Las modificaciones, tales como disposición de los personajes y edad de los mismos, suponen una investigación en el estudio de la figura que de hecho excluye el paisaje.

En la pintura, es decir, en el momento en que se gesta la obra, en que se elabora el cuadro, Sorolla no busca sobre el lienzo sino que expresa ideas adquiridas anteriormente. Este paso se observa claramente en la Fig. 7, "A contraviento"; último de los eslabones, donde reconstruye la escena que va a plasmar en el lienzo; aquí sintetizará todos los elementos que anteriormente había estudiado. Se puede

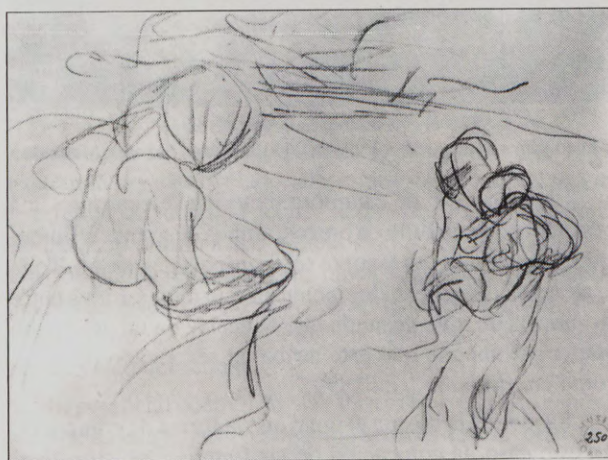


Fig. 7. "A contraviento".

Papel continuo de pasta mecánica, en tono ahuesado, 16 x 22 cm., con la filigrana de la casa SABETER Y PRATS, grafito. Sello Museo Sorolla, impreso en azul, n° 250, a tinta, (aid).

apreciar todo ello a través de las diversas intensificaciones de grafito en los lugares centro de interés, que recogen la luz y el movimiento en un momento dado. Así, analiza estos efectos en una de sus figuras, precisamente la que lleva el niño entre los brazos; esta figura permite estudiar un juego de volúmenes ondulantes donde visualmente se siente el peso del niño. El movimiento tan curvado y vibrátil recogido con el lápiz, tanto en el niño como en la figura femenina, delata a un pintor que recoge impresiones con una gestualidad casi fotográfica. El valor de estos apuntes es considerable, tanto por su calidad como por ser el único testimonio de un lienzo desgraciadamente desaparecido, y que sólo puede verse a través de fotografías. Quedan los dibujos que por sí mismos hablan y reconstruyen el cuadro.

EL BAÑO O SALIENDO DEL BAÑO (1915) (Fig. 8). Museo Sorolla, Madrid. Esta obra cuenta con un bosquejo preparatorio (Fig. 9) que sirve para mostrar la evolución en el trazo y las características del dibujo con el lienzo.



Fig. 8. "El baño o Saliendo del baño".
Oleo sobre lienzo, 130 x 150 cms., 1915, Museo Sorolla, Madrid.

El argumento de ésta obra pictórica se centra en una pescadora con un niño en brazos, ambos de grandes dimensiones, recortados en escorzo sobre un paisaje marino. Toda la atención del espectador incide en esta mujer. Lleva entre sus brazos un niño desnudo que envuelve en un gran paño blanco; se supone que éste acaba de ser sacado del mar, como en "*El baño*", de 1899.

La idea es la misma al igual que la forma de componer. En este caso, la colocación de las figuras y objetos en el espacio resulta de gran importancia. En primer lugar el artista trata de determinar el alcance que va a dar a la ilusión de espacio. Para obtener profundidad, utiliza la técnica de superposición de planos, con el objeto de guiar la atención del observador hacia el fondo del cuadro. En el centro del primer plano, el espacio más dominante, emplaza los dos volúmenes resaltando así su importancia como protagonista del cuadro. Detrás, en un medio campo, la barca, y al fondo un nadador. Al trasladar al lienzo estos efectos se percibe la lejanía a través de tonos grisáceos y ocre del cielo, que se entremezclan con pinceladas azules de la superficie del mar en la línea del horizonte. En el término medio tonalidades malva y sienas, resaltadas con pinceladas largas y blancas; parecen más apagadas que las del primer plano, donde lo predominante, como en la obra de 1899, es el blanco que evoca la sensación máxima de color.

Si establecemos una relación entre la obra pictórica y la dibujística, se entiende "la forma", en el bosquejo, como

una línea que contornea volúmenes, fijados con la prontitud del gesto y articulados entre sí adoptando el escorzo como recurso expresivo.

Este apunte, "*El baño o Saliendo del baño*", (Fig. 9), sintetiza de manera simplificada y esquemática la silueta femenina. Las líneas, a la vez que crean textura, actúan como ejes a través de la propia forma. Estas líneas directrices, implícitas en los volúmenes pueden ser rectas, curvas, móviles, discontinuas y en intersección, sin por ello olvidar su función unificadora entre los elementos. Se puede apreciar este recurso en los trazos que describen tanto a la mujer, como al niño que lleva entre sus brazos arropado con un gran paño; este paño insinuado con una amplia curva sirve para enlazar y conjugar un volumen con el otro.

La escena está observada desde un punto de vista bajo y cercano, reteniendo con el rasgo el ritmo ascendente de la figura femenina avanzando hacia el espectador. La figura se muestra de perfil y de frente, levemente orientada hacia la derecha, en ligerísimo escorzo. El niño tan pequeño que arroja en sus brazos apenas sostiene la cabeza, mientras que el del óleo es un niño de pocos años. Esto obliga a considerar las variaciones entre la obra pictórica y la dibujística. Los



Fig. 9. "El baño o Saliendo del baño".
Papel continuo de pasta mecánica, satinado, tipo vitela 35,5 x 11 cms.
Grafito. Sello J.S. impreso en negro nº 543, a tinta (aai)

trazos que configuran la silueta femenina del apunte evidencian el suave desplazamiento de la cadera hacia la izquierda, insinuada con un leve rasgo suavemente curvado, mientras que el resto del cuerpo tiende a proyectarse hacia la derecha, insistiendo en este efecto con la silueta del pequeño. Por el contrario, en el óleo, la corpulencia del crío hace que la postura de la madre, que inclina la espalda con firmeza hacia detrás, contraste y equilibre el peso del niño produciendo un efecto visual no tan dinámico como en el bosquejo. Los rasgos verticales y discontinuos de la falda dotan de consistencia y firmeza a la composición. La nota airosa se insinúa en el paño que envuelve al niño, ligero y móvil, utilizando este recurso tanto para enlazar formas como para imprimir un ritmo y ambientar (aire que rodea los cuerpos) la escena. Y en efecto, según escribe Ortega y Gasset, "Hallamos en el viento una criatura que con el mínimo de materia posee el máximo de movilidad; su ser es su movimiento, su perpetuo superarse a sí mismo. No es casi cuerpo, es toda acción. Su esencia es su inquietud"⁴.

Esto es lo que Sorolla capta de aéreo e invisible al mover con trazo ligero o pincelada amplia la sábana que envuelve al niño. En ambos casos sugiere un sentido estético inmediato y de este modo la esencia del movimiento la traslada del bosquejo a la pintura como preparación de la misma. La figura es para Sorolla un lugar donde se reflejan todas las cosas del entorno; dibujar una figura o pintarla es pues dibujar o pintar las demás cosas de esa figura, siendo cada una de ellas lugar de ensamblaje para las demás.

CONCLUSIONES

La comparación de los dibujos de 1899 y 1915 para un mismo tema, *El baño*, permite realizar algunas observaciones y conclusiones sobre la evolución del trazo.

1) En los bosquejos de finales de siglo se secuencian los dibujos desde tantos puntos de vista como sea necesario, manteniendo como constante una figura fija, que es punto de referencia para la composición y el entramado interno del apunte. La gran preocupación de estos momentos consistirá en aprisionar la luz y disociar los objetos; para ello utilizará el lápiz, aclarándolo según los efectos luminosos.

Los bosquejos de esa poca describen acciones que están en "potencia"; es el espectador quien se verá obligado a coordinar y terminar ópticamente el dinamismo de la acción.

Sin embargo, en 1915, añade a las características anteriores la captación del movimiento llevado al límite, distorsionando los valores formales de los volúmenes y adquiriendo éstos una valoración de conjunto.

2) La línea alcanza en 1915 una gran soltura. Los contornos están estructurados con rasgos muy esquemáticos y los trazos van creando espacios reales, a pesar de ser más planos que los de años anteriores. Todas las líneas están dotadas de una fuerza liberadora que a la vez adquieren una solidaridad interna gracias a la unidad de expresión estética. Las líneas de estos momentos son esquemáticas, cumpliendo la misión de señalar los volúmenes; los efectos lumínicos ya no están en el dibujo de forma tan clara como en los anteriores de 1899. Se sirve de modelos ya aprendidos y no lo manifiesta tan detalladamente en el trazo.

La forma de transcribir el movimiento y establecer comparaciones entre el bosquejo de 1915 y la obra pictórica, obedece a ciertas peculiaridades; la línea resume la energía interna y la dinamicidad de sus dos personajes, mientras que al ejecutar esa idea en el lienzo, la pincelada que intenta plasmar lo mismo es más conveniente. El bosquejo preparatorio para el óleo "*Saliendo del agua*", de 1915, resume toda la temática infantil y aunque resulte más esquemático y menos elaborado, es de gran utilidad al servir de referencia, pudiendo decirse dentro de una rigurosísima hipótesis, que utiliza dos modelos de taller, la mujer y el niño, basándose en una escena muy conocida e investigada en años anteriores. Esto se puede apreciar en la pintura por el estatismo de los modelos en relación con la viva expresividad del dibujo.

El potencial poético de Sorolla a lo largo de estos años, consiste en una larga investigación a través del universo que son sus dibujos; aprisiona con la línea, la luz, el movimiento y la atmósfera, todo ello captado con la espontánea gestualidad que caracteriza a este pintor ajeno a planteamientos filosóficos y tan próximo a la realidad natural.

Su gran aportación al mundo del dibujo consiste en saber captar con los mínimos elementos gráficos toda una sinfonía de medios que en un momento dado ejecutará en el lienzo.

LUZ BUELGA

(4) Ortega y Gasset, J.: *Notas. (Notas de Arte y Filosofía)*, Espasa Calpe, Ed. Austral, Madrid, 1967, pág. 76.

EL ARTISTA JOSE RENAU MONTORO, RESTAURADOR PICTORICO

Destaca en el nutrido grupo de artistas que durante la primera mitad de este siglo enriquece la panorámica cultural valenciana, la figura de *José Renau Montoro*, activo restaurador, que, con su técnica, contribuyó a salvar de la ruina, numerosas obras pictóricas de esta ciudad y la provincia tanto de entidades religiosas como civiles o de particulares.

En medio de un ambiente de grandes cambios y transformaciones en España¹ viene al mundo José Renau Montoro², el día 14 de Junio de 1875 en la casa de sus padres —José Renau Bonora y María Rosa Montoro— de la calle del Angel N° 121 de “Pueblo-Nuevo del Mar” (Grao de Valencia). Pocos años más tarde, trasladarían su residencia a la calle Baja número 48, del popular barrio del Carmen de esta ciudad.

Su formación artística, la llevaría a cabo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde se matricularía en 1897 en los Estudios Elementales³, al tiempo que también se instruían —futuras promesas del arte— Ignacio Pinazo Martínez, Francisco Cortina García, Salvador Tuset Tuset, Venancio Marco Roch, Francisco Benlloch Ibáñez, etcétera. Justo al año de comenzar sus estudios⁴, recibió un premio en los *Juegos Florales de 1898*, por un boceto pictórico que representaba “La muerte del Cid”.

Fruto de su temprano matrimonio nacerían tres hijos, una niña y dos varones, José y Juan. El primero sería el luego famoso José Renau Berenguer, cartelista de la República y Guerra civil, promotor de las revistas “Nueva Cultura”,



“Estudios”, “La República de las letras” etc. y que llegaría a ser Director General de Bellas Artes entre 1936-38.

El padre tiene en su haber una larga trayectoria artística, siendo una de sus principales facetas, la de *pintor*. Pintor brillante y un eminente erudito, conociendo a la perfección la Historia de la pintura, tanto valenciana, como nacional o extranjera. Su obra artística, está extendida por toda América, donde fueron continuamente solicitadas sus composiciones⁵. En Valencia existen notables pinturas de Renau en manos particulares, que le acreditan como uno de los sobresalientes que nunca quiso abandonar el país. Realizó diversos *murales de tema religioso* en Valencia⁶, como los

- (5) A.R.A.S.C.V. Legajo 100. 5 de Abril de 1927. Gacetilla sobre el nombramiento de Académicos. Goerlich, Renau y Verde. El Sr. Sigiienza en su discurso, hace una disertación sobre estos señores.
- (6) *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, de Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco y otros. Tomo II. Pág. 331. Valencia 1987.

- (1) El nacimiento de este polifacético artista, 1875, coincide políticamente con la plena restauración borbónica en España. Alfonso XII sube al poder por la abdicación de su madre, con el apoyo incondicional de Cánovas del Castillo. El levantamiento de Sagunto, el fin de la tercera guerra carlista, la Constitución de 1876, la guerra de Cuba, la subida de Sagasta al poder, y algún otro problema más, constituirán el corto reinado de este rey (†1885). Sube M^a Cristina, como regente, Sagasta, la insurrección cubana en 1895, con el grito de Baire que agriaría la guerra y que daría paso al comienzo de nuestro desastre colonial.
- (2) *Registro Civil, folio 143, tomo XIII*. Juzgado Municipal del Distrito de Villanueva del Grao (Valencia).
- (3) *Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia*. Estudios Elementales. Libro de matrícula 1897-1905. Sig. 100. Este año se matricularían 109 alumnos, siendo Tramoyeres el Secretario General. El 22 de Diciembre de 1897, hay unas oposiciones para la asignatura de Teoría e Historia, resultando favorecido I. Pinazo Camerlanch, por morir S. Asenjo.
- (4) *Almanaque para 1898*. Lo Rat-Penat. Pág. 81 y ss. Premios de los Juegos Florales.



“Santa Mónica”.

Oleo sobre lienzo. Iglesia de la compañía de Jesús (Valencia) 1910.

de la Iglesia de la Compañía de Jesús, los del Real Colegio del Corpus Christi o la decoración angélica de la capilla de la Virgen del Rosario de Agullent (Valencia). Y de sus óleos, pintados con cuidadoso dibujo y notable perfección técnica, cabría destacar “La esposa del pintor” (1920, del Museo de San Pío V), “Autorretrato” (pinacoteca de la familia), “Santa Mónica” (Iglesia de la compañía de Jesús) o los dos lienzos de 1910 de la Iglesia del Pilar de Valencia en la Capilla de San Antonio de Padua, que representan “los Milagros de San Antonio”.

Pero sus variadas actitudes le llevarían también a la *restauración artística*, donde sobresalió y en la que ha aportado los largos y profundos conocimientos que desde joven aprendió en la Academia de San Carlos. Sería el “restaurador” de la Academia y del Museo Provincial durante muchos años, así como también del Exmo. Ayuntamiento; y de su habilidad y concienzuda técnica, son pruebas patentes los retablos, cuadros, limpieza de bóvedas, etc. que efectuó en sus largos años profesionales. Desempeña el cargo de *Restaurador Artístico* de la Academia de San Carlos desde 1914, pero el título oficial, por Real Orden, de *Restaurador-Forrador* del Museo Provincial de Valencia, no lo obtendrá hasta el 6 de Septiembre de 1920 (Apéndice Doc. N° 1), expedido y firmado por el Director General de Bellas Artes, D. Javier García Leaniz, por el que cobraría un sueldo anual de 1.500 pts⁷. El 31 de

Agosto del mismo año —también por Real orden—, se le nombra para el cargo de *Restaurador-Conservador* del Servicio de Conservación de obras de arte del Ministerio, adscrito a los trabajos en el antiguo Reino de Aragón (Apéndice Doc. N° 1). Pocos meses después, a propuesta de la Sociedad Española de Amigos del Arte, el 21 de Nov. de 1920, Renau es nombrado *Profesor auxiliar numerario* de la Escuela de San Carlos, y se verá precisado a dimitir de los cargos de Restaurador-Forrador y Restaurador-Conservador, por ser incompatibles ambos con el nuevo puesto; nombrándose entonces, y también por Real Orden —a propuesta de la Junta del patronato del Museo— a *D. José Monfort Cabrelles* como Restaurador-Forrador del Museo provincial, el día 20 de octubre de 1920. Y al mismo tiempo, y también por la renuncia de Renau y conforme a la



“La esposa del pintor”.

Oleo sobre lienzo. 41 x 34 cm. Museo de Bellas Artes (Valencia)

propuesta hecha por la misma Sociedad de Amigos del Arte se nombra a *D. Ricardo Verde Rubio* para ocupar la plaza de Restaurador-Conservador, cubriéndose así la citada vacante, el día 21 de octubre de 1920⁸. La dimisión de Renau

(7) A.R.A.S.C.V. Leg. 164. *Nóminas*. Los profesores tenían un sueldo anual de 5.000 pts.; los profesores auxiliares 2.000 y los restauradores-forradores, 1.500.

(8) A.R.A.S.C.V. Leg. 103. Oficio enviado al Sr. D. Ricardo Verde Rubio por el Director General de Bellas Artes. Leg. 103. Se nombra a D. Ricardo Verde como Restaurador-Conservador, en sustitución de Renau.

al cargo de restaurador, debió durar unos tres años, pues a partir de 1923 vuelven a aparecer documentos que acreditan su antigua profesión. Durante este período, desempeñó en la Academia una fuerte actividad, siendo elegido en múltiples ocasiones como miembro del tribunal que debería juzgar los ejercicios para opositores de pintura⁹.

El año 1926, el Exmo. Ayuntamiento convoca oposiciones, con arreglo a escala graduada de méritos, para cubrir la plaza de Restaurador Artístico de la Corporación Municipal. Regentaba la presidencia del tribunal de esta Corporación el teniente de alcalde y presidente de la Comisión de Fomento D. José M^a Mayans (Conde de Trigona), y asistían como vocales, D. José Benlliure y Gil, por la Academia de San Carlos, y D. Francisco Moroto, concejal vocal de la Subcomisión de Monumentos. Fue el único concursante a la convocatoria, pero hubo de presentar gran número de documentación que certificaría sus méritos para el cargo, acordándose por unanimidad nombrarle para el puesto de *Restaurador Artístico-Pictórico del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, el día 11 de Abril de 1926¹⁰, habilitándosele un tiempo después, con cerramiento de huecos con alambres, una de las torres rectangulares de la Casa Consistorial, para su taller y departamento de restauración. Obligado a mediados de 1929 a dimitir del cargo, a causa de su mala salud, solicita en 1930 reintegrarse de nuevo al referido puesto, siendo aceptado sin ninguna vacilación.

Mientras, el 12 de Marzo de 1927, los académicos, Antonio Martorell, Juan Dordá y el Sr. Berenguer, proponen a la Corporación para la vacante producida por fallecimiento de D. Julio Cebrián Mezquita, a D. José Renau Montoro, como *Académico por la Sección de Pintura*, y participan en la Sesión del 5 de abril de 1927 su nombramiento¹¹. Al mismo tiempo que a Renau, se nombra al Sr. Goerlich por la Sección de Arquitectura y a Ricardo Verde por la de Pintura¹². Renau en su nombramiento presenta y hace donación a la Academia de un "Retrato de Señora" que representa a su esposa, y pronuncia un breve discurso sobre los méritos de la Academia (Apéndice Doc N^o 2). Este

mismo año, 1927, es elegido por la Academia para jurado que había de fallar el mejor boceto del "Paso de la Verónica" de la Hermandad de la Santa Paz de Cañamelar (Grao de Valencia)¹³.

Fue seleccionado incontables veces para tasar muchas de las obras donadas a la Academia de San Carlos o para informar como técnico sobre el estado de conservación de ciertas pinturas y frescos de iglesias o casas de la ciudad y región, que deberían ser restaurados¹⁴.

(12) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. N^o 16. 3 de Mayo 1927. *Recepción de la Academia de San Carlos de los Señores Javier Goerlich y D. José Renau*. En la sesión reglamentaria de la Corporación Académica, toman en posesión de las medallas de Académicos, los Señores Goerlich y Renau, a cuyo acto concurren casi todos los académicos. Fue presidida dicha sesión por el Ilmo. Sr. D. Juan Dordá y los Consiliarios Sr. Martorell, Benlliure y Berenguer. concedida la palabra al Sr. Goerlich, leyó su discurso reglamentario, tomando un tema de actualidad palpitante para Valencia... Al Sr. Goerlich le contestó el arquitecto D. Jerónimo Almenar. El artista Renau, hizo la presentación de sus más bellas producciones, "un retrato de señora", en el que ha hecho gala de su técnica, un cuadro que perdurará siempre y que viene a engrosar las producciones de maestros valencianos, que posee la Academia... D. José Sigüenza hizo el elogio de la obra de Renau."

(13) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. El 2 de julio de 1927 el Presidente de la Hermandad de la Sta. Faz solicita a la Real Academia, envíe a persona responsable para ser jurado en la elección del mejor boceto del "Paso de la Verónica". La Academia nombra a *José Renau* para tal jurado.

(14) A.R.A.S.C.V. Leg. 102. 1931-36. El 30 de enero de 1933, habiendo solicitado el deán de la catedral de Valencia, a la Real Academia de San Carlos, una Comisión para asesorar en las obras que se iban a realizar en la Iglesia Metropolitana, la Academia nombra a los académicos D. Manuel Sigüenza, *D. José Renau* y D. Julio Peris Brell. El 19 de Febrero de 1932, se participa por la Academia de San Carlos a d. Francisco Paredes y a *D. José Renau*, la designación para que informen ante el juzgado de 1^a instancia del Distrito del Mar sobre los destrozos ocasionados en una Imagen de la Inmaculada, que se encontraba dividida en varios trozos en la Sala Capitular de la misma y el lienzo que cubría el nicho que ocupaba la Imagen en la Capilla destinada a la misma.

Leg. 100. 22 de Octubre de 1928. Oficio. José Renau forma junto con Antonio Martorell, José Benlliure y Manuel Sigüenza, en la Comisión nombrada para dictaminar acerca de las obras de restauración de la iglesia de San Martín de Valencia.

Leg. 100. 27 Agosto de 1927. N^o 34. Oficio de la Alcaldía de Valencia solicitando informe acerca de la restauración del cuadro de Espinosa "La Purísima y los Jurados de Valencia". El informe lo da el restaurador artístico de entonces de aquella casa consistorial *D. José Renau*. 21 de Marzo de 1927. La Alcaldía constitucional de Valencia, pide informe sobre la restauración del techo de la *Casa Vestuario*. La Academia envía a José Renau.

Leg. 100. 17 de Abril de 1928. Se participa a José Renau los trabajos de pintura del *Salón de Fiestas* de la casa Consistorial, substituyendo al Excmo. Sr. José Benlliure y Gil, por tenerse éste que trasladar a Madrid. Estas pinturas fueron realizadas por Salvador Tuset Tuset. El 2 de Abril de 1929, José Renau asesora sobre la restauración de la *Sala Nueva* de la Diputación.

Archivo Municipal de Valencia. Expediente 37, 1928. El Concejal Delegado Ponente de Monumentos, Sr. Cortina, propone la adquisición de un lote de pequeñas obras escultóricas atribuidas a Vergara y a Esteve. Renau da un amplio informe corroborando la importancia de la Colección.

(9) A.R.A.S.C.V. Leg. 109. El 31 de Agosto de 1921, son propuestos para juzgar los ejercicios a la oposición de las pensiones de Pintura y Escultura, D. José Renau en la Sección de Pintura, y D. Eugenio Carbonell y Mir en la de Escultura.

(10) *Archivo Municipal de Valencia*, Expediente N^o 27. Año 1926. Provisión para Concurso, de la plaza de Restaurador Artístico-Pictórico Municipal. La designación de una de las torres del Ayuntamiento para taller de restauración de Renau, se solicitó en 1929.

(11) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. N^o 18. 6 de Abril de 1927. Oficio participando a D. José Renau Montoro su nombramiento de Académico de esta Corporación: "Esta Real Academia, en sesión del 5 del presente, acordó por unanimidad nombrar a V.d. Académico para su satisfacción y efectos oportunos. Dios g. a. v. Valencia 6 de Abril de 1927. El Presidente".

Interrumpidas las Sesiones de la Academia de San Carlos a causa del período de guerra (1936-39), se reanudan en 1940, y es en la Sesión del 11 de febrero de 1941 donde se anuncia a los académicos la muerte de José Renau Montoro. El acta de la Sesión dice así: "El Presidente con sentidas palabras, manifiesta el profundo sentimiento de la corporación por el fallecimiento del Académico D. José Renau Montoro, ilustre pintor especializado en la restauración de pinturas y prestigioso pintor y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, que tan buenos servicios prestó a esta Academia con su entusiasta y valiosa actuación y propone que conste en acta el sentimiento de la Academia por tan sensible pérdida".

CATALOGO DE OBRAS RESTAURADAS POR JOSE RENAU MONTORO¹⁵

EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA Y REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS:

Año 1914: "Juicio Final" (tabla del Siglo XV). "San Isidro Labrador" (lienzo de Ribalta). "San Marcelo" (lienzo de Espinosa).

Sala de Vicente López: "La Virgen de la Merced" (lienzo). "Retrato de Monfort" (lienzo). "Retrato de Obregón" (lienzo). "Retrato de Palacios" (lienzo). "Retrato de Carlos III" (lienzo). "Retrato de Vicente López". "Tabla de Tobias". "Tabla de la Puerta del Sagrario". "El Buen Pastor" y dos tablillas.

Año 1916: "La muerte de San Luis Bertrán" (lienzo de Espinosa), Renau terminó su restauración y aforración en 1920. "Santo Tomás dando limosna" (lienzo de Espinosa). "San Pascual celebrando" (lienzo de Espinosa). "La gallina" (bodegón, anónimo).

Año 1919: "Santo Tomás de Villanueva" (lienzo de Espinosa, presentaba en la base derecha una mancha debido a un parche de refuerzo. Fue donado al Museo por el Marqués de Cáceres). *Año 1920:* "San Lucas" (lienzo de Ribalta). "Autorretrato de Velázquez" (lienzo de Velázquez). "San Pedro" (tabla de Ribalta). "Predela de seis composiciones" (de Ossona). "Los cuatro Evangelistas y cuatro Doctores de la Iglesia" (aforramiento y transporte parcial, lienzos de Ribalta).

Año 1923: "Bodas místicas de Agnesius" (tabla de Juan de Juanes).

Año 1924: "Dos niños junto a un jarrón" (lienzo de Rubert). "Canastillo de flores" (lienzo del siglo XVIII). "Flores en corona" (lienzo de Benito Espinós). "Bodegón" (lienzo de la Escuela Francesa del Siglo XVIII). "Corona en flores y centro con Virgen" (Anónimo). "Corona en flores

y centro con Virgen" (lienzo del S. XVIII). "Niño sobre paja" (lienzo del Correggio?). "Bodegón con flores blancas y rojas" (lienzo anónimo). "Búcaro de flores" (lienzo de José Navarro, Siglo XVIII). "Flores y niños" (lienzo, anónimo). "Batalla bíblica" (lienzo, anónimo). "Bodegones" (lienzo de Seghers). "Retrato del grabador Esteve" (lienzo de Goya). "Tríptico de la Virgen de la leche" (lienzo de Goya?)

Año 1925: "Paisaje con figuras" (lienzo de Claudio Lorena). "Jesús es presentado al pueblo por Pilatos" (tabla, anónimo). "Predela de dos composiciones" (tabla de Ossona, Siglo XV). "Tríptico-tabla" (de Jerónimo Bosch). "Predela con tres composiciones de la vida de Santo Domingo" (tabla, S. XVI). "Retrato de D^a Joaquina Candado" (lienzo de Goya).

Año 1926: Restaura el *Retablo de la Viuda de Estela*¹⁶ Obra del Siglo XV: consta de ocho tablas formando un todo de veintiuna pinturas. Se encuentra la Virgen sedente, en medio, con el Niño que juega con un pajarillo, rodeada de ángeles músicos. A los lados, escenas de la Virgen, en las tablas superiores; y en una predela dividida en dos partes, escenas de la Pasión. Toda la talla es dorada. Tenía algunos desconchados y repintes antiguos que había que restaurar. Su restauración costó 3.000 pts.

"Tabla de San Bruno" (Ribalta). "*Cristo Crucificado y a sus pies la Virgen y San Juan*"¹⁷. Este cuadro se encontraba antes en la Capilla de la Generalidad y se encarga a Renau el restaurarlo, para lo cual debía fijar la pintura y su correspondiente aforración para evitar los malos vicios que hubiera tomado la tela por el abandono en que estuvo (lienzo de Ribalta).

Año 1927: "El Calvario" (tríptico-tabla de Juan de Juanes). "Retablo de la Virgen de la Luz".

Año 1935: "Retrato de Jerónimo Mos" (lienzo de Espinosa). "San Pedro Pascual de Valencia" (lienzo de Espinosa). "Anacoreta" (lienzo de Orrente).

(15) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. 15 de Marzo de 1927. N° 10. Antecedente sobre una instancia de Renau. Cuadros restaurados por Renau. Certificado firmado por D. José Benlliure, Director del Museo Provincial.

(16) A.R.A.S.C.V. Leg. 166. 1925. 14 de Nov. Acta de Depósito del Retablo de la Viuda de Estela.

(17) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. 1926, 7 de Octubre. Oficio dirigido al Presidente de la Excma. Diputación Provincial y que decía así: *Cristo Crucificado, de Ribalta*, correspondiendo esta Academia a la confianza que se le otorga, la Excma. Diputación y contestando al ruego de la misma sobre la conveniencia de restaurar el cuadro de F. Ribalta que estaba en la Capilla de la Generalidad, esta Academia habiendo consultado a la Sección de Pintura, tiene el honor de informar a Vd. sobre la conveniencia de fijar la pintura y de su aforramiento para evitar los malos vicios que haya tomado la tela por el abandono en que estuvo. Cosas ambas que perfectamente puede ejecutar el dignísimo restaurador de esta Corporación, José Renau, 7 de Oct. de 1926. El Presidente.

*La Purísima y los Jurados de Valencia*¹⁸. Este magnífico cuadro existente en la Lonja, de enorme valor histórico-artístico, en el que aparecen los Jurados, Sindico, Racional y Escribano en actitud de orar ante la Purísima, fue pintado en 1662 por Jacinto Jerónimo de Espinosa, para perpetuar el juramento prestado por la ciudad en 1624 de defender el misterio de la Purísima Concepción. En él, en 1925, se observaron síntomas de levantamiento de color, que por las condiciones de la tela y estado de preparación, amenazaba resquebrajarse, cayendo pulverizado. Y con el fin de atajar el daño o su total destrucción, la Subcomisión del Ayuntamiento pidió informe al Restaurador-Artístico-Pictórico Municipal, José Renau, y de conformidad con él y con la Comisión de la Real Academia de San Carlos, se propuso la inmediata aforración para consolidar dicha pintura dándole consistencia al lienzo, con sus operaciones anejas: engatillado en sus incisiones, obturación de los perforados, estirado y planchado de ambas telas, estirar y pintar los desperfectos, limpieza general del pintado y entonación de la pátina que aparecía conglomerada en unos puntos más que en otros. "Al transcurrir algún tiempo (6 de Agosto de 1927), y manifestarse aunque levemente, síntomas de levantamiento del color, —según narra el propio Renau—¹⁹ en la mencionada pintura, es deber de conciencia dar algunas explicaciones de carácter técnico. De todos son conocidas, y más de aquellos especialistas en la materia de restauración, ciertas particularidades que presentan algunas pinturas al óleo, ya en tabla o en tela, en las cuales el estrato de color y la preparación, se resquebrajan y descascarillan, cayendo pulverizadas por falta de cohesión. Estas pinturas reciben el nombre de "saltonas". Siendo así que el lienzo que nos ocupa concurren estas circunstancias, lo oportuno era el transporte sin vacilaciones; pero la importancia de la obra, aconseja aportar un criterio de moderación, y por consiguiente, creemos que lo prudente es intentar al menos la aforración, que al menos no es perjudicial y es un poderoso preservativo. Teniendo, pues, el estado actual del lienzo, el que suscribe se cree en el deber de proponer la operación de transporte a otra tela, para atajar definitivamente los avances de la total ruina de esta histórica pintura".

El Presidente de la Subcomisión de Monumentos, Archivos y Museo Municipales, visto el informe de José Renau, dio el Vtº Bueno para que se procediera a la operación por él indicadas²⁰.

Otras obras:

Restauración y conservación de la tabla flamenca "Juicio Final", existente en el Archivo Municipal, por acuerdo del Ayuntamiento del 9 de diciembre de 1925.

Retratos de M^a Cristina y de la Reina Isabel II, niña. Obras del pintor Vicente López²¹. Renau comprobó que estas pinturas no eran obras completas, sino fragmentos de un solo lienzo, debido a su técnica, paralelismo cronológico en las respectivas edades y en la técnica de una misma época de la evolución de un mismo autor, paralelismo de las coloraciones de la gama y correspondencia exacta de las dos partes fragmentadas de los elementos heráldicos del escudo de España que figuran en la parte inferior de dichas telas y mismo tamaño de óvalos. En cuanto a su restauración, procedió a la aforración, estirado, planchado y limpieza de pintura.

Retrato del venerable Fray Nicolás Factor. Lienzo de 0,69 x 0,59, de Juan de Zariñena. Restauración: Consolidación del color, que amenazaba con caer, estucado de las faltas, repinte de las mismas y limpieza.

El 14 de noviembre de 1934²², Renau recibe en su taller dos óleos para restaurar, que eran los siguientes:

Retrato del Arzobispo Mayoral (de Vergara?), óleo de 117 x 80 cm. que presentaba los siguientes desperfectos: descascarillados, perforaciones en la cara, tela sucia y suciedad en el color.

Restauración: Aforración, con estirado y planchado y operaciones anejas, limpieza del color, estucado y repinte de estos, y por último un bastidor de cuñas y travesías.

Santa Rosa de Lima con algunas alumnas que ofrecen las labores por ellas realizadas. Oleo de Vergara²³. El lienzo presentaba los siguientes desperfectos: tela con bastantes orificios, ondulada por contracción, grandes desprendimientos y encrespaduras en el estrato del color, densa suciedad y oscurecimiento del barniz.

Restauración: Aforración, estirado y planchado, limpieza de color, estucado de las faltas y repinte de estas, bastidor con traviesas y cuñas. Obras recibidas en el taller de Renau, el 24 de noviembre de 1934, y entregadas el 20 de septiembre de 1935.

Retrato de D. Pascual Rubert (Anónimo). Oleo de 112 x 79 cm. que en su parte inferior ostentaba la siguiente leyenda: Vº. Rº, del Be. P.Mº. F. Pedro Pascual Rubert,

(21) A.M.V. Expediente N° 23. 1929. "Retratos de M^a Cristina y de la Reina Isabel II";

(22) A.M.V. Expediente N° 23. 1929.

(23) A.M.V. Expediente N° 23. 1929. Acuerdo de la Subcomisión de Monumentos, ordenando se forme por el Restaurador artístico Municipal una relación de los cuadros del Excmo. Ayuntamiento que necesitan ser restaurados.

(18) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. Oficio de la Alcaldía de Valencia solicitando informe acerca de la restauración del cuadro de Espinosa "La Purísima y los Jurados de Valencia", 25 de Agosto de 1927.

(19) *Archivo Municipal de Valencia*. Expediente del Ayuntamiento sobre el cuadro "La Purísima y los Jurados de Valencia" 1927.

(20) A.M.V. Expediente sobre el mismo cuadro.

Provincial de la Merced e hijo de la ciudad de Valencia, bien conocido en ella por su virtud y celo apostólico, a los 47 años de edad, fusilado por los franceses en Murviedro, en el día 18 de Enero de 1812.

Restauración: Consolidación de la pintura y aforración, estirado y planchado y limpieza de color. Entregado el 18 de Junio de 1936.

Retrato del General O'Donell, de Soldevilla. Lienzo de 3,87 x 3,47.

Restauración: Aforrado, planchado y obturación de la perforación, estucado y limpieza de la pintura (1929).

San Pedro Nolasco, de Espinosa. Lienzo de 2,23 x 3,12. Restauración: Aforrado, planchado y obturación de la perforación, estucado y limpieza de la pintura (1929).

Sacrificio de Abraham, de Orrente. Lienzo de 1,79 x 2,20. Se aforró (1929).

El Arcángel San Miguel, de G. Castañeda. Lienzo de 2,31 x 2,69. Restauración: Aforrar y demás operaciones anejas, limpieza de la pintura (1929). *Cristo de la Cruz*, de Zariñena. Tabla de 1,74 x 1,24. Extirpación del repinte y dar color (1929).

Retrato de Fernando VII, de Vicente López. Lienzo 1,69 x 1,33. Se aforró y estucó (1929).

Retrato del canónigo Liñán, de Vicente López²⁴. Aforración, estirado y planchado, estucar los desconchados y limpieza de la pintura (1933).

Predicción por San Pedro Nolasco a D. Jaime I, de la conquista de Valencia, lienzo de Jacinto Espinosa de 2,76 x 1,84. "El estado de esta pintura —según informe de Renau—²⁵ era lastimoso, presentando grandes descostramientos y rugosidades por falta de cohesión de los estratos del color de la tela por ser pinturas "saltonas". Se realizó en principio la aforración, planchado, obturación de las perforaciones, estucado y limpieza de la pintura, observándose la ineficacia del trabajo por la presencia de los síntomas de posibles descascarillado de color, determinando que se aplicase radicalmente "el transporte", siendo el resultado totalmente satisfactorio".

El rey D. Fernando VII con el uniforme del cargo de Concejal (anónimo). Este cuadro fue mutilado por las reyertas ocurridas en la ciudad el día 14 de Abril de 1931²⁶. Lienzo de 2,3 cm. x 1,13 y representa el ostentoso uniforme del edil otorgado al Exmo. Ayuntamiento de Valencia por el Rey Fernando VII el 17 de Junio de 1815, notándose la

influencia de la pomposa escuela de V. López, pues después de la limpieza de la característica rúbrica, aparece el nombre de José Zapata, predilecto discípulo del maestro. Presentaba grandes magullamientos, descostrados, ennegrecimiento del barniz y dos notables cortes en sentido longitudinal y paralelos de 1,10 cm. de largo, y por último el proceso de su indispensable separación y consolidación en la aforración, estucado de sus desconchados, etc.

EN EL ANTIGUO MERCADO DE VALENCIA:

Transporte del techo pintado al temple, que decoraba el antiguo salón de la "Llonseta". En 1927 se hallaba, según palabras del propio Renau²⁷ en la casa del Director de Paseos en los Viveros Municipales. Dicha pintura representaba "La alegoría de la Justicia y del Mercado". Atribuida a la Escuela de López. Trabajo realizado en 1919, según informe de la Real Academia de San Carlos, por encargo del Ayuntamiento.

EN LA IGLESIA DE SAN MARTÍN:

En 1922, José Renau conserva y restaura los frescos de la Capilla de la Virgen del Carmen, de esta Iglesia²⁸. El 26 de Noviembre de 1927, el Cura párroco de la referida Iglesia²⁹, pide al presidente de la Real Academia de San Carlos nombre una Comisión para que inspeccione las obras de restauración que allí se estaban realizando. La Academia envía a José Renau, que junto con José Benlliure y el Sr. Sigüenza, emiten su dictamen, y que era el siguiente³⁰: 1º "El estuco que reviste toda la superficie del decorado, aparece en su mayor parte deteriorado, por lo que hay necesidad de rehacerlo en su totalidad, procurando que no se haga de tinta tan blanca que resultaría desagradable, prescindiendo de imitaciones de mármoles y piedras que desvirtuarían el plan del decorado original. 2º Los abultamientos en platabanda de adorno, florones etc. que son elementos decorativos, todos dorados, se hallan por mala preparación en estado de completa descomposición, limitándose a ser restaurados parcialmente, y por tanto precisa derodarlos por completo imitándolos al oro antiguo con pátina apropiada..."

(27) A.M.V. Expediente N° 27. 1927. Relación de las obras restauradas por Renau. Habla sobre el techo del Salón de la "Llonseta" del Antiguo Mercado.

(28) A.M.V. Expediente N° 28.

(29) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. 26 de Nov. de 1927. Oficio del Cura Párroco de la Iglesia de San Martín de Valencia.

(30) A.R.A.S.C.V. Leg. 100. Oficio de la Real Academia sobre informe de la Comisión nombrada para dictaminar acerca de las obras de restauración de la Iglesia de San Martín.

(24) A.M.V. Expediente n.º 14. Oficio del Restaurador Artístico Pictórico Municipal proponiendo la restauración del retrato del "Canónigo Liñán" de Vicente López. 1929.

(25) A.M.V. Expediente N° 23. 1929.

(26) A.M.V. Expediente N° 23. 1929.

José Renau restaura, en 1927, todas las pinturas al fresco que decoraban los intercolumnios de la nave del mismo templo, de los autores los académicos J. Rosell (1754), y Joaquín Pérez (1773).

EN LA PARROQUIAL IGLESIA DE SAN NICOLÁS:

El 3 de Noviembre de 1916, el Sr. Cura (D. José Ferré) de la Parroquial de San Nicolás, Obispo de esta ciudad, pide a la Academia de San Carlos³¹ una Comisión para que dicte sobre la restauración de las pinturas de las bóvedas y lunetos de esta iglesia, en vista de los ensayos llevados a cabo por el Sr. Renau, para evitar la ruina total causada por el tiempo y otros accidentes. Dado el visto bueno de la Academia, Renau restaura este trabajo el año 1917, bajo la inspección de la comisión técnica nombrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: G. Salvá, José Benlliure, Salvador Abril, Eduardo Soler y D. Julio Cebrián Mezquita. Restaura todos los frescos de la bóveda de este templo, cuyas composiciones son del célebre Palomino y cuya ejecución de su notabilísimo discípulo Dionisio Vidal, por andar el maestro ocupado a la sazón en las pinturas del techo de San Juan del Mercado. En ella se representan las escenas principales de la vida de San Nicolás y de San Pedro de Verona, alegorías, etc. Los retratos de ambos artistas, a los pies, al lado del Evangelio. La restauración de estas bóvedas fue un tanto árida y pesada, ya que en 1920 aún andaba tras ello, según palabras del propio Tormo en su guía *Levante*, tachando el trabajo de Renau como de "restauración un tanto excesiva".

EN LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN:

Renau restaura todas las pinturas murales que servían de ornato a la Capilla de San Francisco de Paula de esta Parroquia (Año 1927).

EN LA REAL CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS:

En esta Capilla, se limita Renau a restaurar ciertos lienzos que allí se encontraban, y que eran los siguientes: "Jesús en la Cruz", del miniaturista Rafael Montesinos (restaurado en 1924). "Composiciones de la vida de San José" de Vicente López, (dos lienzos al óleo, restaurados en 1924). "La Milagrosa" y "La familia Juliá ante la Virgen", ambos de M. Jordán, (se realizó la conservación en 1925, lienzos al óleo). "La Virgen de los Desamparados" de I. Vergara. Dicha tela sirvió de telón en el nicho principal de la Capilla, (se restaura en 1926).

EN LA REAL COFRADÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS³³:

Renau aquí restaura las siguientes pinturas, que se veneran en la Capilla del *Capitulet*: "Virgen de los Desamparados" (tabla al óleo). "Virgen de los Desamparados" (óleo sobre lienzo). "Virgen del Rosario" de Espinosa (lienzo). "Exvotos" (dos lienzos). Además ocho pinturas sobre lienzo y tabla, de la sobremesa del altar mayor.

EN EL COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI:

Hizo varias restauraciones en lienzo y tabla para la "Capilla Rectoral".

EN LA IGLESIA DE LA VIRGEN DE LOS ANGELES:

A consecuencia del incendio ocurrido en la ermita de Nuestra Señora de los Angeles, la Alcaldía solicita a la Academia fueran exminadas las pinturas que decoraban el techo de la Antigua Casa de Reposo, próxima a desaparecer³⁴. Por la urgencia del caso se designó para esta Comisión al académico Sr. Benlliure, acompañado del restaurador Renau.

EN LA CASA VESTUARIO:

El concejal del Ayuntamiento³⁵, D. José Francisco Cremades, nombrado ponente en cierta reclamación promovida por el jefe de la Biblioteca Popular, instalada en la Casa del Vestuario, hizo constar repitiendo el ruego del año anterior, que el techo de la sala de la Biblioteca en la citada casa, estaba pintado por Vicente López, y según opinión de los mejores críticos, es el mejor fresco que existe en Valencia pintado por dicho señor, y que debido a la anomalía de no ser el piso superior de la citada casa, propiedad del Ayuntamiento, el inquilino que la habitaba destinaba parte de la habitación a *gallinero* y las humedades de ello habían manchado en gran parte la pintura, por lo que pronto se perdería ésta. El Ayuntamiento estudia adquirir dicho piso en beneficio de la ciudad y mayor ensanche de la Biblioteca, comenzando las deliberaciones en 1922 y acabando en 1929

(31) A.R.A.S.C.V. Libro de Actas, Sesión 7 de Nov. 1916. El Sr. Cura de la Parroquial de San Nicolás, Obispo de la ciudad, pide a la Academia una Comisión...".

(32) *Guía de Levante*, de Elías Tormo 1923, Pág. 120.

(33) A.M.V. Expediente Nº 27, 1927. Relación de obras restauradas por Renau.

(34) A.R.A.S.C.V. Libro de Actas, Sesión 17 de Junio de 1919.

(35) A.M.V. Expediente Nº 1, 1922.

fecha donde se produce la compra³⁶. El Ayuntamiento pide a la Real Academia de San Carlos que se designe a alguien para examinar las pinturas e informe al Ayuntamiento³⁷, esta envía a José Renau que en mayo de 1919 en unión de José Benlliure, auxiliados por el arquitecto Mayor, proponen desmontar el cielo raso del “Roper”, al efecto de salvar las pinturas.

EN LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL:

José Renau restaura en esta casa el óleo sobre lienzo (0,85 x 1,38 m.) de Francisco Domingo Márquez, que realizara como obra final de su pensión en Roma en el año 1869, que lleva por título *Los últimos días de Sagunto*.

Este cuadro lo restaura Renau el año 1927 y estaba en deplorable estado de conservación³⁸, presentando en su superficie una gruesa capa de barniz. La tela del cuadro se había agrietado en los bordes que debieron sujetarla al bastidor, y efecto de ello presentaba abolladuras en el lienzo que hacían indispensable de todo punto la cuidada restauración y conservación. según el informe de la Comisión de Pintura se debían hacer las siguientes operaciones: a) Aforración, planchado y estirado del lienzo. b) Extirpación del barniz o densa capa que cubre el lienzo o bien el procedimiento llamado en seco o por el reputado de *Pettenkoffer**. c) Que dicha obra, sea inspeccionada constantemente por personas técnicas con objeto de que no se “prive a tan importante obra de arte de la pátina que en ella ha impuesto la acción del tiempo”.

Una vez inspeccionado el cuadro, se encarga a Renau para que lo restaure que sigue exactamente el dictamen de la Comisión de Pintura.

Restauración de la “Sala Nueva”. El 2 de Nov. de 1929, la Exma. Diputación³⁹, solicita a la Academia de San Carlos un asesor técnico para la restauración de esta sala, impropriadamente llamada de “Cortes”, es decir la que ocupa el primer piso del Torreón. “Restauración que merece especial cuidado —según informe de la Comisión Provincial

Permanente— y competente dirección, para que principalmente las pinturas murales, no sean objeto de los repintados y retoques que sobre ellas se ejecutaron en el primer tercio del Siglo XIX: ultrajes artísticos que se procuró subsanar en parte, pocos años después. El mismo día se propone a D. José Renau como asesor técnico en los trabajos de restauración de la referida “Sala Nueva”⁴⁰.

EN LA CATEDRAL DE SEGORBE:

Restauración con transporte y reposición fragmentaria de una pintura al fresco que decora la bóveda de dicha catedral, de Vergara. Se realizó dicho trabajo en 1920.

EN EL PALACIO DE LOS DUQUES DE GANDÍA:

Restauración de un lienzo al óleo, “Crucifixión del Señor”, y de otra tela al óleo, “Virgen de los Desamparados”.

RESTAURACIONES PARTICULARES.

Fueron muy numerosas. Podríamos destacar las obras que realizara para los siguientes señores: Excmo. Sr. Conde de Torrefiel, Excmo. Sr. Marqués de González, Excmo. Sr. Marqués de Malferit, Excmo. Sr. Conde de Malferit, Excmo. Sr. Conde de Montornés, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Excmo. Sr. de Trénor, etc.

ALGUNOS DE LOS SISTEMAS DE RESTAURACION EMPLEADOS POR JOSE RENAU

*Uso del sistema de A. de Kramer**.- Insecticida para la estirpación de la carcoma de las maderas pintadas y doradas.

Casos de estirpación: Tabla de Pinturicchio (Museo de Bellas Artes de Valencia). Virgen con el Niño. Siglo XIV (propiedad de D. José M^o Burguera).

*Uso del sistema de Pettencoffer**.- Su aplicación: Autorretrato de Velázquez (Museo de Bellas Artes de Valencia). Virgen con el Niño (lienzo) ¿Van Dyk? (propiedad de D. Heliodoro Madrona) Alicante.

(40) A.R.A.S.C.V. Leg. 101. Varios. 2 de Nov. de 1929. Oficio trasladando al Sr. Renau la comunicación dirigida al Excmo. Sr. Presidente de la Diputación en la que se proponía un asesor en los trabajos de restauración de la *Sala Nueva*.

(*) *Sistema de Kramer y Sistema de Pettencoffer*. Son sistemas de fijación o sentado de color, que se usa con ligeras variantes de cola fuerte, esencia de trementina y aceite de ricino. Posteriormente se substituyeron estos preparados por *Coleta Italiana* (que Renau no llegó nunca a usar).

(36) A.R.A.S.C.V. Libro de Actas, Sesión del 4 de Junio de 1929. El Sr. González Martí aprovecha la ocasión para denunciar el hecho de que se está estropeando el techo pintado al fresco por Vicente López en la Casa Vestuario. Y el Sr. Marqués de Cáceres manifiesta que muy recientemente había sido adquirido por el Ayuntamiento el segundo piso de la mencionada casa y que se procediera a la conservación del mencionado fresco.

(37) A.R.A.S.C.V. Salidas. 15 de Abril de 1919.

(38) A.R.A.S.C.V. Legajo 100. Asunto: Encargando al restaurador D. José Renau Montoro de la Excmo. Diputación, el cuadro “Los últimos días de Sagunto”.

(39) A.R.A.S.C.V. Leg. 101. 2 de Nov. de 1929. La Excmo. Diputación solicita un asesor técnico de esta Corporación para la restauración de la *Sala Nueva*.

*Operaciones de allanamiento de tablas cóncavas y convexas**

Aplicación: Virgen con el Niño, Siglo XIV (propiedad del Sr. Burguera).

“Juicio Final” (propiedad del Excmo. Ayuntamiento). “Crucifixión” (propiedad de D. Nicolás Merle). “Bodegones” (holandeses, Adrianes) (propiedad del Museo de Bellas Artes). “La Piedad” (roble) (propiedad del Colegio del Corpus Christi).

Aparato para ensamblar las piezas de una tabla pintada cuando estas son de bordes retorcidos

Aplicación: Tabla de roble, “Juicio Final” (propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia). “Crucifixión”, (roble) (propiedad de D. Nicolás Merle). “Descendimiento” (roble) (propiedad del Colegio del Patriarca).

*Operaciones de transporte**

Transporte de una pintura sobre tela a otra tela: “Retrato de D. Jaime Roig Lucas” pintado por D. Luis Antonio Planes, director que fue de la Real Academia de San Carlos de Valencia (propiedad de D. Rafael Puig).

“Titiriteros” (Domingo) (propiedad del Sr. Moscardó). “San Sebastián” (Ribera) (propiedad del Museo de Bellas Artes de Valencia).

*Transporte de una pintura sobre tabla al lienzo**

“San Marcos” (Museo de Bellas Artes de Valencia).

Sistemas de aforrar tablas débiles de madera.

“Nuestra Señora con el Niño” (propiedad del Sr. Burguera).

Restauración de pinturas sobre tablas marmóreas.

Dos piedras marmóreas pintadas muy fragmentadas (propiedad de D. José Montesinos Checa). “Santa M^a Magdalena” de D. Tomás Montesinos Checa.

Restauración de planchas metálicas.

ANGELA ALDEA HERNANDEZ

-
- (*) *Operaciones de allanamiento de tablas cóncavas y convexas.* Se recubría la parte de la pintura con un engastado de almidón, con varias capas de papel de seda y una capa de gasa y por el reverso del soporte, mediante imprimación con húmedos que penetren en la estructura con ayuda de color para que disminuya la “retracción” y produzca una hinchazón y así un aumento de volumen del soporte que le devuelva su posición plana. Una vez enderezado, si hiciese falta, se proyectarán en su parte trasera unas ranuras de incisiones y se coloca el embarrotado por el sistema de llaves. Esta operación también la hacía Renau, con engatillados de traviesas a “cola de Milano” con gotas y ranuras.
- (*) *Traspaso de una pintura sobre tabla a lienzo o a tabla nueva.* En principio se procede como en la tabla anterior. Se engasa con cola de conejo. Se impregna papel de seda con bastante cantidad hasta que tome un grosor de 5 mm. cubriéndose con una chapa de madera contrachapada de unos 5 mm. y se encolasa fuertemente al enyesado. Una vez seco, se procede a desprender la trasera, y con mucho cuidado se rebaja el grosor de la madera, hasta llegar a la preparación. Si ésta es muy gorda, se lija con mucho cuidado, dejando una cantidad prudencial de material, sin llegar a dañar la capa de pintura. Se prepara el bastidor o tabla nueva, según sea el traspaso a lienzo o a tabla; si es tabla se hace una preparación con *blanco de panet* y *cola fuerte*, y una vez seco se limpia y se prepara con cola fuerte la tabla, impregnándose de cuando en cuando el cuadro con caseína, y se incorpora a la tabla preparada. Si el traspaso es a lienzo, se procede como si fuera un reetelado. Se prepara el bastidor a la medida del cuadro, se coloca la tela de lino impregnándola de “gachueta” y la trasera del cuadro —en los dos casos— se le coloca bastante peso sobre el engasado y cuando seque se descarga el engasado y se procede a la limpieza, reintegración de la limpieza y barniz.

APENDICE DOCUMENTAL

1.- D. JAVIER GARCÍA DE LEANIZ *DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES*

Por cuanto por Real Orden de esta fecha, se ha nombrado a José Renau Montoro Restaurador-Conservador del servicio de Conservación de obras de arte del Ministerio, adscrito especialmente a los trabajos en el antiguo reino de Aragón, con el sueldo anual de mil quinientas pesetas.

Por tanto, y con arreglo a lo prevenido en la disposición primera de la Instrucción de Diez de Diciembre de mil ochocientos cincuenta y uno, expido al referido D. *José Renau Montoro* el presente título para que desde luego, y de conformidad con lo dispuesto en el Real decreto de veinticuatro de Enero de mil novecientos diez y seis, pueda entrar en el ejercicio del citado destino, con sujeción a lo que para los de esta clase se halla establecido por las disposiciones vigentes, a lo que en lo sucesivo se estableciere. Y se previene que este título quedará nulo y sin ningún valor ni efecto si se omitiere la certificación de la toma de posesión por la Oficina correspondiente; sin cuyo requisito no se le acreditará sueldo alguno al interesado, ni se le pondrá en posesión de su cargo.

Dado en Madrid a veintiuno de Agosto de mil novecientos veinte.

(sello del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes)

(Firmado)

Javier García Leaniz

TÍTULO DE RESTAURADOR-CONSERVADOR DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN DE OBRAS DE ARTE DEL MINISTERIO

2.- DISCURSO DE JOSE RENAU MONTORO EN SU TOMA DE POSESION DE ACADEMICO

Señores académicos: es casi de rúbrica que en todo preámbulo de disertación, el orador, con el recurso de la más fina y delicada oratoria y con las místicas galas de la humildad, haga manifestaciones de su pequeñez e insignificante personalidad, que en la mayoría de los casos no es más que una falsa y fingida modestia.

Por lo dicho no intento falsear nada. Todos me conocéis y sabéis cual es mi persona, sencilla, poco complicada y muy al alcance de vuestro notorio y elevado juicio. Así es que el concepto está ya definido. Tampoco me esforzaré en expresar mi inmensa

satisfacción por el nombramiento que habeis otorgado que tanto me llena de honor, por ser muy natural y propio en toda persona bien nacida, este sentimiento noble de reconocimiento y gratitud.

Lo que sí me permitiré es un arranque de mi peculiar franqueza; un impulso de mi vehemente carácter. Cosa que no os ha de extrañar. La emoción más intensa que he experimentado no creais que es el título que me habeis concedido, no obstante de serme muy honorífico, sino algo más grande y extraordinario. Es una gracia y un favor de tal magnitud, que jamás mi mezquidad podría corresponder con la gallardía y grandeza que se merece. ¿Sabéis lo que es? El estar en vuestra grata compañía. El ingreso en esta distinguida Corporación cuyo abolengo y prosapia es tan esplendorosa, que es como la aristocracia del arte; pléyade de insignes y doctos varones que bajo tan ilustre y valiosísima Presidencia que sabe armonizar con ejemplar cordura todos los impulsos e iniciativas de esta Academia, se sacrifican con intenso celo en aras de las Artes. Su actuación siempre ha sido digna de aplauso y requerida de todos. Y gracias a sus influencias oportunas, cuantas y cuantas joyas admirables de nuestro patrimonio y tesoro artístico hubieran perecido al contacto de manos profanas y sin piedad.

Señores no quiero prolongar tantas molestias. Finalmente, al ofrecerme con mi cooperación de una manera sincera y decidida es contando de antemano con vuestra benevolencia y consideración. No más envidia vuestros grandes merecimientos personales, porque culminando en mérito sabéis brillantar con destellos de oro el glorioso nombre de "Real Academia de Bellas Artes de San Carlos".

3.-

Tengo el gusto de comunicar a Vd. que he terminado el aforrado y restauración del cuadro "Muerte de San Luis Bertrán" de Espinosa, el cual ha sido examinado durante el curso de la operación por los vocales Señores Salvá, Benlliure y Cebrián.

Lo que comunico a Vd. a los efectos procedentes

Dios guarde a Vd. muchos años

Valencia 16 de Junio de 1920

El Restaurador

José Renau

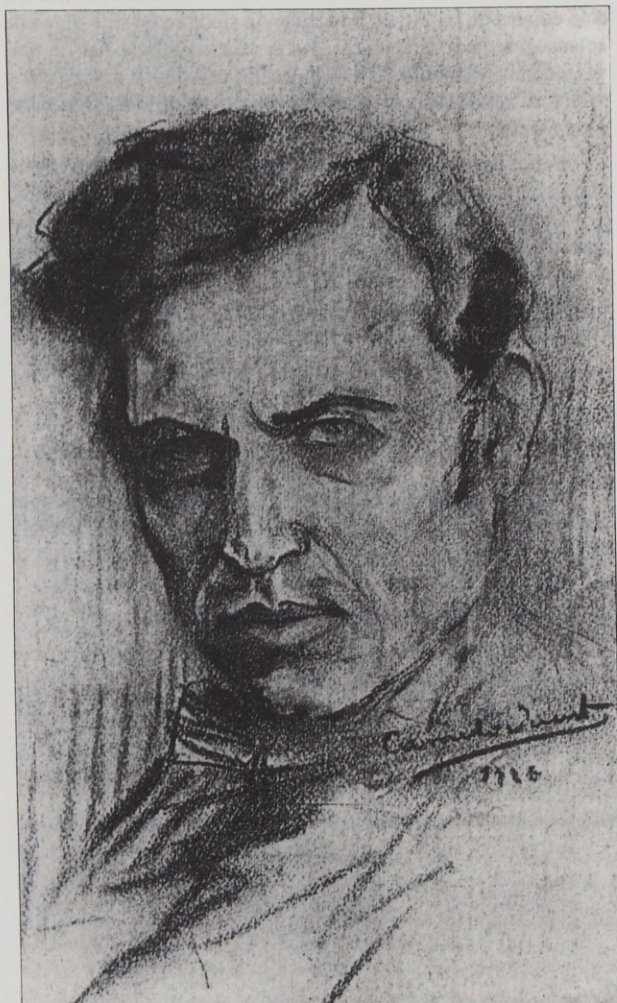
M.I. SR. DIRECTOR DEL MUSEO DE PINTURAS DE VALENCIA

EN EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL ESCUPTOR CARMELO VICENT

El pasado 13 de noviembre de 1990 se cumplían los cien años del nacimiento de Carmelo Vicent Suria, prestigioso valenciano de nuestro siglo que fue capaz de llevar a su arte escultórico la prevalencia del espíritu sobre la materia formal a la que trató y dominó como pocos a lo largo de toda una vida de ejemplar dedicación y entrega.

Verdadera lumbrera en su profesión, brilló con luz propia en el firmamento artístico de nuestra tierra.

Autor prolífico y sustantivo que desde su innata sencillez y modestia se erigió en sublime creador de belleza y forjador generoso de jóvenes valores.



Autorretrato de Carmelo Vicent Suria. 1926. (Dibujo al carbón).

EL ESCULTOR

En Carpesa, a unos cinco kilómetros de la capital, en plena huerta valenciana y en una pintoresca alquería cercana al Carraixet¹, nació en efecto, el jueves 13 de noviembre de 1890 en el seno de una honrada familia de labradores, el que había de ser eminente escultor e ilustrísimo académico de San Carlos².

Pronto descubrió Carmelo que estaba dotado de excelentes cualidades para la escultura.

Cuando llegó al mundo, Carpesa era un pueblo tranquilo y laborioso que vivía del campo a cuyas tareas agrícolas hubo de ayudar él mismo en sus años mozos.

Un pueblo, que en 1898 —ya en vida de nuestro personaje— se incorpora jurisdiccionalmente, como pedanía, al municipio de Valencia³.

Carmelo Vicent, como hiciera en el siglo XVI el eximio doctor Melchor de Villena, sabía honrar con sus trabajos y sus méritos, el pequeño lugar que le vio nacer.

Hoy, en la fachada de la parroquia de Carpesa llama la atención al visitante la placa rotuladora de la calle a él dedicada en la que aparece un impresionante relieve escultórico

(1) La alquería era conocida en Carpesa por «Casa Rovira».

(2) En el Registro Civil de Valencia quedaría consignada la correspondiente ACTA DE NACIMIENTO que copiada a la letra dice:

«En Carpesa a las cuatro de la tarde del día trece de Noviembre de mil ochocientos noventa, ante D. Francisco Estellés Cuñat Juez municipal y D. Vicente Martí Martí Secretario compareció José Vicent Ballester natural de este pueblo, mayor de edad, casado, labrador, domiciliado en este pueblo, en la Huerta, con objeto de que se inscriba en el Registro Civil un niño y al efecto como padre del mismo declaró: Que dicho niño nació en la casa del declarante el día de hoy a las dos del día. Que es hijo legítimo del declarante y su esposa Filomena Suria Meseguer, natural de ésta, de treinta y dos años de edad, casada, dedicada a las ocupaciones propias de su sexo y domiciliada en el de su marido. Que es nieto por la línea paterna de Mariano Vicent Ballester, hoy difunto, y Ramona Ballester Marco, natural y vecina de esta población. Y por la línea materna de Francisco Suria Barrera, y Juana Meseguer Roig, naturales y vecinos de ésta. Y que al expresado niño se le puso por nombre Carmelo. Todo lo cual presenciaron como testigos Antonio Martí Gil, y Ramón Martí Vicent, vecinos de este pueblo, mayores de edad, casados, labradores. Leída íntegramente esta acta e invitadas las personas que deben suscribirlas a que lo leyeran por sí mismas, si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado municipal y la firmaron el Sr. Juez, los testigos y el compareciente, y de todo ello, como Secretario certifico. (Firman y rubrican: Francisco Estellés, Antonio Martí, Ramón Martí y José Vicent)».

(3) Por acuerdo de la Diputación Provincial de Valencia del 30 de abril del mismo año.

de su rostro, obra admirable de su hijo Octavio, que acertó a volcar en ella todo el cariño y la emoción de su filial aprecio.

Siendo muy joven, Carmelo Vicent se vino a Valencia y comenzó a trabajar en un taller de escultura. En él, con los ojos bien abiertos a todo lo que supusiera conocimiento y adquisición de experiencias en el oficio, se fue iniciando en los secretos del arte.

Joven, igualmente, se matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes. Y, desde el primer momento, muestra su predilección por todo lo referente a la talla escultórica para la que estaba excepcionalmente dispuesto⁴.

En su tiempo, es decir, en los primeros años del presente siglo, la actividad escultórica de Valencia, salvo casos aislados, se desarrollaba en unos cuantos talleres de imaginiería, rutinarios y conformistas por lo general, establecidos con fines comerciales.

Aquí estará el germen. De estos contados y voluntariosos talleres surgirán oficiales jóvenes con ambiciones de superación artística, con ansias de aprender, que pasarán a la escuela de San Carlos y que, en principio, alternarán el trabajo manual con una sólida preparación académica.

E irán apareciendo así las más claras y eminentes figuras posteriores a Benlliure.

Unos, buscarán becas para salir fuera, a Madrid, a París, a Roma... Mientras otros abrirán sus propios estudios. Tal es el caso de Capuz, de Vicente Beltrán... del propio Carmelo Vicent.

Su taller y su conjunta vivienda familiar, que cambiarán varias veces de emplazamiento⁵, radicaban en Valencia, en cuyo escenario se desenvolvía su vida y su trabajo.

Pero en 1927 fallece su esposa, Salvadora Cortina Lluna, que dejaba seis hijos de corta edad. El viudo contrae segundas nupcias con Francisca Alcácer Sanmartín.

Y en 1929 se traslada con su familia a Madrid.

Más tarde, luego de 1939 vuelve a Valencia. Es cuando le vemos en su estudio de la calle Conde de Trénor. Son años de intenso trabajo. Bien pudo decirse que la gubia y el escoplo no encontraban descanso en su taller.

Durante esta prolongada y fructífera etapa, Vicent sabrá rodearse de excelentes colaboradores para su trabajo, muy necesarios sobre todo en la época inmediatamente posterior a la contienda civil española en la que los encargos de imaginiería religiosa llegarían a ser abrumadores.

Entre ellos cabe señalar a su imponderable decorador Vicente Balaguer (Visantet el doraor), a su amigo y competido carpintero Vicente García («Sangre»), a Francisco Gil (de Carpesa). Tuvo muy buenos oficiales: Gutiérrez Frechina, Martínez Penella, Benjamín Mustieles (padre e

hijo)... Allí entraron de aprendices Salvador Furió Carbonell y, luego Juan Huerta, ambos creadores hoy, y muy codiciados, de figurillas escultóricas para la industria cerámica.

PROFESOR EN SAN CARLOS

Ya Primera Medalla Nacional —los premios y distinciones se sucedían—, Carmelo Vicent obtiene, en 1942, la cátedra de Talla Escultórica de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia donde se revela también como didacta. Sabía lo que quería y cómo debía conseguirlo. Y dejaba que cada uno de sus discípulos se realizara siguiendo su propio camino.

Con su chalina, capa y sombrero negros, infundía respeto entre sus alumnos, los cuales, al mismo tiempo, sentían afecto y admiración por él. Les encantaba apreciar el equilibrio de volúmenes, la euritmia, la belleza serena que tan diestramente conseguía el maestro con su personal técnica creadora. Porque era habilísimo para trabajar la materia. La madera no se resistía en sus manos. Y tal el dominio que, muchas veces, llegaba a sacar las imágenes en talla directa.

José M^a Bayarri Hurtado, escribiría de él: «En la cátedra «Procedimientos escultóricos» de San Carlos dirigí i dirigix eficaçment i bondadós la vida actual de les darreres promocions de jóvens. Pel seu taller, el més prestigiós de València, han passat els actuals jóvens destacats»⁶.

«Podríamos decir —expresaba su propio nieto, el malogrado Salvador Vicent Palau, poco antes de su prematura muerte— que son dos las virtudes fundamentales que han adornado la personalidad artística de Carmelo Vicent (1890-1957), quedando plasmadas de forma indeleble en el modelado a la talla directa en madera de cualquiera de sus numerosas obras. Son estas dos virtudes el estudio profundo del natural y la maestría con que dominaba los procedimientos escultóricos»⁷.

CARMELO VICENT, ACADEMICO

Con el parecer unánime de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y a propuesta de varios señores

(4) Cfr. GARCIA-OSUNA Y RODRIGUEZ, Carlos: «Octavio Vicent la serena belleza». Publicaciones del Círculo de Bibliófilos de Vicent García Editores, S.A., 1986.

Cfr. FERRER OLMOS, Vicente: «El escultor valenciano Carmelo Vicent, en el recuerdo», Las Provincias, 11 de noviembre, 1990.

(5) Calles de Calatrava, Caballeros, Na Jordana, plaza de la Almoína.

(6) BAYARRI HURTADO, José M^a: Història de l'Art valencià, València, 1957, «L'actualitat», VII.

(7) VICENT PALAU, Salvador, «La escultura valenciana post-Benlliure» (Primer Congreso de Historia del País Valenciano. Universidad de Valencia, 1974), Volumen IV.



Don Carmelo Vicent toma posesión como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1944.

académicos de la misma⁸, en 1944 Carmelo Vicent es elegido Académico de número de la Corporación para cubrir la vacante producida por el fallecimiento, en 29 de febrero de 1944, del escultor y profesor también que fue de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, don Eugenio Carbonell Mir⁹.

La Academia, y en su nombre el escultor e igualmente profesor de la Escuela, don Francisco Paredes, le recibía en su seno, con general satisfacción, el 13 de diciembre del mismo año 1944¹⁰.

SU PERSONALIDAD ARTISTICA

Sensible a los valores estéticos conocía las modernas técnicas escultóricas, pero no se fue tras los cantos de sirena; supo adaptar a su arte, eso sí, cuanto pudiera serle un enriquecimiento positivo, sin dejar de ser él mismo.

«Gustaba hablar de arte—escribiría don Eduardo López Chavarri— y su conversación, como sus obras, manifestaban su talento comprensivo que sabía admitir todas las tendencias». Y proseguía el eminente crítico: «Pero como buen valenciano, como buen mediterráneo sabía darle al arte clásico su gran valor de técnica y de estética que le han dado la preeminencia de eternidad contra las pasajeras modas»¹¹.

Obra intelectual la suya, estuvo realizada con libertad y amor. Artista por temperamento, fue uno de los más recios propulsores del renacimiento escultórico valenciano.

Era poeta en el sentido más profundo de la palabra: por la dimensión lírica de su obra y ese cierto indefinible encanto que en ellas halaga y suspende el ánimo, infundiéndole suave y puro deleite.

Pero como auténtico poeta lo fue también en su acepción precisa y corriente del término¹². A Carmelo Vicent

aún le quedó tiempo para componer versos, muchos de ellos en valenciano y hasta alguna pieza dramática que fue llevada a la escena¹³.

Así mismo, como artista de extensión polifacética y sensible a su arraigada valencianía aceptó tomar parte en los tradicionales festejos de su tierra¹⁴.

Estas y otras muchas manifestaciones artísticas las realizaba sin dejar por ello su dedicación escultórica fundamental, fecunda y espléndida, de la que vamos a ocuparnos ahora siquiera sea sucintamente.

(8) En escrito dirigido al Presidente, D. Teodoro Llorente Falcó, se decía:

«Los académicos que suscriben tienen el honor de proponer a V.E., como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, el nombre de Don Carmelo Vicent Suria para la plaza de Académico de número de la sección de Escultura de dicha Corporación, actualmente vacante por fallecimiento de Don Eugenio Carbonell Mir (q. e. p. d.). Valencia a 27 abril, 1944 (Firman y rubrican: Francisco Paredes, Francisco Mora, Felipe M^a Garín, Rafael Sanchis Yago y José Manuel Cortina)».

(9) Cfr.: Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Valencia, 1973, tomo III, p. 29.

ALDANA FERNANDEZ, Salvador: Guía abreviada de artistas valencianos, Valencia, 1970, p. 88.

(10) Del Acta de la sesión pública de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, celebrada el día 13 de diciembre de 1944, transcribimos: «Se abrió la sesión a la hora citada en la convocatoria y, después de la ritualidad acostumbrada en estos actos el académico de número y profesor de escultura señor don Francisco Paredes leyó un brillante discurso en el cual hizo destacar la carrera artística de su apadrinado señor don Carmelo Vicent de quien fue el primer maestro de la Escuela de San Carlos y en donde debió destacar desde el primer momento por su gran temperamento de artista hasta lograr los más francos éxitos en las Exposiciones Nacionales, obteniendo Medalla de Primera clase en el Certamen de 1941, cuyos triunfos al consagrar su personalidad le han hecho acreedor a que la Academia le incorpore a su seno y por ello en nombre de la misma y en el suyo propio le felicita y le da la más efusiva bienvenida, felicitando al mismo tiempo a la Corporación por el acierto de nombrar académico a tan prestigioso escultor. Seguidamente hizo uso de la palabra el nuevo académico señor don Carmelo Vicent y con frases de gran sinceridad manifestó su profunda gratitud a la Academia por la distinción de que había sido objeto al designarle para ocupar el honoroso puesto vacante por defunción del llorado compañero, notable escultor don Eugenio Carbonell al que dedicó un sentido recuerdo; así mismo expresó su agradecimiento al señor Paredes por sus enseñanzas como maestro y por los elogios que le había prodigado y terminó ofreciéndose a la Corporación para cooperar a sus fines con el mayor entusiasmo y donando a la misma una admirable obra suya titulada «Moza de cántaro». El señor Presidente impuso las insignias de la Corporación al novel académico entre una prolongada salva de aplausos que premiaban los discursos de los señores Paredes y Vicent».

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos).

(11) LOPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: «Carmelo Vicent, el escultor valenciano, ha fallecido», Las Provincias, 12 noviembre, 1957.

(12) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1958, p. 3.

(13) «El so Vicent fa la Festa» o «Mister Gabia» serían algunos de los títulos de sus sainetes.

(14) MURILLO DE LAS HERAS, V. «Carmelo Vicent y su gran obra popular», Levante, 17 de mayo, 1973.

SU OBRA

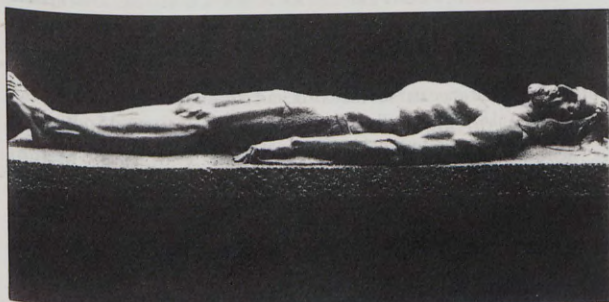
Es inmensa, inabarcable. Sólo en imaginiería religiosa dejó para la diócesis de Valencia, distribuido en multitud de iglesias, un enorme y valiosísimo legado.

Especialmente notables son, en primer lugar sus devotos Cristos. El de la Fe, de la iglesia de Santa Mónica¹⁵; los del Grao —tanto el del Salvador, en la parroquia de los Angeles del Cabañal, como el de los Afligidos, patrono del Cañamelar—; el de la Agonía, venerado en la basílica de San Vicente Ferrer de los padres dominicos; el del Perdón y del Amparo, en la parroquial de la Sma. Cruz; el de la Sangre de la ermita de Foyos, el del antiguo convento del Carmen Calzado de Requena; el también del Amparo, de Beniarjó; el de la Misericordia, de Bellreguart, etc.

Es autor, además, de otras numerosas imágenes del Salvador. Como esa polícroma talla en la que, con los brazos extendidos en cruz, el manto de plata y sobre la dorada esfera del mundo fue colocada en la capilla del Sagrario de la basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados al ser renovada ésta en noviembre de 1941.

Igualmente de aquellas que, en dulce actitud misericordiosa, muestran su Corazón divino. De entre ellas —que son muchas— no podemos dejar de citar la espléndida y acogedora talla que preside el retablo mayor de la iglesia de la Compañía en Valencia.

Sorprendentes son: el «Christus patiens», en mármol blanco, o el famoso *Cristo yacente*, también en piedra, que se conservan en el museo de San Pío V. Como el también yacente que, junto a una *Dolorosa* de Ignacio Pinazo, figura en la parroquia de San Bartolomé, de Godella.



«Cristo yacente». Carmelo Vicent.

Talla en piedra. Primera Medalla Nacional, 1943. Museo de San Pío V. Col. Real Academia de San Carlos.

La escultura de *La Piedad*, con la que obtendría Primera Medalla en 1941 «entronca —afirma con acierto Vicent Palau— con la mejor artesanía española, al modo de Gregorio Hernández»¹⁶.

Sería interminable la relación de Vírgenes, santos e imágenes religiosas que salieron de su taller y de sus manos —las tenemos catalogadas— y que se hallan esparcidas por

toda la geografía valenciana. Renunciamos a ello en gracia a la brevedad.

Con todo, no nos resistimos a mencionar, como muy significativa, la procesional imagen de la Virgen de los Desamparados, estrenada en el traslado y procesión general de 1944 y que los valencianos conocemos como «la Peregrina» por los largos itinerarios recorridos en diferentes ocasiones entre el fervor del pueblo¹⁷.

Capítulo aparte merecerían las esculturas que representan al patrón de Valencia san Vicente Ferrer. Desde aquella genial y originalísima creación esculpida en su juventud para la nueva iglesia de los padres Predicadores de la calle de Cirilo Amorós, que tanto contribuiría a abrirle las puertas de la fama¹⁸.

Creación suya fue también —ya en cuanto a escultura profana—, la excelente talla en madera de *El labrador valenciano*, medalla nacional en 1928 (Museo Provincial de Castellón).



«Labrador valenciano» (1928). Carmelo Vicent. Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón.

- (15) De tradicional veneración en la barriada de Sagunto, sustituye al que donó el patriarca Juan de Ribera en 1604.
- (16) VICENT PALAU, Salvador: O. c., 1974.
- (17) APARICIO OLMOS, Emilio M^o y FERRER OLMOS, José: Los tapices de flor de la Virgen, Valencia, 1981, p. 304.
- (18) FERRER OLMOS, Vicente: «San Vicente Ferrer en las esculturas de Carmelo Vicent», Las Provincias, 4 de abril, 1989.

Destaquemos asimismo *La moza del cántaro*, Premio Nacional de Escultura 1934, inspirada en la obra literaria de Lópe de Vega, su *Homenaje al trabajo*, otro galardón nacional, o los monumentos dedicados a *Simón de Rojas Clemente* en el Jardín Botánico de Valencia y al *taquígrafo Martí* en la glorieta de Játiva que pregonan a todas las gentes su valía.



“La moza de cántaro”. Carmelo Vicent. Premio Nacional de Escultura, 1934. Col. Real Academia de San Carlos.

No podemos detenernos, no, en cada una de sus obras. Nos referiremos sólo a algunas de ellas, como: *Nido humano*, talla en caoba, exaltación del amor materno, también premiada; *Adolescencia*, *Iris*, *Eva la esclava*, *La sonrisa infantil*, *El primer plor*, *Bibelot*, *El majo*, *Levantina*, la sorprendente talla *Los Crepúsculos*, el bronce *Torso femenino*...

Sus esculturas ornan el Salón de Fiestas de la Casa Consistorial de Valencia. Y en su fachada principal que da la hoy plaza del Ayuntamiento, de las cuatro grandes estatuas, exentas, que simbolizan las virtudes cardinales, son de Carmelo Vicent las de la *Justicia* y la *Prudencia*¹⁹.

SU MUERTE

Después de una vida entregada al arte y a los suyos, el domingo 10 de noviembre de 1957 —al poco de la impetuosa riada que inundó de barro su querida Escuela de Bellas Artes y tanto le afectó— dejaba de latir su cansado corazón en su domicilio de la calle Visitación de nuestra ciudad²⁰.

«Carmelo Vicent ha sido es y será una institución para Valencia»²¹, hubo de exclamar el alcalde de la Ciudad, don Tomás Trénor y Azcárraga, marqués del Turia²², con motivo de la exposición de obras suyas que, como homenaje póstumo, se presentó en las salas del Museo Histórico Municipal, a raíz de su fallecimiento.

VICENTE FERRER OLMOS

- (19) CATALA GORGUES, Miguel Angel: Catálogo monumental de la ciudad de Valencia, Valencia, 1983, pp. 57 y siguientes.
- (20) Su fallecimiento quedaría anotado del siguiente modo en el Registro Civil del nº 2, de Valencia:
Se inscribe la DEFUNCION de D. Carmelo Vicent Suria, natural de Valencia, de 67 años, domiciliado en Valencia, Visitación, 2, profesión escultor, hijo de José y de Filomena, de estado viudo de Francisca Alcácer Sanmartín, en segundas nupcias, no dejando sucesión; y en primeras casó con Salvadora Cortina Lluna, de cuyo matrimonio deja seis hijos llamados: Salvador-Octavio, Carmelo, Vicente, Carmen, Amparo y José. Falleció en su domicilio el día diez de Noviembre de mil novecientos cincuenta y siete a las trece horas a consecuencia de embolia cerebral; endocarditis crónica, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el cementerio de Carpesa. Se practica asiento en virtud de la manifestación de Isidro Machancoses Montañana, industrial, Caballeros, 11, y certificado del médico Francisco-Manuel Alamán Mas, nº 3588, que quedan archivados en el legajo correspondiente. TESTIGOS del mismo: Don Vicente Crespo Sanmartín, domiciliado en la calle Visitación, número 34, de estado casado, y Don Francisco Estrems Gil, domiciliado en la calle Ruaya, número 16, de estado soltero, ambos mayores de edad. AUTORIZAN la inscripción el Juez Don Mariano Tomás Serra, y Secretario Don Fernando Ortolá Ferrando, y se efectúa siendo las trece del día once de Noviembre de mil novecientos cincuenta y siete. Y leído el asiento se sella con el del Juzgado, y lo firma el Sr. Juez con los testigos, manifestante y el Secretario que CERTIFICA. (Lleva las firmas antedichas)».
- (21) «Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria», ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1958, p. 63.
LOPEZ-CHAVARRI, Eduardo: Art. citado, Las Provincias, 12 de noviembre, 1957.
- (22) Levante, 17 de mayo, 1973.

DOS BOCETOS INEDITOS DE SOROLLA

La desigual preocupación de los historiadores por los apuntes, bocetos y estudios preliminares, no está lo suficientemente justificada como para demostrar que estas "obras menores" no desempeñen un papel determinante en la consideración y comprensión de la "obra acabada". Una reflexión sobre la importancia de estos trabajos, podría muy bien situarlos como un producto correcto. Y si en un principio es fácil dejarse llevar por el tópico de la escasez de este importante material, aún lo es más por la idea tan repetida de la elaboración improvisada; conceptos tan comunes como desvirtualizadores de un fenómeno, cuanto menos, poco estudiado.

El término *estudio* ha sido frecuentemente utilizado para figuras o pormenores dibujados (cabezas, manos, pies...), coloridos o modelados, preparatorios para una obra pictórica o escultórica. Un *boceto* es el estudio preliminar (borrador, bosquejo, apunte) de un trabajo pictórico previo a la ejecución del cuadro; como un *esbozo* es el mismo trabajo inicial, sin perfilar ni acabar, que puede alcanzar un mayor desarrollo y extensión.

La diferencia entre el estudio y el boceto reside, por una parte, en la procedencia pictórica. Para los pintores de historia del siglo XIX, los bocetos eran un resultado de la interpretación de la imaginación. Para los paisajistas los estudios derivaban del análisis de la Naturaleza. Los estudios eran, pues, observaciones del natural, así como los bocetos eran conceptos de la imaginación para conseguir un trabajo acabado.

La Academia aceptó el estudio como un trabajo donde la imaginación quedaba al margen, en el que no se consideraba la creación, y sin haber lugar para la interpretación, se reconocía similar al proceso de realización de un retrato. Como el estudio carecía de la premeditación de un trabajo de taller, la Academia no pudo aceptarlo en el sentido de una verdadera obra de arte, por lo que hubiera sido poco razonable que los estudios se exhibieran como obras concluidas. Sin embargo, coincidiendo con ello, hubo un importante sector de la sociedad que se mostró partidario de los estudios, apreciando en ellos el carácter espontáneo, tan opuesto a la severidad y solemnidad de los cuadros de historia, a los que estaban tan acostumbrados.

La relación entre el boceto y el estudio estaría en que el boceto era definido como un estudio que concentraba todos los efectos pictóricos. Ambos coincidían, además, en la originalidad, espontaneidad y sinceridad con que perseguían

sus fines. Cabría entonces preguntarse ¿cuál era el valor que se concedía a los bocetos? Los bocetos no eran meras exhibiciones de la pericia y destreza del artista, por el contrario, sirvieron como base y complemento en la ejecución de las obras definitivas. No obstante, su valoración fue variando a medida que avanzaba el siglo, y de su consideración como elementos constructivos parciales, posteriormente pasaron a ser identificados como una parte muy importante de los efectos pictóricos generales. Solamente a través de los estudios, ejecutados con rapidez, pudieron completarse todos los elementos compositivos necesarios para la creación de un cuadro, a la vez se dotaba de una mayor viveza al asunto. Los estudios fueron admirados por sus cualidades expresivas, por ser una manifestación de la representación de efectos inmediatos y apuntes rápidos, coincidiendo esto con el creciente énfasis de sinceridad y originalidad en pintura, siendo los estudios el resultado final de esas cualidades.

Los pintores realistas consideraron los estudios solamente como un preludio para la obra definitiva. Esto significaba que sus trabajos merecían la categoría de un estudio elaborado. Los impresionistas hicieron como bocetos no muy convencionales sus experimentos y progresivamente adoptaron la idea de tratar la pintura como un estudio. Pero ¿se pueden llegar a considerar los estudios como pinturas? Para Albert Boime¹, que ha estudiado con profundidad los estudios académicos franceses del siglo XIX, un estudio preparatorio puede ser considerado como un trabajo correcto, acabado, independientemente de cualquier intención de usarlo para algo más. El desarrollo de las técnicas pictóricas contribuyó a que se aceptase el estudio como una obra definitiva. En la obra acabada, el boceto jugó una parte determinante en la reproducción de la Naturaleza, que requería una técnica de rápida aplicación.

Estas consideraciones teóricas llevadas al estudio concreto del boceto en la obra de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), pueden, muy bien, servir como marco para ilustrar que la realización de estudios y bocetos tuvo en España un importante campo de batalla y, en particular, en la obra de Sorolla, ocupó, decididamente, un lugar definitivo para la elaboración del concepto de pintura moderna.

(1) ALBERT BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 1ª edic. Londres, 1971; 2ª edic. New Haven, 1986. Véase el Capítulo VIII: "The Academic Estude": Generative Procedure, pp. 149-165.

Hoy no cabe ninguna duda de que Sorolla no improvisaba en sus composiciones. Por el contrario, realizaba un estudio pormenorizado de todos y cada uno de los elementos del cuadro. Quizá esto se pueda apreciar mejor en sus primeras obras, donde la sujeción a la normativa académica era todavía considerable. “Los apuntes de la primera época suelen ser un tanto más dados a cierto detalle —nunca excesivo— y mayor rigor”²². Su interés por el dibujo no sólo queda constatado por los más de dos mil títulos catalogados por Bernardino de Pantorba, “su ingente calidad subraya la frenética fecundidad de Sorolla. Su entrega laboriosa, continua y obsesiva a la faena de su profesión (...) manifiesta su irrefrenable pasión por el soberbio espectáculo de lo visible (...), expresa su firme voluntad de apoderarse de la fugacidad y esquiva naturalidad de lo viviente”²³. Además, traspasa la barrera del papel, y en sus lienzos Sorolla deja patente testimonio de sus cualidades como dibujante, reconocidas ya al inicio de su carrera, cuando en 1879, en la Escuela de San Carlos de Valencia, el estudiante “fue premiado en las clases de Dibujo del natural, Perspectiva y colorido”²⁴.

Muestra de todo ello son los siete dibujos preparatorios y un boceto que se conservan del cuadro *El Dos de Mayo* (fig. 1) —óleo sobre lienzo de 3,93 x 8,52 mts. actualmente en el Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), con el que obtuvo en 1884 la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes⁵— que servirían como ejemplo de la importancia concedida al boceto y dejarían constancia de la laboriosidad y estudio que precedieron al cuadro definitivo.



Fig. 1. “El Dos de Mayo”
Museu Balaguer. Vilanova i la Geltrú (Barcelona).

El *boceto* (fig. 2), es un lienzo de 0,53 x 0,93 mts. que el pintor dedicó a su amigo el doctor Más, quien en 1927 lo legó al Museo de Bellas Artes de Murcia⁶. En cuanto a los estudios preparatorios, de cinco de ellos da cuenta Bernardino



Fig. 2. “Boceto”. Museo de Bellas Artes, Murcia.

de Pantorba, y estos son: una *Cabeza*, de 0,41 x 0,48 mts., *Chispero*, de 1,00 x 1,75 mts., *Dos mujeres*, de 1,02 x 1,27 mts., *Figura de mujer*, de 0,94 x 1,14 mts. y un *Boceto*, de 0,61 x 1,04 mts., todos en colecciones particulares⁷.

Los dos estudios restantes —inéditos— se encuentran en el Museo Municipal de Requena (Valencia). Fueron realizados al carboncillo sobre papel, y ambos miden 1,23 x 1,08 mts. En uno de ellos aparece una *Mujer muerta*, con la mano izquierda recogida sobre el pecho de la derecha ampliamente extendida a lo largo del suelo (fig. 3). El estudio está firmado en el ángulo inferior derecho: “J. Sorolla. '84”. Sin duda se trata de un estudio de la figura que aparece en el cuadro del Museu Balaguer en la parte inferior izquierda, si bien en la obra definitiva, quedó invertida la posición de los brazos. Fue muy alabada esta figura por la crítica, que destacó el atrevido escorzo, calificado de “magistral”⁸.

- (2) Cfr. Joaquín de la PUENTE, introducción al Catálogo: *Dibujos de Sorolla*. Exposición del Museo de Murcia, Madrid, Marzo-Abril, 1974. p. 23.
- (3) Supra. p. 22.
- (4) Cfr. Bernardino de PANTORBA, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, 2ª edic., Madrid, 1970, p. 11.
- (5) Un análisis del cuadro citado puede verse en R. GIL, “El último cuadro de Historia: ‘El Dos de Mayo’ de J. Sorolla”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Zaragoza, vol. XXXIII, 1988, pp. 71-80.
- (6) Véase Bernardino de PANTORBA, op. cit., nº 994, p. 165.
- (7) Pantorba hace una relación de las cinco obras, números: 1159, 1160, 1161, 1162 y 1163, op. cit. p. 173. Si bien en la obra nº 1161 “Dos Mujeres”, hemos observado un error en la ficha técnica, pues Pantorba apunta que en la obra propiedad de D. Javier Maestre Zapata aparece firmado: “J. Sorolla. 14 Septiembre. 84”, dato que de ser cierto invalidaría la posibilidad de tratarse de un estudio del cuadro “El Dos de Mayo”, puesto que como es sabido, la Exposición Nacional de 1884 en la que participaba Sorolla con su obra acabada, se inauguró el día 24 de Mayo. Por ello creemos que, o bien se trata de un estudio para la obra “El grito del Palleter”, que Sorolla realizó a finales de 1884, o bien podría tratarse de un equívoco en la lectura de la firma. Por otra parte, queremos añadir que nos ha resultado infructuoso de conseguir la reproducción fotográfica de estos estudios, pues al encontrarse en colecciones privadas, sus propietarios han desestimado dicha posibilidad.
- (8) Véase *Las Provincias*, 16 Abril 1884, p. 2 y 7 de Junio de 1884, p. 1.



Fig. 3. "Mujer muerta".
Museo Municipal. Requena (Valencia)



Fig. 4. "Tres cabezas y un torso de mujer".
Museo Municipal. Requena (Valencia)

El otro al que hacíamos referencia, se trata de un trabajo en el que Sorolla esbozó tres estudios de cabezas femeninas —dos de perfil y una frontal— y en el centro el torso de una mujer con el brazo izquierdo alzado (fig. 4). Sin embargo, resulta ciertamente difícil de ubicar en la obra final. Ahora bien, si tenemos en cuenta que está firmado en la parte superior central: "Sorolla '84"; que por las características de los peinados y el corpiño de la mujer que centra la composición no se puede relacionar con el otro cuadro relevante de 1884: *El grito del Palleter*; y que mantiene el mismo formato que el estudio de *Mujer muerta*. Hemos por tanto, de considerarlo como un estudio de caracteres físicos que el pintor valenciano desechó en la obra acabada⁹.

La obra *Mis amigos* (ocho cabezas masculinas en un lienzo) de 0,90 x 1,10 mts., firmado "J. Sorolla. 1884", en la colección Calvo (Barcelona), fácilmente puede tratarse también de un estudio de caracteres físicos para el *Dos de Mayo*, en base al gran parecido existente entre los personajes de ambos cuadros. La ausencia de documentación acreditativa, nos impide establecer una relación definitiva de este estudio en el cuadro de 1884. Probablemente, los estudios preparatorios para la realización de la obra *El Dos de Mayo*, suman muchos más de los aquí expuestos¹⁰. Un estudio en profundidad de los dibujos y bocetos de Joaquín Sorolla permitiría, muy posiblemente, conocer los entresijos de esta significativa pintura de historia.

En consecuencia, los bocetos y estudios preliminares ocuparon como novedad técnica, una parte determinante en la consideración conceptual de la pintura moderna. La revisión histórica del boceto le concedió el valor de obra definitiva. Fueron muy elogiadas la originalidad y sinceridad que ofrecían las obras abocetadas, pero progresivamente esta idea que tanto había costado en que se aceptara, degeneró en una mera obsesión por la espontaneidad.

RAFAEL GIL SALINAS
Universitat de València

(9) Lamentamos el evidente mal estado de conservación en el que se hallan ambos estudios. El agua y la humedad han contribuido a que estas importantes obras pierdan parte de su brillantez. Esperamos que en su actual paradero se mitigue el desperfecto ocasionado.

(10) José Manaut Viglietti afirma que "en el Museo Sorolla se exponen algunos dibujos preparatorios de esta obra". Véase *Crónica del Pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, 1964, p. 10. Nuestras indagaciones sobre esta noticia —en conversación con Florencio de Santa-Ana, conservador del Museo Sorolla— nos han confirmado que es totalmente improbable que así sea, pues en la actualidad se está llevando a cabo la catalogación de los dibujos de Sorolla que existen en dicho Museo, y hasta el momento, no ha aparecido ningún dibujo preparatorio del cuadro de 1884.

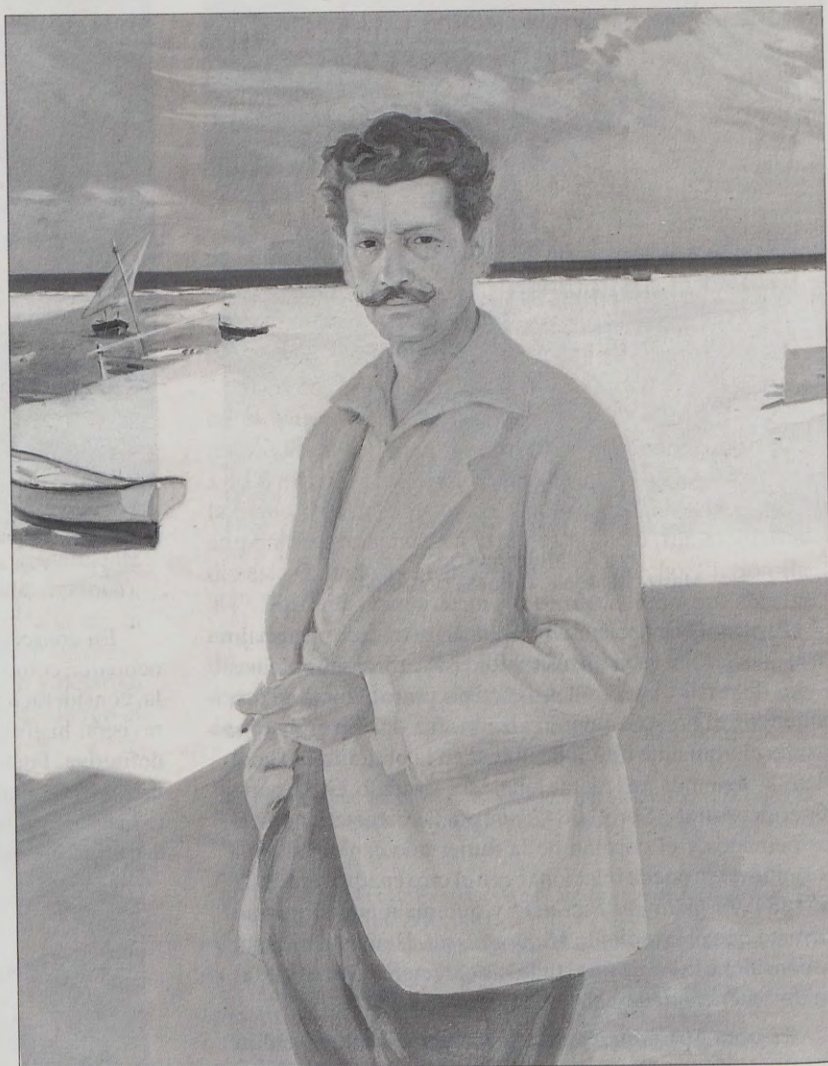
ALFREDO CLAROS: SU VIDA A TRAVES DE SU OBRA

Hace veinticinco años que, por última vez, visité al pintor Claros en su casa-estudio, en la Ronda del Cabanyal en Sueca. Eran las tres de la tarde de un veintidós de abril de 1965, cuando me lo encontré ya con su mortaja; únicamente le faltaba colocarle la corbata negra y no disponían de ella en casa, por lo que les rogué aceptasen la que yo llevaba puesta, por la reciente muerte de mi padre. Este fue mi último, pequeño, pero afectuoso obsequio que pude brindarle.

Siempre que tenía alguna posibilidad trataba de visitar a Claros, porque había sido alumno suyo, durante la guerra civil, en la Escuela de Artes y Oficios de Sueca. Este breve período de discípulo, junto a sucesivas conversaciones con el Maestro, y algunas excursiones pictóricas, determinó que apreciara su valía como profesor, pintor y hombre humanitario. Disfrutaba en todo diálogo que se centrara en temas relacionados con las artes plásticas, tanto desde el punto de vista histórico como en el técnico, y era poseedor de un rico bagaje anecdótico.

Claros fue el fundador de la citada Escuela de Artes y Oficios, en 1925, bajo el patrocinio de la Corporación Municipal. Como profesor de artes plásticas supo orientar a sus alumnos y cultivar aficiones a través de sus exposiciones. El gran magisterio de este fundador dio sus frutos en esta ciudad, por los artistas generados a través de ella y por la labor de divulgación cultural que supuso para la población, al fundamentar una serie de valores estéticos, en el área plástica, tan necesarios en el haber humano, tanto en el área individual como en la social.

Como hombre humanitario podemos destacar su capacidad de conectar con cualquier miembro de la comunidad social, sin distingos de categoría económica, intelectual o social.

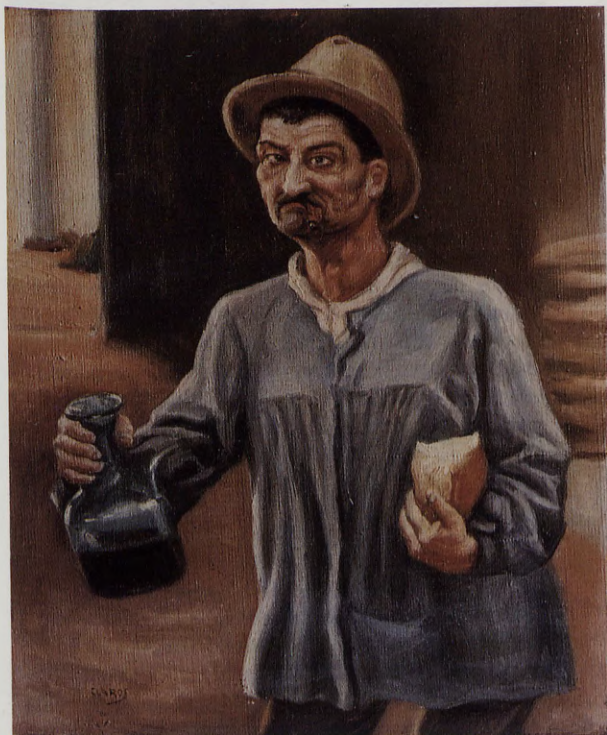


“Retrato del compositor José Serrano”. Oleo/lienzo. 100 x 150 cms. 1925.
Archivo F. Sancho

En la temática del retrato plasmó en sus lienzos, los más variados personajes, desde los más distinguidos próceres, como el cardenal Benlloch, D. José Serrano Simeón y D. Vicente Fos Rochina, hasta los tipos más populares como «Faíco», el «Chato Chineta» y «Visantet el sego».

Faíco fue un tipo popular por su aspecto y su constante permanencia en las calles. Su cuerpo dotado de cierta paraplejía, que le hacía caminar a grandes zancadas y con los brazos entreabiertos, su faz grotesca, y sus ojos de

mirada fija y aparentemente distraída. Era todo un símbolo de inculta inocencia que, pese a su disminución física y psíquica, supo mantener altos sus valores morales de convivencia, convirtiendo su desgracia en virtud. Cuando se le encontraba con su ampolla de vino en la mano derecha, su pan en el sobaco y su tagarnina en la comisura de los labios, ya se sabía quién se los había proporcionado: Claros.



“Faíco”. Oleo/lienzo. Archivo Estil i Art

El pintor lo inmortalizó en sus lienzos y *Faíco* le dedicó una cuarteta que iba pregonando: «Al mestre d'aixa li tinc que dir/ que faça un carro en rodes quadrades / per a que es pasege Claros/ per damunt de les teulades».

Alfredo Claros García había nacido en Marchalenes (Valencia), el 23 de octubre de 1893, hijo de un matrimonio formado por Pascual Claros Badenes, de Castellón de la Plana, y de María García Ribes, de Sueca. La relación de Alfredo con Sueca es lógica por el vínculo materno, y su permanencia en ella fue debido a su matrimonio con Elvira Ribes, que era de Sueca.

La familia Claros-García, siendo sus hijos Alfredo y Miguel pequeños, se trasladó a Valencia situándose en la calle de Borrull y más tarde en la Plaza de Na Jordana. Traslado que creían iba a ser beneficioso para sus hijos.

Alfredo comentaba que, cuando su madre guisaba, él esperaba a que retirara los pucheros del hogar, para coger el

carbón que dejaba la leña, para dibujar con ellos en las paredes. Su madre, dotada de una gran sensibilidad estética, hacía dibujos para estarcidos, bordados con letras de adorno y con ellas aprendió a leer, —era indulgente con su hijo, comprendía que, en sus aparentes travesuras se manifestaban sus predisposiciones artísticas, que ella trataba de fomentar—.

Estando ya Alfredo en la Escuela de Bellas Artes, se prestó su madre a posar como modelo, para evitar desembolsos económicos, y a su otro hijo Miguel le inició en sus primeros pasos musicales, por lo que llegó a ser violinista.

Catorce años tenía Claros cuando se le ocurrió pintar, siendo alumno de la Escuela de Bellas Artes, una composición en la que destacaba una olla. Tan interesante era la obra que, un amigo de casa y a la vez de Sorolla, el señor Viscaí, se lo llevó a la Malvarrosa y se lo presentó al maestro diciéndole: “Joaquín, este es un xiquet que ha pintat un magnífic perol y crec que té pasta de pintor”. Sorolla, al ver el trabajo le dio su aprobación y le animó a que continuara pintando, y siguió su labor, que consistía en pintar un muchacho desnudo sobre la arena. Claros estaba absorto contemplando cómo el maestro corregía tanto lo ya pintado una y otra vez.

El pintor luchaba por conseguir la fuerza, fluidez y espontaneidad que tantas veces se resisten. Entonces Sorolla imaginándose lo que pensaría el chiquillo se volvió y, al ver su cara de asombro, le dijo: «Xiquet, açó no es pintar perols».

Claros, después de esta presentación, se trasladaba con frecuencia, desde Valencia andando hasta la Malvarrosa, para ver pintar al maestro. Cuando le enseñaba sus trabajos siempre le alentaba dándole su aprobación. En una ocasión, en la que le presentó como tema un «barquet», Sorolla le dijo: «Xiquet, tu saps pintar barquets».

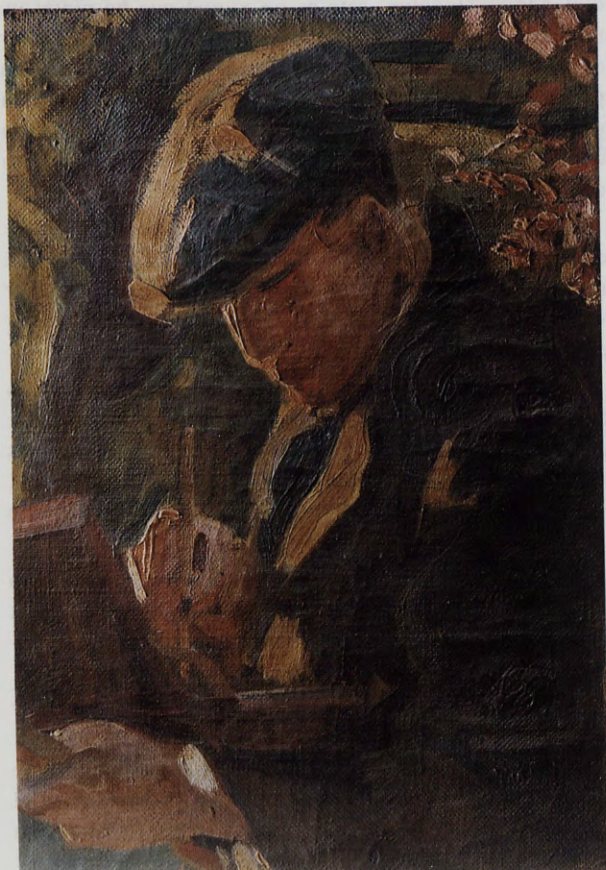
En 1907 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, terminando sus estudios en 1914. Estudió con becas otorgadas por el Ayuntamiento, la Diputación, el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo Mercantil. Obtuvo también el premio de la Fundación Roig (30 pesetas) en Paisaje y en Dibujo natural.

Las buenas calificaciones, obtenidas en sus estudios, le llevaron a figurar en la lista de alumnos premiados en el Curso de 1915 y 1916 en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y publicada en la revista «Archivo de Arte Valenciano»¹, y en ella nos predicen: «Los nombres que hoy damos a conocer, verdaderos prestigios escolares, anuncian

(1) Archivo de Arte Valenciano. Año II, Núm. 2, 30 de junio de 1916, págs. 44-84. Publicación de la RR.AA. de BB.AA. de San Carlos.

a futuros artistas, dignos sucesores de nuestros grandes maestros contemporáneos²».

Algunos alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, entre ellos, Alfredo Claros, Tomás Fabregat, Igual Ruiz y Valentín Urios, pertenecientes a la «colla dels pintors del sac» (agrupación de alumnos que en la Escuela, en vez de utilizar el lienzo, que les resultaba demasiado caro, usaban la tela de saco que ellos mismos preparaban: actividad que determinó el título de su colectivo). Estos alumnos citados, antes de haber terminado sus estudios, presentaron sus cuadros en la exposición colectiva que, en el año 1914, organizó el Círculo de Bellas Artes de Valencia, y junto a ellos participaron otros pintores con mayor experiencia expositiva y algunos como Agrasot, Andreu, Benlliure Gil, Benlliure Ortiz, Fillol, Mongrell, Pinazo, Rivelles, Sigüenza y Stolz, todos ellos premiados con medalla en Exposiciones Nacionales.



“Autorretrato”. Oleo/tela de saco. 63 x 43'5 cm. 1914.
Archivo Estil i Art

En el claustro de la Universidad de Valencia se inauguró en julio de 1917 una exposición colectiva de arte, en la que Claros presenta, entre otras cinco obras, el «El tío

Navarrot», una de las obras maestras del pintor. Al verlo Sorolla le interesó y le preguntó a Claros quién había sido el modelo, y le dijo que era pariente del conserje de los Viveros. Es el huertano barrigudo que en primer término figura en la alegoría de «Valencia» y que hoy cuelga en los muros de la Hispanic Society de Nueva York.

En 1918 se presenta Claros en la “Exposición d'Art” en el Real Círculo Artístico de Barcelona y obtiene Medalla de Bronce.

En 1919 expone en el vestíbulo del Teatro Olimpia de Valencia, presentando unos cuarenta cuadros, en los que predomina el paisaje de Sueca, su gente y la Albufera, que es la inspiradora de su trabajo y a la vez, su obra es la gran difusora de su hermosura.

El comentarista Pardo escribe:

«Claros, Artista genuinamente valenciano, rinde culto a los motivos más brillantes que impresionan reciamente la retina, entregándose con ardor a reproducir toda la gama de color y de la luz, ... En sus lienzos domina preferentemente una embriaguez de luz, la misma que admiré en muchas de mis múltiples visitas a aquel trozo de la naturaleza tan radiante, y la cálida plasticidad de sus figuras; así destacaban *El abuelo Tenca y Gambant*».

Hay un membrete que dice: Juventud Artística Valenciana — Salvá, 8, Valencia — Sr. D. Luis Pardo.

“Querido amigo: Leyendo en la Prensa las crónicas de Vd. que sobre la Albufera escribe defendiendo la creación y apoyo del Laboratorio, y en una misma conversación que he tenido con Santiago, he llegado a interesarme por él; si Vds. aman el lago por los secretos científicos que encierra, no le quiero yo menos también por haber sido el inspirador de mi trabajo, durante muchos días; por eso no debe extrañarles diga que marchamos juntos en la tarea de hacerle más popular, y si a su cargo corre la labor de estudiar los bichejos que en ella hay, quiero yo dar a conocer la luz, que con sus mágicos matices presta vida abundante y esplendorosa a tan bello paisaje ¡Que esta comunión de ciencia y arte consiga su propósito, debe ser nuestro ferviente deseo! Por eso, amigo, me complazco en ceder para su Laboratorio el cuadro número 17 del catálogo de la Exposición que estoy celebrando y que titulo «Gambant» y les dedico éste por haber puesto en él todo mi cariño.

«No puedo contribuir de otro modo; este es mi óbolo, por Valencia y para Valencia; esta es mi única condición al donarles mi cuadro: que nunca salga de la ciudad nuestra; si el Laboratorio cesase o se trasladase algún día,

(2) Archivo de Arte Valenciano, Año II, Núm. 2, 30 de junio de 1916, pág. 41.

Diario de Valencia. Pinturas de Claros en la sala Abad, 28 de mayo de 1928.

VIDA Y OBRA DEL PINTOR ALFREDO CLAROS.— Assumpta Escrivá.— Tirada apart de Quaderns de Sueca IV.— Publicacions de l'Ajuntament de Sueca, desembre 1983.



“Perxant a l'Albufera”. Oleo/lienzo. 158 x 198 cm. 1918.
Archivo F. Sancho

podrá Vd. disponer libremente del mismo, por pasar a ser propiedad suya. / «Un abrazo afectuoso de Alfredo Claros» Valencia, 12 de mayo de 1919”.

Según D. Luis Pardo, el cuadro «Gambant»,... “fue donado por él al Laboratorio de Hidrología Española de Valencia; suprimido este Centro, quedó en el Instituto de Segunda enseñanza, de donde desapareció también durante la guerra civil”.

El señor Pardo proyectaba la constitución de un Club para incrementar el número de admiradores del lago: cazadores, pescadores, naturalistas, pintores, fotógrafos y excursionistas, que se agruparían dando vida próspera y floreciente al nuevo centro. Tenía redactado el Reglamento del Club Albufera, y estaba en preparación el proyecto del albergue, del cual estaba encargado el arquitecto Luis Costa, cuando el promotor tuvo que trasladar su residencia a Madrid.

En el año 1920 expone en la Nacional de Bellas Artes en Madrid, y presenta el cuadro «La Roseta», aconsejado por Sorolla, y obtiene una «Bolsa de Viaje» dotada con 1.500 pesetas. (En esta exposición, las Terceras Medallas fueron dotadas por el Estado con 4.000 pesetas). La bolsa de viaje es de tres meses de duración y él la aprovecha para pintar en la playa.

En Sueca hubo una exposición colectiva de pintura y fotografía en 1924, en la que los pintores Claros y Ginesta, junto a los aficionados locales don Julio Llopis y J. Serrano han sido los mejores. Claros presentó «un retrato del Cardenal Benlloch —adquirido por este ilustre purpurado para su despacho particular—, y «Maternidad», verdadero prodigio de ejecución», según la opinión del comentarista local J. Ortells. «Maternidad» fue pintada en 1922 y es el retrato

de su mujer Elvira en la cama, con su hijo recién nacido. Composición similar a la de Sorolla.

Fallece su esposa el 13 de febrero de 1926, lo que produce en Claros un profundo trastorno emocional y un gran problema familiar, al quedar con su hija Cristina de ocho años de edad, su hijo Alfredo de cuatro y su hija Amparo de dos años. Esta circunstancia determinó a la hermana de Claros a llevarse a los sobrinos a vivir con ella en Onteniente y a Claros a realizar frecuentes visitas y pintar en dicha ciudad.

Este luctuoso acontecimiento repercutió en la sensibilidad estimativa del artista y en la temática de su pintura. En su cuadro «Mis hijos y yo» se puede observar su estado psíquico.

Una gran desolación parece invadir al pintor, que trata de mitigar agrupando a su alrededor a sus hijos; pero no deja de reflejar, en la tristeza de ellos, la amargura que le invade y, al querer imprimir en Amparo una alegre sonrisa, transfiere a través de sus pinceles, de tal manera su pesadumbre en la expresión de la niña, que su sonrisa, en vez de transmitir alegría, comunica tragedia. Solamente permanece serena la imagen de Elvira, reflejada en un espejo, en el recuerdo de su intemporalidad.

Hizo un apunte del nicho donde reposan los restos de su esposa, que nos muestra toda la maestría de su técnica y toda la carga emotiva de su serena tragedia.

En este mismo mes y año le sobreviene otro acontecimiento aciago, que ensombrece su ya maltrecho estado anímico. El 14 de febrero de 1926 muere en Madrid, aunque residía en Burgos, el Cardenal Benlloch. El 4 de mayo de 1931 fueron trasladados sus restos a Valencia, e inhumados a los pies del altar de la Virgen de los Desamparados, en su Basílica. El Cardenal Benlloch fue uno de los mecenas que ayudaron a Claros, al que le propuso apoyarle para estudiar en Roma.

En el mes de junio del año 1926, participa en la Exposición Nacional de Madrid, presentando dos cuadros: «El baño de la tarde» y «Niño en la playa». Dice un comentarista que son dos preciosas notas de color, de aquellas que preconizaron el probable heredero del inolvidable maestro Sorolla; son dos obras de las que hicieron esperar que Claros conquistara la gloria y provecho para sí y para Valencia.

Claros se traslada temporalmente a París y allí reside en casa de su hermano tres meses y, no sólo se nutre de los museos, sino que pinta y trae apuntes maravillosos, pero distintos de lo pintado en España. Su paleta se hace oscura,

pero no menos expresiva, espontánea y de segura pincelada como «El Sena en París» y «El Sena en Neully».

En febrero de 1927 expone en la Sala Parés de Barcelona, y la mayoría de las obras de esta Sala pasan a la exposición del mes de abril, del mismo año, al Ateneo Mercantil de Valencia, mereciendo una crítica favorable.

Claros supo captar y recoger en sus apuntes las actividades agrícolas, centradas en el cultivo del arroz en Sueca, y estas escenas fueron plasmadas, en la técnica del temple a la cola, sobre la superficie de los frisos de una rotonda situada en el Ateneo Sueco del Socorro; para el local de la Unión Patriótica; pintó al óleo sobre lienzo, unas escenas decorativas del ambiente local, y para La Artística, tres tapices pintados al óleo titulados: «La festa del terme», «La festa del Mar» y la «Festa de l'horta», pintados al óleo, que se colgaban en días de fiesta, en la fachada del edificio de esta sociedad recreativa, hoy disuelta.

En 1928 expone Claros sus obras en la Sala Abad de Valencia. De estas obras presentadas cabe destacar, por su singularidad, dos: «Els meus Fills y Yo» y «Juny». La primera ya ha sido comentada en su temática, y su técnica es de pincelada suelta, espontánea, segura y matizada de sentimiento en una gama de colores sobrios, la antítesis de su luminosidad tan característica en la temática de su obra.



“Autorretrato”. Oleo/tabla. 1937. *Archivo Estil i Art*

De la segunda, un comentarista del "Diario Valencia", dice que la composición temática de «Juny» es de un exquisito gusto, dándole a la obra un valor lírico, que la convierte en un delicioso poema estival, de perfecta armonía entre paisaje y figura.

El director del Museo de Amsterdam, al conocer la obra de Claros, le invitó a que se trasladara a Holanda, ofreciéndole toda clase de facilidades para que se decidiera; pero Claros, aunque convencido de que era una excelente proposición, no aceptó, porque no quería separarse de sus hijos.

La crisis económica agudizada por la guerra civil y su lenta desaparición en la post-guerra impide que Claros exponga hasta 1945, año en el que reaparece en la Prats, y repite en esta Sala en 1946. En 1948 expone en Alcoi, en donde tuvo que quedarse cuatro meses, para pintar los retratos que se le habían encargado. En 1950 presenta en Alcoi nueva exposición. En 1953 organiza Mateu una exposición de pintura valenciana de la primera mitad de siglo, Claros presenta: «Día gris», «El Perelló» y «Remediets». En 1949, Claros expone en la Biblioteca Pública de Sueca «Mis padres», entre otras obras.

Claros que presentó sus primeras obras en el Círculo de Bellas Artes, siendo estudiante, presentó su última exposición en el mismo Círculo de Bellas Artes en el mes de julio de 1961, con treinta obras con diferente temática: marinas, figuras y retratos.

Claros muere aquejado de un proceso generalizado de arterioesclerosis, que venía afligiéndole durante muchos años, e influyó en el último período de su vida como pintor, mermando poco a poco sus extraordinarias dotes de dibujante, pero nunca pudo con las de su gran sentido del color.

Claros quiso y supo captar con certera retina y recoger en sus lienzos, las zonas topográficas donde se desarrollaban las actividades más características de sus moradores: labores agrícolas, de caza, de pesca o recreo; los rincones urbanos más típicos; las más variadas costumbres de sus habitantes, o sea, todo el acervo cultural de una región a la que Claros amó, y por eso se quedó en ella. Se identificó de tal manera con el ambiente rural de Sueca que, hasta en su forma de vestir, lo revelaba, y quizás por esta asimilación supo sentir su cultura y absorber su espíritu popular, como lo demuestra en sus lienzos, auténticos difusores, no sólo de una cultura estética, sino también de una iconografía representativa de una época histórica de la Comunidad Valenciana.

JOAQUIN SELLES VERCHER

LUIS ARCAS, PINTOR DE PAISAJE Y RETRATISTA

“Baso mi obra en la formalidad del dibujo. El formato es un condicionamiento y el cuadro grande exige un mayor trabajo de composición. Cuando pinto el paisaje me preocupa la forma, la geología del mismo.”

LUIS ARCAS (*Levante*, 11/IV/1981).

Paisajismo y figuración convergen y entroncan en la trayectoria evolutiva de uno de los exponentes más preclaros de la pintura valenciana del siglo XX, Luis Arcas Brauner (Valencia, 1934-1989). Nacido en los años treinta, fue artista autodidacta que pronto se iba a incorporar e iba a ser representante de esa generación tan ampliamente conocida, y tan escasamente estudiada, de nuevos valores que surgió en la década de los años cincuenta; aquélla que compartió con Pedro Cámara, Molina Ciges, Francisco Mir o Luis Valdés. Al efecto, y no hace mucho tiempo, la prensa escrita —a través del crítico López-Chavarrí Andújar— recordaba que “Arcas pertenece —ya es pasado, pertenece— a esa generación maldita de la posguerra sobre la que, no se sabe por qué, ha caído un velo de silencio y parece que de Lozano y Lahuerta se salte a otros nombres con un salto funambulesco que hasta las historias del arte suelen pasar como sobre ascuas”¹.

La savia pictórica ya fluía por las venas de Arcas cuando se inicia en los primeros rudimentos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, para proseguir sus estudios en la Escuela Superior (hoy Facultad) de Bellas Artes de San Carlos, cuna y emporio de artistas desde hace dos largos siglos, donde se forjó como discente, como alumno aventajado, y donde desde 1974 formó, facultó como docente desde su cátedra de “Dibujo del Natural” a las advenedizas generaciones. Allí, en el viejo edificio que fue de la Academia, Museo y Escuela —el ex-convento carmelitano por antonomasia donde pervivían unidos arte, magisterio y disciplina—, Arcas desde 1949 a 1954 consigue calificaciones excelentes y los tan tradicionales premios Roig (cuya fundación deviene desde 1888), siendo pensionado en 1953 en las residencias estatales de El Paular y Segovia.

Una cierta influencia deja sentirse en el artista en estos sus primeros años, a través de sus compañeros becarios Román Vallés, Lucio Muñoz y Carmen Laffón, inclinándose por el paisaje que junto con el retrato serán temas que presentará a diversos certámenes.

1954 marca el inicio de su trayectoria profesional a través de su primera exposición individual a nivel local, acontecida en la Sala Braulio de Valencia, con obra procedente de su etapa de pensionado, concurriendo también a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid. Son años de fecunda actividad para el artista, y de logros: una beca de la Fundación Albert-Alvarez Dasí le permite trasladarse a la capital gala. Viaja a Italia y Bélgica. Diversas distinciones en años consecutivos (1958-1966) van consolidando su formación: beca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia prorrogada entre 1958 y 1959; beca durante dos años de la Casa Velázquez con residencia en Madrid, concedida conjuntamente por el gobierno francés y el Excmo. Ayuntamiento de nuestra ciudad...

Arcas es artista que no cree en la especialización dentro de géneros —aunque gradualmente se irá acercando al paisaje—, siendo escéptico en obras de poco riesgo que puedan encubrir lo mediocre, o en pretendidas vanguardias que no son otra cosa que pregón de mercancía. Por ello ha elegido la libertad de permanecer independiente, sin cuñas ni etiquetas que le puedan condicionar y sentirse prisionero de ellas.

Y dos son las variantes dentro de su colorista paleta que van a definir las distintas etapas de su devenir artístico: el paisaje y el retrato. A este respecto Miguel Angel Catalá abunda en que “el paisajismo de Luis Arcas Brauner, lo mismo que su figuración en general, parece susceptible de ser considerado un tanto expresionista por su dicción sumamente enérgica y sugerente, por su vigor y fuerza expresiva a pesar de su contención y comedimiento a la hora de deformar intencionalmente la visualización del mundo representado. Tanto en el color, rotundo aun en sus coloraciones predilectas amarillo-verdosas o grises (tonalidades sustancialmente expresionistas), como en el dibujo, muy acusado, o en sus bien estructuradas composiciones, Arcas evidencia una sinceridad no perjudicada por su indudable maestría técnica. Su condición de gran retratista ha sido revalidada en sendos retratos del Rey Juan Carlos para la Diputación Provincial y la Caja de Ahorros de Valencia”².

Tres son las etapas que podríamos asignar en la joven vida artística de Arcas Brauner relativas a su pintura:

- (1) LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: “Arcas en la Caja de Ahorros”. *Diario Las Provincias*. Valencia, miércoles 21 de enero de 1987, p. 26.
- (2) CATALÁ GORGUES, M. A.: *100 años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos. (1878-1978)*. Valencia, Caja de Ahorros, 1978, p. 212.

La *Primera etapa* (1955-1960) del artista va a estar circunscrita al desarrollo de experiencias, tales como una nueva pintura religiosa de vanguardia, esbozada en su lienzo *La Anunciación*, obra de corte picassiano con reverberaciones de Fray Angélico y de Gauguin, y que fue censurada en la Bienal Hispanoamericana de Barcelona en 1956, ante el temor de que pudiera ensombrecer a otros artistas de mayor renombre.

Sin embargo, característica propia de este período va a constituir la amplia difusión que van a tener sus temas populares de contenido social. En ellos va a predominar el trazo fuerte con una paleta de colores oscuros y densos, con preponderancia del verde neutro y del gris, lo que va a llevar a acentuar el dramatismo de los tipos representados: seres marginados (mendigos, vendedores ambulantes, arlequines, gitanos,...) y hombres sencillos de la vida rural. Todos cargados, plenamente sentidos de fuerza e intensidad emotiva. En ellos es patente el entronque picassiano y el quiebro modiglianesco, así como una ligera ensoñación de la pintura del Siglo de Oro español a través de El Greco. Y todo acuñado en estampas, cuadros como *Tratantes*, lienzo de 1957, melancólico e intimista; *Campamento gitano*, de misma época, en el que la denuncia de unas condiciones de vida precaria es notable, palpable; o *Vida de circo*, óleo de temática circense, de bellas connotaciones de Picasso. Lo mismo se podría afirmar de la serie de retratos derivados de este momento: *Niña con muñeca*, óleo en el que la figura se estiliza y nos proporciona en su rostro la melancolía y la tristeza de una mirada ausente que ha sufrido en la posguerra, y que ha perdido, en definitiva, el candor de su niñez; o en *Retrato de mujer* (1956), al que confiere similar tratamiento.

Y el paisaje, su más admirada creación; un paisaje de tipo urbano, de zonas rurales (Utiel, Requena, Albarracín), donde predominan los colores sobrios, la grafía rotunda casi agresiva, de trazo fuerte que recorta los volúmenes como si los esculpiera, monócromos en su bruma. En ellos, el cielo pierde protagonismo al convertirse en simplemente una mancha y la línea del horizonte se eleva al nivel más alto: *Arrabal de Albarracín* (1957), e influido por el ambiente artístico francés que frecuentó *St. Julien le Pauvre*, óleo de 100 x 81 cm., de 1958.

La *Segunda etapa* (1960-1970) de Luis Arcas se integra plenamente dentro del paisaje, práctica esbozada en su período anterior, donde adquiere una fuerte impronta. Son obras luminosas de fresca coloración que pronto abandonará, retornando hacia las formas esquemáticas y sobrias de su estancia en El Paular, y en la que en alguna medida le habían influido Genaro Lahuerta y Ernesto Furió.

Es tiempo en que el ojo del artista rasga, otea la geografía española sin desdeñar ningún tema al que encontrar



“Niña con muñeca”. Luis Arcas Brauner
Óleo sobre lienzo. 85 x 55 cm. 1957

aliciente. Poco a poco descubre lo que significaba para él como meta el paisaje y de qué forma le cautiva. Cuanto más árido, quebrado, erosionado y duro, mejor. Se interesa por las ciencias naturales y la geología: los *keuper* triásicos, esas tierras compuestas de arcilla roja expandidas sobre margas vermicolores... Panoramas, campiñas y cepas, tierras cárdenas de Requena-Utiel; realidad y entelequia en las dulces sinuosidades del Alto Maestrazgo; azuladas sierras de la Almirara granadina: orografía, energía creadora que el numen de Arcas trasladará al lienzo. Los paisajes los plantea a partir de un esquema abstracto. Para ello se desprende de la idea temática e incluso invierte el lienzo para ver mejor los valores puros de la plástica de su pintura. No tiene mucho que ver, aunque no lo parezca a simple vista, el paisaje natural que dio origen a la pintura con lo pintado. Lo elabora mentalmente, lo adapta la idea, lo recrea, aunque de forma tan lógica, con referencias tan naturales que nadie diría que no está casi reproducido desde alguna cumbre.

Paisajes rudos, rasgo preciso que desventra y señala las cicatrices del terreno, las huellas del hombre y los surcos en

heredades y tierras baldías. Como apuntara Adolfo de Azcárraga en 1971, Arcas es un pintor con alma de geógrafo que ha captado de tal modo la peculiaridad de estos lugares que los hace reconocibles a primera vista³.

Y paisajes de playas, marinas, de arrozales anegados; zonas húmedas donde la espesa y oscura consistencia del suelo yuxtapone una atmósfera translúcida, cargada de vapor de agua. Pero a diferencia de Lozano que siente una intensa preocupación por la vegetación, Arcas busca el protagonismo de la tierra; esa arena tan pobre que modela las dunas.

Son años —la década de los sesenta— de potente fecundidad plástica del artista. Exposiciones individuales se suceden en salas y galerías de arte: Braulio, Mateu, en varias ocasiones, Estil (1965), Círculo de Bellas Artes (1964), Ateneo Mercantil de Valencia, Biblioteca Nacional, Sala Niké... en la que su cotización va en alza. Su obra comienza a estar representada en diferentes colecciones privadas y museos: Museo de Bellas Artes “San Pío V”, Museo Histórico de la Ciudad, Casa Velázquez,... De entre los citados, la Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia alberga las siguientes obras, a saber: *Fiesta en la Huerta* (88 x 129 cm.), *Paisaje* (80 x 115), *Chamarilero* (117 x 89), *La paleta* (72 x 100 cm.) y *Montañas de Ademuz*, todos óleos sobre lienzo que datan en el período comprendido entre 1959 y 1972⁴.



“Paisaje”. Luis Arcas Brauner

Oleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. 1972. Colección privada

En esta época del artista es notorio también advertir cómo en los inicios de la década de los sesenta se inició, por necesidades económicas, en el *comic*, y tras unos cuantos trabajos iniciales, comenzó una fructífera colaboración con el dibujante y después pintor Alfredo Sanchis Cortés, trabajando para editoriales inglesas y escocesas a través de la

Agencia británica Bardon Press. Posteriormente se separaron y continuó trabajando, dibujando sobre temas diversos, especialmente bélicos. Siguió a ello algunas cubiertas y complejas ilustraciones para editores italianos.

La *Tercera etapa* del pintor queda definida por una menor actividad creativa debido a sus múltiples obligaciones profesionales, eminentemente la docente, impartida desde 1971 en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos como profesor de “Colorido y Composición”, y desde 1974 hasta su fallecimiento como catedrático de “Dibujo del Natural” de la mencionada Facultad. Pese al menor tiempo disponible, toda esta etapa ha significado para Arcas una reafirmación y un perfeccionamiento de los logros obtenidos en la etapa anterior.

Son años en que el artista desarrolla una mayor labor en el ámbito del retrato, realizando numerosos encargos para particulares así como para instituciones oficiales,

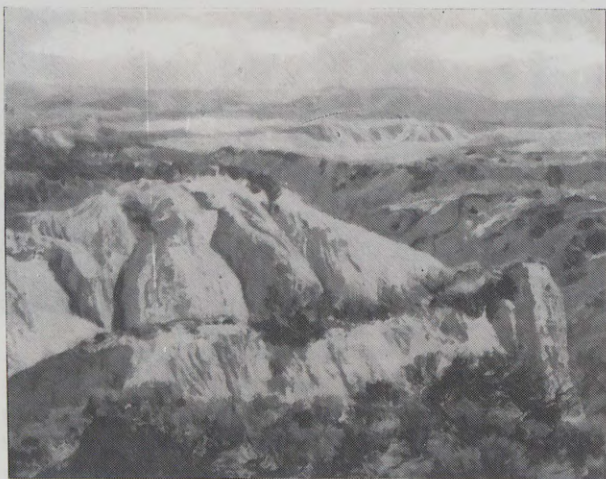


“Retrato de mujer”. Luis Arcas Brauner
Oleo sobre lienzo. 1980.

- (3) AZCÁRRAGA, ADOLFO DE: “La pintura de paisaje y el pintor Arcas Brauner”. *Escritos sobre Arte y Artistas Valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros, 1988, p. 190.
- (4) CATALÁ GORGUES, M. A.: *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)*. Valencia, Ayuntamiento, 1983, pp. 9 y 135.
- (5) GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M^a, y otros autores: *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pp. 25, 36, 47, 77, 79, 115, 208 (del Tomo I).

considerando de entre estos últimos los siguientes: *retrato ecuestre del Rey Juan Carlos I*, datado en 1975 y ubicado en el vestíbulo del Salón de Reyes del Palacio de la Generalidad; *retrato del Rey Juan Carlos I*, óleo que figura en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el Palacio de San Pío V; *retrato del Rey Juan Carlos I*, en el edificio de la Caja de Ahorros de Valencia, de la Plaza de la Glorieta; *retratos de los rectores Dr. Puche Alvarez, Corts Grau, Barcia Goyanes, Bartual Vicens, Báguena Candela, Cobo del Rosal y Vicente Gandía Gomar*, todos ubicados en el ala noreste del edificio de la Universidad Literaria; *retrato de Rafael Báguena Candela*, de 1975, situado en el decanato de la Facultad de Medicina⁵. De entre los particulares, los retratos de *Juan Gil-Albert*, de 1981, *Xavier Casp*, *Vizcaíno Casas*, *Nassio Bayarri*, al pastel; y el de *Lladró*, al óleo. También realiza retratos de personalidades en dibujo y pastel, personalidades del mundo de la cultura. En ellos, Arcas concede una particular importancia a la representación de los ojos y la comunicación que a través de los mismos combina con la expresión de la boca. No es raro que resuelva una cabeza en una sesión y trabajando con un modelo que habla y se mueve.

El Arcas paisajista del tercer período transmite la poesía del silencio, predominando gamas ocres y gris verdosas, y en donde la atmósfera, lo etéreo, se encubre entre la naturaleza donde lo más importante es la tierra fértil, productora de tanta vida. Los procedimientos empleados serán varios: óleos, dibujos a tinta, pastel,... Colores cálidos, de una gran intensidad (rojos, amarillos, ocres, naranjas, azules, grises) con cielos neutros, donde el trazo es fuerte, duro, donde la pincelada es corta.



“Paisaje”. Luis Arcas Brauner
Óleo sobre lienzo. 1986.

Brillante labor de artista, importante su trabajo creativo. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en

atención a todos estos méritos, en sesión de 19 de Diciembre de 1978, dio conformidad a la propuesta de nombramiento a favor de Luis Arcas Brauner, quedando elegido Académico de Número por la Sección de Pintura⁶, de la citada Real Corporación en la vacante producida por el fallecimiento de Enrique Ginestá Peris, tomando posesión y celebrándose acto de sesión extraordinaria en su recepción pública de 9 de abril de 1981⁷, en el que el recipiendario leyó su discurso de ingreso sobre el tema *El artista: mito y realidad*⁸, que fue publicado, impreso al efecto⁹, y a cuya glosa contestó el Consiliario y Académico de Honor Ernesto Furió Navarro, elogiando los méritos artísticos y la personalidad de Arcas Brauner.

Luis Arcas en su discurso hizo un análisis sobre la actividad artística del hombre de todos los tiempos, haciendo un recorrido desde la época prehistórica, partiendo de la base de que la actividad artística ha sido y sigue siendo la principal fuente de conocimiento sobre la historia de la humanidad. La prensa diaria escrita significó así el evento: “*El artista: mito y realidad* fue el vasto tema desarrollado con hondura por el pintor Luis Arcas Brauner, ya en la juvenil madurez de su quehacer docente y creativo. Sin fuentes testimoniales escritas, sin documentos, podría historiarse la vida humana basándose en el arte desde la prehistoria hasta nuestros días. Y lo que era un trabajador anónimo, como otros medievales, se transforma en el personal, artista singular del Humanismo, del Renacimiento, al que sucederá el del siglo XVIII, el bohemio romántico, el moderno, el actual. Breves citas pertinentes de filósofos, poetas, escritores, pensadores, esmaltaron la ardua exposición compendiosa resaltando las cualidades del verdadero creador en las bellas artes todas: Arquitectura, escultura, música, pintura, literatura, con geniales exponentes como Beethoven, Bach, Velázquez, Leonardo, Miguel Angel. La fantasía, la libertad, la independencia, una gran sensibilidad, caracterizan al artista, que no debe ser esclavo de compromisos o supuestos mensajes, ni tendencias meramente estéticas, huyendo de la afectación y de los volterries «ismos»...”¹⁰.

(6) A.R.A.B.A.S.C. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), “Libro de Actas de Sesiones Ordinarias de la Real Academia de San Carlos desde abril de 1978 hasta noviembre de 1987”. Manuscrito, sign. 68. Acta de la Junta de 19 de Diciembre de 1978.

(7) *Ibidem*. Acta de la Sesión extraordinaria de 9 de abril de 1981.

(8) CH., S.: “Luis Arcas, nuevo académico de la Real Academia de San Carlos”. Diario *Levante*. Valencia, sábado 11 de abril de 1981.

(9) ARCAS BRAUNER, LUIS: *El artista: mito y realidad*. Discurso leído por su autor en el Acto de recepción pública el día 9 de abril de 1981 como Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, Artes Gráficas Vicent, S. A., 1981.

(10) D. V., F.: “En la Real Academia de BB.AA. de San Carlos: Recepción del Académico Arcas Brauner: “El artista: mito y realidad”. Diario *Las Provincias*. Valencia, sábado 11 de abril de 1981.

Ernesto Furió procedió a una emotiva semblanza acerca de Luis Arcas, de quien dijo se ejercitó en la talla en dulce, en el aguafuerte, y en esa práctica del buril, que con su variedad de procedimientos, descansan su sólido dibujo y entonación. Desnudos, retratos (parecido y calidad pictórica), paisajes, labor incansable, callada, sin prisas, ni autorreclamos habituales, le conducen a crear su sólida personalidad valenciana, que ha triunfado en toda España y en el extranjero.

En enero de 1987 la Caja de Ahorros de Valencia presentaba una magna exposición en torno a la figura de Luis Arcas y a sus treinta años de vida profesional¹¹, donde se reunían tierras de un quehacer sabio y sensible. No era una exposición antológica; era el recuerdo a tres décadas de abnegación, entrega y trabajo en la pintura.

La obra de Arcas Brauner descansa sobre la base del dibujo y en el cuidado de los aspectos técnicos. Es sobre estos dos pilares que se cimenta su interpretación de la realidad. En su pintura lo más difícil es el óleo y por este medio trata de indagar en el hombre (el retrato), la figura (el desnudo) y su entorno (paisaje). En el arte y la pintura observa lo que le envuelve y le da vida y razón de ser; un arte que no evoluciona es un arte degradado, de la misma forma que es una degradación en el arte que esté mediatizado por fines exclusivistas y unipersonales; un arte que nada representa ni nada comunica, es nada.

Su pintura es un deseo de establecer una comunicación inteligible con cualquiera que fuese su contemplador y que intenta en sus aspectos formales y compositivos que se advierta una evolución constante, pero sostenida en su ejecución¹².

Le interesa el paisaje para su contemplación y asunción desde una postura participativa. Sus composiciones paisajísticas descansan sobre el dibujo; estructuras recias, de fuerte trazo y riqueza de pasta, como si a través de la plasmación quisiera llegar al fondo de la esencia. En cuanto al retrato le interesa el caudal interno que desvela el gesto o la mirada, el atisbo de la faz imponente y rotunda de la naturaleza.

Con todo ello la pintura de Arcas logra un arte que es comunicación y una perennización de lo visual. La pintura no es sólo una actividad artística, sino que es asimismo una categoría de cultura.

M^a AMPARO CABOT BENITO

(11) GARNERÍA, LUIS: "Luis Arcas: 30 años de vida profesional". Diario *Levante*. Valencia, miércoles 14 de enero de 1987.

(12) CABOT BENITO, M^a A.: *Luis Arcas Brauner: su rigor estructural y el arte de la Valencia de su tiempo*. Departamento de Estética. Universidad de Valencia (inédito).

CONCHA PIQUER Y MANUEL BENEDITO

Algo se nos ha ido con Concha Piquer y no solamente por ser rigurosa contemporánea. Su arte vino a jalonar los tiempos, nada sencillos ni fáciles, de nuestra generación. Con gentileza ejemplar hizo saber la benévola cesión de una fecha en su temporada del Principal, hacia los primeros años sesenta, para poder celebrar una gala de Arthur Rubinstein de iniciativa y organización universitarias, pues “para los estudiantes —se nos dijo de parte de ella— no podía haber dificultades ni reparos”. En el bocaporto del escenario, sobre las baterías y las candilejas, su nombre y apellido en flores rojas con fondo blanco que flanqueaban la gran concha emblemática, también de flores dibujando esa forma natural, sobre la del apuntador. (Eran los tiempos en que su publicidad y su propia voz proclamaban que volvía a España y la recorría “con la Concha por bandera”). Por encima de todo ello, brotaba aquellos días el caudal opulento y brioso de la voz —singular— de la tonadillera valenciana, y hacía sitio por un día, por una velada, al recital universitario, a la armonía pianística del gran virtuoso universalmente famoso.

Antes, mucho antes, con dos guerras y dos postguerras por medio, había entonado y valorizado con su voz, su garbo y su rotunda valencianía, entre otras cosas, cierta fábula escenificada, filmada, de Alberto Insua, aliviando con su arte las fatigas escolares y la propia del relato, en la no fácil transición de los años veinte a los treinta.

La radio, casi recién nacida, recibe sabor y sonos en las frases dramáticas, nostálgicas, de sus más acertadas tonadillas, hechas las más para ella. Eran más que meras canciones, pequeños dramitas resumidos y con frecuencia melancólicos que ella interpretaba midiendo tonos, timbre, gestos y pasos. La tonadilla española, por entonces y algo antes triunfaba en los escenarios del mundo, de la mano de Enrique Granados, hasta la tragedia del “Sussex”, sobre un fondo estético que se decía y se dice “goyesco” (participante, a la vez de las pequeñas picardías del rococó y de la nostalgia del protorromanticismo) y encontró sin duda en la artista valenciana universal su mejor intérprete que no sólo cantante.

En el trienio trágico quisimos oírla lejos, en un gran escenario cantábrico; fue en vano, quebrada su voz, esa voz que era ya, casi, una categoría estética, más bien dos, la gracia y la elegancia juntas, triunfaba sólo su arte en su plástica triunfal, majestuosa... valenciana, un poco, o un mucho, a “lo Dama de Elche”, que lo llenaba todo.



Los años, benignos con ella, le restituirían la voz, permitiéndole lanzar con nuevo y más experimentado estilo y renovada gracia, merced a un implacable estudio, nuevas coplas de gran porte con argumentos más duros, líricos, que confirmaban la intemporalidad de su arte. Y, sobre lo del “marino con nombre extranjero”, “los ojos verdes”, “la otra”, y tantas otras verdaderas escenificaciones unipersonales, destacaba, quizás, la evocación de una Nochebuena “en tierra extraña”, en “Nuevayó”, por donde andaban —y por ellos lo supimos— Alfonso Grosso, Rafael Sanchis Yago, Federico García-Sanchiz y, no lejos, los Iturbi y Lorca. Sobre esa línea argumental de tonadilla-drama, saltaba la “Maredeueta” que, como ha hecho ver Vizcaíno Casas, pasó gracias a su voz, de sonar casi a herejía a ser canto de oración piadosa, dando además para lo sucesivo un nuevo nombre a la dulce Huésped de la Basílica. Así, en ese momento, la retrató Manuel Benedito con afortunada captación de su arrogancia y señorío de artista de la escena. No se lo vendía nos dijo el autor, en su estudio madrileño de Juan Bravo, y así lo publicamos más de una vez en nuestra “columna”, por que lo destinaba al Museo de Valencia. En la foto, entrañable foto, el cuadro aparece al fondo de la escena —no sabemos si es el original— de lo mejor del maestro, maestro del retrato y de todos los géneros

que cultivó. Es el gran testimonio pictórico en que coinciden dos insignes artistas valencianos que se admiraban mutuamente.

Ahora vemos la firma de ella y la fecha de 1986, incluso en facsímil, al pie de un prólogo del libro del Padre Corbín sobre la barriada —natal de doña Concha— que forman las calles de Alboraya y de Sagunto con la suya “de Ruaya”, desde donde, como ella escribe: “se iba a Valencia”, añadiendo recuerdos entrañables ¿cómo no? de la Patrona, y de la “coveta” en el semisótano de su templo y el beso a las piedras del Micalet según le encargó a su madre. Todo lo repasamos al tiempo que ultimábamos nuestro prólogo para la segunda edición del mismo autor sobre otro barrio castizo, el del Carmen.

Se ha hecho ver con justicia cómo le debe Valencia el monumento, el buen monumento que perpetúe la memoria de esta valenciana universal y que ya ha ofrecido Madrid, por voz de su alcalde...

Quede aquí el deseo, compartido cordialmente, de que la iniciativa se lance y prospere. Por lo pronto en la bicentenario y actual casa de “San Carlos” hay ya quienes —artistas consagrados—, trazan perfiles y valores plásticos en una posible medalla, “la medalla de Conchita Piquer”, que los valencianos nos disputaremos.

Hoy, 21 de julio de 1991, se conoce en la prensa diaria, que el rector de la Universidad Politécnica de Valencia, doctor Justo Nieto, ha declarado:

«Tengo una asignatura pendiente: haber hecho doctora “honoris causa” de la Politécnica a Concha Piquer, como hemos hecho al maestro Rodrigo.»

Un testimonio muy válido que nos confirma en el propósito de la medalla.

FELIPE M^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

RAFAEL PEREZ CONTEL: EDUCAR POR EL ARTE

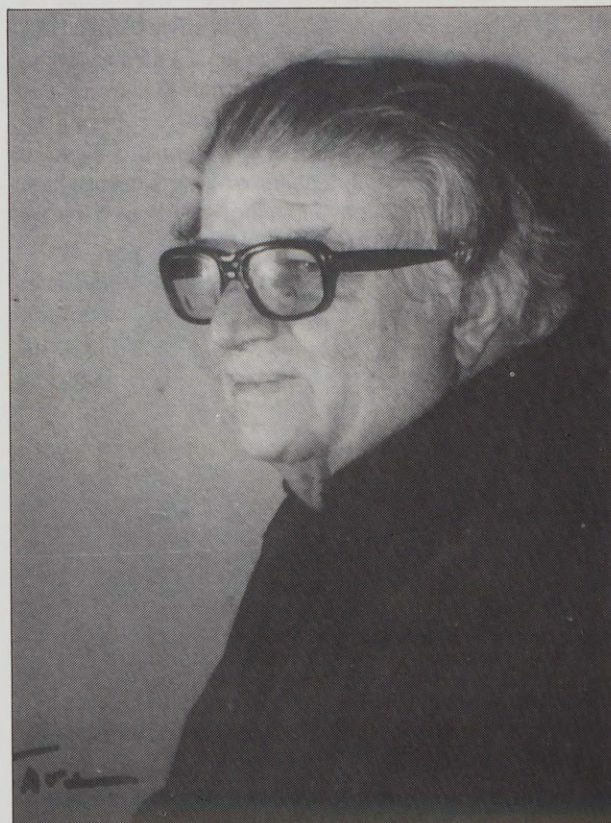
El fallecimiento de Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909-Valencia, 1990) me lleva —una vez más— a recordar, desde estas líneas, la figura del amigo desaparecido. Sin duda contamos con una amplia monografía sobre su trayectoria artística (redactada por diversos autores, con motivo de su exposición antológica de 1987), así como con una fundada investigación global de su trabajo, de la que es autor el profesor Sebastián Miralles, pero considero que no quedaría completa cualquier aproximación a su itinerario artístico y a su personalidad si se olvidara —o incluso si se relegase un tanto— precisamente esa incondicional y constante entrega suya a la *educación estética*, hecho éste que bien puede tomarse, sin restricciones de ninguna clase, como uno de los rasgos que más plenamente le caracterizaron.

Es ésta, pues, una faceta clave y aglutinadora de toda su trayectoria, capaz por sí misma de vertebrar —a mi modo de ver— no sólo su dilatado quehacer profesional sino también de dar pleno sentido —fundamentalmente humano— a sus inquietudes más hondas y significativas. Quizás por ello considero relevante abordar aquí —a modo de homenaje a su memoria y como aproximación al tema— aquella ejemplar preocupación suya por fomentar la educación a través del arte.

Ciertamente hay que tener en cuenta que dicha preocupación se fue manifestando —a lo largo de su existencia— bajo muy diversas facetas y por medio de circunstancias bien diferentes. Por eso mismo, reducir esa profunda acción educativa desarrollada por Pérez Contel sólo a la estricta vertiente didáctica, en el marco de una serie de disciplinas integradas en los respectivos *currícula* de los distintos planes de enseñanza —con todo el interés y valor intrínseco que de por sí ello supone— implicaría, de algún modo, sesgar en exceso el alcance mismo de tal actividad.

¿O es que realmente tendría sentido el hecho de separar, sin más, —al aproximarnos a la figura de Rafael Pérez Contel— su concreta acción creativa, ejercitada de forma tan diversificada, *como artista*, en cada una de las obras producidas en su estudio, de la honda preocupación, *como educador*, desarrollada cotidianamente en el aula, o de su prolongada dedicación a la *vertiente tipográfica*, manifiestamente extendida y consolidada en tantas iniciativas y “aventuras” editoriales a las que no podemos dejar de asociar su nombre?

Ya —de entrada— en esa triple vertiente, así apuntada, es fácil comprender cómo su preocupación estética nunca



Rafael Pérez Contel, 1973

fue consustancialmente ajena a la acción educativa —siempre a ella vinculada— ni a la exigencia ética que, paralelamente, acarrea la virtual influencia generada sobre el medio social por tales dedicaciones.

No obstante, dado el carácter “monográfico” de este texto, conviene, desde un principio, que hagamos especial hincapié —por nuestra parte— en la resuelta decisión que él mismo hizo efectiva, ya en plena juventud, en favor de esta personal *orientación educativa*, asimilándola a todos sus proyectos. Pérez Contel optó profesionalmente por la enseñanza y a ella orientó su formación preparatoria y sus estudios en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Pues no hay que olvidar que precisamente —tanto en aquella coyuntura como en la actualidad— los distintos niveles de docencia de la expresión artística, desde la enseñanza media, se reservan —en su vertiente plástica— a los profesores titulados en Bellas Artes.

Sin embargo esa confluencia entre la acción docente y la entrega a la personal actividad artística no siempre es fácil y efectiva. Se trata, sin duda, de ámbitos próximos y compatibles, pero entre los cuales pueden surgir a menudo interferencias de dedicación, debidas sobre todo a sus respectivas y extremas monopolizaciones. Y no siempre se reconoce como es debido esa labor continuada —y por lo general tan poco espectacular como marcadamente silenciosa— que conlleva la diaria y esforzada tarea docente, sobre todo en ciertos niveles de enseñanza.

A partir de ese horizonte de cuestiones, la opción de Rafael Pérez Contel —dada su dinamicidad y extroversión personales— no iba a convertirse ciertamente en un cómodo y socorrido refugio de sobrevivencia sino en un auténtico “banco de pruebas” donde organizar experiencias, fomentar actividades y despertar inquietudes. Diríase que existía en él, junto a una innata curiosidad de persistente aprendizaje, una connatural necesidad de *comunicar* y *compartir* sus propios hallazgos y logros, más allá de los límites del taller o del aula, para incidir así, de lleno, en el entorno social donde —según el momento y las circunstancias históricas— se iba conformando su existencia.

Sólo desde este concreto punto de vista pueden plenamente entenderse e interpretarse adecuadamente todas las iniciativas y proyectos por él llevados a cabo así como su participación en las numerosas propuestas culturales en las que —siempre en la brecha del sincero y desprendido compromiso— se veía paulatinamente involucrado.

Por ese motivo —para mejor dar sentido al conjunto de su quehacer— insistimos en vincular unitariamente la estricta dedicación docente e investigadora con esa otra, más amplia, faceta de la refluencia social de sus inquietudes creativas, vinculadas de uno u otro modo a la educación estética y a la comunicación artística con la realidad inmediata y con el pulso cotidiano de los acontecimientos del entorno.

Así, curiosamente, si en una primera coyuntura histórica esa misma disponibilidad y entrega fue convertida por él en fulcro —revulsivo y entusiasta— para el desarrollo de una actividad de urgencia, en plena contienda civil, en otra situación posterior —a veces no menos dramática, aunque sí más prolongada— se transformó en auténtico medio *sublimado* de dar coherencia y rumbo definitivo a sus interiores silencios e inquietudes.

Concluidos oficialmente sus estudios y titulado en Bellas Artes —precisamente en el umbral de la década de los años treinta— Pérez Contel, tras decidir definitivamente —como decíamos— su dedicación a la enseñanza, tomó parte en los *Cursillos de Capacitación de 1933* en los que (estructurados para sustituir a cualquiera otra modalidad de concurso-oposición a plazas de profesores de enseñanza

media en la especialidad de artes plásticas) se desarrolló todo un amplio programa de prácticas como preparación específica y pedagógica de los numerosos aspirantes.

De hecho el tipo de cursillos al que hacemos referencia se dividía en dos fases: una de selección (mediante un ejercicio de dibujo de reproducción, la cumplimentación de un cuestionario psicopedagógico y la redacción de una memoria personal justificativa de la elección de la carrera docente) y otra de formación complementaria, de varios meses de duración, que tuvo lugar en Madrid y Barcelona. Precisamente es importante reseñar que Francisco Galí, Angel Ferrant y Juan Rebull formaron parte, en dicha convocatoria, del cuadro de profesores. En concreto el contacto de Pérez Contel con Angel Ferrant, en esta fase de formación, fue algo fundamental para el desarrollo de su actividad posterior. En realidad el trato personal y la amistad con el destacado escultor dejó en Rafael Pérez Contel una profunda huella.

La preparación llevada a cabo en estos meses era tan amplia como intensa y eminentemente práctica. La numerosa promoción de aspirantes en este cursillo del 33 —entre pintores y escultores— contaba con figuras conocidas, como Alberto Sánchez, Peinado, Penagos, Pedro Flores, Manuel Benet, Ros, Cristino Mallo, etc.

Por su parte Rafael Pérez Contel, superadas las diferentes fases y ejercicios, recibió, junto con el nombramiento, su primer destino docente oficial: Alcira.

También tiene su propio alcance biográfico otro curso de especialización que Pérez Contel, llevado por su interés en relación al campo de la edición, —en 1934— desarrolló en París, concretamente en el *Centro de Artes y Oficios*, monográficamente dirigido al diseño, maquetación, encuadernación y, en general, a las diversas técnicas tipográficas y tratamientos de composición de libros. Justamente esta preparación personal suya —entonces quizá meramente coyuntural— le llevaría posteriormente, como es bien sabido, a asumir un destacado papel en el período bélico, en cuanto se refiere a la intensa actividad de edición de libros, revistas (*Nueva cultura*, *Comisario*), hojas volantes, octavillas etc., sobre todo en el eferescente contexto valenciano de la época.

Este papel desempeñado por Pérez Contel, miembro fundador de la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) y perteneciente a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, no siempre ha sido reconocido en su adecuada medida. Y justo es que sea remarcado aquí en su debida proporción y alcance.

De hecho tal propensión suya por el trabajo minucioso, su interés por la raíz artesanal y su fina sensibilidad no sólo se plasmaron en aquellos urgentes proyectos de entonces sino que continuarían siendo evidentes en sus constantes

iniciativas posteriores, e incluso reforzándose —si cabe— en sus últimas colaboraciones de la década de los ochenta, centradas en múltiples ediciones de envergadura —viables sólo por el respaldo institucional—, tales como *Valencia a Machado* o *Artistas en Valencia*, que fueron merecedoras a este respecto de sendos premios por parte del Ministerio de Cultura a las publicaciones documentales mejor editadas en España.

Finalizada la contienda civil, fue detenido el 5 de abril de 1939. Pérez Contel seguiría así desarrollando en la Cárcel Modelo, hasta su salida en 1942, numerosos trabajos de talla, realización de postales, confección artesanal de libros y numerosos dibujos. Otro tanto sucederá a lo largo de la década siguiente, bajo la presión de la sobrevivencia familiar, hasta que en 1952 sea oficialmente repuesto en su cátedra de dibujo. En esos años acuciantes deberá trabajar en imaginería, cerámica, publicidad o grabado, según las desiguales formas de oportunidad que sobre la marcha encuentra, y contando con el difícil ambiente que mediatiza drásticamente sus posibilidades. Tampoco hay que olvidar los escasos medios disponibles para el trabajo, lo que sin duda se convertía para él, una vez más, en acicate de búsqueda y versatilidad de recursos.

Sólo teniendo en cuenta de manera global este singular itinerario —donde la preparación personal y las exigencias y necesidades que orientan la dedicación de cada momento se imbrican mutuamente— puede, de hecho, entenderse la trayectoria y la diversificada actividad de Pérez Contel, sustentando a la vez como horizonte de sentido y común denominador su resuelto interés y decantamiento por la educación estética en su más amplio alcance y desarrollo.

Su reposición como funcionario del Ministerio de Educación en 1952 le llevaría al Instituto N.E.M. de Játiva “José de Ribera”, pasando luego en 1977 al “San Vicente Ferrer” de Valencia hasta su jubilación a principios de los años ochenta.

Será en ambos centros de enseñanza media donde Rafael Pérez Contel desarrolle plenamente su actividad pedagógica en un reencuentro con sus inquietudes docentes, retenidas por las forzadas circunstancias durante más de tres lustros y ahora reduplicadas por la entrega total a su quehacer didáctico.

Tengo ahora —mientras redacto estas líneas— sobre mi escritorio, infinidad de ejercicios de sus alumnos, multitud de escritos de Pérez Contel, cantidad de libros cuidadosamente elaborados, donde iba dando a conocer métodos de trabajo, resultados creativos de sus discípulos, reseñas de exposiciones didácticas que él gestionó e intercambió con otros centros nacionales e internacionales, durante estos años, en el marco de la *International Society for Education through Art* (INSEA-UNESCO)¹.

Todo ello constituye exclusivamente la parte visible y objetivable de una labor constante y callada, centrada en la educación “por” el arte, simultáneamente a la concreta formación artística, en cuanto disciplina. Es, sin duda, el testimonio de una buena parte de su quehacer.

Ciertamente se ha hablado hasta la saciedad, sobre todo en las últimas décadas, de las bondades y ventajas tanto de la pedagogía creativa como de la actividad docente personalizada. No se trata, por supuesto, aquí de contrastar —sin más— actitudes y metodologías para referirlas a Pérez Contel. Pero tampoco quisiera pasar por alto ciertos rasgos de su estrategia pedagógica, que le permitían —como educador—, una vez facilitadas las bases de iniciación en las respectivas materias, “desaparecer” —diríamos— como profesor ante el alumno y “dejarle hacer”, posibilitando que se explicase, que —por ejemplo— dibujase o grabase para sí mismo, para “el otro”, para el amigo o para el grupo. De este modo la comunicación horizontal preparaba, con mayor eficacia, el camino a la creación reflexiva, a la vez que esta pedagogía “activa” potenciaba un nuevo individuo, mejor dispuesto a comprender fenómenos y resultados antes desconocidos para él, inclinándole a analizarlos y discutirlos en la medida en que los ha utilizado y generado personalmente, en vez de “sufrirlos” o simplemente reiterarlos.

¿No es éste precisamente el núcleo mismo de todo problema pedagógico? Se trata, desde luego, de colocar al alumno en “situación de investigación”, proporcionándole directamente toda una serie de ocasiones de interesarse por ciertas cuestiones, para después estimularle a resolver él mismo —a través de tanteos— las dificultades de orden intelectual, práctico, social y afectivo que se van presentando en el curso de esta vía.

Estas tareas que Rafael Pérez Contel iba ofreciendo a sus alumnos les ponían paulatinamente “en situación”, lo que quiere realmente decir que, de hecho, se les daba toda la responsabilidad de sus iniciativas, de su organización creativa. Es así como el profesor sólo interviene para proponer, sugerir, responder a las solicitudes y dar información. Y esta autonomía, así concedida, libera en realidad al sujeto, le da confianza en sus capacidades y

(1) INSEA (Sociedad Internacional de Educación por el Arte) fue creada con el propósito de promover el desarrollo de la apreciación de las artes y el enriquecimiento del progreso cultural de las distintas comunidades a nivel internacional, promocionando un mayor entendimiento y estimación mutuos entre los distintos países. Se fundó en 1951, en un Seminario de la Unesco en Bristol, por un grupo de educadores preocupados por el arte, bajo la guía eficaz de Herbert Read. Cada tres años se convoca un Congreso Mundial de INSEA, a celebrar cada vez en un país diferente. Hasta el momento se han desarrollado ya trece asambleas internacionales.

progresivamente se impone a sí mismo —a lo largo de las sesiones de trabajo— cada vez nuevas pruebas de mayor audacia, que exigen una intuición más versátil y abocan a una mejor expresión en su quehacer.

De ahí surgen precisamente intercambios cada vez más numerosos con los de más, que favorecen un clima distendido de investigación, de sugerencia y de crítica. Por eso la calidad de los trabajos experimenta positivamente dichos efectos de contrastación y estímulo. Y cada uno —sin temor— se atreve a cooperar y participar en actividades colectivas, centrándose en aquellos aspectos en los que sabe que es hábil.

Pérez Contel fomentaba en sus clases este tipo de trabajo de creación que se sitúa a nivel de concepción global de un proyecto conjunto, pero que exactamente “valoriza” a cada alumno en particular. Y ese investigar juntos, tantear personalmente, progresar de realización en realización y descubrir con insistencia es, sin lugar a dudas, fuente de disfrute tanto individual como colectivo y asegura —como eficaz estimulante— la autoemulación, dado que el sujeto va descubriendo por sí mismo el uso de las reglas, el hallazgo de unas soluciones y la configuración de una serie de métodos de trabajo.

¿Cómo olvidar precisamente las numerosas exposiciones de intercambio que sus alumnos, bajo su iniciativa ejemplar, mantuvieron con otros centros?

Parece casi paradójico que por este camino —dicho sea a manera de elocuente botón de muestra— se realizasen exposiciones de los trabajos de sus alumnos en Uruguay, Alemania o Japón durante la década de los sesenta.

¿Y qué decir de toda la serie de publicaciones —en edición privada casi siempre— que con el rótulo genérico de *Arte Infantil*, y bajo su autoría, arropaban paralelamente tales manifestaciones expositivas?

Conforman globalmente un buen depósito de documentos y testimonios de esa destacada tarea pedagógica, en relación a las artes plásticas y a la educación de la sensibilidad que —no sin dificultades, como puede suponerse— fue desarrollando a lo largo de sus años como catedrático de dibujo.

Su preocupación por no seccionar y separar la realidad existencial del medio rural o urbano respecto a las actividades estéticas de sus alumnos hacía que dejase máxima libertad al colectivo a la hora de seleccionar personalmente sus temas, proponiéndoles —a lo sumo— que se fijaran en realidades de su entorno próximo para interpretarlas con libre disposición.

No quisiera, en este sentido, acudir a ningún tipo de retórica para subrayar, una vez más, las claves de su pedagogía. Por eso considero plenamente oportuno traer a



"Sao". Pérez Contel. 1954

colocación una especie de *adagio* personal que Rafael Pérez Contel no dudaba en reiterar como síntesis de su actuación en este campo didáctico y que incluso fue adoptado por él como *motto* explicativo en alguna de sus publicaciones sobre el tema: “Nuestra norma de enseñanza es la suma de la vida, del entusiasmo y del amor por la realidad”.

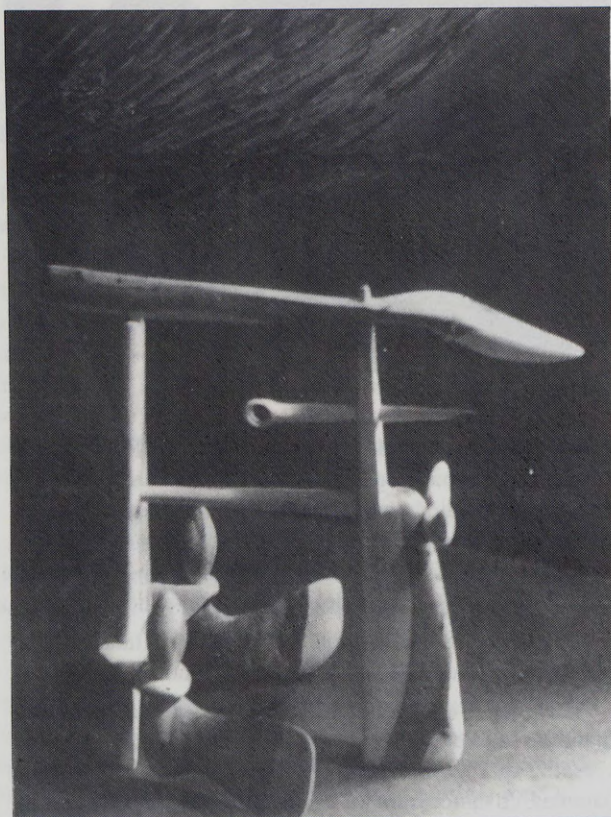
En tal trilogía se resume, ciertamente, el talante de su trabajo en esta dedicación suya a la docencia.

La *vida* —estrechamente conectada al ejercicio cotidiano de la expresión plástica— se institua así en fuente versátil, rica y significativa. No en vano quedan bien patentes, en tantos trabajos de sus alumnos como he podido consultar, las envidiables dotes de observación de que hacían gala en sus ejercicios de linoleografía, monotipos, dibujos, aguazas, ceras, cerámicas e incluso mosaico.

La ciudad de Játiva —por ejemplo— en sus paseos, fuentes y monumentos, los paisajes de Sumacárcer, los animales en su medio rural, los habitantes y sus costumbres, los utensilios de trabajo etc., fueron recogidos con agudeza, espontaneidad y —en muchos casos— con singulares valores plásticos, abiertamente expresivos de una imaginación y sensibilidad francamente estimulante y genuina.

Sin duda no le faltó —como venimos subrayando— el *entusiasmo* a Rafael Pérez para abordar no sólo una metodología nada frecuente, lo que ya de por sí es más que relevante, sino también para poner en marcha constantemente una serie de actividades complementarias, de extensión docente, que le permitían llevar sus particulares inquietudes más allá del centro de trabajo habitual.

Tampoco regateaba, en su entrega, el *afecto* que todo lo relativo a la persona merece y que en realidad se manifestaba con plena reciprocidad, puesto que perdura ampliamente como significativo recuerdo en muchos de los que en su día pasaron por las aulas de Pérez Contel, como he tenido especial oportunidad de corroborar en reiteradas ocasiones y por distintos medios.



"Telar de sueños". Pérez Contel. 1981

Tras esa trilogía (*vida, entusiasmo y amor*) cabe, por tanto, enmarcar su intensa actividad docente, dado que siempre hizo lo posible por ir más allá de los escuetos hábitos y prácticas de rigor, ampliando al máximo el espectro de sus iniciativas. Y una rotunda prueba de ello es la edición del libro *Linoleografía: expresión gráfica con linóleo* (1966), en el que se recogen no sólo las claves básicas de su aplicación a la enseñanza sino también más de un

centenar de ilustraciones de los trabajos llevados a cabo, mediante tales técnicas, por sus alumnos.

Y es que quizá la clave fundamental de los métodos ejercitados por Pérez Contel está no tanto en *enseñar* como en *educar*. Porque, de hecho, la actividad creativa desarrollada en el arte es una necesidad básica y común a todas las personas, en cuanto que constituye una forma genuina de expresión y comunicación. De ahí que a su vez la educación por el arte sea un medio fundamental de aprendizaje en *todos* los períodos de formación del individuo, adoptando valores y disciplinas esenciales para un total desarrollo intelectual, emocional y social de las personas en una comunidad.

Con frecuencia, sin embargo, en el concreto planteamiento del *currículum* docente —y sobre todo en su puntual aplicación— esta actividad de "educación estética" se tiene a lo sumo como meramente complementaria y hasta marginal. Es bien conocido el alcance de esta lamentable y mediocre actitud. Frente a ello Pérez Contel siempre mantuvo una postura de inmediato compromiso y abierta disponibilidad y dedicación ante las diferentes promociones de alumnos. Trataba de despertar su creatividad personal, estimulando su iniciativa mediante su propio entusiasmo, convirtiéndose a menudo en maestro de tecnologías, pero "dejando hacer" a cada uno, a partir de la información referente a las posibilidades de los distintos medios e instrumentos, ampliando de este modo la actividad docente no sólo al ejercicio del dibujo, la pintura o el *collage*, sino también a la cerámica y al grabado, instalando el correspondiente *tórculo* y la inevitable *mufla*.

Sin duda trataba de salvaguardar, ante todo, esa espontaneidad expresiva de la dicción plástica infantil, con la frescura de sus recursos lingüísticos y sus inusitadas modalidades comunicativas, que tanto impactaron a numerosos artistas de nuestro siglo. ¿No se ha dicho, más de una vez, que hacen falta muchos años para aprender a expresarse plásticamente —de nuevo— con la espontaneidad y la inmediatez de un niño?

Es curioso cómo el mismo Pérez Contel insistía, una y otra vez, en recordar cuánto había aprendido personalmente de sus alumnos. En ese constante "intercambio" de información radica realmente el auténtico diálogo educativo, capaz de descubrir personalidades, estudiar psicologías y encauzar futuras dedicaciones.

La intersección del arte y la pedagogía constituye, pues, un campo fundamental, cuya preparación —a nivel profesional— se olvida y margina con una ligereza que causa asombro, y cuya ausencia o mediocridad en ciertos planes de estudio merecería seriamente revisarse. Es algo que —como el valor en la milicia— se da por supuesto, como si tal capacitación didáctica fuese algo que se adquiriese

connaturalmente y de forma paralela a la correspondiente acumulación específica de información en las respectivas áreas de conocimiento.

Romper, pues, ahora y aquí una lanza en favor de estas concretas cuestiones —con motivo de este recuerdo a Rafael Pérez Contel— no nos parece superfluo sino oportuno, a la vez que subrayamos precisamente su dilatado y ejemplar magisterio en este puntual sector de la educación estética en la enseñanza media.

Podríamos, ciertamente, incidir mucho más en pormenorizadas experiencias y múltiples iniciativas, relativas al personal quehacer de Rafael Pérez Contel en tal ámbito. Pero consideramos que con estos breves epígrafes hemos satisfecho, mínimamente, el objetivo que nos habíamos propuesto: subrayar el destacado lugar que ocupa en su biografía profesional y artística esta entrega afecta a la *educación por el arte*, que va más allá de la escueta docencia para refluir humana y estéticamente sobre otras muchas vertientes de su actividad y de su existencia.

Tanto en su personalidad biográfica como en su personalidad artística, se destaca este común denominador: educar por el arte. De ahí la congruencia existente entre su quehacer docente, su dedicación al ámbito editorial y el particular ejercicio de su rica y versátil producción artística. Pérez Contel supo mostrar, con tan coherente y unitario enfoque, que tales perspectivas —incluso con su específica diversidad— no son más que facetas coadyuvantes a la necesaria formación de la sensibilidad individual y colectiva.

La realidad de esta confluencia y su simultáneo y generoso cultivo representan, sin duda, los más singulares méritos del itinerario existencial de Rafael Pérez Contel que ahora hemos querido recordar y exponer como sincero homenaje a su memoria.

ROMAN DE LA CALLE

LA PINTURA CONTEMPORANEA: RECUERDOS Y REFLEXIONES

Hace muchos años, mi hija, al iniciar su pubertad, me dijo un día: "...¿sabes, papá? cuando yo era pequeña creía que los adultos lo tenían todo previsto, y, que por tanto, no había por qué preocuparse de nada..." Sentí una grave responsabilidad y, al mismo tiempo, como una sensación de impotencia existencial. En cierto modo, mi pertenencia a esta Real Academia hace que resurjan esos mismos sentimientos, ya que tengo el deber, a partir de este momento, de responder adecuadamente a su noble tradición histórica y a las expectativas de los dignos miembros de la misma. Sin embargo, la verdad es que uno se mueve casi siempre dentro de unos parámetros de perplejidad, incertidumbre y de consciencia de sus grandes limitaciones.

Este nombramiento es uno de esos hitos inesperados que, inevitablemente, obligan a reflexionar, y, recordando, a remontar el pasado en busca de una interpretación plausible del sentido del presente. Voy a intentar compartir con Vds estos recuerdos y reflexiones impulsado por un deseo de comunicación, de darme a conocer porque dichos recuerdos quizás puedan tener alguna significación, no porque se refieran a mí, sino por si pueden aportar algunos datos puntuales de unos años concretos y sobre una generación a la que pertenezco, datos ciertamente autobiográficos, pero más íntimos, más confidenciales que los que suelen aparecer en el consabido "currículum" convencional, ya que sólo mencionar aquellas cosas que han sido determinantes, a mi parecer, en mi trayectoria profesional:

Finalizando mi Enseñanza Primaria, hacia los años 35-36, asisto a las clases de Dibujo de Don Manuel Hernández Doce (padre del pintor Hernández Mompó). Después, el gran desastre de la guerra civil.

Finalizada ésta, al mismo tiempo que prosigo mis estudios de Bachillerato, asisto a las clases de Dibujo dirigidas por don Manuel Sigüenza en la Escuela de Artesanos; trabajo como aprendiz en un taller-almacén de escenografía, en donde conozco a D. Salvador Peris, pintor escenógrafo, mi primer maestro, quien con su trato y amistad estimula mi futura dedicación a la pintura. Más tarde trabajaré con otro pintor escenógrafo, D. Manuel Gil (padre del pintor Manuel Gil Pérez), en cuyo taller coincido con el que sería después el pintor Enrique Beltrán. Ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en el curso 41-42, pero mi trabajo y relación directa con el mundo de la escenografía se prolongarán durante todo el tiempo de mis estudios en la Escuela, lo que me calificaría como un

alumno de dedicación y asistencia irregulares. No obstante, a cambio, obtuve el aprendizaje y práctica de un singular y específico oficio artesanal.

A este respecto, siempre he creído que los pintores escenógrafos valencianos hubieran merecido un estudio, una investigación divulgadora. Hoy considero ya imposible esta investigación: es una tradición extinguida y las obras que realizaron eran harto perecederas. Si bien no trabajé con los que a continuación relaciono, tuve ocasión de conocer "decorados" —así se denominaban entonces— de Arnau, los hermanos Tarazona —un claro antecedente de "trabajo en equipo"—, Medina, Rovira, Sanchis y Paula —también otro "equipo"—. Los hermanos Tarazona me parecieron los "mejores" desde un punto de vista "artístico", aunque probablemente no sea este el aspecto más importante de aquel fascinante mundo de la escenografía valenciana, sino la increíble habilidad, dominio del oficio, facilidad, rapidez con los que todos aquellos hombres resolvían, con una concepción naturalista —y sobre papel, con colores industriales en polvo y cola de piel de conejo como aglutinante—, grandes superficies, los "telones" de hasta 6 x 10 metros.

Simultáneamente, en la Escuela Superior, coincido —alumnos como yo— con: Sempere, Manuel Benet Novella, García Borillo, Vento, Hernández Mompó, Francisco Sebastián, Manolo Gil, Néstor Casani, el escultor Carmelo Pastor, citando solamente a aquellos con los que conviví en amistad, trabajé junto a ellos y de los que tanto aprendí. D. Rafael Sanchis Yago tiene a su cargo la asignatura de Dibujo de Estatuas: disciplina, la plomada, las coordenadas, la valoración de la luz plano a plano. Después, mis encuentros con D. Salvador Tuset en la asignatura de Colorido y Composición y con D. Felipe M.^a Garín en la de Estética e Historia del Arte, quien me da a conocer los "Conceptos fundamentales de la Historia del Arte" de Wölfflin, obra que me interesó profundamente en aquellos momentos.

Establezco una larga y continuada relación con el pintor D. Manuel Benet Ponce, padre de mi discípulo y amigo Benet Novella. D. Manuel se constituye, por libre, en otro maestro fundamental para mí; largas conversaciones, la observación directa del desarrollo de ejecución de algunas de sus obras, el acceso a sus libros sobre arte y literatura: "Los pintores impresionistas"; la "Historia del Arte" de Elie Faure, que produjo en mí una fuerte impresión; la

narración “La obra maestra desconocida”, en la que Balzac describe —aunque peyorativamente— un cuadro que, por lo que recuerdo de la lectura, parece responder, sorprendentemente, a las características formales del cubismo analítico, anticipándose así en más de medio siglo (por cierto que Picasso ilustraría en su tiempo una edición de dicha narración). También por su mediación, conozco la famosa definición del pintor Maurice Denis: “La pintura —cito de memoria— antes de representar un caballo, una batalla o una mujer desnuda, es una superficie plana cubierta por formas y colores dispuestos de acuerdo con un determinado orden”. La definición me fascinó y seguramente hice una lectura muy radical de la misma, ya que, muchos años más tarde, tuve la oportunidad de ver algunas obras de dicho pintor, las cuales, paradójicamente y según mi criterio, tenían poca relación con la definición antedicha. También Seurat formularía de manera distinta la misma definición: “El cuadro no representa solamente a la naturaleza; el ritmo de las líneas y la armonía de los colores crean una nueva realidad independiente”, y en Seurat teoría y práctica, sí, se corresponden más congruentemente. (Mientras tanto, en la Escuela, obsesionado yo con tales ideas, D. Salvador Tuset me insistía en que “terminara” mis cuadros, mis estudios “del natural”; fue un conflicto inconciliable que perduró durante los tres años que estuve bajo su tutela: también yo hubiera querido “terminar” mis cuadros, pero —aún teniendo en cuenta mi indudable torpeza y lentitud— la búsqueda de lo que podríamos llamar una infraestructura lo suficientemente sólida me consumía mucho tiempo). Más tarde, en el 58, intentando explicar mis intenciones, yo mismo escribiría para el catálogo de una exposición que realicé en Valencia: “La pintura, para mí, es una posibilidad de expresión a través de unos medios que le son completamente propios, concretos, limitados..., y que la determinan como un lenguaje singular y específico. Dicho lenguaje, si bien es cierto que debe ser potencialmente inteligible para todos, exige del contemplador una actitud vital de propia creación poética provocada por la sugerencia de la metáfora plástica que tiene ante sus ojos, y, obviamente, sensibilidad respecto al vocabulario que utiliza la pintura, y, que a su vez, la define...” Me perdonarán que me cite a mi mismo; lo hago por señalar cómo subyace en mi farragoso texto tanto la primera definición de Denis como la de Seurat, y, por tanto, cómo mi pintura seguía orientándose hacia los mismos objetivos. Cambiamos muy poco; hoy mismo creo que, en lo fundamental, sigo persiguiendo esa “nueva realidad independiente” de la que hablaba Seurat, aunque los años, con su aportación de nuevas experiencias, han añadido algunas otras connotaciones. Alguien dijo que los tres hombres que más han influido en la configuración de nuestro mundo contemporáneo han sido Freud, Einstein y Marx. Y no es que yo tenga un conocimiento cabal de los

mismos, sino solamente las noticias informativas suficientes como para hacerme pensar que la ciencia nos revela que los dominios de lo real son inaccesibles a la percepción de los sentidos; que los descubrimientos de la ciencia modifican sustancialmente el contenido de la noción de realidad; que la “realidad” se nos convierte así en una simple hipótesis de trabajo y que es por todo ello por lo que la pintura “ha cerrado la ventana renacentista”; ya el hombre no está situado “ante” el mundo, sino “en” el mundo, “con” el mundo; la pintura contemporánea ya no opera mediante semejanzas, sino mediante equivalencias...

Pero volvamos al punto en que abandonamos el seguimiento lineal del transcurrir del tiempo en este relato. En el año 45, una exposición causa conmoción en muchos de nosotros y una notable tensión de alumnos entre alumnos y entre alumnos y D. Salvador Tuset: “Artistas Franceses Contemporáneos” en el vestíbulo de la antigua Feria Muestrario Internacional. Nos permite contemplar por vez primera obras de Maillol, Vuillard, Bonnard, Braque, Derain, Marie Laurencin, Lhote, Marquet, Matisse, Rouault, Utrillo, Vlaminck... Fue como un universo presentado y en aquella exposición confirmado.

En la asignatura de Pedagogía del Dibujo diría un día a D^a Rosario García que la dirigía, contestando a sus requerimientos para que trabajara con más dedicación: “... a mí, todo esto de la pedagogía la verdad es que no me interesa mucho; lo que yo quiero es ser pintor”. Después, paradójicamente, durante 33 años tendré que simultanear la pintura con la enseñanza; justo correctivo a mi arrogante impertinencia juvenil.

Los últimos cursos en la Escuela se caracterizaron por una intensa y exaltada comunicación de “descubrimientos” e intuiciones entre un pequeño grupo de alumnos en el que, afortunadamente, me encuentro. Esta relación continúa después de terminados los estudios; rotativamente nos reunimos en los Estudios respectivos y son largas las horas de discusiones apasionadas, que, en ocasiones, nos hacen llegar a verdaderas situaciones de catarsis colectivas. Pero en ese momento ya nos encontramos solos, sin el vínculo integrado y aglutinador que había constituido para nosotros la Escuela de San Carlos, e inmersos en unas circunstancias de aislamiento cultural y de horizontes profesionales realmente dramáticas. De estas circunstancias surgió el “Grupo Z”: era el nuevo vínculo con el que intentábamos defendernos del entorno y de la disgregación; no sabíamos muy bien lo que pretendíamos ni a donde nos dirigíamos; lo único que estaba claro era lo que rechazábamos. En cualquier caso, entre 1947 y 1949, se realizaron 16 exposiciones mensuales consecutivas en Valencia, más las organizadas en otras ciudades españolas, y, ocasionalmente, una en Estocolmo. Quizás tuvimos un cierto mérito cronológico: me parece

que fuimos el primer Grupo que se formó en Valencia en la postguerra; incluso, también a nivel nacional solamente nos antecede la “Escuela de Vallecas” que se constituye en 1940; simultáneamente, con nosotros, aparece el “Grupo Pórtico” en Zaragoza en el 47; “Dau al Set” en Barcelona, los “Indalianos” en Almería y la “Escuela de Altamira” son posteriores, nacen en el 48; el “Equipo 57” en Córdoba y “El Paso” en Madrid se constituyen en el 57.

En el año 47, inmediatamente después de la formación del “Grupo Z” sus componentes establecíamos relación con Rafael Pérez Contel, lo que dará origen a una entrañable amistad y a un magisterio que se prolongarán hasta el día de hoy. Por su mediación profundizaríamos en Cézanne y en el cubismo, y tendríamos un primer conocimiento de Poliakov y de Nicolas de Staël, dos pintores que, por todo lo dicho anteriormente, me interesarán profundamente.

Años más tarde tomaré consciencia de lo que Pérez Contel y D. Manuel Benet significaron para algunos de nosotros: los “enlaces” —en cierto modo clandestinos— con la generación de artistas de la anteguerra, la inmediatamente anterior a la nuestra, entregándonos el “testigo de relevo” de una cultura y de una tradición rotas por la guerra civil que nos impidió tomar posesión de una herencia legítima.

Posteriormente, en Madrid —años 52 y 53— tuve ocasión de conocer y tratar a D. Daniel Vázquez Díaz, Jorge Oteiza, Angel Ferrant, Antonio Quirós, Zabaleta, Redonde-la, el crítico José M^a Moreno Galván... Después, la larga simultaneidad de pintura y enseñanza...

Quizás deba ahora señalar también, por su incidencia en mi configuración profesional, algunas de las experiencias posteriores que considero más significativas:

Mi estancia en París en el 66, motivada por la gran Exposición Antológica de Picasso y en donde también visito frecuente y detenidamente el Museo de Arte Moderno. además, inesperadamente, coincido con la celebración de una extensa exposición de Jean Fautrier, hallada al azar en una Galería del Barrio Latino, por la que tengo ocasión de conocer —quizás en su mismo origen— el informalismo matérico, textural.

Las bienales venecianas de los años 70 y 72. Simultáneamente a la del 70, en la misma Venecia, una gran exposición de Mark Rothko y las visitas al Museo de la Fundación Guggenheim. Y Florencia, con Giotto y Botticelli...

El conocimiento de la obra de Paul Klee, Francis Bacon, Wols... Joseph Cornell, con sus fascinantes y misteriosas “construcciones” dentro de pequeñas cajas-vitrinas... La lectura de Arnold Hauser... y tantas otras cosas...

La lectura de Anton Ehrenzweig —quien en su obra “El orden oculto del arte” y utilizando una metodología

psicoanalítica, freudiana, hace un sugestivo estudio del proceso creativo— me confirma en mi desconfianza hacia las teorías del artista aplicadas a su propio trabajo, ya que, en la mayoría de los casos, sus obras más significativas escapan a su control consciente, razonador; aunque, a pesar de ello, no es posible dejar de mencionar, por ejemplo, la lucidez teórica de un Juan Gris, de Cézanne o de Jorge Oteiza o Luis Gordillo entre nuestros contemporáneos. Salvadas las distancias, naturalmente, cuando algunas veces caigo en la tentación de intentar ordenar un poco el caótico desconcierto en el que uno se halla casi siempre inmerso y trato de ver cual es el estado de la cuestión, me parece que, aproximadamente, mi situación teórica podría ser ésta: tengo la sensación de que quizás haya terminado el período de las grandes “vanguardias”, es como si todos los caminos ya hubieran sido abiertos. Lícitamente y con pleno derecho coexisten actitudes diversificadas, con objetivos distintos y lenguajes varios que, en muchas ocasiones, utilizan recursos formales bastante eclécticos. Nuestra cultura visual se extiende a escala mundial asumiendo a las “vanguardias”, que hoy son “tradición” en el sentido estricto de la palabra. Al parecer, Velázquez ya dijo —cito de oído y de memoria—: “Pintor es el que pinta de la naturaleza; artista es el que pinta de la pintura”. Por todo ello y



“Políptico”. Custodio Marco. 1988.

Oleo sobre tablas (7 piezas montadas en vitrina: 6 de 16 x 22 cms. y 1 de 19 x 24 cms.); dimensión total con montaje: 68 x 100 cms.

aparentemente de forma inevitable, la pintura contemporánea no puede ser sino “manierista”, y hay que tener cuidado en la interpretación, pues la palabra tiene adheridas determinadas connotaciones peyorativas, y, lejos de ello, lo que quiero decir es que precisamente ese “manierismo” es el que posibilita la expresión de las llamadas “políticas personales”. (Y aquí, a pesar de mi liberalidad, no puedo evitar hacer un inciso: señalar mi perplejidad ante esa especie de “brutalismo” figurativo que practican algunos jóvenes pintores de las nuevas generaciones, enfatizado por los grandes formatos que utilizan). También, creo ver en el surrealismo

al vector más importante en el multiforme panorama de la pintura contemporánea. Pero puntualicemos: los pintores que corrientemente son considerados como más representativos o emblemáticos de este “ismo”, Dalí, Max Ernst, Magritte o Delvaux, por ejemplo, no son precisamente los que más me interesan; salvo el Dalí de algún período, son pintores obsesionados por la representación de sus alegorías oníricas, son como “ilustradores”, enfatizan el “significado” en detrimento de los “significantes” que utilizan, los “valores plásticos” no cuentan; dicho de manera menos pedante —y, por supuesto, con el debido respeto— me parece que “pintan mal”. Otra cosa significan para mí Paul Klee, De Chirico, Miró, Picasso, Francis Bacon o Matta, que, sí, utilizan el lenguaje específico de la pintura. Para mí, lo decisivo del surrealismo es su poder germinativo, ser el origen de unas actitudes pictóricas nuevas, inéditas, tanto “abstractas” como “figurativas”, y en estas últimas lo que ha posibilitado cualitativamente una nueva representación de la “realidad” de carácter sincrético y no analítico-naturalista. Ejemplo de ello es el caso de lo que se denominó como “nueva pintura norteamericana”: es sabida la relación causa-efecto entre la inmigración a los Estados Unidos, provocada por la II Guerra Mundial, de relevantes personalidades surrealistas europeas y la aparición de las llamadas Escuela del Pacífico y Escuela de Nueva York (si bien la primera también con evidentes influencias orientales) con personalidades tan conocidas como Philip Guston, Franz Kline, de Kooning, Pollock, Rothko, Tobey o Cy Twombly.

Por otra parte, contemplada la cuestión en su aspecto socioeconómico actual, me llama la atención esa especie de actitud colectiva casi reverencial que se manifiesta en la asistencia multitudinaria a las grandes exposiciones oficiales, las cifras “astronómicas” que alcanzan algunas obras en las frecuentes subastas y también en el mercado ordinario, la proliferación de Galerías de Arte privadas, la cantidad de publicaciones dedicadas a la pintura y la atención que se le presta en los medios de comunicación. En lo que se refiere a las Galerías, me planteo la relación existente entre los tres factores principales que intervienen en sus actividades específicas: artista/productor, Galería/intermediario, comprador/coleccionista privado. Parece obvio que el coleccionista privado se constituye así en un consumidor abusivamente privilegiado, restringido, elitista y —lo que es peor— en el *destinatario* del producto, lo que condiciona notablemente a éste en su mismo origen, en su nacimiento. También esta singular relación de factores compromete a la crítica de arte que, si bien lo que trata es de contextualizar culturalmente al producto, en ocasiones cae en la tentación

de promocionarlo. Además, debemos considerar las motivaciones del comprador, del coleccionista privado:

- Caso a). Inversión o especulación económica o blanqueo de dinero negro;
- Caso b). La posesión de la obra de arte como símbolo emblemático de su “status” socioeconómico;
- Caso c). La motivación estética, emocional. Evidentemente es el caso más respetable. Suele ser más frecuente entre los coleccionistas modestos o relativamente modestos. Pienso, como ejemplo, en un embajador inglés en Madrid que se despidió, al ser relevado en su puesto, con una exposición pública de su colección, adquirida cuidadosa y escrupulosamente a lo largo de muchos años. Me pareció que no tenía un solo fallo. En estos casos las colecciones parecen manifestar con precisión los perfiles estéticos y humanos de sus poseedores.

No es fácil formular hipótesis posibilistas que, incidiendo sobre los factores, modifiquen la situación. El llamado arte conceptual lo ha intentado, lo intenta, enfatizando la idea, el concepto, primándolo sobre la concreción objetiva de la obra para que así ésta no pueda ser manipulada como un objeto con “valor de cambio” sino exaltando intencionalmente lo que se ha venido a llamar su “valor de uso”. Pero... su eficacia comunicativa me parece —por lo menos— discutible; no dejando de ser por ello enormemente sugestivas algunas de las realizaciones que he tenido ocasión de conocer. Como en la mayoría de los casos utiliza recursos interdisciplinares, extrapolando la terminología podríamos decir que las complejas relaciones entre los significantes utilizados y los significados que se pretenden patentizar, entre connotaciones y denotaciones, suelen producir unos resultados oscuramente ambiguos, confusos; por ello los textos escritos previos o simultáneos vienen a ser como unas “muletas comunicativas” excesivamente necesarias para explicitar intenciones, medios y objetivos.

También tenemos la opción estético-utilitaria, de intenciones socializadoras, populistas; es decir, todo el amplísimo campo del Diseño en sus distintas aplicaciones. Pero en ella hay que pagar un alto precio, pues las “políticas personales” tienen en este caso un cauce mucho más estrecho para su expresión.

En fin, la cuestión, afortunadamente, sigue abierta; a todos nos afecta, y, de un modo u otro, todos somos sujetos activos en ella.

CUSTODIO MARCO SAMPER

LA POSTMODERNIDAD COMO TRANSICION

Cuando nos hallábamos en el centro de la pasada década, las diversas posiciones de la reflexión hacían entrever que las cuestiones replanteadas difícilmente podrían llegar a supuestos resueltos desde el seno de su propia dinámica y sin embargo teníamos al mismo tiempo la sensación de que pretendidamente se trataba de abordarlas con la concepción de ser relativas a una “época” aunque mutante y aceptada generalizadamente como propicia a la incesante evolución.

El pensamiento emanado del postestructuralismo mantenía el hecho de la ruptura tras lo que a su juicio había sido el fracaso de los grandes correlatos históricos tanto desde la perspectiva socialista como de la neoliberal. Los conceptos fragmentarios de la teoría crítica de la “Deconstrucción”, de Derrida, y la concepción horizontal del conocimiento argumentada por Lyotard, aparecían cuestionados por las argumentaciones de Habermans, que manifestaba su criterio sobre el aparente fracaso del mundo moderno con la esperanzadora argumentación de que no podía fracasar lo que en la realidad no se había realizado aún.

La abundante bibliografía al respecto consiguió extender un cierto grado de complicidad en el ámbito de la reflexión crítica hasta el punto de que se podía intuir una cierta posición consensuada hacia la persistencia de la utopía —en el sentido que la sociología marxista le tiene atribuido—, mientras paralelamente se acrecentaba otra línea de concepción más proclive al escepticismo.

Es posible que este debate haya perdido una cierta virulencia. No olvidemos que sus inicios corresponden a los años finales de los setenta y hasta ya bien entrada la siguiente década aún yacía la duda ¿cual de las posiciones correspondía el atributo de “reaccionaria”? Desde una posición “moderna” parecía que no lo sería la más esperanzadora, desde otra el uso postmoderno podría serlo, sin embargo, por falta de dinámica y versatilidad. En ambos casos nos sería difícil considerar que sus posiciones fueran globalmente aceptadas o rechazadas por la estructura neocapitalista de la sociedad occidental de la tecnología avanzada.

Si el debate planteado se encuentra aún abierto, intuimos que su ritmo ha sido ya distorsionado.

En la actualidad pueden aparecer convergencias en la interpretación del debate filosófico ya que parecen superadas las posturas tanto sobre si la modernidad aún no había sido culminada como aquella que defiende el que hemos asistido a su fracaso, nos hemos hallado ante un período de

reflexión cuya característica común quedó centrada en su incierta predicción habida cuenta de la sumación de acontecimientos mutantes capaces de superar los más arriesgados análisis. Tal vez estamos a punto de necesitar revisar nuestro concepto de “época”, circunscrito progresivamente a situaciones y contenidos cada vez más cortos.

De tal suerte caminan rápidas las circunstancias, que al inicio de esta década parece que el pensamiento queda relegado a interpretar los acontecimientos porque el presente es un continuo carente de la estabilidad suficiente para definirlo como época o período. Si bien es cierto que este concepto es perfectamente compatible con cualesquiera opciones filosóficas contemporáneas, no lo es menos que se aproxima especialmente a aquellas referentes a la indeterminación y a la inestabilidad al aparecer con mayor presencia en el ámbito real de nuestra existencia.

La modernidad al mismo tiempo que nos había acostumbrado a la modificación del progreso, nos ha proporcionado la herencia de lo transitorio que lleva implícita la circunstancia de lo inestable. Sin embargo mientras el ritmo de un progreso pueda ser establecido la mutabilidad es concienciada como una estabilidad con una variable intuida, de tal suerte, que se puede asumir un cierto devenir de las cosas a partir de un presente dado y de una “velocidad” de evolución, pero cuando ésta adquiere una dimensión exponencial la situación se torna insegura más aún cuando las direcciones en las que evoluciona el conocimiento son tan extraordinariamente diversas y cuyos cauces éticos de aplicación aparecen singularmente frágiles.

En cualquier caso la capacidad humana de convivir con cualquier variable parece extenderse a la capacidad de adaptarse a la ausencia de ellas, de tal modo, que lejos de generar un pánico colectivo, la inestabilidad y la inseguridad se troncan en un aglomerado de sensaciones escépticas de las que sólo parecen salvarse aquellos que entre “apocalípticos e integrados” pugnan desde la utopía por alterar el discurso de las conciencias.

Es en este marco de lo variable donde habita el arte de estos días mediado por las herencias de la modernidad, por las estructuras neocapitalistas donde habita la “Institución arte” y por un cierto flujo cultural que se halla simultáneamente entre la plétora de información y el desconcierto.

Durante los últimos cien años el arte ha producido infinidad de variables pero ha mantenido generalizadamente una posición crítica con las convenciones. Desde cualquiera de los supuestos estéticos planteados el artista plástico se ha

identificado con la contestación y la ruptura, era una de las capacidades de la constante de lo "nuevo", inadmitida como valor inicial para ser posteriormente reconocida y significada. Este proceder, institucionalizado por el hábito social, posibilitaba una posición cuyo grado de conciencia y utilización no ha sido suficientemente estudiado por la historia y la crítica del arte moderno pero cuya resultante situaba al artista de modo diferente al de cualquier otra dedicación profesional, lo que por extensión no era difícilmente asumible por él mismo y que con distintos atributos suponía referencias de singularidad de las que también, —con variable significado—, había participado en el pasado siglo: Lo inspirado se trocaba en hallazgo, en el ámbito de la vanguardia; lo técnico en innovado; lo tradicional en trasgresivo; atributos que sin embargo, se acrecentarán este siglo con un arraigado protagonismo ético.

Desde la estricta bohemia al reconocimiento, en cualquiera que fuera su circunstancia, el pintor se sentía partícipe de algún modo del ámbito intelectual capaz de contribuir a través de su obra al debate social en el que inevitablemente se hallaba inmerso.

Sin embargo, la aparición y el desarrollo del mercado supusieron la imposibilidad progresiva del control del destino sucesivo de la propia producción que se alejaba de cualquier contenido emanado del origen que la había generado. En estas circunstancias era frecuente que la estructura ética se transmitiese al coleccionismo a través de su mercado. Pero en vez de mediar en ello el debate, se producía una transferencia mediada básicamente por el valor —precio—, de tal suerte, que el arte poseído contribuía al mismo tiempo a la identificación ideológica y cultural del poseedor con independencia de que ello fuese o no un hecho cierto. Una obra compleja atribuía a conocimiento, otra innovadora liberalidad y tolerancia.

El distanciamiento entre el origen y la ubicación final se encontraba fuertemente incrementado por la aparición de la consideración especulativa acerca del arte moderno. Experiencias como las del Armory Show aumentaron en el primer tercio del siglo, significativamente su demanda, contribuyendo a la reatribución de sus significados a las que hacemos referencia. De este modo, en la modernidad, se podía dar la circunstancia de que mientras en la sociedad hacían crisis los movimientos radicales, el arte radical era asumido como objeto estético desprovisto de su carga emocional y dotado de unas nuevas cualidades al uso.

Esta evolución de las relaciones queda manifiesta de modo especialmente significado de las generaciones últimas. La tensión entre el contenido —significante—, y la precariedad que supone la relación con el mercado es una de las disyuntivas a las que tuvo que hacer frente el artista consciente de la evolución inexorable de la traslación de sus

circunstancias y en cuyo proceso de resolución se alternaron posiciones utópicas con otras menos reticentes.

Una vez concluida tan disparatada trayectoria el autor se contempla a sí mismo tras haber perdido un patrimonio de doscientos años: La conciencia de su posibilidad de contribuir de algún modo a variar la condición humana. La modernidad de la que indisolublemente forma parte ha transgredido a su heredad por última vez, pero en esta ocasión lo ha hecho contra una sensación moral cuyo extravío es inapreciable.

Una vez carente de significado, desposeído de su condición de marginal valioso el artista se enfrenta con su obra al ámbito del intercambio sin poseer los referentes necesarios que afirmen sus orígenes y homologuen su trayectoria.

La conducta ética mantenida en la vanguardia era variadamente pareja a una línea estética, a un "estilo" individual o colectivo que contribuía a instituir una serie de valores tácitamente establecidos pero con unas variables admitidas. Incluso la modernidad había institucionalizado la transgresión más audaz como portadora de cualidades en cierto modo revolucionarias.

Cuando lo nuevo, en el ámbito postmoderno, pierde su capacidad de seducir se constituye en un elemento más de entre los objetos de cada día. La generalización de la escala del éxito por parámetros ajenos al contenido permiten que cualquier sorpresa se vea incluida en sus mismas coordenadas y por lo tanto trivializada y reducida en sus posibilidades.

Por ello el artista de la pasada década se ha hallado ante una situación fundamentalmente distinta al de aquellas precedentes.

Podríamos argumentar reiteradamente desde una óptica estética si la vanguardia fue agotada, o si por el contrario tiene un previsible porvenir, lo que sin embargo aparece como evidente es que cualquiera que sea su devenir no se vislumbra de modo inmediato una recuperación de su sentido ético y tal vez sea por ello por lo que aquellos artistas que han decidido mantener sus lenguajes precedentes han trocado los supuestos y en vez de continuar con los experimentalismos han llegado a considerar la posibilidad de transmitirnos a través de ellos sus propias poéticas. No me parece arriesgado aventurar que tal vez nunca hubiera sido posible una vanguardia ausente de cualquier compromiso moral. Una vez despojada de esta cualidad por la sociedad contemporánea la posibilidad de su existencia me parece poco verosímil.

Si el rol social del artista ha sido dislocado por la propia herencia moderna, este hecho lo ha separado también de cualquier entronque estético a cuyo través su actitud se transformaba en un código posible y tal vez por ello en la actualidad el joven que sale de las aulas siente la incógnita de no saber a través de qué códigos podrá transmitir su propio pensamiento, desheredad que lo remite a un cúmulo

de referencias cuya inflación supone una espiral de incertidumbres.

Al inicio de los ochenta se constató en centros puntuales, la existencia de líneas estéticas cambiantes sobre las precedentes y con clara aceptación en el mercado, de tal suerte, que sus imágenes fueron asimiladas en otras áreas culturales con el tratamiento propio de nuevas formas al uso "moderno" a pesar de su origen explícitamente anti-moderno. El hecho de que hubieran sido originadas por la reflexión contextualizada sobre el análisis filosófico que pretendía justificar el presente contribuía a que sus cualidades formales fueran difícilmente transferibles. A pesar de ello y ante las carencias de reflexión crítica fueron motivo de un seguimiento reiterado que fue capaz de producir una sucesión de tendencias denominadas genéricamente neo-expresionismos por los estudios de arte al hacer referencia a la pintura.

En la última década hemos asistido a la explicitación desde el arte de su desvinculación con el ámbito de la conducta. Es posible que el epígono de su posición moral haya sido el fracaso de los movimientos neo-conceptuales, aún esperanzados por contribuir a algún tipo de distorsión, entre la larga historia de los continuos transgresores.

No es el arte, aunque a veces queramos que lo parezca, un abstracto que posea un alma fantasmagórica. Es como sabemos, entre otras cosas, la extroversión en la que participa el individuo que lo hace, como participa también la conciencia colectiva a la que pertenece, de tal suerte, que sus imágenes se asemejan a las especulares mientras su estructura vive a través de la percepción, y es ahí donde el arte está a nuestra merced, puesto que mientras "su" camino es el de la inexorable autólisis, su existencia no tendrá más sentido que el que le otorguen las herramientas que poseamos para descifrar sus estructuras simbólicas a través de las cuales será capaz de influir sobre nuestras conciencias, por lo que atribuirle la responsabilidad de su significado es un ejercicio historicista útil para la comprensión de sus orígenes pero propio del ámbito de los eruditos y de los arqueólogos de la historia.

Si el arte moderno fue perdiendo día a día su carácter transgresor fue sin duda porque así lo quisieron sus perceptores. Su proceso de cosificación nace cuando nace la burguesía industrial en el tercio medio del pasado siglo, desde entonces el arte no ha dejado de ser variablemente objeto, propicio por tanto al trueque. Sin embargo, de modo distinto a cualquier otro valor especulativo, ha merecido, aparentemente de modo inexplicable, la condición de inocencia.

Cuando la sociedad industrial avanzada va dejando girones de sus potenciales ideológicos en el camino, a su sentido pragmático y utilitario el arte le proporciona identidad y valor-precio. Sin embargo, y a pesar de que desde el marxismo epigonal se le atribuye al proceso cosificador y

especulativo el desmembramiento del carácter moral que representó durante el siglo, y puede que sea ello cierto, su transformación en valor-precio absoluto, lo hubiera incluido en el recinto de un bazar, sin embargo podemos constatar que cuando se ubica en un recinto ferial no ha llegado a perder ni siquiera entre las bambalinas su carácter aurático. Aquel que Walter Benjamin atribuía a la obra única y que pensaba en la posibilidad de su extinción inexorable.

Si el arte sobrevivió a la fotografía en el pasado siglo, y en éste a la pérdida de su carácter ético es porque el hombre necesita de su engaño. Independientemente de cualquier circunstancia en la que se ubique, de las connotaciones marginales de la que sea receptor, parece que aún en el ámbito final de la transición postmoderna es el sustrato donde el hombre puede hallar la irrealidad, el encuentro con sus necesidades metafóricas. Mientras el artista, distante e inconexo con su significado, no es más que el notario que certifica que aquello lo hizo el mismo.

El fin de la vanguardia no ha existido, el análisis estructuralista ha quedado reducido a la erudición, la transición postmoderna como consecuencia directa de una década desideologizada ha servido para hacer transformar su carácter transgresor en el eje de la mejor conciencia de su siglo. La que queda contemplada como un atributo de la historia desprovisto de la actualidad necesaria para cualquier eficacia posible.

No es la vanguardia la que ha cambiado sus sensaciones, es la percepción que como cualidad individual de cada cultura la traslada a un lugar, tan idealizado como remoto. Es entonces el concepto del arte en extensión el que actúa, con sus nuevos ritos, y sus señuelos míticos, incluido evidentemente el de su valor especulativo, y se reconstruye, a través de la actual escala de valores una distinta contemplación aurática que no es más que el continuo antropológico que el hombre requiere ahora para su utilización. Condición que también poseyó sobremanera "le grand verre" de Duchamp, uno de los grandes misterios estéticos de nuestro siglo, y tal vez el testimonio conceptual más evidente de la imposibilidad de prescindir de su existencia. Modos que utiliza el hombre como refugio de sus fantasías y de sus irrealidades y que sobreviven, también, tras la crisis estética de la postmodernidad de la que se ha valido como elemento transicional.

Sea cual sea la mística y la liturgia que elaboremos es el hombre, y no el arte, el que permanece guarecido en sus refugios a pesar de que sus enemigos, como la frase literaria y el viento, una vez soplaron del este y otras del oeste.

MANUEL MUÑOZ IBÁÑEZ

APROXIMACION A LA PINTURA DE JUANA FRANCES: REFLEXIONES A MANERA DE HOMENAJE

Si no recuerdo mal, hace aproximadamente casi dos años, en una galería valenciana, abriendo la temporada expositiva 1989-90, Juana Francés exponía—junto a una serie de esculturas de Pablo Serrano—un conjunto de obras de su producción pictórica más reciente.

Rememoradas ahora tanto aquella exposición como la coyuntural visita de Juana Francés adquieren retrospectivamente un valor añadido de singular significación; el de una despedida no calculada, donde la coyuntura del “adiós” provisional ha venido a convertirse irremediabilmente en resolución definitiva. La pintora alicantina Juana Francés falleció en Madrid el 9 de marzo de 1990.

Recuerdo, de pronto, el contenido de la que sería—sin saberlo— nuestra última conversación, dedicada una vez más a la pintura y de manera especial a las profundas perplejidades que en los últimos tiempos, al parecer, habían venido acompañando su propia acción y reconsideración pictóricas, en un esfuerzo tenso por reencontrar en el bagaje mismo de su anterior itinerario artístico ciertos recursos y determinados ecos entre expresivos, “lúdicos” y específicamente plásticos como para poder encauzar de nuevo, a través de aquellos recuperados derroteros, las pautas de su escindido quehacer.

En realidad ése y no otro era entonces el horizonte de sus preocupaciones artísticas, enmarcado como estaba a su vez tal quehacer en los múltiples repliegues existenciales que en su propio entorno iba ella misma trenzando a partir de su memoria.

De aquellas comunes palabras retengo especialmente una doble sensación: su duda hacia el presente y su seguridad retrospectiva.

A mi modo de ver, pensando ahora sobre ello, subrayaría el hecho de que si bien Juana Francés mantenía la búsqueda como actitud, parecía no obstante dar por sentado que el hallazgo hundía sus raíces en el propio pasado. De ahí esa tentación de distante recurrencia a períodos anteriores que, de algún modo, aflora en su última etapa pictórica de los ochenta, tras clausurar su amplio período entorno al tema del hombre en la ciudad, como si quisiera poner el énfasis simultáneamente en una triple y versátil conjunción de objetivos: potenciar la fuerza expresiva de su propia proyección personal sobre la obra, devolver protagonismo y autonomía al lenguaje pictórico y asegurar de este modo una cierta gratuidad formal—que parecía preocuparle grandemente—a la interna poeticidad que, de una u otra manera,

Juana Francés había pretendido postular para sus manifestaciones pictóricas, tanto en aquella inicial figuración hieráticamente expresiva como en la abstracción aformal y matérica posterior, tanto en la ambigüedad entre la intencionalidad iconográfica y el aprovechamiento de los recursos abstractos en los personajes-ciudadanos, como en el informalismo “lúdico” más reciente.

El homenaje oficial a la figura de Juana Francés, llevado a cabo en Alicante en noviembre-diciembre de 1990, fue precisamente promovido por el grupo de artistas alicantinos (con el que de forma tan estrecha, colaboró la misma Juana Francés) encuadrados bajo la nominación global de Art-Sud, haciendo explícita referencia con ello al origen geográfico de este colectivo artístico del sur del País Valenciano que, hacia el final de la década de los ochenta, puso en marcha una serie de exposiciones itinerantes por dichas comarcas para dar a conocer buena parte de la producción artística del momento, arraigada históricamente en la propia tradición personal de sus componentes. Es así como Juana Francés quedó encuadrada en esa amplia iniciativa junto a Díaz Azorín, Arcadio Blasco, Ramón G. Castejón, Antoni Miró, Sixto Marco y Salvador Soria, a la que se aportaron asimismo obras de Eusebio Sempere¹.

Pero he aquí que en la citada ocasión participaron también en tal homenaje a Juana Francés representantes del destacado y ya histórico Grupo *El Paso*, al que temporalmente como es sabido perteneció asimismo Juana Francés como uno de sus miembros fundadores, ya que el grupo quedó constituido en Madrid, firmándose su primer manifiesto el 20 de febrero de 1957 y asistiendo a la reunión fundacional L. Feito, A. Saura, R. Canogar, M. Rivera, P. Serrano, Juana Francés, A. Suárez, M. Millares y los críticos M. Conde, y José Ayllón.

Juana Francés participó en alguna de las primeras exposiciones promovidas por el grupo, hasta que unos meses después de la formación de *El Paso* éste se ve reducido con la salida del mismo de P. Serrano, J. Francés, A. Suárez y M. Rivera. Más tarde se darían las incorporaciones de Martín Chirino y M. Viola.

Hoy es obligado en toda rememoración del arte español contemporáneo, hacer justa referencia a las iniciativas y al

(1) Puede consultarse en este sentido nuestro libro, redactado para tal ocasión, *Art Sud: de la imatge a la paraula. Per a una història de la creació artística contemporània al sud del País valencià*. Edic. Caixa d'Estalvis Provincial. Alicante, 1988.

significado innovador del Grupo *El Paso*. Y no deja asimismo de ser elocuente que en aquella coyuntura Juana Francés tomara parte en el desarrollo de tal aventura artística².

En merecida reciprocidad, la presencia (en el homenaje de Juana Francés) del Grupo *El Paso* y del colectivo *Art Sud*, como promotores del mismo, se convirtió en el mejor testimonio y recuerdo de la colaboración y de la amistad que hicieron posible—en distintos momentos—el desarrollo de determinadas iniciativas estéticas que, *mutatis mutandis*, se reiteraron colectivamente en la muestra, en torno a la figura y la memoria de Juana Francés, como aglutinante *leit-motiv* del proyecto expositivo.

* * *

De algún modo, con estas líneas, quisiera igualmente corresponder—por mi parte—y sumarme ahora al homenaje del “El Paso” y de “Art-Sud”, rememorando, aunque sea con obligado esquematismo y simplificación, la trayectoria artística de Juana Francés.

Cabría, de hecho, diferenciar históricamente en su quehacer pictórico—siguiendo de manera puntual a algunos de sus biógrafos y analistas—una especie de cuatro fases estilísticas, de entre las cuales quizás ahora interesen de manera especial—por la respectiva caracterización que imprimen al itinerario artístico de Juana Francés—las etapas cronológicamente cenuales: la de su adscripción al *informalismo matérico* (que posibilitó precisamente su vinculación al citado Grupo “El Paso” en 1957) y la que recoge su posterior decantamiento hacia el cultivo de una particular figuración, centrada en el tema de la relación entre *el hombre y la ciudad* y que ya se apunta claramente hacia mediados de los sesenta, introduciendo notas crecientemente referenciales a determinadas conformaciones de rostros y personajes que emergen de manera paulatina de entre los materiales, procedimientos y estrategias compositivas que habían caracterizado su anterior etapa informal, pero que de forma creciente irá perfilándose con rasgos propios hacia finales de esa misma década y principio de los años setenta hasta penetrar incluso en la siguiente. Entre ambas etapas cubren, de hecho, algo más de un cuarto de siglo en el desarrollo artístico de Juana Francés: todo un arco de actividad centrado nuclearmente entre mediados de los cincuenta y el inicio de la década de los ochenta, marcando cronológicamente a su vez el tránsito entre ambas opciones estéticas la bisagra de los años setenta.

En torno a este doble período quizá el más singularmente representativo de las aportaciones artísticas de Juana Francés—conviene asimismo mencionar tanto la etapa de la *inicial figuración* que abre su ingreso profesional en el

ámbito de la pintura (a principios de los cincuenta) como el *período último* y más reciente, en el que, como hemos dicho, vuelve de nuevo los ojos hacia ciertos planteamientos abstractos, no exentos de perplejidades y profundas dudas, en plena década de los ochenta³.

Bien estará, pues, que en tal sentido centremos aquí concretamente nuestras observaciones, de acuerdo con la ponderación estimativa formulada, en torno a las *dos fases centrales* de la trayectoria artística de Juana Francés.

EL INFORMALISMO COMO OPCION RADICALIZADA

Aquellos artistas españoles que a mediados de los cincuenta hermanaban el informalismo “juvenil” con el afán renovador de la plástica, difícilmente pudieron permanecer al margen del esperanzado replanteamiento que para ellos supuso la poética de la abstracción⁴. Era una oportunidad inusitada para abrirse a nuevos y revulsivos parámetros estéticos. Es en torno a esta coyuntura histórica cuando Juana Francés pasó de lo que pudiera denominarse su

(2) Para el estudio de este grupo es fundamental remitirse al trabajo de Laurence Toussaint *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Edit. Cátedra. Madrid, 1983. También es de gran interés el amplio catálogo editado sobre *El Paso* con motivo de la exposición habida en la sala del Banco de Granada, en el que se recoge abundante documentación sobre la historia del Grupo. Granada, 1978.

(3) A este respecto quisiera recoger aquí declaraciones de la propia Juana Francés: *Estoy convencida de que en la actualidad (mediados de la década de los ochenta) mi obra guarda muchos puntos de contacto y se halla muy vinculada con los cuadros realizados en aquel tiempo por lo menos con los realizados en el año 1958 sobre todo mis pinturas con el papel como soporte (“Paisajes submarinos” “Cometas” y “Escudos”) aunque ya en gamas más claras: verdes amarillos ocre y negros. No creo que en realidad se trate simplemente de un retorno de una vuelta o de un replanteamiento de lo ya concebido y realizado entonces sino más bien de una curiosa afinidad estructural como si fuera el resultado de una mínima necesidad actual de reorientación”.*

Estas declaraciones fueron dadas precisamente como una de las respuestas a las preguntas planteadas en un cuestionario que le fue presentado por M. Maestro en el proceso de elaboración de su tesis doctoral titulada “Lo matérico en la pintura informalista española (1949-1960)”, trabajo éste que fue dirigido por mí en el *Departamento de Estética* de la Universidad de Valencia, leyéndose en 1986. A este concreto estudio y cuestionario recurrimos en ocasiones diversas a lo largo del presente texto.

Agradecemos, pues, al profesor M. Maestro las facilidades prestadas para la consulta y utilización de estas informaciones. Cuando citemos directamente palabras de Juana Francés se tratará, por lo tanto, de transcripciones tomadas de esta fuente de primera mano, sin reiterar ya, a partir de ahora, su procedencia concreta en cada caso.

(4) Se recordará que fue concretamente en 1953 cuando se organizó el famoso “Curso de Arte Abstracto” de Santander, que tuvo amplia resonancia e incidencia.

“expresionismo hierático” figurativo⁵ a la “abstracción aformal” de su segunda etapa artística.

Si en ella la “disgregación de la forma” consigue centrifugar la imagen⁶ en un proceso gráfico que aún hoy conserva para el espectador aquella sorprendente espontaneidad gestual (“Ateca” 1961; “El hombre y la noche I-II” 1960 y 1961; “Orellana 6”), merecedora ya de por sí de un pormenorizado estudio, sin embargo, el uso experimental (pronto asimilado) de “nuevos materiales” representa en gran medida el otro aspecto definitivo y definitorio de aquellas puntuales coordenadas⁷. En la trayectoria de Juana Francés, la renovación matérica se inicia con la presencia de la “arena”, directamente incorporada a la obra no ya como algo complementario o accesorio, sino como base de una diferente estructuración. Pronto el repertorio de los nuevos materiales se amplió, seleccionado entre elementos de derribo, portadores en su propio residuo existencial de la huella del hombre. Perdida su función utilitaria, desechados y olvidados, seguían conservando no obstante, incorporada a su raíz formal, la capacidad connotativa de su causa final y de la presencia desvaída su causalidad eficiente. Aquellos “collages” heterogéneos, transformados en vivientes metonimias de profunda carga antropomórfica, acumulaban trozos de maderas usadas, fragmentos de ladrillo, cascotes seleccionados de botellas, botones de antigua prestación, restos variados—todos ellos—de una cotidianidad tan próxima como remota nos parece ahora, al contemplarlos transfigurados y convertidos en sombras de una utilidad disfuncionalizada.

Pero el “rescate” semántico de aquellos antiguos referentes vitales se efectuaba paulatinamente a la estructuración sintáctica. Lo que sólo eran señales mutaban en signos refuncionalizados en una nueva existencia comunicativa. Lentamente la tensión formal, en el plano de la expresión de aquellas concretas construcciones, iba recuperando su fuerza centrípeta, apuntándose en ellas inquietantes “protoformas ovoides”, a la base de las diversas integraciones matéricas, cuya ambigüedad se abre con igual validez (restrictivamente apoyada por la nominación titular de las obras) tanto a un directo *universo individual* (“Es diferente”, 1963; “Sapo panderetero”, 1962), como a un *contexto colectivo* (“Buida-Oil”, 1962; “El hombre y la ciudad”, 1963; “Montejaque”, 1962).

En realidad se iba—como hemos indicado con anterioridad—decantando hacia un silente tipo de incrustaciones referenciales que luego conducirían su trabajo hacia la siguiente etapa.

Pero se trata ahora de que nos centremos en esta dedicación suya al *informalismo matérico y gestual*.

De hecho Juana Francés abandonará lo que podríamos calificar como métodos de trabajo tradicionales hacia

mediados de los cincuenta, entregándose así a búsquedas diferentes, integrada en el contexto artístico de la época pero influenciada también por el descubrimiento de una manera nueva de observar el entorno, tal y como ella subrayaba años después:

“Realmente era el entorno físico que me envolvía lo que me movía a actuar así. Me inspiraba en los paisajes de las colinas y las tierras calcinadas del medio levantino del sur. Sin duda aquello me producía el suficiente estímulo para el acto creativo. Era una buena motivación plástica. Y este recurso propiciaba muchas veces encuentros casuales de gran significación”.

Tampoco faltaron factores personales en esta variación de rumbo estilístico, tales como “*el cansancio de unas técnicas y una pintura al óleo que implicaban continuamente una reiteración temática y procesual y que acababan por arrastrarme hacia un modo de imagen de repetitiva tipología*”. Todo ello hizo, en cualquier caso, que las indagaciones de Juana Francés se orientaran hacia la búsqueda de nuevos materiales, lo que lógicamente afectó asimismo al desarrollo de los elementos formales y compositivos de su obra, propiciando paralelamente procedimientos que la llevaron a asumir una acción rápida en la manera de intervenir sobre sus propuestas pictóricas.

Pero quizá convenga apuntar aquí dentro de esta etapa informalista de Juana Francés—algunos matices diferenciales, pues aunque por lo general al estudiar esta fase de su pintura suele ser tomada como un todo unitario, en cierta medida es viable diferenciar a su vez, en ella, unas determinadas pautas distintivas, ya que desde 1956 a 1959 parece ser que Juana Francés está prioritariamente preocupada por investigar en torno a ciertos presupuestos de carácter eminentemente dinámico y gestual, iniciando a partir de tal fecha un mayor interés por la incorporación y el tratamiento de la materia.

Esta diferenciación entre la abstracción gestual y el informalismo matérico tampoco debe tomarse rígidamente en su cronología. Se trata a lo sumo, más bien, de subrayar la existencia de determinadas “acentuaciones” en un sentido o en otro, como puede constatarse cuando se aborda,

(5) Calificativo debido a C. Popovici, aplicado a la primera época de Juana Francés. Véase su monografía sobre la artista, editada por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.

(6) Moreno Galván escalona las etapas de la obra de Juana Francés a partir de estos planteamientos formales (tras los que late la raíz, según el autor, de la preocupación por lo humano) en tres vanidades de opciones, que él califica como “formas centrípetas”, “formas centrífugas” y “formas centrípetas sui generis”.

(7) Recuérdense las “telas metálicas” de M. Rivera, las “arpilleras” de M. Millares, la “madera tratada” de L. Muñoz, junto al repertorio matérico de Juana Francés

pormenorizadamente, el análisis de las obras desarrolladas por Juana Francés en este período global.

En cualquier caso es cierto que aquellas composiciones que clausuran la década de los cincuenta propician múltiples recursos de preponderancia diagonal, a la vez que en su seno signos y gestos parecen fluctuar en abundantes ritmos que apuntan conatos circulares. En conjunto conforman estructuras de carácter abierto y centrífugo, que parecen exceder los propios límites del cuadro mientras las masas cromáticas inundan la superficie compositiva, sin respetar zonas inertes, aunque acentuando fuertemente determinados vectores de tensión, como si obedecieran a un código predeterminado.

“Es evidente que existe un código. Al menos yo lo creo de ese modo. En lo que a mí concierne, ese código se basaba en los ritmos del propio gesto, algo muy gestual, y eso siempre obedece a unos determinados estados de ánimo pero también a la propia composición que paulatinamente va surgiendo. Respecto a ello diré que las composiciones adquieren ciertos rasgos semicirculares, como abrazando toda la forma, pero dirigiéndola a su vez hacia dentro o hacia fuera, según los casos. Era algo axiomático, para mí, en aquella época. En realidad eran composiciones dinámicas, abiertas y expandidas hacia los límites exteriores del cuadro”.

Sin embargo en torno al inicio de los sesenta es fácil verificar cómo en Juana Francés el conjunto compositivo deviene cada vez más centrípeto, cerrándose en sí mismo, y cómo las normas matéricas van cobrando mayor relevancia a expensas del paulatino retraimiento del signo, el grafismo y el gesto, los cuales—sin desaparecer del todo aminoran el peso de su presencia.

Incluso nos es dado verificar cómo, de algún modo, progresivamente parece ir vertebrando con mayor resolución y particular incidencia el peso de los propios ejes sustentantes de sus composiciones—en sentido del juego vertical/horizontal—lo que aporta una creciente estabilidad visual a las propuestas de Juana Francés, toda vez que también los límites de las masas acentúan su posición, dejando de sacar flecos de barridos generados por las amplias y espesas pinceladas para mostrarse como claras determinaciones de la materia utilizada.

Todo ello influye, sin duda, en la acentuación compositiva que favorece la estructura cerrada central, arropada por marcados ritmos circulares y por las incisiones y los rayados de los *grafitti*, cada vez más activos, que equilibran el peso de las masas matéricas. De algún modo ya aquí se preanuncian las preferencias posteriores a 1963, cuando aparecen conformaciones objetuales relativamente identificables con facciones antropoides, fuertemente expresivas.

En realidad no ha faltado quien ha visto en estas fases de 1956 y 1963, propiamente informales, una especie de preparación, a través de las prácticas, concepciones y estrategias entonces emprendidas, para convertirlas en medios más que en fines autónomos, en vistas a posteriores desarrollos estéticos. Y en realidad la misma Juana Francés en parte así lo reconocerá:

“Aquel período me sirvió esencialmente de campo de labor; luego todas aquellas investigaciones matéricas e incluso conceptuales terminaron incorporándose a mis trabajos de años después, donde introducía el concepto informal para el tratamiento de la forma-sujeto, por decirlo así, decantándola sobre los fondos o espacios en los cuales estaba inmersa dicha formación”.

En cualquier caso sí que es correcto hacer hincapié en que a lo largo de esta etapa informal, junto al dinamismo gestual destacan las cuestiones relativas a la textura y a la materia como elementos fundamentales y activos de sus obras.

Así, por un lado, vale la pena traer a colación la importancia que Juana Francés concedía a la propia calidad y texturación de la tela de lino, hasta el extremo de trascender su papel y convertirse en elemento relevante de la pieza pictórica, propiciando determinados efectos. Ya en los inicios de sus acciones informalistas buscaba el modo de dejar al descubierto la granulación de la tela en zonas específicas de sus cuadros, destacándolas por el contraste que suponía el progresivo espesor concedido a las aplicaciones matéricas de su entorno.

“La textura de la propia tela, del soporte, siempre ha sido muy importante para mí, ya sea lino o lienzo moreno. De hecho se aprecia con facilidad que a menudo he dejado traslucir la textura del soporte en todas mis obras de ese tiempo”.

Y esta preocupación por las texturas quedará reforzada cuando incorpore el elemento que caracterizará su pintura informal: la arena, la cual a su vez auspiciará toda una serie de juegos de integraciones. Así el grosor y la calidad de las arenas, la pasta pictórica y los regados de color más o menos aguado constituirán su primer repertorio de elementos a investigar, en su respectivo comportamiento, sobre la superficie de sus cuadros, que desde la segunda mitad de los cincuenta bien pueden considerarse el banco de pruebas de su particular laboratorio artístico experimental.

Lo que además forzará a que todos los elementos formales y compositivos giren y fluctúen en torno a un claro funcionamiento expresivo que tendrá como eje la integración textual y será la base y la palanca de una mayor unidad en el conjunto de cada obra, toda vez que con ello se auspiciará una curiosa síntesis entre materia, gestualidad, textura e imagen.

“Las cargas que utilizaba en mis cuadros eran diversas, arenas de grosores diferentes, pigmentos y látex. Nunca empleaba emulsiones ni aglutinantes contrapuestos”.

“Regularmente empleaba pinceles gruesos; las impresiones las realizaba con espátulas de grandes tamaños. También utilizaba el regado gestual, principalmente para mover las arenas; esto consistía en lanzar agua, con color o sin él, por encima de las texturas. En ocasiones sembraba las arenas sobre la base de cola acrílica que posteriormente modificaba con el pincel, produciendo ritmos con las pinceladas”.

“El empleo de las técnicas mixtas como “cocina” era fundamental para mí en aquella época. Yo entiendo por técnicas mixtas el recurso a diferentes sistemas de trabajo mientras se está experimentando sobre la misma obra, aunque sin excesiva premeditación, es decir, saber que pueden utilizarse toda clase de materiales que están a nuestro alcance pero sin estar obligadamente supeditada a ellos. Lo importante es que el cuadro funcione, y apoyarse en los procedimientos mixtos puede perfectamente conducir a esa operatividad de la obra en proceso”.

En realidad en lo referente a texturas, materias y técnicas mixtas Juana Francés iría, en esta etapa de su quehacer, evolucionando de forma progresiva hacia el hallazgo de



“Pozo Blanco” (detalle). Juana Francés. 1962.

recursos que incrementarán las cargas utilizadas así como la volumetría hasta llegar a la incorporación posterior de objetos manufacturados y desechos varios. Algo que luego no iba—en posteriores fases—a dejar a un lado, sino que adoptaría como clave de sus construcciones.

Pero existe otra faceta a la que aún no hemos hecho mención: sus recursos cromáticos. Y en líneas generales no estará de más que subrayemos de manera indicativa su fidelidad a los colores de gama oscura. Algo que casi es aplicable a todas las fases de sus intervenciones pictóricas, pero que de forma muy especial caracterizará su ingreso en el informalismo. Así ya en 1957, con su incorporación al grupo *El Paso*, el blanco y el negro, el ocre y los tierra rojizos serán utilizados con los sienas, estableciendo en cierta medida un nexo de unión con los demás integrantes del grupo madrileño, condicionados todos ellos por unos presupuestos expresivos similares; por esta razón la coincidencia en este sentido en la mayor parte de estos artistas se centra fundamentalmente en el no-color y en las gamas sobrias, apelando sin ningún género de dudas a la máxima de M. Millares: “expresión y fuerza plástica con el menor número de elementos posibles”⁸.

De hecho en la primera fase informalista de Juana Francés los colores contienen una mayor carga expresiva, pues, aunque por lo común se trata de matizaciones del gris, su valoración y contraste, así como su intenso antagonismo lumínico, determinan una acentuada sensación de algo trágico, empleando el color en función de la materia.

“Por lo general recurría a una gama cromática ciertamente restringida. Los colores que empleaba eran el blanco y el negro, siempre mezclados con tierras. También utilizaba los sienas con bastante frecuencia. Más adelante mi gama cromática se amplió un tanto”.

“Normalmente mis gamas de color obedezcan a valores de tipo simbólico unas veces y, otras, a valores que podemos calificar de emocionales. Hasta los inicios de la década de los sesenta empleo una gama preferentemente oscura, casi siempre dentro de una bicromía; normalmente eran colores mate. Respecto a la técnica también era mixta, con mezclas y arenas de diversos grosores”.

“Sólo posteriormente, bastante después, empecé a actuar manteniendo el blanco del fondo de la tela con colores muy diluidos y transparentes, con el empleo de gamas más cálidas. En realidad paulatinamente he ido alejándome, al menos en la gama cromática, del drama, abocándome en la actualidad a un mayor lirismo”.

De igual manera, el concepto “luz”—exactamente como sucede con el color—se halla, en esta etapa de Juana

(8) Consúltese el trabajo ya citado de M. Maestro, volumen I, página 390 y siguientes.

Francés, estrechamente asociado a la propia materia, a las cualidades propias de su intrínseca textura, sobre todo y muy especialmente al empleo de la arena, aunque también es cierto que en determinadas obras los efectos lumínicos vienen a complementar la interacción existente entre las masas oscuras y las masas claras en todas sus gamas y colores, es decir, el claroscuro⁹.

De algún modo cabría pues, tras lo indicado en este breve recorrido por esta etapa informalista de Juana Francés, hacer constar un determinado y variable acercamiento a ciertos presupuestos tanto tachistas y gestuales como específicamente matéricos, e incluso, desde una perspectiva globalizadora y más unitaria, sería viable subrayar su adscripción a una especie de conjunción de ambas tendencias.

Esto es palpable de manera más clara en aquellas piezas en las que parecen alternarse, simultáneamente en un mismo espacio pictórico, opciones estrictamente bidimensionales con recursos de cierta tridimensionalidad. De hecho, cuando Juana Francés lleva a cabo obras de tipología puramente bidimensional: los espacios pictóricos parecen estar concebidos como puros lugares topológicos; por el contrario no faltan abundantes ejemplos en los cuales la concepción casi tridimensional del espacio y su correspondiente correlación con el vacío o con la sensación atmosférica circundante está profundamente fomentada y en donde se articulan eficazmente determinadas maneras de componer y ciertos esquemas que nos recuerdan a la pintura matérica en el más estricto sentido¹⁰.

“Hubo un período de tiempo, especialmente el comprendido entre 1957 y 1961, en el que desarrollé una serie de cuadros en los que es muy visible la preocupación por combinar el volumen real con el virtual o simulado por la propia pintura. Buscaba específicamente jugar con el volumen virtual. Quería que esa concreta conjunción se diera en el espacio de más composiciones .

Y esos “juegos” a los que alude la misma Juana Francés de simulaciones espaciales, de articulaciones tridimensionales que conforman, cada vez con más claridad referencial, dēnotaciones figurativas, a partir de los propios elementos matéricos incorporados son los que, al fin y al cabo, marcan el paulatino tránsito de una poética informal hacia otras opciones encuadradas ya, de lleno, en unas coordenadas muy específicas: las metamorfosis del hombre urbano.

INTERIORES CON FIGURA

Más de una vez se ha hecho hincapié en el modo—eficaz e importante— como Juana Francés nos ha venido reiteradamente proponiendo, a lo largo de esta otra extensa

etapa de su obra artística, una pertinaz e incisiva metáfora de la sociedad y del aislamiento.

Se ha recreado, sin duda, en la doble y minuciosa elaboración de sus calculadas escenografías y de sus frontales personajes. Sin embargo no parece buscar, precisamente, el establecimiento de un explícito nexo comunicativo entre el espacio escenográfico abarcante y el siempre extraño homúnculo que lo habita.

Diríase más bien que se propicia directamente la ambigüedad de esa íntima relación. Porque siempre acaba por ser íntima la relación que, voluntaria o involuntariamente, mantenemos con el espacio próximo. Quizá por eso deseamos conformarlo según nuestras necesidades y preferencias, porque, en el fondo, se convierte en espejo de nuestra existencia, en el que, de uno u otro modo, se refleja el perfil de nuestra personalidad.

Pero los espacios escenográficos de Juana Francés juegan y mantienen, decíamos, una persistente ambigüedad. Nunca sabemos del todo si se trata de un refugio o de una cárcel, si arropan y protegen a los personajes frente a un virtual terror o si, por el contrario, son esos mismos espacios los que aplastan su supuesta espontaneidad vital y provocan—junto con el miedo—el estatismo, el silencio y la espera.

(9) Ibid página 395 y siguientes.

(10) Para una bibliografía sucinta sobre esta etapa de Juana Francés pueden consultarse, además de los títulos ya indicados en las citas precedentes, los siguientes trabajos:

- Aguilera Cemi: Juana Francés. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1960. Panorama del nuevo arte español. Editorial Guadarrama. Madrid, 1966. Juana Francés. Colección del Arte de hoy, 1960.

- Aranguren, J. L.: “Antología de la vida artística de Juana Francés”. Catálogo exposición Instituto de Estudios J. Gil Albert. Alicante, 1985.

- Areán, Carlos: Veinte años de pintura de vanguardia en España. Editora Nacional. Madrid, 1961. El arte español desde 1940. Edit. Arbor. Madrid, 1967. *Arte actual en España* Edic. El Duero. Madrid, 1967. *30 años de arte español*. Edit. Guadarrama. Madrid, 1972.

- Castro Arines: *El arte abstracto*. Servicio de Publicaciones Españolas. Madrid, 1962.

- Conde, Manuel: “Juana Francés”. Catálogo exposición de la galería Biosca. Madrid, 1963.

- Marchion, Giuseppe: “Juana Francés”. Il Fraghello. Venecia, 1962.

- Moreno Galván: *Introducción a la pintura española actual* Servicio de Publicaciones Españolas. Madrid, 1960. *La última vanguardia*. Edic. Magius. Madrid, 1969.

- Popovici, Cirilo *Juana Francés* Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación. Madrid, 1976. *Juana Francés y su poesía pictórica* Cuadernos del Ateneo, Madrid, 1959.

- Rubio, Javier: “Juana Francés: veinte años de arte abstracto”, *Blanco y negro*. Enero, 1977.

- Souvenir, Albert: “Les peintures de J. Francés”. Catálogo. L’Entracte Galene. Lausanna, 1964.

Sin duda, podemos decir que sus personajes—ante todo aguardan. En sus escenografías todo es posible aún, porque en realidad es como si acabara de alzarse el telón. También nosotros esperamos el desarrollo de la trama. Intuimos que algo ha de ocurrir: se nos ha preparado para ello y simplemente aguardamos.

¿O es que el marco de la obra no asume acaso la inmediata función del proscenio, que nos sitúa frente a la cavidad teatral, convertida—ahora—en ventana rescatada de la rotunda y vieja vocación pictórica?

Y la ambigüedad se refuerza, aún más, dada la escueta definición escenográfica que nos propone: esos espacios no juegan mucho, que digamos, en favor de la definición individual del personaje. No encontramos en ellos huella alguna que nos hable de su posible personalidad. Sólo la uniformidad más drástica los caracteriza. Incluso—dada la variedad casi generalizada de tales interiores—nos introduce en un violentísimo trazado de líneas para generar la perspectiva abarcadora del medio. No recurre a otras estrategias cromáticas o ambientales: enfatiza en ello la simplicidad y la “dureza visual”, que se contagia así, también, al ámbito psicológico.

El homúnculo se convierte directamente en el objeto/sujeto de la escena: *objeto* casi único que centra la atención compositiva, contrapunto perceptivo que da sentido y referencia en su “ser ahí”—al inmutable conjunto del entorno, y *sujeto*, al fin, que protagonizará, en última instancia, toda posible acción habida sobre el lienzo.

La narratividad que se genera, por tanto, siempre mantendrá un doble punto de atención y de diálogo entre el espacio envolvente y la entidad antropomórfica central. Compositivamente habría, asimismo, que indicar otro tanto, pues toda tensión y virtual contraste se establecerá constantemente a partir, también, de la dualidad representativa de ambos conceptos, claros en su diversidad—el hombre y su medio—pero ambiguos en sus mutuas referencias y especificaciones. Quizá por ello Juana Francés subraya insistentemente tal diferenciación, incluso a nivel de tratamiento. Frente a la inquietante asepsia del entorno—en su clausura, frialdad monótona y regular trazado—incorpora toda una franca diversidad de micro elementos constitutivos a la hora de proceder a la figuración del *homínido*. Incluso en sus primeros planteamientos de esta etapa, que de alguna manera sirvieron de enlace con sus anteriores trabajos informales, recuerdo que algunas de sus obras de la época ya delatan, en medio de toda una acumulativa riqueza de materiales y texturas, esta predilección por configurar ciertas formas antropomórficas, no por duras y descarnadas menos impactantes y expresivas.

Porque, en realidad, puede hablarse en Juana Francés de una doble expresividad: la que aporta el espacio vacío, en

su regularidad y persistente monotonía y la que genera desde/en el interior de la plasmación del homúnculo, consistentemente opuesta siempre a la primera.

Esta posición —interior/exterior del sujeto— queda, como ya hemos ido insinuando anteriormente, registrada con igual énfasis en todos los niveles: en las texturas, cromatismos, coordenadas formales e incluso en los respectivos modos de introducir la complejidad de los tratamientos.

En realidad no puede negarse que existe, en toda esta etapa de Juana Francés, una indiscutible predilección por este *leit-motiv*, brevemente descrito por nosotros. Tal obsesión por el mismo tema deviene altamente significativa en relación a su personal preocupación, profundamente ética, respecto a la situación actual del hombre.

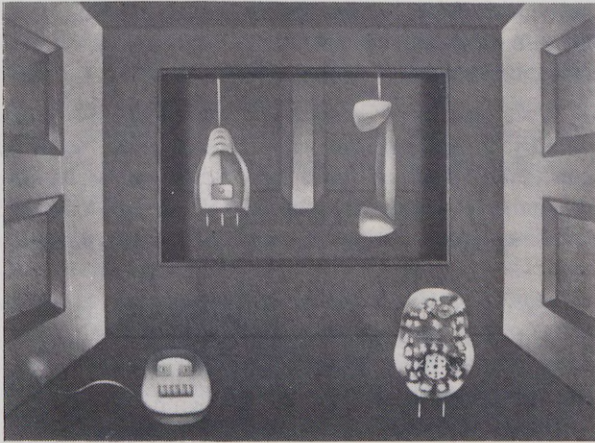
Si en un determinado momento pudo interpretarse—dado el contexto socio-político—como parábola de opresión, apelación directa a una instancia emancipadora de la condición humana, su lectura actual adopta ya claves diferentes, en cuanto posible recusación del drástico individualismo imperante o del digámoslo así—“autismo” propiciado por el contexto “social” y urbano al que el propio poder de los medios de masas y otras extensiones tecnológicas con frecuencia pueden reducirnos.

Fiel a los presupuestos de la necesaria coordinación entre la estética y la ética, que tanto auge alcanzaron en toda una serie de comprometidas generaciones, Juana Francés mantenía, contra viento y marea, esa conversión suya del motivo en un principio, quizá coyuntural—en tema persistente. Su lenguaje artístico, fácilmente reconocible da la contundencia de sus coordenadas, por encima de todo reciclaje oportunista, no dejaba de vehicular, en cualquier caso, un constante alegato en favor de la comunicación y de la interdependencia existencial como irrenunciable requisito para el equilibrado desarrollo humano.

No es irrelevante el hecho de que Juana Francés incorpore a veces—directa o figuradamente—entre la serie de elementos que constituyen las “facciones” de sus seres antropomórficos, artilugios de origen técnico, extraídos de los más diversos aparatos, como si quisiera realmente involucrar en su reflexión no sólo la posible capacidad plástica de dichos artefactos sino también su marcado carácter referencial respecto a los medios de comunicación y al actual progreso de la tecnología.

¿Nos facilitaba, sin pronunciarse—desde su producción artística—la profecía de unos riesgos? ¿Apostaba, desde sus revulsivos “Interiores con figura”, en favor de una urgente búsqueda de soluciones frente a la alienación?

No en vano ese “espacio” no es un espacio cualquiera. Es anónimo—si queremos decirlo así—pero no abstracto,



“Esperando conexión”. Juana Francés. 1979-81

pues se trata de un espacio urbano y del entramado arquitectónico que lo constituye.

Yendo más allá de la escueta bidimensionalidad pictórica, Juana Francés nos ofrece, como podrá recordarse, construcciones exentas, vitrinas o altares, torres o cajas, columnas de rotunda verticalidad, cuyas celdillas se convierten en otros tantos ojos centelleantes en la nocturna oscuridad de la virtual metrópolis que metonímicamente nos es denotada a través de sus piezas. Entonces el homúnculo se transforma en exasperante pupila, asomado siempre en todas y cada una de las ventanas.

Su hierática expresión contrasta, incluso con la aséptica y minuciosa objetividad con que Juana Francés va introduciendo de vez en cuando—objetos extraídos de nuestra sociedad de consumo y cuya representación adquiere así idéntico protagonismo que sus personajes: teléfonos, enchufes, semáforos, televisores... Elementos todos ellos que conforman la red de comunicación que conecta nuestra soledad con la de los demás. Esa es, sin duda, la paradoja.

No faltan tampoco espejos que devuelven y multiplican la penosa imagen del “rotópedo”: ese homúnculo con pies en forma de ruedas, pero incapaz ya, quizás, de moverse a expensas de sus propios medios personales.

Con la predilecta obsesión del entomólogo fija así cada sujeto/objeto en el lugar que le corresponde, propiciando esa agobiante iconografía tan suya, resuelta siempre a través de una imagen tautológica que—como un eco repite el idéntico mensaje que en su peculiar destino, se le ha encomendado.

Herederio de sus anteriores prácticas artísticas personales, en un interesante proceso recursivo (nunca involutivo), este período se halla ya perfectamente conformado en la década de los setenta, con la inclinación categórica hacia la figuración, dentro de una original intencionalidad iconográfica donde tanta fuerza expresiva

posee lo que directamente se presenta, como lo que oblicuamente se silencia por evidente y abrumador. El resultado refleja el grito paradójico de la soledad y la incomunicación compartida de nuestra cotidiana existencia en las grandes ciudades.

Para acercarnos al análisis de esta etapa de Juana Francés creemos que—aunque sea brevemente—no estará tampoco de más que intentemos una aproximación descriptiva¹¹, diversificando en sus obras cuatro modalidades y niveles de existencia: la “existencia física”, la “existencia fenomenológica”, la “existencia figurativo-objetual” y la “existencia trascendente” que, como una especie de aura, envuelve de manera simbólica sus propuestas artísticas de este período.

a) La “existencia física” de sus obras continúa siendo “polimatérica”, pero ahora se ha producido un profundo relevo en la inicial determinación del repertorio a utilizar: los elementos de desecho cotidiano pertenecen ya al ámbito tecnológico. Los restos de cristales, botijos, maderas o monedas ceden su puesto a condensadores de radio, bombillas, enchufes, materiales de pequeña relojería u objetos de óptica. Las construcciones mismas incorporan metales pulidos y persiglás en su estructuración (“Homínidos angélicos” 1970; “Los poetas robots” 1970) o se convierten objetualmente en auténtica escenografía (cuya función referencial ya se ha comentado) donde el espacio vivencial del espectador queda integrado en la obra (“Torres-participación” 1973-74; “Comunidad de propietarios, apartamentos y locales” 1976).

b) La “existencia fenomenológica”, con la especificación de los “qualia” sensibles de estas construcciones, se cataliza hábilmente, y de manera espontánea para el espectador, en una atmósfera de tonalidades oscuras y sombrías, con total predominio del negro, que se presenta como opaca, áspera y aplastante, con el contrapunto del amarillo sulfúreo, a lo que coopera la realidad del enmarque objetual, túmulos seccionados de nuestras fachadas convertidas en ojos escrutadores, cuyas pupilas son los ovoides y deformados rostros del hombre, o “retratos” encuadrados de personajes tipo que han perdido el protagonismo para convertirse en réplica y encarnación de una determinada función urbana (“El jefe” 1978; “Los mandados” 1976) nunca agotada y el juego de las hirientes perspectivas acentuadas hasta la saciedad en el vacío de un entorno agobiador. En el centro de tales ambientes siempre se halla un pseudo protagonista: el “rotópedo” de variada anatomía, pero de constante

(11) Seguiremos aquí—aplicándolo a las obras de Juana Francés— el planteamiento desarrollado por E. Sounau en su *Correspondencia de las Artes* (Edit. E.C.E. México, 1965) para abordar la descripción de las modalidades de existencia de las obras de arte, que, de algún modo, nos viene también a proponer, con ello, un eficaz esquema estructural diversificado en niveles distintos.

estructuración, y algún que otro elemento de referencia objetual, cuya síntesis perceptiva permanece indeterminada a la espera del proceso decodificador.

c) La "existencia figurativa", al atender a la constitución del nivel denotativo, ejercita la actividad de reconocimiento por parte del espectador, e inicia la interpretación consiguiente de la obra. Todo comporta en el objeto artístico un correlato semántico, por el mero hecho de ser el resultado de un quehacer humano intencional, aunque la gradación y las posibilidades de la hermenéutica varíen desde luego, según las obras.

En esta etapa de Juana Francés, su iconografía acentúa la "dimensión simbólica" minimizando el plano explícitamente narrativo. El "rotópedo" encarnando el juego metonímico de la parte por el todo, se convierte en el patente símbolo del "hombre-ciudadano" que consume su vida en las megalópolis. El entorno agobiante, al connotar tan eficazmente el medio habitual en que aquél se desenvuelve, adquiere caracteres coercitivos en una metáfora plena de significación (cárcel, termitera infrahumana), reforzándose, a nivel ejemplar, lo tétrico de un paisaje urbano en sí mismo absurdo. La soledad del hombre en esa masificación antinatural no sólo es externa (como el vacío del medio pone de manifiesto) sino también interna, si "abrimos" la realidad plástica constitutiva del rotópedo. Pero allí, centrados en esa conformación uniforme, se hallan también unos objetos todopoderosos, con el terrible don de la ubicuidad: el teléfono, el semáforo, la caja mágica de la televisión ("Incomunicado" 1974; "Sin límites" 1976; "Moderador mórbido" 1976). No hace falta añadir comentarios a estas explícitas presencias.

d) La "existencia trascendente", al remitir a "valores" propiamente extraestéticos, apunta a la intención no sólo mostrativa de la realidad circundante, sino a su alcance de denuncia frente a tan variadas redes que encadenan a todos los pequeños rotópedos que "habitan" la ciudad.

Fruto de una intensa meditación sobre el contexto humano, la Producción artística de Juana Francés opta por adscribirse a una línea ética que apunta a una extrinsecación de los peligrosos efectos psico-sociológicos que implicaría la "cosificación" del hombre a partir de la propia acción humana por conseguir "un mundo feliz". "Feedback" terrible que ha comenzado a convertirse en kafkiana realidad, con la aniquilación de lo natural ("Ser y ecología" 1971), con la despersonalización de las relaciones mutuas ("El jefe contable" 1976) y la violencia como panacea expeditiva.

Profundamente inserta en nuestra inquietante cotidianidad, esta poética acucia al contemplador por su esquematización sintáctica, rigurosamente selectiva y elaborada, potenciada en su raíz simbólica, y por su alcance pragmático, al hacerle sujeto y partícipe (no sólo fenoménico) de la

dialéctica comunicativa que ante él se desarrolla, a partir de unos supuestos estéticos que intensifican y potencian a su vez tal actividad reflexiva distanciadora.

Hacer "extraño" lo habitual, objetivar mediante la intensificación selectiva rasgos inverosímiles de nuestro entorno, al ofrecernos como inédita nuestra propia imagen reflejada en el espejo del arte: he ahí el resultado inmediato—casi brechtiano—de esa "existencia trascendente" de la obra de Juana Francés, donde lo humano nunca fue algo ausente, pero que precisamente en esta concreta etapa llegó a dominar radicalmente el horizonte de su quehacer artístico¹².

* * *

De algún modo, con la doble aproximación llevada a cabo, brevemente, en torno a estas dos fases más representativas de la trayectoria estética de Juana Francés, se ha pretendido trazar un esquemático perfil del desarrollo de sus aportaciones artísticas, en conexión con los momentos y las efervescentes coyunturas, en cuyo contexto consolidó su personal itinerario creativo. Con ello se ha querido asimismo reforzar y actualizar el significado de su figura, trayendo a la vez a nuestra memoria el recuerdo de su amistad.

Sirva, pues, este texto también en la medida de lo posible—como explícito y sincero homenaje dedicado a la artista desaparecida.

ROMAN DE LA CALLE

-
- (12) Respecto a la bibliografía relativa a esta etapa del "Hombre y la ciudad" en la producción artística de Juana Francés, facilitamos a continuación una breve reseña de trabajos de interés al margen de las obras generales ya citadas en referencias anteriores:
- Ballester, J. M.: "Juana Francés: el hombre y su entorno". *Arteguía* n° 24. Madrid, 1976.
 - Berkowitz, Marc: "El hombre y la ciudad". Catálogo exposición. Galería Juana Mordó. Madrid, 1965.
 - Castro Annes: "La crítica de Juana Francés a una cultura cosificada". *Blanco y Negro* n° 3.237.
 - Conde, Manuel: "La nueva obra de J. Francés". *Artes* n° 106-107. Madrid, 1970.
 - Fabrega, Luis: "Juana Francés". *Guadalimar* n° 10. Madrid, 1977.
 - Lassargue, Jacques: "Las construcciones de Juana Francés". Catálogo exposición Ville de París, 1977.
 - Moreno Galván: "Juana Francés". *Triunfo* n° 413. Madrid, 1970.
 - "Juana Francés en la galería J. Mordó". *Triunfo* n° 610. Madrid, 1974.
 - Moulin, Raoul: "Juana Francés et les réserves occultes de l'image". *Cimaise* n° 137. París, 1977.
 - Popovici, Cirilo: "El Antropos de J. Francés". *Bellas Artes* n° 31. Madrid, 1974.
 - Restany, P.: "Juana Francés" *Art and Artists*. Vol VI, N° 1. Londres, 1971.
 - Sánchez Marín: "La ciudad simbólica en la pintura de Juana Francés". *Goya* n° 69. Madrid, 1965.
 - Westerdahl, E. "La muerte del humanismo". Catálogo Sala Luzan. Zaragoza, 1981.

EL GRUPO PARPALLÓ

(1956-1961)

Dentro de la evolución del arte valenciano de los años cincuenta destaca con sorprendente vitalidad el grupo "Parpalló", que constituye, sin duda, el primer intento cuajado de corporativismo artístico. Su análisis adquiere en estos momentos gran actualidad en virtud de la exposición retrospectiva¹ celebrada en Valencia. Después de más de treinta años, la muestra ha conseguido reunir gran parte de la obra de aquellos artistas que protagonizaron la aventura, bajo los auspicios de Vicente Aguilera Cerni.

Sus componentes configuran un equipo de reflexión y práctica artística sobre las tendencias del arte contemporáneo, intentando prestarse mutua ayuda. La mayoría procedían de la Escuela de San Carlos que había significado para todos ellos un imprescindible común denominador en el que los futuros miembros del "Parpalló" se habían formado como artistas y habían podido entrar en contacto para llevar a cabo empresas tan ambiciosas como la que nos ocupa.

El "Parpalló" constituye el tercer intento de renovación artística a nivel de equipo, contando con dos agrupaciones precedentes cuyos miembros se planteaban objetivos similares de apoyo mutuo. Me refiero al grupo "Z" (1946-1950) y al grupo "Los Siete" (1949-1954). Sin embargo, ninguno de estos últimos llegó al grado de profundización en sus postulados teóricos ni a la difusión que el propio "Parpalló" conseguiría a través de su revista y las exposiciones conjuntas que organizaron. Se puede decir que éste recogerá la herencia de los dos anteriores y cosechará entre sus antiguos miembros a muchos de sus componentes.

Además la trayectoria del grupo coincidirá cronológicamente con la llegada del movimiento abstracto a Valencia. El "Parpalló" no asistió pasivamente a este acontecimiento, sino que será el verdadero caldo de cultivo en cuyo seno la nueva vanguardia se desarrollará saludablemente. Téngase presente que de todos los miembros que llegaron a figurar en las filas del grupo quince por lo menos adoptarían un lenguaje abstracto para sus manifestaciones artísticas, tanto en el campo de la pintura como de la escultura, y varios todavía permanecen fieles a él en la actualidad.

Una valoración acertada de lo que el "Parpalló" significó de modernidad en la Valencia de los años cincuenta, no es posible sin tener presente los pocos medios y la pobreza del ambiente cultural del momento. Como señala Tomás Llorens, "en 1959 no había en Valencia ninguna galería de

arte. No había tampoco ninguna publicación periódica que aceptara en sus páginas un texto de crítica de arte"².

Las razones de este aislamiento hay que buscarlas en la estructura de la sociedad valenciana de la época. Se trata de una sociedad fundamentalmente agraria que no posibilita el desarrollo de una burguesía industrial que sirva de mecenas y haga posible la aparición de un mercado de arte vanguardista. La pobre "organización capitalista de la economía opera como superpuesta, con respecto a una economía agraria poco dinámica, y funcionando en condiciones anormales"³.

En este contexto no es de extrañar que muchos profesionales de las artes o las letras difícilmente encontrarán eco en el seno de la cultura valenciana y decidieran emigrar a otros núcleos urbanos con más posibilidades, como París, Madrid o Barcelona. Así sucedería con Eusebio Sempere, Vicente Castellano, Salvador Montesa, etc., todos ellos miembros del "Parpalló".

Buena muestra de lo que venimos diciendo y que resalta todavía más la audacia del "Parpalló", lo constituye la exposición "Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)", organizada en Valencia por el Instituto Francés y celebrada en el Salón de Fiestas del Ayuntamiento en mayo de 1955, tan sólo año y medio antes de la fundación del grupo. Se trataba de una muestra heterogénea que aglutinaba pintores cubistas, fauvistas, expresionistas y abstractos. Las críticas de la prensa no pudieron ser más negativas: "representa un traumatismo muy considerable para los frequentadores de las restantes exposiciones al uso"⁴, "justo es decir, antes de seguir adelante, que en el ambiente artístico de Valencia [...] es realmente extraña la impresión que producen tales tendencias modernas [...] hay otros lienzos manchados con colores informes [...] que son los más enigmáticos y, por tanto, los que más arrancan expresiones de pavor a unos espectadores y de indignación a otros"⁵. Las críticas a los pintores abstractos fueron las más duras. A Roger Chastel se le calificó de "cultivador

(1) Catálogo *Grupo Parpalló 1956-1961*, Palau Dels Scala-Sala Parpalló, Valencia, enero-febrero, 1991.

(2) Tomás LLORENS, *España. Vanguardia artística y realidad social*, Madrid, 1976, p. 140.

(3) T. LLORENS, "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", Suplemento 72 de *Hogar y Arquitectura*, p. 56.

(4) *Levante* (11-V-1955), p. 5.

(5) *Las Provincias* (6-V-1955), p. 14.

vergonzante del arte abstracto”⁶. De Pierre Soulages, Hans Hartung y André Lansky se dijo que se observa en sus obras “un destello de gracia cromática o un movimiento de masas de color que reclaman la atención del espectador, pero no le veo virtualidad estética ninguna. Ni estética ni de ninguna clase”⁷.

Bien, pues, en este triste contexto surge el grupo que nos proponemos analizar en las líneas que siguen a continuación. Desde la perspectiva actual conviene valorar adecuadamente su aportación a la historia del arte valenciano, teniendo presente que cuando en los ambientes artísticos del momento los más avanzados hablaban de cubismo o como mucho de expresionismo, el “Parpalló” reflexionaba ya sobre el principio de “integración de las artes” propio de la *Bauhaus*⁸ o reseñaba en las páginas de su revista⁹ obras como *Un art autre* de Michel Tapié o *De lo espiritual en el arte* de Vassily Kandinsky.

I. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

El “Parpalló” quedó formalmente constituido en la ciudad de Valencia en diciembre de 1956, aunque un número más reducido de sus futuros miembros fundadores ya venían manteniendo contactos orientados a su creación desde octubre del mismo año. Su actividad se desarrollaría hasta febrero de 1961, cuando se celebra la última exposición conjunta. Los impulsores de la idea fueron el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y el pintor Manuel Gil Pérez (fallecido prematuramente en 1957 a los treinta y dos años de edad), los cuales contaron con la colaboración del Instituto Iberoamericano de Valencia, cuyo Secretario General por aquel entonces era Adrián Sancho.

Los inicios no fueron fáciles como nos relata Manuel Gil:

*“En el otoño de 1956 se forma el “Grupo Parpalló”. En principio las cosas no están muy claras y desconfiamos unos de otros. Por un lado hay elementos muy distantes en él, por otro lado todos vemos la conveniencia de que el grupo continúe y cuaje”*¹⁰.

El nombre, sin duda, estuvo influido por el de la Escuela de Altamira, creada en 1948 en Santillana el Mar (Santander) y recuerda la cueva del Parpalló, muy representativa dentro del panorama prehistórico valenciano.

Sus componentes se reunían un día a la semana en distintas cafeterías de Valencia, para discutir sobre temas de arte, libros, comentar las críticas a sus exposiciones y en general para planificar las variadas actividades del grupo. Entre estas actividades hay que citar la preparación de las exposiciones conjuntas, edición de la revista “Arte Vivo”, conferencias, discusiones sobre temas de arte contemporáneo, veladas poéticas o literarias, etc.

Inicialmente, los integrantes de la agrupación fueron el crítico Vicente Aguilera Cerni; el escritor José Luis Aguirre; los escultores Nassio Bayarri, José Esteve Edo, y Amadeo Gabino; los pintores Agustín Albalat, José Marcelo Benedito, Vicente Castellano, Juan Genovés, Jacinta Gil, Manuel Gil Pérez, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michavila, Salvador Montesa, Vicente Pastor Plá, Francisco Pérez Pizarro, Luis Prades Perona y Juan de Ribera Berenguer; y el médico Ramón Pérez Esteve. Todos ellos firmaron la “Carta abierta del Grupo Parpalló”¹¹, en la que se daban a conocer a la opinión pública.

A través de la revista y las exposiciones conjuntas podemos ir siguiendo el número de integrantes del grupo. Algunos dejan de aparecer en la relación de miembros, mientras que otros se van incorporando. Estos últimos son los siguientes: el pintor Salvador Soria, el decorador José Martínez Peris y los arquitectos Juan José Estellés y Roberto Soler Boix (revista de julio de 1957); el pintor Monjalés y el periodista Juan Portolés (revista de diciembre de 1957); el escultor Andrés Alfaro y los pintores Isidoro Balaguer y Eusebio Sempere (revista de enero-febrero de 1959); el arquitecto Pablo Navarro (revista de marzo-abril de 1959); el escritor Antonio Giménez Pericás (revista de mayo-junio de 1959).

En el último número que se publica de la revista (julio-agosto de 1959), el grupo estaba formado por diez miembros: Vicente Aguilera Cerni, Andrés Alfaro, Isidoro Balaguer, Juan José Estellés, Manuel Gil (aparece con una cruz al lado, como miembro difunto), Antonio Giménez Pericás, José Martínez Peris, Monjalés, Pablo Navarro y Eusebio Sempere. José María de Labra empezó a colaborar desde febrero de 1961.

Ello nos indica que en el seno del “Parpalló” se fue produciendo una depuración automática de sus miembros hasta quedar reducidos a unos pocos que fueron trabajando bajo los auspicios de Vicente Aguilera Cerni, único miembro presente en toda la trayectoria histórica de los más de cuatro años que duró la agrupación y verdadero aglutinador de sus componentes desde la muerte de Manuel Gil.

Vicente Aguilera Cerni asume además el papel de ideólogo del “Parpalló”, fundamentalmente a través de los editoriales de la revista “Arte Vivo” en los que se defenderá a ultranza el arte de vanguardia y el principio bauhausiano de la “integración de las artes”.

(6) *Levante* (11-V-1955), p. 5.

(7) *Idem*.

(8) *Arte Vivo*, núm. 1, marzo, 1957.

(9) *Arte Vivo*, núm. 2, julio, 1957.

(10) *Escritos de Manuel Gil*, Archivo Manuel Gil.

(11) La Carta abierta del grupo “Parpalló” fue publicada en toda la prensa valenciana. Véase *Levante* (30-XI-1956), *Jornada* (30-XI-1956), *Las Provincias* (1-XII-1956).

2. OBJETIVOS Y PRINCIPIOS

Los objetivos y principios del “Parpalló” se vinieron formulando paulatinamente en los distintos documentos escritos por sus componentes y fueron apareciendo a lo largo de su trayectoria histórica. Los más importantes son la “Carta abierta” —verdadero manifiesto del grupo—, los catálogos de las exposiciones conjuntas y los artículos publicados en la revista “Arte Vivo”.

En síntesis, son los siguientes.

- Intento de “reunir esfuerzos y trabajos en los distintos sectores del arte a los que estamos vinculados [...] reconociendo que los principios doctrinales, para ser sólidos y aceptables por todos nosotros, únicamente podrán nacer del reiterado contraste de labores y opiniones, de la discusión y la experiencia diarias”¹². Por tanto, se detecta un interés por formar un equipo de reflexión y trabajo conjunto, al tiempo que se descarta toda actividad que no estuviera directamente relacionada con el arte.

- Deseo de “reavivar a la mortecina vida artística valenciana [que obliga a nuestros artistas] a engrosar otras escuelas locales [...] el acabamiento de esa fatal apatía general que ha originado el olvido de Valencia en el panorama artístico español”¹³. Se busca, pues, reactivar el arte valenciano para sacarlo del academicismo a que estaba sometido y hacerle “ocupar el puesto de vanguardia que siempre tuvo por derecho propio”¹⁴. Existe una crítica explícita a la necesidad de muchos artistas valencianos de emigrar a otros núcleos urbanos para poder ser fieles a sus postulados de vanguardia, ya que la sociedad en la nacieron difícilmente puede entender, valorar y acoger su producción estética.

- Búsqueda de un lenguaje artístico que conecte con las vanguardias del momento, rechazando de plano “las puertas cerradas, los conformismos, los anacronismos”¹⁵. El grupo se planteaba su reflexión y experimentación dentro de un contexto vanguardista, abandonando de plano todo ideal de academicismo que hiciera perdurar viejas corrientes ya desfasadas para su tiempo.

- Afán de búsqueda y experimentación dentro del arte de vanguardia, porque “la primera condición de una época de crisis, en plena revisión de valores, es el inteligente inconformismo que conduce hacia la tónica experimental”¹⁶. Hay un planteamiento de continua experimentación, incluso dentro de un lenguaje contemporáneo, porque la praxis de la vanguardia no consiste en la mimesis de lo que ya se ha hecho en otros lugares —por muy actual que esto sea— sino en la continua indagación y profundización de las opciones estéticas que el arte del siglo XX ofrece a los artistas.

- Desarrollo de una labor divulgadora de las últimas tendencias artísticas en el seno de la sociedad valenciana.



Para ello, el grupo se valió de la revista y de las conferencias que sus ideólogos daban. En este sentido hay que decir que el “Parpalló” se planteará por primera vez en el panorama del arte valenciano servir de fermento dentro del contexto social en que desarrolla su actividad, no conformándose con autoalimentarse, sino buscando una incidencia y proyección a su alrededor.

- Falta de uniformidad estética. El “Parpalló” no se constituye como un grupo adscrito a una corriente artística concreta, sino que en su seno conviven distintas tendencias. Esta situación es admitida por sus miembros “porque nuestro Grupo no se ampara, como otros muchos, tras una coincidencia de criterio plástico, sino en la libertad para la búsqueda”¹⁷, ya que “para nosotros, la unidad de criterios no

(12) *Las Provincias* (1-XII-1956), p. 13.

(13) *Idem*.

(14) *Idem*.

(15) Catálogo *Parpalló*, Sala del Prado del Ateneo, Madrid, enero, 1958, p. 7.

(16) Editorial *Arte Vivo*, tercera entrega, diciembre, 1957, p. 1.

(17) *Id.*, *ibid.*, p. 1.

significa identidad estilística, sino coincidencia en la búsqueda”¹⁸.

- Integración de las artes. Tal vez sea el postulado más característico del grupo. Aparece claramente formulado en la “Carta abierta” y se retoma repetidamente en muchos otros escritos¹⁹. El “Parpalló” define esta idea de la siguiente manera: “arquitectos, decoradores, pintores, escultores y escritores tenemos el deber de inquirir la esencia de una nueva integración de las artes, contribuyendo así a la posibilidad de una vida plena y armoniosa”²⁰. La idea procede de la Bauhaus²¹ de la que Vicente Aguilera Cerni y algunos artistas como Salvador Montesa eran entusiastas. Esta colaboración de todos los sectores artísticos en la consecución de la obra de arte está orientada a mejorar el entorno en el que se desarrolla la vida del hombre. Por eso, el grupo “Parpalló” considera que la arquitectura ha de jugar un papel primordial en el concierto de las artes, porque sintetiza y contiene a las demás. Vicente Aguilera Cerni lo expone con toda claridad, cuando dice:

“Hasta Frank Lloyd, Wright, Charles Le Corbusier y Walter Gropius, no surgen los paladines en la entereza, los creadores omnicomprendivos que ofrecen la síntesis — acertada o errónea— de, una verdadera cultura técnica y artística de nuestro momento.

Gracias a ellos la arquitectura ha recuperado su noble función como eje de todas las artes y mediadora entre el hombre, la sociedad y la naturaleza”²².

- Marcado carácter antimerkantista. El grupo se pronuncia en contra de la manipulación económica a la que está sometida la actividad artística y afirma que “es cuestión de superar el individualismo cobarde del arte falsamente desinteresado, tras el que siempre hay un cliente o un engranaje mercantil, como el que representan las galerías comerciales”²³. Se aboga, pues, por un arte al servicio del arte y de la sociedad que huya del exclusivo objetivo del beneficio económico.

(18) V. AGUILERA CERNI, *Catálogo Parpalló*, Cercle Maillol, Barcelona, mayo, 1957, p. 1.

(19) Véase a tal efecto: V. AGUILERA CERNI, “Divagación sobre el arte y la entereza”, *Arte Vivo*, 2.ª entrega, julio '57, p. 3 y 4. Carta abierta del grupo “Parpalló”, *Levante* (1-12-56), p. 13. Edit. *Arte Vivo*, 2.ª entrega, julio, 1957, p. 1. Edit. *Arte Vivo*, n.º 1, marzo '57, p. 1. V. AGUILERA CERNI, *Cat. Parpalló*, Cercle Maillol, Barcelona mayo, 1957, p. 4.

(20) Editorial *Arte Vivo*, segunda entrega, julio, 1957, p. 1.

(21) La traducción literal del nombre de la Escuela es la de “Casa de Construcción”, pero se la denomina habitualmente *Bauhaus*. Fue fundada por el arquitecto Walter Gropius en 1919 en la ciudad alemana de Weimar. Nació con la intención de llevar a la práctica el principio modernista de la unidad de las artes, es decir, un estudio globalizado de las disciplinas propias de las Bellas Artes y de las Artes Aplicadas.

(22) V. AGUILERA CERNI, “Divagación sobre el arte y la entereza”, *Arte Vivo*, segunda entrega, julio, 1957, p. 3.

(23) Id., *ibid.*, p. 3 y 4.

- Finalmente, el “Parpalló” llevó a cabo, a través de la revista, una labor de denuncia de las agresiones de las que eran objeto la arquitectura y el urbanismo valencianos, a causa de la primacía de intereses económicos sobre los humanos. Los dos textos siguientes son un ejemplo claro:

“Valencia puede y debe ser una ciudad grata, humana, adaptada a las exigencias de nuestro tiempo [...] Sin un urbanismo sensato, no puede haber buena arquitectura. Sin ambas cosas, es absurdo esperar un ambiente físico propicio para el buen desarrollo de la comunidad. La ciudad debe ser enfocada como un conjunto en el que son inseparables las técnicas y las artes. El urbanista tiene que pensar también en términos estéticos, actuando como artista y recabando la colaboración de los artistas”²⁴.

“Cualquier particular o empresa tiene derecho a levantar —por ejemplo— edificios de siete u ocho pisos. Ahora bien, es ilícito hacerlo a costa de la estética ciudadana, aplastando dos monumentos nacionales [se refiere al Palacio de Dos Aguas y a la Iglesia de San Andrés], rompiendo la imprescindible unidad y vulnerando la necesaria proporcionalidad [...] La especulación sobre terrenos es un brillante negocio que debe tener, como mínimo, dos límites: el bien común y el sentido común”²⁵.

3. EXPOSICIONES CONJUNTAS

El grupo “Parpalló” llegó a realizar un total de once exposiciones conjuntas durante los años que duró su actividad. Estas muestras constituían, junto con la revista, el medio de comunicación con la sociedad y colaboraban, con mayor o menor éxito, en la educación de la misma hacia un mejor conocimiento del arte de vanguardia. Los resultados fueron diversos. Desde las críticas despiadadas de las que fue objeto la primera, hasta la más absoluta indiferencia por parte de la prensa que encontramos en la tercera. A decir verdad fue mayor la acogida que tuvieron fuera de Valencia que en su propia tierra.

La primera²⁶ se realizó en el Salón de Exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia, entre el 1 y el 11 de diciembre de 1956. Se presentaron un total de treinta y cinco pinturas y siete esculturas. Los artistas participantes fueron Albalat, Benedito, Castellano, Genovés, Jacinta Gil, Manuel Gil, Gimeno, Michavila, Salvador Montesa, Pastor Plá, Pérez Pizarro, Ribera Berenguer, Nassio Bayarri, Esteve Edo y Amadeo Gabino. Prácticamente todos los expositores presentaron obra figurativa, si exceptuamos a algunos

(24) V. AGUILERA CERNI, “Valencia nueva”, *Arte Vivo*, cuarta entrega, julio, 1958, p. 8.

(25) “Estamos a tiempo”, *Arte Vivo*, 3.ª entrega, diciembre, 1957, p. 2.

(26) *Jornada* (30-XI-1956), *Levante* (30-XI-1956).

como Castellano o Montesa que habían tenido posibilidades de salir al extranjero.

Las críticas de la prensa fueron del todo negativas, especialmente para aquellos artistas que habían presentado obra abstracta:

“No sabemos qué tienen que ver con la pintura, por ejemplo, los “collages” de Castellano, ni esos muestrarios de chatarrero que presenta Montesa [...] En estas [obras] parece trascender más bien una casi absoluta insinceridad, con la que más que inducir a error al visitante parecen tratar de engañarse a sí mismos. Ahí está, por ejemplo, esa insensatez de Pérez Pizarro titulada “Peñón de Ifach” [...] Y en el mismo orden de incongruencia están esos paisajes de Ribera Berenguer, envilecidos tan sólo por esa payasada de una descomunal y flotante cabeza de pollino en un extremo del paisaje. Y tampoco se nos alcanza cómo puede alcanzar belleza plástica alguna en uno de los “collages” de Castellano —tan buen pintor sin embargo— un trozo de rejilla de una mecedora desfondada y mugrienta”²⁷.

El grupo salió al paso de estos comentarios con una “Segunda carta abierta del Grupo Parpalló”²⁸. En esa carta se declaraban herederos de la escuela pictórica valenciana, haciendo un repaso rápido de las aportaciones que ésta había hecho a la Historia del arte desde el siglo XIV. Pero al mismo tiempo constataban el deseo de continuar esa herencia con un lenguaje artístico propio de su época. La carta acudía en defensa particularmente de Juan de Ribera Berenguer a cuyos dos paisajes la prensa había aplicado los calificativos de “envilecidos” y “payasada”. También se defendían los *collages* de Castellano, cuyo valor plástico había sido negado, y las construcciones de hierro y cemento de Montesa que habían sido calificadas de “muestrarios de chatarrero”. En resumidas cuentas, esta primera exposición no hacía más que enfrentar a una opinión pública eminentemente conservadora con un grupo inquieto que buscaba por todos los medios la renovación artística valenciana.

Con motivo de esta primera muestra del grupo, Manuel Gil dio una charla en el Ateneo Mercantil con el título de “Exposición de una teoría”²⁹ y Fernando Vidal, redactor de Radio Valencia, disertó en el mismo Ateneo sobre el tema “Origen y personalidad del arte contemporáneo”³⁰.

La segunda exposición se celebró en el *Cercle Maillol* del Instituto Francés de Barcelona. Duró desde el 8 al 17 de mayo de 1957 y estuvo patrocinada por el Instituto Iberoamericano de Valencia. Se presentaron dieciocho pinturas y una escultura. Los artistas participantes fueron Castellano, Genovés, Jacinta Gil, Manuel Gil, Marcelo Benedito, Michavila, Salvador Montesa, Pastor Plá, Pérez Pizarro, Juan de Ribera Berenguer y Nassio Bayarri. El catálogo llevaba un texto de Vicente Aguilera Cerni en el que se

explicaba qué era el grupo “Parpalló” y cuáles eran sus objetivos.

La tercera exposición³¹ tuvo lugar en el Salón Dorado de la Diputación Provincial de Valencia, entre el 1 y el 30 de junio de 1957. La prensa apenas se hizo eco y se limitó a señalar la noticia.

La cuarta exposición se celebró en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid entre el 14 y el 25 de enero de 1958. Esta muestra fue concebida como un homenaje a Manuel Gil, fallecido el 31 de agosto de 1957 a los treinta y dos años de edad. El mismo catálogo contenía en su portada una foto y una obra del pintor. Vicente Aguilera Cerni redactó el texto para el catálogo en el que hacía una larga disertación sobre los fundamentos del grupo “Parpalló”, recalcando el papel decisivo que Manuel Gil había jugado en su formación y desarrollo. Frases como la que sigue dan una idea muy clara del protagonismo que Manuel Gil tuvo dentro del grupo y la pérdida irreparable que su muerte significaba para la trayectoria del mismo: “Al hablar del Grupo Parpalló podemos prescindir de cualquier nombre menos del suyo. El intervino decisivamente en su formación, inyectándole un entusiasmo exigente, una vitalidad sin concesiones”³². Se presentaron nueve obras cuyas todas fechadas en 1957 y que pertenecen precisamente a las experiencias en el campo de la abstracción que el pintor había realizado el mismo año de su muerte. También expusieron Albalat, Castellano, Genovés, Jacinta Gil, Michavila, Monjalés, Montesa, Pastor Plá, Pérez Pizarro y Salvador Soria. Un total de veintiséis obras. La crítica tuvo una acogida mucho más positiva que la que el grupo recibió en su propia tierra. Entre otras cosas se decía: “los del Parpalló tienen talento, dignidad, escasa petulancia y trabajan en un ambiente en el que no deben hallarse muy acompañados”³³. Las obras presentadas también gozaron de buena crítica, hasta las del mismo Castellano, tan vituperado anteriormente por sus *collages*: “Su dignidad está también en su obra. Me complace subrayar la sugestión de los paisajes de Monjalés, el vigor de Jacinta Gil, el carácter de Albalat y otras calidades en obras de Pastor Plá, Pérez Pizarro, Castellano y Michavila [...] Desde su exposición del año pasado tengo a Genovés por pintor fuera de serie”³⁴.

(27) *Jornada* (4-XII-1956), p. 4.

(28) *Jornada* (8-XII-1956).

(29) *Levante* (6-XII-1956).

(30) *Levante* (12-XII-1956).

(31) *Jornada* (15-VII-1957), *Las Provincias* (15-VI-1957), *Levante* (15-VI-1957).

(32) Catálogo *Grupo Parpalló*, Sala del Prado del Ateneo, Madrid, enero, 1958.

(33) *Ya* (23-I-1958).

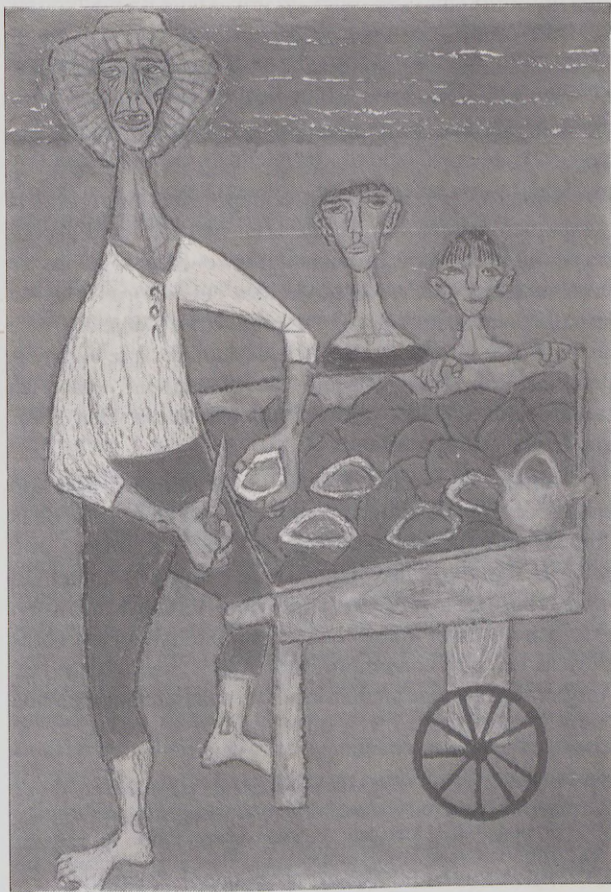
(34) *Idem*.

La quinta exposición se celebró en el Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia entre el 27 de junio y el 10 de julio de 1958. Se presentó obra de Manuel Gil, Benedito, Jacinta Gil, Martínez Peris, Monjalés, Nassio, Pastor Plá, Pérez Pizarro y Soria. Una vez más la prensa no le dio la más mínima importancia³⁵.

La sexta exposición tuvo lugar en mayo de 1959 en el Hotel Formentor de Palma de Mallorca. Estuvo patrocinada por la revista *Papeles de Son Armadans*, revista literaria que en aquel entonces dirigía Camilo José Cela. Participaron Alfaro, Soria y Monjalés. Se celebró con motivo de las Conversaciones Poéticas y el Primer Coloquio Internacional de Novela.

La séptima exposición se celebró en Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca en junio de 1959. Estuvo también patrocinada por la revista *Papeles de Son Armadans*. Participaron Salvador Soria, Monjalés y Andrés Alfaro. En el catálogo se incluían diversos pensamientos sobre el hecho artístico redactados por los propios participantes.

La octava exposición tuvo lugar en la Sala Gaspar de Barcelona entre octubre y noviembre de 1959. Intervinieron



“Vendedor de cocos en la playa”. Salvador Soria. 1957. 146 x 97 cms.

Alfaro, Balaguer, Martínez Peris, Monjalés y Eusebio Sempere. El catálogo llevaba dos textos de Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás respectivamente. Aguilera Cerni acudió en defensa de la falta de uniformidad estética que el grupo presentaba, afirmando que “según las usuales normas esteticistas, no tiene justificación un Grupo que no defienda idénticos postulados plásticos. Para nosotros, ésta es una noción académica. Lo que verdaderamente importa es el talante humano, tras el que han de ir irremediamente las demás cosas³⁶. La prensa de la ciudad condal se hizo mayoritariamente eco del acontecimiento, valorando en el grupo “lo que significa de reacción contra la postración artística de una región como la valenciana que en varias ocasiones —la primera nada menos que en determinados períodos del paleolítico— ha ido a la cabeza del arte hispánico. Inconformismo muy comprensible en la juventud. Con este grupo la ciudad del Turia forma en las filas vanguardistas de nuestro país”³⁷.

La novena exposición se celebró en el Club Urbis de Madrid del 8 al 23 de febrero de 1960. Presentaron obra Alfaro, Balaguer, Jacinta Gil, Martínez Peris, Monjalés, Pablo Navarro y Eusebio Sempere. El catálogo estaba prologado por Vicente Aguilera Cerni con el mismo texto que ya se utilizara en la Sala Gaspar de Barcelona. En la portada llevaba motivos pictóricos tomados de la cueva del Parpalló, correspondientes al período magdaleniense. La novedad de dicho catálogo consistía en no limitarse a incluir textos de los escritores del grupo, sino que se añadieron otros tomados de tratadistas y literatos europeos, relacionados con el mundo del arte, como Charles Baudelaire, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, Siegfried Giedion, Bruno Zevi, Walter Gropius, etc. A través de ellos el grupo se hacía eco de ideas como la necesidad de educar a la amplia masa social para que sea capaz de apreciar el arte, conexión del arte con la vida real del hombre, etc.

La décima muestra corresponde a la “Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español”, que fue organizada por el mismo “Parpalló”. Se realizó en la Sala del Ateneo de Valencia, inaugurándose el 12 de marzo de 1960. Participaron los miembros del grupo y los invitados Manuel Calvo, Equipo Córdoba, Equipo 57 y José María de Labra. El texto de presentación corrió a cargo de Antonio Giménez Pericás. A partir de su lectura se observa un ataque al individualismo que ha caracterizado muchas etapas de la Historia del Arte y una defensa del corporativismo que ha de determinar la praxis artística. Movimientos como *Arts and Crafts* de Morris o la misma *Bauhaus* de Gropies aparecen como prototipos de integración de las artes. El denso

(35) *Las Provincias* (27-VI-1958).

(36) Catálogo *Parpalló*, Sala Gaspar, Barcelona, octubre, 1959.

(37) *Diario de Barcelona* (24-X-1959).

discurso que Giménez Pericás presenta tiene párrafos muy elocuentes como cuando dice: "No existen *otras artes*. Todo arte tiene una *naturaleza orquestal*. La doble cara, cognoscitiva del espacio y de aplicación espacial, de la estética moderna pone en la cola de la labor plástica combinada a la arquitectura: pero no como un escalón de dignidades, sino como síntesis omnicomprendensiva de decisoria intervención en la cotidianidad"³⁸.

La undécima y última exposición del grupo se celebró en la Sala Mateu de Valencia en febrero de 1961. Estuvo dedicada a Diego Velázquez y en la contraportada del catálogo se leía "A Diego Velázquez de Silva. Al prodigio de la norma. Al precursor. Al que venció sobre la tercera dimensión fingida y rompió las recetas del claroscuro. Al más actual y portentoso de los artistas. Al pintor del tiempo. Al maestro que enseñó a mirar hacia el futuro. Al asombro de la mano, gloria de la mirada, luz del intelecto". Participaron Alfaro, Balaguer, Monjalés, Eusebio Sempere y José María de Labra. El catálogo llevaba un texto introductorio de Vicente Aguilera Cerni y como novedad cada artista participante presentaba también un texto en el que comentaba su propia obra.

Hubo una duodécima muestra celebrada en la Agencia de Exposiciones Artísticas de Poznan (Polonia) en 1965, que se trasladó a otras ciudades polacas. Participaron Alfaro, Balaguer, Monjalés y Labra con un total de 72 obras sobre papel. Resulta un poco problemática su adscripción o no al grupo. Si bien es cierto que fue gestionada en junio de 1961, cuando la agrupación todavía estaba vigente, también lo es que se celebró varios años después. No obstante, si exceptuamos a Eusebio Sempere, participó en ella la última formación del "Parpalló", aunque en el catálogo no se llegó a hacer constar el nombre del grupo y figuraron simplemente los artistas participantes. La exposición fue concebida como un intercambio cultural entre Polonia y España, canalizado a través de Aguilera Cerni y la crítica de arte Ewa Garztecka que habían trabado amistad al coincidir en algún certamen de arte internacional. Era una iniciativa sin respaldo oficial, ya que ambos países no mantenían en aquel momento ningún tipo de relación diplomática. Las dificultades aduaneras para devolver la obra a sus respectivos autores hicieron que éstos optaran generosamente por regalársela a Ewa Garztecka que en 1971 la donaría al Museo Nacional Naradowe Wroclaw de Polonia.

4. LA REVISTA

La revista que editaba el grupo constituye el principal vehículo de difusión de las ideas del "Parpalló". Era costeada por los mismos miembros y hasta la cuarta entrega de julio de 1958 se distribuía gratuitamente entre sus amigos³⁹.

A partir de la quinta entrega, se empezó a vender al precio de 15 ptas. Fue impresa en talleres locales como el de P. Quiles o Semana Gráfica.

Se editaron un total de ocho ejemplares entre marzo de 1957 y julio-agosto de 1959, los cuales pueden ser agrupados en tres etapas con peculiaridades distintas.

Primera etapa. El nombre de la revista es "Arte Vivo". Aparece sin una periodicidad fija, distanciando cada vez más las ediciones. El formato de impresión es grande (42 x 30 cms.). Los artículos que se presentan son de los miembros del grupo con escasas excepciones y los temas que se abordan también giran alrededor del "Parpalló". Se observa un interés grande por formular los fundamentos ideológicos de la agrupación y por dar a conocer a los artistas que la integran. Suelen aparecer una serie de apartados fijos que se repiten prácticamente en cada número. Está el editorial que no lleva firma y donde se exponen con más detenimiento los principios doctrinales. El ideario es una sección que incluye citas textuales de artistas, congresos o tratadistas de arte con el ánimo de reforzar el aparato ideológico expuesto en los editoriales. También aparece un apartado dedicado a noticias del grupo, exposiciones de arte, etc. Finalmente hay artículos firmados sobre artistas o acontecimientos importantes en el campo de las artes plásticas. Todos los ejemplares llevan fotografías de obras que ilustran el texto.

Durante esta primera etapa se publicaron cuatro entregas:

Número 1 (marzo 1957). Contiene un editorial sobre la colaboración entre las distintas artes plásticas para la consecución de la obra. Se incluyen en el ideario textos de Fernand Léger que refuerzan la idea del editorial. Hay un artículo de Manuel Gil sobre el pintor José Gausachs, otro de Vicente Castellano sobre la necesidad del arte vanguardista en Valencia y dos más de Manuel Gil sobre las construcciones plásticas de Salvador Montesa y los *collages* de Vicente Castellano.

Número 2 (julio 1957). El editorial continúa insistiendo en la necesidad de integrar las artes en la elaboración de la obra. Se introduce una reseña de Vicente Aguilera Cerni sobre *Un art autre* de Michel Tapié y otra de Manuel Gil sobre el libro *De lo espiritual en el arte* de Vassily Kandinsky. Esto demuestra el interés que el grupo tenía por las obras teóricas del arte contemporáneo. Aparece un artículo de Aguilera en el que se analiza la labor de la Bauhaus alemana

(38) A. GIMÉNEZ PERICÁS, Texto de presentación a la *Primera exposición conjunta de Arte Normativo Español organizada por el grupo Parpalló*, Ateneo Mercantil, Valencia, marzo, 1960.

(39) "Arte Vivo no se vende, es un obsequio del grupo Parpalló a sus amigos". Esta frase aparece en las primeras cuatro entregas de la Revista.

en su afán por la cooperación de las distintas artes. Hay artículos sobre Francisco Pérez Pizarro, sobre el papel del paisaje en la pintura y la literatura y finalmente otro de Manuel Gil en el que expone su concepción de la abstracción.

Número 3 (diciembre 1957). Este ejemplar de la revista gira en torno a la figura y obra de Manuel Gil, fallecido en agosto del mismo año. El editorial sigue ahondando en los postulados teóricos del grupo y viene a justificar la diversidad estética que reina en su interior. Se incluyen reproducciones de la obra de Manuel Gil, fragmentos de sus escritos y también algunos artículos firmados sobre su obra. Por primera vez aparece una colaboración de un artista no perteneciente al "Parpalló". Se trata de un artículo sobre la Bienal de Sao Paulo firmado por Antonio Saura. Estas colaboraciones serán cada vez más frecuentes y marcarán el rumbo de la segunda etapa de la revista.

Número 4 (julio 1958). El editorial está dedicado a ratificar la incondicional adhesión del grupo al arte contemporáneo. En los artículos firmados se observa una mayor apertura hacia artistas que no sean del "Parpalló", lo cual demuestra un interés por no vivir encerrados en sí mismos y contribuir a la difusión del arte de vanguardia. Los trabajos dedicados a Ràfols Casamada, a la cerámica norteamericana o a Willem de Kooning son buena prueba de ello. Aparecen las primeras denuncias sobre los abusos en materia de urbanismo valenciano, lo cual es un signo más de que el grupo busca una proyección social de su labor y no se conforma con el trabajo de puertas adentro.

Segunda etapa. Se inicia con la revista de enero-febrero de 1959. El nombre sigue siendo "Arte Vivo". El formato de impresión pasa a ser de menores dimensiones (30 x 21 cms.). El grupo era perfectamente consciente de los cambios que se operaban en su publicación. En el primer número de esta nueva etapa se hacía alusión a este cambio de rumbo y se anunciaba la colaboración de escritores nacionales y extranjeros, la publicación de "trabajos de todas las tendencias, siempre que representen algo viviente en la aventura del arte actual"⁴⁰, información sobre "las realidades del arte actual"⁴¹ y la defensa de "sus propias opiniones en los escritos que aparezcan sin firma"⁴². La revista se puso en el mercado al precio de 15 ptas. Su estructura interna varió bastante con respecto a la primera etapa, porque la mayor parte del espacio se dedica a artículos firmados sobre artistas o acontecimientos importantes y, al final aparecen noticias y reseñas sobre libros de interés. En esta segunda etapa se llegaron a publicar tres ejemplares y un suplemento al tercero. Con una periodicidad fija de dos meses.

Número 5 (enero-febrero 1959). Los dos primeros artículos están dedicados al grupo propiamente dicho. En el

primero se abordan las características que van a definir la nueva etapa de la revista y el segundo es un texto a base de aforismos sobre la esencia del arte vivo. A continuación aparecen seis artículos dedicados a pintores y movimientos de vanguardia, como Vasarely, El Paso, Alfonso Mier, etc. Están firmados por artistas y críticos de prestigio, como el mismo Aguilera, Umbro Apollonio o Juan-Eduardo Cirlot.

Número 6 (marzo-abril 1959). Continúa la misma línea del ejemplar anterior. Se incluye el texto del primer manifiesto de la revista *De Stijl* de 1918. Hay artículos de Henry Moore, poemas inéditos de Vicente Andrés Estellés, etc. No falta el apartado dedicado a noticias de interés artístico.

Número 7 (mayo-junio 1959). Abre el camino a lo que será la tercera y última etapa. La revista adquiere un carácter monográfico y pretende dar a conocer la figura de Juan Gris a través de una serie de artículos firmados por Daniel Henry Kahnweiler, Carl Einstein, Maurice Raynal, Antonio Giménez Pericás y Mercedes Molleda. El suplemento estaba dedicado fundamentalmente a información artística.

Tercera etapa. Se inicia y concluye con el octavo y último número de la revista, correspondiente a julio-agosto de 1959. El formato de edición es el mismo que el de la segunda etapa. En la mente del grupo está también claro este nuevo cambio de rumbo porque en la primera página de este ejemplar se lee "tercera época". La publicación adopta el nombre de "Parpalló" por razones de tipo legal. La línea a seguir era la misma marcada en el ejemplar anterior, es decir, confeccionar números monográficos sobre un artista o un tema. En este caso el ejemplar está dedicado a los premios internacionales obtenidos por artistas españoles. Aparecen artículos dedicados a Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Jorge de Oteiza, Chillida etc. Sus autores son críticos de arte como Aguilera Cerni, Juan Eduardo Cirlot, Cesáreo Rodríguez Aguilera, etc.

5. ESTÉTICA DEL GRUPO

El "Parpalló" nunca se planteó la posibilidad de mantener una línea estilística homogénea. Más bien era partidario de un pluralismo artístico entre sus componentes, aunque siempre dentro de una tónica de vanguardia. En más de una ocasión abogó por este pluralismo, calificando la uniformidad de "noción académica"⁴³.

Su estética estuvo basada en las corrientes que desde mediados de los años cincuenta se iban difundiendo por el resto del estado, procedentes fundamentalmente de los

(40) "Nueva etapa", *Arte Vivo*, Valencia, enero-febrero, 1959, p. 3.

(41) *Id.*, *ibid.*, p. 3.

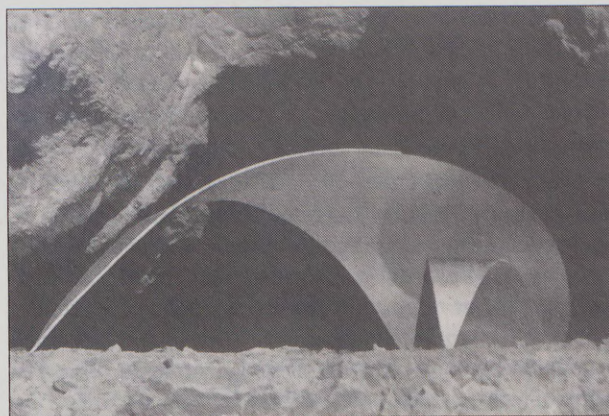
(42) *Id.*, *ibid.*, p. 3.

(43) Catálogo *Parpalló*, Sala Gaspar, Barcelona, octubre, 1959.

medios parisinos. Se puede afirmar que el “Parpalló” fue el cordón umbilical que vinculó el panorama artístico valenciano al arte geométrico y al informalismo, aunque no todos sus miembros llegaron a practicar la abstracción. En este sentido su labor fue similar a la desempeñada por el grupo “El Paso”⁴⁴ en Madrid o por algunos miembros del grupo “Dau al Set”⁴⁵ de Barcelona que a principios de la década de los años cincuenta evolucionarían hacia un arte no figurativo⁴⁶.

Los artistas que permanecieron fieles a la figuración, al menos durante la pervivencia del grupo, practicaron una pintura de corte expresionista o se sintieron fascinados por el cubismo. Tal es el caso de *Agustín Albalat* y *José Marcelo Benedito* que trabajaron dentro de la simplificación geométrica de formas. *Juan de Ribera* y *Luis Prades Perona* practicaron una figuración expresionista de temas más dramáticos con contornos muy marcados en negro y tonos oscuros. Dentro de este mismo expresionismo cabría situar también al escultor *Nassio Bayarri*, aunque la producción de esta época está sujeta a cambios de rumbo. *Juan Genovés* presentó un expresionismo de formas muy simples no exento de preocupaciones geometrizaras de origen picassiano. *Víctor Manuel Gimeno* ofreció desde una figuración estilizada hasta obras mucho más geometrizaras. Más académico fue el escultor *José Esteve Edo*, al menos si lo comparamos con los demás miembros.

Dentro de la geometría propiamente dicha los primeros indicios los encontramos en *Vicente Castellano* que desde 1955 venía practicando una abstracción muy influida por el suprematismo de Kasimir Malevich y preocupada por la racionalización del espacio en estructuras rectangulares. *Salvador Montesa* interesado por obras tridimensionales en las que aparecen estructuras geométricas de hierro montadas sobre soportes de yeso o mármol. *Joaquín Michavila* presentó naturalezas muertas y paisajes llenos de color mediterráneo pero con una técnica neocubista que le llevaba a destacar fundamentalmente los aspectos geométricos. Desde 1958 ingresaría en la abstracción con unas composiciones inspiradas en las estructuras cristalinas de los minerales que originaban formas poligonales y rectangulares. *Andrés Alfaro* inicia desde su ingreso en el “Parpalló” sus primeras esculturas compuestas por formas en espiral de alambre grueso y hojalata para ir evolucionando hacia obras de mayor tamaño en las que la línea curva circular y la línea ondulante son las principales protagonistas. *Eusebio Sempere* estaba inmerso plenamente en la corriente cinética cuando se integra en el grupo. Entre sus obras destacan los *gouaches*



“Plano curvo”. *Andrés Alfaro*. Sala Gaspar. Barcelona, 1959.

sobre fondos uniformes que presentó en la exposición de la Sala Gaspar de Barcelona y los “Relieves Luminosos Móviles”. *Amadeo Gabino* como pintor y escultor trabajó en la más estricta fidelidad al cuadrado y al rectángulo. Por su parte *José María de Labra* ofreció un constructivismo muy dinámico basado en formas geométricas interrelacionadas por tensiones diversas. El arquitecto *Juan José Estellés* y el decorador *José Martínez Peris* trabajaron dentro de un racionalismo bauhausiano de gran simplificación formal.

El campo del informalismo fue uno de los más abonados por los miembros del “Parpalló”. *Jacinta Gil* trabajó en un tipo de obras matéricas, apellidadas “tachismo”, en las que conseguía distintos ritmos dinámicos con manchas, chorreados de pintura y otros materiales extrapictóricos. También llegó a explorar el terreno de la pintura gestual. *Isidoro Balaguer*, que había ingresado en la pintura matérica a raíz de su estancia en París, continuó en la misma línea a partir de su vinculación al “Parpalló” desde principios de 1959. Sus obras están formadas por costras combinadas con franjas de pintura plana que en ocasiones recuerdan formas biológicas. *Vicente Castellano* trasladó el lenguaje geométrico anterior al terreno de lo matérico, configurando estructuras rectangulares a partir de materiales extrapictóricos. Desde 1958 sus obras son cada vez más informales. *Monjalés* realizó en el seno de “Parpalló” una verdadera síntesis entre la geometría y el informalismo matérico. Encontramos estructuras de rectángulos y cuadrados que destacan sobre un fondo uniformemente negro. En ellas se aprecia el trabajo de espátula que va generando la composición a base de capas superpuestas de mixtura en color gris. Como ha destacado *Juan Eduardo Cirlot*⁴⁷, lo impactante de estas obras es precisamente el contraste entre la luz de los grises y la oscuridad de los fondos negros. *Salvador Soría*

(44) L. TOUSSAINT, “El Paso” y el arte abstracto en España, Madrid, 1983.

(45) L. CIRLOT, *El grupo “Dau al Set”*, Madrid, 1986.

(46) L. CIRLOT, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona, 1983.

(47) J. E. CIRLOT, “Exposición del Grupo Parpalló en Sala Gaspar”, *Co-reo de las Artes*, núm. 21, 1959, p. 4.



“Composición”. Isidoro Balaguer. Sala Gaspar. Barcelona, 1959

ingresa en el grupo con una pintura todavía figurativa de temática expresionista en la que aparecen naturalezas muertas o personajes de carácter humilde que contemplan al espectador sobre fondos uniformes y marcada tendencia a la bidimensionalidad. A partir de 1958 evoluciona hacia el informalismo matérico con composiciones en las que se profundiza en el carácter expresionista de la etapa anterior, aunque con un lenguaje plenamente abstracto.

El caso de *Manuel Gil* merece una consideración especial. En las primeras exposiciones del grupo todavía es figurativo, pero desde finales de 1956 hasta su muerte en agosto de 1957 exploró distintas vías dentro de la abstracción. Sus *collages* ofrecen fondos uniformes sobre los que flotan formas diversas hechas con recortes de revista. Destaca el juego de tensiones que se genera entre los distintos elementos dentro de un ámbito común. Experimentó también las múltiples posibilidades de descomposición formal que se pueden obtener a partir de una figura geométrica simple. En la serie de “Formas dinámicas espaciales”, realizada a cera y temple, obtiene composiciones de amplios espacios, de los que no están ausentes ciertos efectos cinéticos, conseguidos con las propiedades dinámicas que el color puede ofrecer. El mecanismo consiste en modular con gamas próximas de un mismo tono para conseguir ciertas sensaciones ópticas de movimiento aparente. Desgraciadamente su muerte temprana no le permitió profundizar en todos estos nuevos horizontes que apenas había vislumbrado.

PASCUAL PATUEL

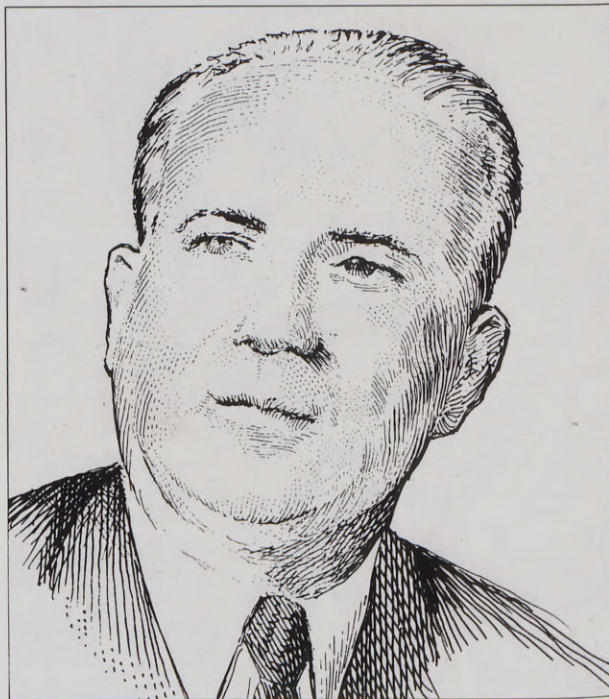
EL MAESTRO JOSE MANUEL IZQUIERDO

(1890 - 1951)

El maestro José Manuel Izquierdo Romeu, violinista y director de orquesta, nació en Catarroja (Valencia) el 11 de julio de 1890 y falleció en Valencia el 10 de mayo de 1951. Se cumple, pues, este año el primer centenario de su nacimiento y porque su figura es apenas recordada fuera del estricto ámbito musical valenciano, bien estará dedicarle unas líneas, aunque no sean muchas, que contribuyan a actualizar su relevante aportación musical a Valencia, particularmente en el período de entre guerras, a la que dedicó todo lo bueno de su generosa personalidad, dotada de don natural para la música y arraigada con tal fuerza en la tierra que le vio nacer, que nunca quiso separarse de ella, salvo breves períodos de tiempo vividos en Madrid, primero como estudiante y más tarde en esporádicas actuaciones profesionales. Tuvo ocasión de dirigir como titular la Orquesta Filarmónica madrileña, de la que formó parte como violín en su etapa fundacional, pero prefirió continuar en Valencia vinculado y puede que atrapado en el vivir cotidiano de su pueblo natal y su banda de música «La Artesana».

Recuerdo que era yo muy niño cuando una tarde de verano —debía ser festivo— fui con mi padre a un ensayo de la banda de música de Catarroja, que está junto a Massanassa, mi pueblo. Aunque muy entre nubes, guardo la sensación de que se estaba ensayando la obra «Un día de Pascua en Catarroja», de José Manuel Izquierdo, pero retengo una imagen nítida del propio autor dirigiendo en ensayo. No tuve ocasión, después, de verle ni oírle dirigiendo orquesta, ya que el maestro Izquierdo no contó con ninguna oportunidad de dirigir la orquesta Municipal, que asumió el protagonismo sinfónico en Valencia a partir de su fundación en 1943. Con la perspectiva actual del tiempo transcurrido, no parece justificado tan ingrato olvido, máxime cuando nadie ha puesto en duda la capacidad y entrega de José Manuel Izquierdo, que supo crear en Valencia un ambiente musical del mejor rango artístico, difundiendo las obras orquestales del repertorio internacional, así como estrenando las obras de compositores valencianos como Chavarrí, Palau, Rodrigo, Moreno Gans, etc., que tuvieron en él al intérprete ilusionado e inteligente.

A este sencillo pero gran músico se debe en muy elevada medida la aparición en Valencia de un público filarmónico, al que se dedicó incansablemente orientando y dirigiendo la Orquesta Sinfónica, que fue la única de su clase en Valencia durante más de veinte años y cuya labor permitió la continuidad de los conciertos sinfónicos. Repasar



los programas de esta valiosa entidad musical dirigida por Izquierdo es motivo de sorpresas constantes, que descubren un equilibrado gusto por las más importantes obras del sinfonismo europeo de los períodos clásico, romántico y contemporáneo, lo que suma a la vez el conocimiento de la indiscutible calidad técnico-interpretativa, tanto del director como de los componentes de la agrupación. Resultaría excesivo enumerar la larga lista de estrenos absolutos de autores valencianos dirigidos por Izquierdo con su Orquesta Sinfónica, entre los que figura, por ejemplo, «Per la flor del lliri blau», de Rodrigo, nuestro universal compositor, cuando no era tan conocido por aquellas fechas.

En una cita de Eduardo López-Chavarrí Marco, se puede leer: «El maestro Izquierdo tenía seguridad en el gesto, una memoria felicísima y, sobre todo, un temperamento aplomado que daba confianza a cantantes, coros y profesores de la orquesta. Su intuición, su memoria, su práctica, bastaban para desempeñar airoosamente toda la música sinfónica como la del arte dramático». Pero, además, José Manuel Izquierdo fue un fecundo compositor que escribió obras orquestales y de cámara, así como numerosas

zarzuelas, piezas religiosas y para banda, como también transcripciones e instrumentaciones diversas. Entre sus zarzuelas en valenciano recordemos «Mar en dins», «Les creus de maig», y «Campanes al vol», junto a otras como «La canción de la huerta», «Fiestas y amores», etc. Fue profesor de Solfeo y de Conjunto vocal e instrumental del Conservatorio de Música de Valencia y dirigió, entre otras orquestas, la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid. Asimismo, desarrolló una gran actividad como director de orquesta en compañías líricas de ópera y zarzuela, hasta que en 1950, ya con una salud precaria, tuvo que recibir asistencia médica para poder terminar la representación de «Aida».

Su recuerdo permanece vivo en unos pocos músicos que convivieron y trabajaron con él; todos le citan siempre

como persona sencilla y agradable y como artista muy valioso que no quiso marcharse de Valencia. En Catarroja, José Manuel Izquierdo sigue siendo un músico importante, al que el Ayuntamiento dedicó un monumento en 1971 y rotuló una calle con su nombre. También en Moncada se le guarda especial memoria, con una calle dedicada a perpetuar su notoriedad, siendo igualmente destacable el hecho de que en 1954 el Centro Artístico Musical le dedicara un homenaje póstumo, que ha tenido una nueva y brillante edición en el mes de noviembre de este año 1990.

SALVADOR SEGUI

BIBLIOGRAFIA

BOLOGNA, Ferdinando (a cura di): *Il Polittico de San Severino. Restauri e recuperi*, Electa, Nápoles 1989 (130 pp. y 102 ilustraciones en color y blanco y negro)

Con motivo de la exposición de este importante políptico (tras concienzuda restauración iniciada en 1981) en el Museo di Capodimonte, Nápoles, entre diciembre de 1989 y marzo de 1990, se ha escrito un excelente libro sobre lo que Nicola Spinosa considera «opera capitale per la conoscenza di un aspetto nodale della civiltà mediterranea nel secondo Quattrocento» (Prefazione, p. 9). Quien suscribe esto también considera que se trata de una obra fundamental y con estrechas relaciones con lo valenciano de Jacomart y su círculo. Tuve la oportunidad de estudiarla «in situ» en 1984, y desde entonces he tratado de interesarme por la evolución de su restauración y por el debate historiográfico que sobre ella se inició en 1955, tras un lúcido escrito de F. Bologna en la revista «Paragone».

Tras varios años (ya lo hizo en 1977) vuelve el incansable Bologna (Honoris Causa por la Univ. de Barcelona, 1990) para confirmarnos que «la qualità del dipinto è altissima» (p. 13), para proponernos la razonable cronología de 1482 «ano millenario della morte di San Severino noricense» (p. 13), para reafirmarse en la obvia influencia «ispano-fiamminga» (pp. 13 y 14), pero también para renunciar a su antigua propuesta de autoría en torno a Francesco Pagano, a pesar de que recientemente Fiorella Sricchia Santoro ha vuelto a defenderla de forma razonable en su importante obra: *Antonello e l'Europa*, Milán, 1986, p. 99. Bologna sigue pensando en alguien educado «sull'itinerario Ferrara-Napoli-Valenza» (p. 14), estableciendo relaciones con Berruguete, Bermejo, Osona el Viejo, e incluso con el Paolo da San Leocadio de la «Sacra Conversazione» de Londres), aunque tampoco se olvida del influjo de Antonello, del joven Fouquet, del Maestro de la Anunciación de Aix-en-Provence, del «primo Colantonio» (p. 21), y por supuesto de una «ulteriore e più antica tangenza: quella valenzana, a Napoli nota dai tempi del soggiorno di Jacomart» (p. 27). En definitiva, el Políptico de San Severino se nos presenta como una pieza crucial de la cultura mediterránea del último cuarto del siglo XV, y que de ninguna manera podíamos perder de vista los historiadores españoles, y aún más los valencianos.

En última instancia Bologna hace la sugestiva propuesta de atribución a Giovanni di Giusto de Napoli «che re

Ferrante inviò a sue spese a Bruges nel 1469-70» (p. 27), propuesta que ya planteó —siempre con reservas— en un escrito anterior (*Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Nápoles, 1977, pp. 127-130). Es tan sólo una hipótesis, por ahora no refrendada documentalmente o, como dice Bologna, «una carta nella manica, che no rinuncio a giuocarla anche questa volta» (p. 27). A pesar de todo, el Políptico de San Severino sigue siendo un conjunto anónimo.

La obra continúa con un exhaustivo recorrido iconográfico sobre San Severino, desarrollado con rigor por Fausta Navarro (pp. 39-43), rigor que se reafirma en el siguiente apartado dedicado a «La fortuna crítica» (pp. 44-49). Conocido el políptico desde 1664 en un manuscrito de C. Tutini, Navarro desarrolla 25 referencias más hasta el escrito de Alparone en 1988, entre las que se encuentran las de nuestro Tormo en 1903 (lo atribuyó a Pagano), la de Mayer en 1922 (lo atribuyó a Jacomart), la de Robert Oertel que en 1950 pensó en Berruguete, la de Bottari en 1953 que volvió a pensar en Jacomart, o la más reciente de Alparone (1988) que plantea la posibilidad del siciliano Riccardo Quartararo, alias Mestre Riquart, documentado en Valencia en 1472.

El libro se completa con tres interesantes contribuciones de Silva Cocurullo: «sull'intervento conservativo» (pp. 51-57), «Il problema delle ridipinture» (pp. 58-62) y «sulla tecnica di esecuzione» (pp. 63-70). Cocurullo nos habla de una «tavole di legno di pioppo (álamo)» (p. 51), con una ejecución «eseguita quasi del tutto a tempera d'uovo, dall'aspetto piano, smaltato e compatto» (p. 63), lo que conlleva un ductus «fortemente disegnativo» (p. 66), propio en definitiva de las grandes obras de este período y «del rigore stilistico e della qualità» (p. 70) de los grandes maestros del momento. Por último Cocurullo descubre en la figura del S. Juan Bautista un brazo «dipinto ad olio» (p. 58) añadido en el Cinquecento, brazo que ha sido eliminado en beneficio del original (figs. 38-39, p. 59). Todo esto y muchos otros «indagini del laboratorio chimico...» (p. 58) completan una modélica restauración que ha durado casi 10 años. Una verdadera lección, como escribe Spinosa en el prefacio (p. 10), que a menudo perdemos de vista los especialistas y las instituciones. Ordinariamente preferimos muchas y vistosas restauraciones, aunque de factura regular, que pocas pero concienzudamente ejecutadas.

Por último Donato Salvatore saca a la palestra el colindante problema de otro buen pintor relacionado con lo valenciano; el salernitano pero «habitor Neapoli» Pietro

Befulco, documentado entre 1471-1503 (pp. 107-119). Salvatore trata de diferenciarlo de un contemporáneo Pietro Buono a quien parece identificar con el «Monogramista Petr»), si bien, en apretado resumen crítico mío, prefiero pensar, como Bologna, «che Pietro Buono e Pietro Befulio sono la stessa persona» (p. 31).

Un gran libro, en definitiva, lleno de impecables ilustraciones y exhaustiva bibliografía, que deberíamos conocer y manejar, asiduamente, todos los historiadores del arte interesados por lo que Bologna ha llamado, con pleno acierto, «le rotte mediterranee della pittura». Los valencianos, al menos, no deberíamos perderlas de vista.

XIMO COMPANY

CATALOGO EXPOSICION VEINTE AÑOS THEO VALENCIA.

Galería Theo Valencia, 1990.

De impecalbe presentación puede calificarse el catálogo que la Galería Theo de Valencia dedica a los veinte años de su existencia en esta ciudad. Nacida en noviembre de 1970, su objetivo ha sido dar a conocer las corrientes más significativas del arte internacional, recuperando asimismo los nombres de artistas que, como Picasso, Miró, Julio González, Tapies o Chillida, hicieron gala de su creatividad, merced a la gestión de galerías extranjeras. A este intento se unió el deseo de difundir las obras de artistas españoles de nuestro tiempo, sin perder, en absoluto, su integración en lo supranacional.

Muestra de tan ambicioso proyecto es esta «historia-catálogo» ilustrado, en cuya primera parte figuran con rigor cronológico las exposiciones efectuadas desde noviembre de 1970 hasta diciembre de 1990, con expresión gráfica de algunos de los carteles más significativos, seguida de la muestra conmemorativa del evento en la que se incluyen escuetas referencias y reproducciones de artífices cual Alfaro, Calder, Chillida, Julio González, Francisco Lozano, Michavila, Millares, Miró, Mompó, Picasso, Tapies, Yturralde o Sempere, entre otros.

ASUNCION ALEJOS MORAN

FERRER OLMOS, VICENTE: *Monumentos a valencianos ilustres en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1987, 207 págs. 47 ilustraciones.

Bello, interesante y curioso es el volumen que Ferrer Olmos dedica a los monumentos conmemorativos que se erigen en la ciudad de Valencia, dedicados a la exaltación de los más próceres hijos de la región. Santos, escritores, científicos, héroes y artistas aparecen alfabéticamente ordenados, en un estudio pormenorizado de cada monumento y de su artista, donde no faltan algunos trazos biográficos de cada personaje.

Desde Joaquín Agrasot y el Obispo Amigó o Azorín hasta Ignacio Vergara y Luis Vives, desfilan en amena lectura los Benlliure, Blasco Ibáñez, Cavanilles, San Vicente Ferrer y el Padre Jofré, el Palleter o José Ribera, Segrelles y Sorolla, y tantos otros...

Avalan el libro las fotografías del propio autor, así como el sugerente prólogo de Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco.

ASUNCION ALEJOS MORAN

FARRÉ i SAMPERA, M. CARMEN Y OTROS:
L' Arquitectura en la Història de Catalunya.
Caixa de Catalunya. Barcelona, 1987, 383
págs.

Con afán divulgativo la Caixa de Catalunya ha editado este libro, que recoge una importante muestra de la arquitectura catalana a lo largo de su historia. Los muchos autores que han colaborado en ella analizan el fenómeno desde los tiempos de los primeros pobladores hasta nuestros días, con la descripción de los restos arquitectónicos y edificios, a la que acompaña una gran profusión de fotografías y material gráfico. La pedagogía de la que hacen gala ha evitado que la obra se convirtiera en una simple compilación, consiguiendo vertebrar el conjunto en un esquema compositivo que contempla, a la vez, lo universal y lo particular, las corrientes del arte en general y la historia concreta de Cataluña. De este modo cada obra se sitúa en un contexto histórico-artístico y social, que lleva a un conocimiento de mayor alcance que el exclusivamente estético.

ASUNCION ALEJOS MORAN

CATALOGO EXPOSICION LOS PINAZO. 100 AÑOS DE EXPRESION ARTISTICA. Puerto Autónomo de Valencia. Diciembre de 1990 - Enero de 1991, 155 págs.

En un laudable intento de acercamiento del público valenciano a sus próceres artistas, el Puerto Autónomo de Valencia ha querido rendir homenaje a los Pinazo en una muestra que exhibe por vez primera gran parte de su herencia.

Los objetivos de la exposición se hacen palpables en este catálogo, que nos hace revivir la coyuntura histórica de esta familia de artistas. Las plumas de Felipe V. Garín Llombart, comisario de la muestra, Francisco Lozano, Carmen Gracia y Francesc Fontbona entre otros, han contribuido con su autorizada palabra al intento. La saga de los Pinazo aflora así con tersa frescura, avivada con fotografías familiares y bellas láminas en color, donde no falta el autorretrato del patriarca Ignacio, ni el «Floreal» de José, ni «El saque» del otro Ignacio.

Sigue una última parte con la catalogación de las obras expuestas, que hacen un total de 165 entre pinturas y esculturas.

ASUNCION ALEJOS MORAN

VIDAL BERNABÉ, INMACULADA: Retablos alicantinos del barroco (1600-1780). Universidad de Alicante y Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante, 1990, 325 págs. 86 láminas.

Se puede afirmar, sin caer en el tópico, que esta obra llena un vacío en los estudios del arte barroco español en tierras alicantinas, y saca a la luz multitud de retablos en los que alcanza singular interés tanto la novedad que aportan sus artífices, como los vínculos con el área geográfica más inmediata: Valencia, Murcia y Albacete, y aún europea.

El libro forma parte de la tesis doctoral de la autora sobre la *Escultura decorativa del Barroco alicantino*, de mayor amplitud que lo ahora publicado. Aunque fundamentalmente se aborda el barroco, los límites cronológicos trazados incluyen asimismo parte del manierismo y el rococó. Su estructura abarca cuatro capítulos dedicados a materiales y técnicas retablísticas, elementos y evolución del retablo con sus principales maestros, catalogación —54 en total— y un copioso apéndice documental, amén de la bibliografía especializada y del material gráfico pertinente, como corresponde, en líneas generales, a trabajos de esta índole, plenos de rigor y erudición.

ASUNCION ALEJOS MORAN

CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento del artículo 63, punto 4.º del vigente Reglamento de la Real Academia, se procede a la lectura de la Memoria-resumen del curso anterior, concretamente en lo que se refiere a los siguientes epígrafes:

SESIÓN INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada, se celebra el día 4 de noviembre, coincidiendo con la festividad de San Carlos Borromeo, onomástica del monarca fundador Carlos III. A las doce de la mañana se inician los actos con una Misa a la que asiste un nutrido grupo de académicos, familiares y amigos de la Academia. A continuación, y en el salón de actos, da comienzo propiamente la sesión académica en la que, tras la lectura reglamentaria de la Memoria, toma la palabra el Académico correspondiente Don Vicente Aguilera Cerni para pronunciar el discurso inaugural, que tiene por tema la vida y la obra de Ignacio Pinazo Camarlench. La intervención del sr. Aguilera, cual imaginario entrevistador del pintor, fue escuchada con máxima atención e interés por el público asistente.



El acto de apertura del curso 1989-1990.
El Secretario General leyendo la memoria reglamentaria

Acto seguido se procedió a la entrega del galardón que anualmente viene concediendo la Academia en premio a instituciones o particulares por su interés y dedicación en la conservación del patrimonio artístico valenciano o por su aportación al mismo, la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. En la ocasión señalada fue otorgada al Museo



El Académico D. Vicente Aguilera Cerni en su intervención en el acto de apertura del curso 89-90. Vista del salón.

Monográfico Municipal «Mariano Benlliure», de Crevillente, representado por el director-conservador del mismo, y su fundador y artífice, Don Alvaro Magro Magro, Académico correspondiente. El sr. Magro, con verdadera emoción, expresó la gratitud del Museo y Ayuntamiento de Crevillente por tan honrosa distinción, glosando los orígenes y características del citado Museo, dedicado a la obra del gran escultor valenciano. Finalizada la intervención del sr. Magro, el Presidente sr. Garín Ortiz de Taranco, declaró inaugurado el curso académico 1989-1990.

SESIONES ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Se han celebrado a lo largo del curso siete Juntas Generales ordinarias y seis extraordinarias para deliberar asuntos de la competencia del Pleno de la corporación o de su Junta de Gobierno. La sección de Pintura celebró por su parte Junta Particular el día 5 de febrero para la provisión de dos vacantes de la misma. De los acuerdos y resoluciones tomados en unas y otras sesiones resta constancia formalizada en el correspondiente Libro de Actas.

De otro lado, y en conmemoración del 222 aniversario de la fundación de la Academia, el día 12 de marzo se celebró un acto público en el que intervino el académico correspondiente en Madrid Don Custodio Marco Samper, con una conferencia magistral sobre el tema «Evocaciones personales a propósito del arte actual», ante la asistencia de numeroso público; en dicho acto el Académico Sr. Marco hizo donación a la Real Academia de una interesante obra



Don Custodio Marco durante su conferencia en la sesión conmemorativa de la fundación de la Real Academia

el citado crítico y académico supo analizar con lúcido apasionamiento.

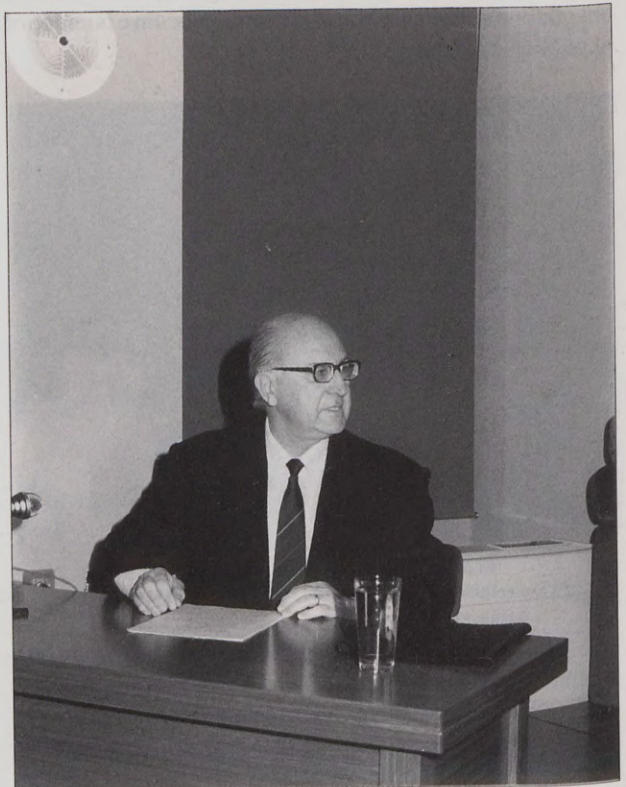
La Academia, había cedido el día 14 de diciembre de 1989, su Salón de Actos para celebrar la presentación del libro sobre el escultor D. José Esteve Edo, obra de D. Salvador Aldana, ambos académicos de número, publicada por una editorial valenciana.



Acto de presentación del libro del Sr. Aldana, sobre el escultor Sr. Esteve Edo, ambos académicos de número

pictórica suya. El 27 de dicho mes, y ha de destacarse como en el caso anterior, en el nuevo salón de actos recién inaugurado, se celebró otra sesión memorable, a iniciativa de la Consellería de Cultura y con el concurso brillante del Director del Museo del Prado y Académico correspondiente en Madrid Dr. Don Alfonso E. Pérez Sánchez, a propósito de la inauguración de la exposición de pintura titulada «Nápoles y el Barroco Mediterráneo», organizada, con algún otro acto—conferencia del Dr. Spinoza, concierto de órgano a cargo del maestro Vicente Ros, etc.— por la dirección General del Patrimonio Cultural de la Generalitat Valenciana, en las nuevas salas del Museo.

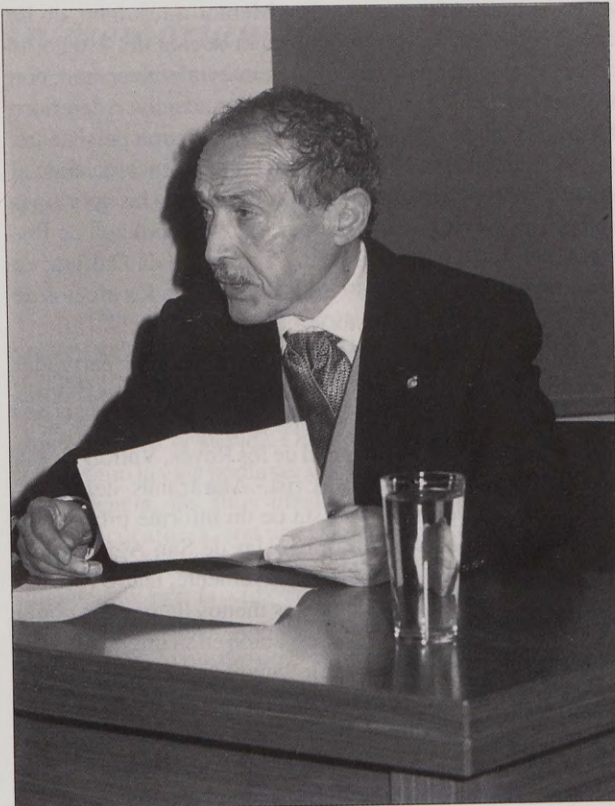
Finalmente, el día 22 de mayo, el Académico correspondiente don Manuel Muñoz Ibáñez pronunció una sugestiva conferencia sobre un fenómeno de viva actualidad que



El Sr. Aldana, durante su intervención



Entrega del título académico del Sr. Marco Samper



El Sr. Esteve Edo en su respuesta a la presentación del libro sobre su obra artística

NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS Y OTROS HECHOS

Durante el pasado curso, el Pleno de la Corporación, a propuesta de la Sección de Pintura, acordó nombrar Académicos de Número a los sres. don Antonio Alegre Cremades y don Ricardo Muñoz Suay, el primero para cubrir la vacante causada por el fallecimiento del recordado pintor Don Luis Arcas Brauner, el sr. Muñoz Suay para sustituir al Académico Don Manuel Hernández Mompó, promovido a la categoría de Académico de Honor.

Previas las presentaciones oportunas han sido nombrados académicos correspondientes Don José Luis Calvo Aparisi, en Murcia y Don Guzmán Guía Calvo, en Segorbe. Don Antonio Soto Bisquert y Monseñor Don Jacinto Argaya Goicoechea, Académicos Supernumerarios.

El acta de la sesión del pasado 3 de abril registra un hecho luctuoso en el discurrir de la vida corporativa: el fallecimiento del Académico de Honor y laureado escultor Don Enrique Giner Canet. A sus exequias en Nules, celebradas el día 11 de marzo, asistieron el Presidente y una representación de Académicos. Y la corporación ofreció un acto religioso en su sufragio el día 26 de junio en la Capilla de los Reyes del Santo Domingo, vinculada secularmente a

la Real Academia, oficiando la Santa Misa el Académico supernumerario Monseñor Argaya y Goicoechea.

ACUERDOS DE ESPECIAL SIGNIFICACIÓN

La Real Academia en su sesión de 9 de enero acordó suscribir un convenio con la Consellería de Cultura, respecto a la custodia, por parte del Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo, de su notable colección de fotografías históricas. De acuerdo con la propia Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, y tras una sesión extraordinaria celebrada el pasado día 18 de septiembre y a la que asistieron el Honorable Sr. Conseller de Cultura Don Antonio Escarré Esteve y la Ilma. Sra. Directora General de Patrimonio Cultural D.^a Evangelina Rodríguez Cuadros, la Academia resolvió elaborar un proyecto de convenio de colaboración en lo que respecta a la custodia y difusión de su patrimonio artístico, estimando la conveniencia de una actuación que armonice las finalidades específicas de los dos organismos mencionados, proyecto de convenio que, tras laboriosas reuniones de trabajo por parte de la Junta de Gobierno y otros académicos, y con el asesoramiento jurídico del Académico correspondiente y decano del Colegio de Abogados sr. Guía, ha sido presentado a la citada Consellería para su estudio y ulterior negociación en fecha reciente.

En sesión de 5 de junio, y a propuesta del Académico electo sr. Alegre Cremades, secundado por los sres. Académicos Michavila Asensi y Garín Llombart, se acuerda la creación de un gabinete de estampación gráfica dependiente de la propia Real Academia, vinculado a las funciones de conservación y difusión del valiosísimo patrimonio calcográfico de la Corporación, y al que la ampliación en curso del edificio de San Pío V permitirá, probablemente, la habilitación de un espacio propio. Una muestra de ese excepcional patrimonio ha sido exhibida recientemente en la exposición dedicada a Gian Battista Piranesi.

A señalar, finalmente, que en la sesión celebrada el día 3 de abril, se acordó conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes al Museo Diocesano de Segorbe.

PRÉSTAMOS DE OBRAS DE ARTE

Consciente la Real Academia de sus responsabilidades de orden social y cultural como propietaria y legataria de un patrimonio de excepcional interés artístico e histórico, tras oportunas deliberaciones e informes no ha dudado en dar su conformidad a una serie de solicitudes de préstamos temporales de obras de su propiedad, interesadas por entidades públicas y organismos oficiales. Así, ha de destacarse su colaboración al respecto en la exposición dedicada al pintor Joaquín Sorolla, organizada por el I.V.A.M. y el Museo de Arte de San Diego (EEUU) sucesivamente exhibida en el

citado Museo, Metropolitan Museum de Nueva York e Instituto Valenciano de Arte Moderno, o la magna exposición «Nápoles y el Barroco Mediterráneo», ya citada, como también por la cesión de obras de los académicos de su primera época Manuel Tolsá, Joaquín Fabregat y Luis Planes, para su incorporación a la exposición celebrada en Méjico y, sucesivamente, en Alicante, organizada por la Comisión de la Generalitat Valenciana para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

En igual concepto la Academia cedió obras de Vicente López, Luis Planes, José Camarón, Vicente Rodés, etc., con destino a la exposición «Consecuencias en Valencia de la Revolución Francesa», presentada en el Ateneo Mercantil bajo los auspicios de la Conselleria de Cultura. Asimismo accedió a la petición del Centro Cultural Conde-Duque de Madrid, dependiente de su Comunidad Autónoma, con la cesión temporal de un cuadro de Aureliano de Beruete y a la Casa de la Moneda con grabados de Manuel Salvador Carmona para la exposición antológica a él dedicada. Finalmente, al Museo del Prado, organizador de la exposición antológica dedicada al pintor Velázquez, en la que figuró con notoria dignidad, el famoso «Autorretrato», luego de haber sido admirado en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Acuerdo decisivo por su posible trascendencia fue el tomado en Junta de Gobierno de 22 de febrero, por el que la Real Academia, en colaboración con el Museo de Bellas Artes, cederá temporalmente un destacado conjunto de óleos, dibujos y grabados con destino a la exposición que con el título «Pintura española de los siglos XVI al XIX en las colecciones de la Real Academia de San Carlos y del Museo de Bellas Artes de Valencia», podrá ser admirada por miles de visitantes en Japón, concretamente en el Museo de Arte Moderno de Hokaido, en el Museo Provincial de Hakodate, ambos en Sapporo, en el Museo Municipal de Kyoto y en el Museo Municipal de Huokuoka; un ambicioso proyecto en fase de ejecución inminente, al que la Generalitat Valenciana y las autoridades estatales han prestado decidido apoyo. Oportunamente se acordó encargar la redacción del catálogo de pinturas y dibujos de tan interesante muestra artística a los Académicos Dres. Don Salvador Aldana, don Felipe Garín Llombart y Doña Adela Espinós.

INFORMES SOBRE EDIFICIOS MONUMENTALES

La Real Academia, obligada por imperativo estatutario a practicar y fomentar la investigación sobre las Bellas Artes en general, con dedicación especial al ámbito del antiguo Reino de Valencia, hoy Comunidad Valenciana, sus artistas y patrimonio artístico, en el curso de las sesiones

a que se hace referencia en esta Memoria-resumen, no ha dejado de expresar su preocupación acerca del estado de conservación del patrimonio monumental valenciano, con frecuencia sometido a acciones de degradación o deterioro fortuitos o intencionados cuando no de incuria persistente. Así lo ha manifestado a la opinión pública, encareciendo al mismo tiempo a las autoridades competentes las oportunas actuaciones, estimulada, además, por su condición de Primera Entidad Consultiva de la Consellería de Cultura, en virtud del decreto 87/1989 de 12 de junio, a los efectos de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

A tal efecto ha llamado la atención con particular insistencia en orden a que se prosigan las necesarias obras de restauración del templo de los Santos Juanes de Valencia, monasterios de San Miguel de los Reyes, Valldigna y la Murta, cartuja de Vall de Crist, Atarazanas del Grao, palacio de Cervellón (a la vista de un informe presentado por el Académico sr. Mora), iglesias de San Agustín y la Sangre, de Xàtiva y Liria, respectivamente, teatro romano de Sagunto, etc. sin olvidar casos menos llamativos como fue interesar, en su día, la conservación en su intergridad del Alto Horno nº 2 subsistente en Sagunto, por tratarse de un hecho monumental dotado de alto interés estético y un apreciable documento de arqueología industrial, susceptible de protección por la propia Ley de Patrimonio, o, también, la conservación de un edificio no por modesto menos testimonial, la antigua estación ferroviaria de Marchalenes, cuya supervivencia parece asegurada.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Durante el pasado curso se han publicado dos ediciones de la revista «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO», concretamente los que corresponden a los números 69 y 70 de su ya larga trayectoria. Alrededor de treinta trabajos de investigación en cada uno de dichos números avaloran el interés de ambos ejemplares. La publicación de los mismos ha sido patrocinada por la Generalitat Valenciana y con la ayuda de la Diputación y Ayuntamiento de Valencia y el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. A estas instituciones y a cuantos han contribuido con su colaboración desinteresada a mantener el esplendor del órgano oficial de la Corporación, la Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

Estas actividades son las principales desarrolladas por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, durante el período en que se celebra sus 222 años de dilatada vida a partir de su fundación por el Rey Carlos III.

ENRIQUE TAULET Y RODRIGUEZ-LUESO
Cronista Honorario

ENRIQUE GINER

Escultor de sí mismo

Es tópicos el ejemplo de Goethe, quizás también el de Liszt, y, en no poco, también, para los que nos lucramos con su magistral presencia y su amistad benévola (entre los que, por cierto estaba Giner) el de Eugenio d'Ors, verdadero artista, orfebre, de su vida. Otrora dijimos, y aún escribimos, sobre cómo la vida podía ser y era materia de labor artística: una vivencia, de altos ideales, expresada, comunicada, hecha hacia afuera, con un talante decoroso y, sobre todo, con aquel valor que Séneca exigía para huir, es lo que entendemos por la vida como obra de arte. Al repasar pruebas, últimamente, observamos cómo el maestro Elías Tormo, decía lo mismo de D. Antonio Maura, calificándole de "escultor de su alma". "En él, el artista y la obra de arte, fueron la misma cosa". (*El Universo*. Madrid, enero 1917).

No concebimos de otro modo a Enrique Giner Canet, cuidadoso de sus obras, y de su conducta que era su obra predilecta: un vivir enriquecido con hondos valores espirituales, servidos con primor.

«Lo bello y lo bueno, como categoría estética y como explicación suficiente, no solo del arte sino hasta de la vida misma, son —escribíamos en 1983— su meta y su gloria, quizás también su limitación aceptada de grado. Armonía



"El escultor, la obra y el modelo". Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y Museo Enrique Giner de Nules.

de la obra bien hecha, pero también de un mundo bien hallado que, en una línea firme y entera, traduce en hermosas realidades verosímiles, tomadas quizás de su entorno más cercano». «Todo paz en él —como todo luz se predicó de Leonardo, todo amor de San Juan de la Cruz— podía ser su lema y grabarlo en la gráfila (el «canto» o borde) de una medalla —él que creó tantas y tan bellas— que, en su contorno suficiente y en su lenguaje condensado, ofrecería lo amplio en lo breve y lo profundo en la sencillez misma». La oportuna alusión a la medalla sirve de puente para llegar a la actividad más significativa y brillante de Giner Canet. En la medalla encontró su terreno propicio, favorable y suficiente. Este hombre que, en pleno pragmatismo histórico y circunstancial de la doble postguerra, velaba leyendo la *Summa Teológica*, y que a sus cuarenta años proyectaba iniciar una carrera humanística, presintiendo lo que después sería muy posible, a los de su edad o menos, desde los veinticinco, y al que no le cabían más bondad y cultura en

el cuerpo, es decir en el alma, veía en el pedacito de medalla acuñado, «el morceau d'argent», la gran posibilidad de trenzar una pericia de oficio pulquérrima con un «contenutismo» literario, histórico, folklórico, no digamos religioso y humano, como no cabe en ningún otro tipo de obra plástica, ni siquiera en el pergamino miniado, que tan proclive le era, pero en el que la dedicación o el sentido votivo le llenaba todo. En su ingreso académico ponderó el papel creativo de Pisanello, padre del género y creador de la mejor medalla posible con su firma «Opus pisani pictoris». Sí, pero de «pictor» nada, el gran Pisano fue ante todo y solo plástico, escultor, modelador. Giner, también.

Hizo imágenes, grandes estatuas, relieves, como el que preside el Museo de su nombre en Nules (su cuna) y el de Lope de Vega, entre otros, y, con fervor de iniciado, preciosos pergaminos, sobre todo si su motivación religiosa o

civil, le movía a ello. Pero, sobre todo, hizo medallas, también monedas, sus primas hermanas. Y no pensó en la retribución como motivo, secundario, de la obra estética ni como nada. Hombre de otro siglo, y aún de otro planeta, no pragmatista, ni lúdico, quizás pueda decirse de él, algo emblemáticamente, que solo veía en el metal acuñado, su arte, su composición, su leyenda en la gráfila y la data, o fecha, en el exergo, nunca su valor crediticio o en cambio, su precio. Era Enrique Giner ajeno a esa escala estimativa de valores. Creó su obra, modeló su vida y goza ya, sin duda, del vivir imperecedero, en posesión de la Gran belleza, la increada.

FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

LIDIA SARTHOU

El nombre de esta Académica correspondiente, Lidia Sarthou Vila, es emblemático en la historia cultural de Valencia por su antecedente inmediato, el ilustre cronista de Játiva y también Académico de San Carlos, Sarthou Carreres, su padre, investigador, arqueólogo, virtuoso del objetivo fotográfico y tantas cosas más que desde Villareal a Játiva y por todo el área valenciana ejerció su actividad y su ejemplo. Pero en Lidia el apellido no era solo herencia y ejecutoria sino señal y distintivo de una actividad personal doble: la de un ejercicio profesional, humanístico, de bibliotecaria, archivera y publicista y, además, la de conservadora y custodia de un patrimonio cultural enorme, escrito,

gráfico, fotográfico, etc., e inmaterial: de nombre, de fama de prestigio, de servicio a intereses colectivos. Por eso el 11 de noviembre de 1975 la eligió la Academia como su Correspondiente en Xàtiva, histórica ciudad que tanto debe a su apellido.

En su esfuerzo, no siempre estimado ni agradecido, siguió hasta que la edad, la fatiga y los desengaños la rindieron, confiando, a lo que parece, el legado cultural paterno y propio a la Ciudad de los Papas.

Descanse en paz doña Lidia Sarthou.

L. D.

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1990

- ABRENTE. Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. La Coruña, 1987-1988, núms. 19-20.
- ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, índice de los años 1907-1977 y núms. 18, 20, 33, 38, 41, 57, 58, 66, 68, 69 y 70.
- ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Filológica. Valencia, núms. 3, 5 y 6.
- ACTES DES COLLOQUES DE LA DIRECTION DU PATRIMOINE. L'Art des Objets au Paleolithique. Foix-Le Mas d'Azil. France. Ministère de Culture. Noviembre, 1987, Tomo I.
- ACTUAL PRESS FRANCAIS. Centre d'Animation en Langues. La Louvière Belgium. Bélgica, agosto, 1990, nº 350.
- AGUILERA CERNÍ, Vicente; FUSTER, Joan; PALACIOS I JOSEP. Tres Assaigs sobre Manuel Boix. Diputació de València, 1981.
- AGUILAR. Revista. Madrid, 1990, nº 1.
- ALFAGUARA. Revista. Madrid, 1990, nº 1 y nº 1 otoño infantil y juvenil.
- ANAIS DA REAL SOCIEDADE ARQUEOLOGICA LUSITANA. Santiago Do Cacem. Portugal, 1987, 2ª serie, vol. I.
- ANDREU VALLS, Guillermo. Leyendas y Tradiciones de la Villa de Cabanes. Ayuntamiento de Cabanes. Castellón, 1989.
- ARABISMO. Boletín Informativo. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe. Madrid, 1989, nº 55, 1990, nº 57.
- ARTS, ELS. Organo de Divulgación del "Ateneu C.I.R. Cant i Fum". Manises (Valencia), 1989, nº 39.
- ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA. Servicio de Investigación Prehistórica de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, 1988, volumen XVIII y separata "La Tumba Ibérica del Camí del Bosquet (Mogente, Valencia)" por J. Aparicio Pérez, y 1989, volumen XIX.
- ARQUITECTURA TÉCNICA. Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana, 1989, nº 6.
- ARTE GALICIA. Revista de Información de las Artes Plásticas. El Ferrol (La Coruña), 1989, nº 22.
- ARTIGRAMA. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, nº 5 y separata "Dibujos de Ambrosio Lazanco para la puerta de Santa Engracia de Zaragoza (1815). Un ejemplo de Arquitectura Conmemorativa del Clasicismo Aragonés" por Manuel Expósito Sebastián.
- BENITO GOERLICH, Daniel. La Capilla de la Universidad de Valencia. Estudi General. Universitat de València. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana, 1990.
- BOLETÍN DE ARTE. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, 1989, nº 10.
- BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO "CAMÓN AZNAR". Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989, nº XXXVIII y 1990, núms. XXXIX, XL y XLI.
- B.S.A.A. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. C.S.I.C., 1988, nº LIV y 1989, nº LV.
- BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón, 1988, Tomo LXIV, 1989, Tomos LXVII y LXV y 1990, Tomos LXVI y LXVII.
- BULLETIN OF Z-ZAI OF ART. Japón, 1990, vol. 4 y 5.
- CASTILLA-LA MANCHA. Revista de Información de la Junta de Comunidades, 1987, nº 30, 1990, núms. 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60 y nº extra mayo 1990.
- CATÁLOGOS:
- ARTE ABSTRACTO-ARTE CONCRETO. Cercle et Carré, 1930. IVAM "Centre Julio González", 1990, Septiembre-diciembre, Generalitat Valenciana.
 - BRAM VAN VELDE. IVAM "Centre Julio González". Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (Generalitat Valenciana). Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990.
 - CARDELLS. Dibujos. Uralitas. Riñas. IVAM "Centre del Carme", Generalitat Valenciana, octubre-diciembre, 1990.
 - CARMEN CALVO. Obras 1973-1990. IVAM "Centre del Carme", Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (Generalitat Valenciana), octubre-diciembre, 1990.
 - CARRATALÀ. Exposición de Pinturas. Ajuntament de Torrent. Delegació de Cultura. Valencia, marzo, 1990.
 - MARISA CASALDUERO. Galería Breton. Valencia, noviembre-diciembre, 1990.
 - EL RENAISEMENT A CATALUNYA: L'Art. Ayuntamiento. Fundació Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani, febrero-marzo, Barcelona, 1983.

- FONDO BIBLIOGRÁFICO ANTIGUO: Siglos XVI y XVII, de la Biblioteca del Museo Nacional de Cerámica "González Martí". Valencia. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989.
- G. HABA. The New Barroco. Sala de Exposiciones de Utiel (Valencia), 1990.
- JEAN HÉLION. IVAM "Centre Julio González" Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (Generalitat Valenciana), Tate Gallery, Liverpool (London), 1990.
- LOS PINAZO. 100 Años de Expresión Artística. Puerto Autónomo de Valencia. Diciembre 1990-Enero 1991.
- NONELL. Ajunt. de Barcelona. Serveis de Cultura, 1981.
- MEXICO COLONIAL. Alicante, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Museo de América, Ministerio de Cultura, 1989.
- XVII SALÓN DE PRIMAVERA. Pintura y Escultura, Caja de Valencia, 1990.
- FRANCISCO SEBASTIÁN. Lanzarote-Paisajes. El Ensanche. Galería de Arte. Valencia, 1990.
- VANGUARDIA ITALIANA DE ENTREGUERRAS. Futurismo y Racionalismo. IVAM "Centre Julio González", Generalitat Valenciana, 1990.
- 750 ANIVERSARI ENTORN A JAUME I. De l'Art Romànic a l'Art Gòtic. Generalitat Valenciana. Ajuntament de Barcelona. Diputació de Valencia, octubre-enero, 1990.
- CANTO RUBIO, Juan. Evangelizar con el Arte. Promoción Popular Cristiana, Madrid, 1990.
- CERVERA VERA, Luis: "La Villa Murada de Ureña (Valladolid)". Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid, 1989 y "Francisco de Eixemenis y su Soñadad Urbana Ideal. Ed. Swan. Colección "Torre de la Botica", Madrid, 1989.
- CUADERNOS DE ARTE. Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1990, nº XXI.
- CUADERNOS DE ARTE COLONIAL. Museo de América. Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, nº 5.
- CUADERNOS DE LA NATURALEZA. La Sierra del Carrascal de Alcoy. Flora y Vegetación. Alicante, 1990, nº 1.
- CRONICÓ DEL REGNE DE VALÈNCIA. Revista dels Cronistes Oficials. Valencia, 1988, nº 38, 1990, nº 43.
- DELICADO MARTÍNEZ, Javier. España Mariana. Yecla y el Eremitorio-Santuario del Castillo: Arte y Decoración. Excelentísimo Ayuntamiento de Yecla. Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Comunidad Autónoma de Murcia, 1990.
- DESCHAVSSÉES, Monique. El Pianista, Técnica y Metafísica. Institut Valencià de Musicologia. Institució Alfons "El Magnànim". Diputació Provincial de València, 1982.
- DÍAZ-PLAZA RODRÍGUEZ, Mercedes. La Organización Municipal de la Ciudad de Segorbe en el siglo XVIII. Excelentísimo Ayuntamiento de Segorbe, 1990.
- DOBLE.. Magazine de Arte & Industria del marco. Madrid, 1990, núms. 5 y 6.
- ESCRIBÁ, Felisa. La Cerámica Califal de Benetúser. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1990.
- ESTUDIOS DE LA ANTIGÜEDAD. Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, nº 415.
- FELIP SEMPÈRE, Vicent. La Qüestió de les Aigües entre la Vila de Nules i Borriana. Ajuntament de Nules (Castellón), 1987.
- FUNDACIÓN FONDO DE CULTURA DE SEVILLA. Noticias, Sevilla, 1990, núms. 6, 7 y 8.
- GAZETA DE MÉXICO. Museo de América. Ministerio de Cultura. Caja de Ahorros de Asturias, 1990.
- GIL, Rafael; ASENSI, Julià. El deixeble de Goya. Colección Politécnica 43. Edicions Alfons "El Magnànim". Valencia, 1990.
- GOMIS MARTÍ, José María. Evolución Histórica del Taulellet. Colección Universitaria. Diputación de Castellón, 1990.
- GONZÁLEZ GOSÁLBEZ, Rafael. Cuba. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1989.
- GOYA. Revista de Arte. Madrid, 1989, núms. 209, 213 y 1990, núms 215, 216, 217 y 218.
- GURIDÍ, Jesús. Música Coral. Voces Iguales. Real Musical. Madrid, 1988 y Voces Mixtas, 1988.
- HOMENAJE A MOSÉN MILLÁN. Segunda Parte. Diputación de Castellón, 1989.
- IMAFRONTE. Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1987-88-89, vol. 3, 4 y 5.
- INTER ARTE. VALÈNCIA. Semanario de Información Económica, 1962.
- INSTITUTO VALENCIANO PARA EL ESTUDIO Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ARQUEOLÓGICO. Serie Popular. Valencia, 1982, nº 2.
- KALIAS. Revista de Arte. IVAM "Centre Julio González", Valencia, 1989, nº 2.
- LABORATORIO DE ARTE. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, 1988, nº 1.
- LA IMPRENTA POPULAR VALENCIANA. Auques, Col·loquis i Al·leluies. Caixa de València. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (Generalitat Valenciana), 1990.
- LIMBACH, Hans Jörg. Cosmocide. Zurich. Switzerland, 1989.

- LLADÓ I FIGUERES, Josep M. Amadeu Vives (1871-1932). Biblioteca Serrador. Publicaciones de L'Abadía de Montserrat, Barcelona, 1988.
- LLIRIA 1885-1935. HISTORIA GRÁFICA. Textos de: Amadeo Civera Marquino. M. I. Ayuntamiento de Liria, Valencia, 1990.
- MADRID DEL SIGLO IX AL XI. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1990.
- MAESTRAZGO. Revista. Ulldecona. Tarragona, 1990, núms. 2, 3 y 4.
- MARIMÓN LLORCA, Carmen. Proslistas Castellanas Medievales. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1990.
- MARENY. Boletín Informativo del Ateneo Marítimo. Valencia, 1990, nº 1.
- MATEU LLOPIS, Felipe. Los "Tremisses" de "Recaredus Rex" de las Sedes del III Concilio Toledano de 589. Comentario. Separata del "Boletín de la Real Academia de la Historia", Madrid, 1989, Cuaderno III, Tomo CLXXXVI.
- NEXUS. Revista Semestral de Cultura. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1990, nº 3 y 4.
- OMAYA. Revista de Información Hispano Árabe. Madrid, 1989, nº 1 y 1990, núms. 2 y 3.
- PAPERS DE CULTURA. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (Generalitat Valenciana), 1990, nº 24.
- PERÉZ-GIL. Colección Maestros del Arte Contemporáneo. Ed. La Grau. Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.
- PERLES MARTÍ, Felipe G. Una Voz de siete siglos, El real Monasterio Sanjuanista de Nuestra Señora de la Rápita. Gandía, 1990.
- RAMBLA ZARAGOZA, Wenceslao. Seis Poéticas Figurativas en la Plástica de Castellón (1955-85). Colección Universitaria. Diputación de Castellón, 1990.
- REBORA, Gianni; ROVERA, Giacomo; BOCCHIOTTI, Giandomenico. Bartolomé Bermejo e il Trittico di Acqui. L'Ancora Editrice. Laboratorio Restauro Nicola di Aramengo, 1987.
- RECERCA MUSICOLÓGICA VIII. Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas". Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.
- REDACCIÓN. Informativo. Pamplona, 1990 (abril).
- RESUMENES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN. Fondo Nacional para el Desarrollo de la Investigación Científica y Técnica. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, vol. 1987 y 1988.
- REVISTA. Fira i Festes de Sant Miquel. Liria, 1990.
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Medellín (Colombia), 1990, núms. 214, 218, 219, 220 y 221.
- RIBERA LACOMBA, Albert. La Arqueología Romana en la ciudad de Valencia. Ayuntamiento de Valencia. Servicio de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos, 1983.
- SAITABI. Revista de la Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras, 1987, nº XXXVII y 1989, nº XXXVIII.
- SEGUÍ, Salvador. "Cançons Valencianes per l'Escola". Ed. Piles. Valencia y "Cancionero Musical de la Provincia de Castellón". Caja de Segorbe, Caja de Valencia, 1990.
- SERVICIO DE INVESTIGACIÓN PREHISTÓRICA. Serie de Trabajos Varios. Diputación Provincial de Valencia, 1990, núms. 85 y 86.
- TAURUS. Revista. Madrid, 1990, nº 1.
- TEMPORADAS DE LA MÚSICA. Bergonzí, Ludwig, Pavarotti y Popp. Madrid, 1990, nº 2.
- TESELA. Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia, 1990, núms. 10, 11 y 12.
- TESTA, Juan. Documentación e Información en el Ambito Marino. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Instituto Social de la Marina. Madrid, 1989.
- TREVORWYE. Teoría y Práctica de la Flauta. 3. Articulación. Ed. Mundimúsica. S.A. Madrid, 1988.
- THE ART NEWSPAPER. London, 1990, núms. 1 y 2.
- TRIBUNA ALEMANA. Selección Quincenal de la Prensa Alemana. Hamburgo, 1989, nº 999; 1990 núms. 1.003 a 1.007 y 1.009 a 1.024.
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. Sesión de Investigación de Doctor "Honoris Causa" del Excelentísimo Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, 1990.
- VERNISSAGE. The Art Newspaper Magazine, Suplemento, 1990, núms. 1 y 2.
- VILLA DE MADRID. Ayuntamiento de Madrid, 1989, núms. 99, 100 y 101.

M. I. E. G.



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 1990

ACADEMICOS DE HONOR

S. S. Juan Pablo II.

Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11, 3.ª Tel. 369 37 18. 46010 Valencia.

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. C/. General Yagüe, 11, 4.ª, 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. Cronista Honorario.

Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. C/. Gral. Asensio Cabanillas, 15. Tel. 234 09 20.
28003 Madrid.

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.º 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.º 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. 391 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. 391 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. 391 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
391 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. 391 92 25.
46003 Valencia.
- 20- 12- 1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Paseo de la Pechina, 5. Tel. 391 38 16
y 391 02 19. 46008 Valencia.
- 14- 12- 1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. C/. Bergantín, 10. Tel. 347 76 81. 46009 Valencia.
Estudio: Blanquerías, 21. Tel. 391 29 29. 46003 Valencia.
- 17- 5- 1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. C/. Juan de Mena, 21, 12.ª
Tel. 391 45 41. Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 391 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 46005. 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.^a 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.^a
Tel. 352 05 63. 46004 Valencia. Estudio: Plaza Porta de la Mar, 3, 5.^a
Tel. 352 39 32.
- 21- 6- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez. C/. Gobernador Viejo, 16. Tel. 391 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 Pavessos. 46001 Valencia.
- Electo Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay.
- Electo Ilmo. Sr. D. Antonio Megre Cremades.

ENTIDAD BENEMERITA

Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

ACADEMICOS SUPERNUMERARIOS

Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert. Pl. Alfonso el Magnánimo, 12 - 1.^a
Tel. 351 68 69. 46008 Valencia

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Jacinto Argaya Goicoechea. Caballeros, 31
Tel. 391 24 14. 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.

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, 71. Tel. 259 02 69 28016 Madrid
28- 5- 1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Fera, 13 14003 Córdoba
6- 12- 1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastiá. 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

Fecha nombramiento		Residencia
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, 134. 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- 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. 384 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. 395 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. Tel. 555 45 13	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

Fecha nombramiento		Residencia
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)
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.	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.	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. Av. 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. 391 85 82 y 391 40 43). Ramón y Cajal, 25. Tel. 363 87 49...	Godella (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
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)
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. Miramar de El Palo, 17, 2.º, A. Tel. 61 10 08	29017 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 d ^a . 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 Xixona (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. Tel. 526 20 26	03016 Vistahermosa (Alicante)
12- 12- 1989	Ilmo. Sr. D. José Luis Calvo Aparisi C/. Sociedad, 5. Tel. 21 72 86	30004 Murcia
3- 4- 1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo. (Y Valencia: 46005. Salamanca, 5, 7.º, 15. ^a Tel. 333 88 17 y 333 22 31) ...	Segorbe (Castellón)
3- 4- 1990	Ilmo. Sr. D. Vicente Felip Sempere. Museo de Historia Constitución, 60. Tel. 67 08 62	Nules (Castellón)
3- 4- 1990	Ilmo. Sr. D. César Manrique Cabrera. José Betancort, 26. Tel. 81 24 16 - 17	35500 Arrecife Lanzarote (Islas Canarias)

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	Ilma. Sra. Gianna Prodan (Y Madrid. 28027. C/ Telémaco, 20. Tel. 742 93 96)	Trieste (Italia)

INDICE DE MATERIAS

Páginas

La ciudad de Valencia, Patrona y mecenas de la Real Academia de San Carlos, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i>	3
Historia del puente romano de Al-Qántara, en la zona de Serranos (44-27 a.C.) por <i>Xavier Bertomeu Blay</i>	18
Un estudio de los símbolos en el arte clásico en Valencia, por <i>Cristina Aldana Nácher</i>	33
El retablo "de los Siete Gozos", del Museo de BB.AA. de Bilbao, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	39
El testamento de Rodrigo de Osona, por <i>Ximo Company y Luisa Tolosa</i>	47
Las sacristías de la Catedral de Valencia, por <i>Juan A. Oñate</i>	51
Fernando Yáñez y la Capilla de los Caballeros, por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i>	56
Orfebrería y Ornamentos sacros en la iglesia Arciprestal de Jijona (Siglos XV - XVI), por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	60
Portadas de la iglesia parroquial de San Martín, de Valencia, por <i>Fernando Pingarrón</i>	67
El retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, de la iglesia de Santiago de Orihuela, obra del escultor Ignacio Esteban, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	83
Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	89
Emilio Sala, un pensionado romano en París, por <i>Carlos Reyero</i>	99
"El baño", del dibujo al lienzo, por <i>Luz Buelga</i>	105
El artista José Renau Montoro, restaurador pictórico, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	110
En el centenario del nacimiento del escultor Carmelo Vicent, por <i>Vicente Ferrer Olmos</i>	120
Dos bocetos inéditos de Sorolla, por <i>Rafael Gil Salinas</i>	125
Alfredo Claros: su vida a través de su obra, por <i>Joaquín Sellés Vercher</i>	128
Luis Arcas, pintor de paisaje y retratista, por <i>María Amparo Cabot Benito</i>	133
Concha Piquer y Manuel Benedito, por <i>Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco</i>	138
Rafel Pérez Contel: educar por el arte, por <i>Román de la Calle</i>	140
La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones, por <i>Custodio Marco Samper</i>	146
La postmodernidad como transición, por <i>Manuel Muñoz Ibáñez</i>	150
Aproximación a la pintura de Juana Francés: reflexiones a manera de homenaje, por <i>Román de la Calle</i>	153
El Grupo Parpalló (1956-1961) por <i>Pascual Patuel</i>	162
El maestro José Manuel Izquierdo (1890-1951), por <i>Salvador Seguí</i>	172
Bibliografía	174
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet y Rodríguez Lueso</i>	177
In Memoriam. Enrique Giner. Escultor de sí mismo, por <i>Felipe M.ª Garín</i> . Lidia Sarthou, por <i>L.D.</i>	181
Relación de publicaciones recibidas en 1990, por M.I.E.G.	183
Real Academia de BB. AA. de San Carlos, de Valencia. Relación de Académicos	187

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

La ciudad de Valencia, Patrona y mecenas de la Real Academia de San Carlos:	
"Alegoría de Valencia protegiendo las artes" <i>José Camarón Boronat 1761.</i>	
Museo Municipal de Madrid. Colección Real Academia de San Fernando	3
Grabado de <i>Manuel Monfort</i> , que figura en la portada de la "Memoria histórica de la Real Academia de San Carlos", publicado en 1773	5
"Alegoría de la Real Academia y Carlos III", <i>Manuel Camarón Meliá.</i> Museo de BB.AA. de Valencia.	
Colec. Real Academia de San Carlos	11
"Alegoría de los Tres Nobles Artes". <i>Fray Antonio Villanueva.</i> Museo BB.AA. de Valencia.	
Col. Real Academia de San Carlos	15
Historia del puente romano de Al-Qántara en la zona de Serranos (44-27 a. c):	
<i>Situación del puente actual de Serranos. Antiguamente puente romano de Al-Qántara</i>	18
<i>Puente romano, periodo de la República</i>	27
<i>Puente romano, periodo del Imperio</i>	29
Un estudio de los símbolos en el arte clásico en Valencia:	
<i>Lápida con figuras femeninas. Valencia</i>	33
<i>Lápida sepulcral. Sagunto (Valencia)</i>	34
<i>Lápida sepulcral. Monforte (Alicante)</i>	35
El retablo "de los Siete Gozos", del Museo de BB.AA. de Bilbao:	
<i>Retablo de Pere Nicolau "Los gozos de la Virgen María" en el Museo de Bellas Artes de Bilbao</i>	39
<i>Anunciación</i>	41
<i>Natividad</i>	41
El testamento de Rodrigo de Osona:	
<i>Rodrigo (padre) y Francisco (hijo) de Osona. "San Dionisio entronizado".</i>	
<i>Tabla del retablo de San Dionisio, Museo Catedralicio. Valencia</i>	47
<i>Testamento de R. de Osona, copia del documento original</i>	49
<i>Testamento y codicilo posterior de Joana Prats, esposa de R. de Osona, copia del documento original</i>	50
Las sacristías de la Catedral de Valencia:	
<i>Sacristías de la Catedral, siglos XIII-XV</i>	51-53-54
Fernando Yáñez y la capilla de los caballeros:	
<i>"Capilla de los Caballeros". Catedral de Cuenca</i>	58
Orfebrería y ornamentos Sacros en la I.A. de Jijona:	
<i>Foto 1.</i>	61
<i>Foto 2.</i>	62
<i>Fotos 3 y 4.</i>	63

<i>Foto 5. Cálices y dos piezas porta-paz</i>	64
<i>Foto 6. Porta-paz en plata y oro</i>	64
<i>Foto 7. Uno de los cálices en plata y oro</i>	65
<i>Foto 8. Capa pluvial, color blanco, brocado seda, oro y plata</i>	65
<i>Foto 9. Casulla color verde</i>	66
Portadas de la Iglesia Parroquial de San Martín, de Valencia:	
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada de la Capilla de la Comunión</i>	67
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada de la Capilla de la Comunión, (detalle)</i>	68
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada de la Capilla de la Comunión (detalle).</i>	
<i>Cartela con fecha 1674</i>	69
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada norte</i>	71
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada norte (detalle)</i>	71
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada sur y edículos</i>	72
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada sur (detalle)</i>	73
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada sur (detalle). Relieve de San Antonio Abad</i>	74
<i>Juan Caramuel. Lámina XII de su "Architectvra obliqua", Vigevano 1678</i>	76
<i>Iglesia de San Martín. Valencia. Portada principal en el muro del imafronte</i>	77
El retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Iglesia de Santiago, Orihuela, obra del	
Escultor Ignacio Esteban:	
<i>Ignacio Esteban. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña.</i>	
<i>Iglesia de Santiago, Orihuela</i>	85
<i>Ignacio Esteban. Parte exterior del retablo</i>	85
<i>Ignacio Esteban. Retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña.</i>	
<i>Iglesia de Santiago Orihuela</i>	85
<i>Ignacio Esteban. Parte exterior del retablo</i>	86
Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico:	
<i>Figura 1. "Retrato de doña Clotilde Donday de Montesinos". Rafael Montesinos y Ramiro.</i>	
<i>Oleo sobre lienzo 100 x 80 cm. Museo San Pío V. Valencia</i>	91
<i>Figura 2. "Cabeza de monje". Rafael Montesinos y Ramiro.</i>	
<i>Oleo sobre marfil 180 x 140 mm. Museo de Bellas Artes. Bilbao</i>	91
<i>Figura 3. "La luz fecundando la creación". Rafael Montesinos y Ramiro.</i>	
<i>Palacio Marqués de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica "González-Martí"</i>	94
<i>Figura 4. "Paisaje". (escena de pastoreo). Rafael Montesinos y Ramiro.</i>	
<i>Museo San Pío V. Valencia</i>	97
Emilio Sala, un pensionado romano en París:	
<i>La expulsión de los judíos", Emilio Sala. Museo de Granada</i>	103
"El baño", del dibujo al lienzo:	
<i>Figura 1. "El baño", óleo sobre lienzo, 178 x 139 cms. 1899, desaparecido en el incendio del Jockey Club, en 1953. Buenos Aires</i>	105

Figura 2. "El baño". Papel continuo de pasta mecánica	106
Figura 3. "Estudio de figura. El baño". Papel continuo de pasta mecánica, con grano, en tono ahuesado	106
Figura 4. "Leve paño". (Título manuscrito por el autor)	106
Figura 5. "Saliendo del baño"	107
Figura 6. "Estudio para el baño"	107
Figura 7. "A contraviento"	107
Figura 8. "El baño o saliendo del baño"	108
Figura 9. "El baño o saliendo del baño"	108
El artista José Renau Montoro, restaurador pictórico:	110
"Santa Mónica" Iglesia de la Compañía de Jesús. Valencia	111
"La esposa del pintor". Museo de BB.AA. Valencia	111
En el centenario del nacimiento del escultor Carmelo Vicent:	
Autorretrato de Carmelo Vicent Suriá. 1926.	120
D. Carmelo Vicent toma posesión como académico de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos, en 1944	122
"Cristo Yacente". Carmelo Vicent. Tabla en Piedra. Museo de San Pío V. Col. R. A. de San Carlos. Valencia.	123
"Labrador valenciano". Carmelo Vicent. Museo Provincial de BB.AA. de Castellón	123
"La moza del cántaro". Carmelo Vicent. Col. Real Academia de San Carlos	124
Dos bocetos inéditos de Sorolla:	
Figura 1. "El dos de mayo". Museo Balaguer. Vilanova i Geltrú (Barcelona)	126
Figura 2. "Boceto". Museo de Bellas Artes, de Murcia	126
Figura 3. "Mujer muerta". Museo Municipal Requena (Valencia)	127
Figura 4. "Tres cabezas y un torso de mujer". Museo Municipal de Requena (Valencia)	127
Alfredo Claros: Su vida a través de su obra:	
"Retrato del compositor José Serrano" 1925. Archivo F. Sancho	128
"Faíco". Archivo Estil i Art	129
"Autorretrato" 1914. Archivo Estil i Art	130
"Perxant a l'albufera". 1918. Archivo F. Sancho	131
"Autorretrato" 1937. Archivo Estil i Art.	132
Luis Arcas, pintor de paisaje y retratista:	
"Niña con muñeca". Luis Arcas Brauner. 1957	134
"Paisaje". L. Arcas Brauner. 1972 (col. privada)	135
"Retrato de mujer". L. Arcas Brauner. 1980	135
"Paisaje". Luis Arcas Brauner: 1986	136
Concha Piquer y Manuel Bedito	
Fotografía	138

Rafael Pérez Contel: educar por el arte:

<i>Rafael Pérez Contel, 1973</i>	140
<i>"Sao" Pérez Contel, 1954</i>	143
<i>"Telar de sueños". Pérez Contel. 1981.</i>	144

La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones:

<i>"Políptico". Custodio Marco. 1988</i>	148
--	-----

Aproximación a la pintura de Juana Francés: reflexiones a manera de homenaje:

<i>"Pozo blanco" (detalle). Juana Francés 1962</i>	157
<i>"Esperando conexión". Juana Francés, 1979-81</i>	160

El grupo Parpalló (1956-1961):

.....	164
<i>"Vendedor de cocos en la playa" Salvador Soria, 1957</i>	167
<i>"Plano curvo" Andrés Alfaro. Sala Gaspar. Barcelona, 1959</i>	170
<i>"Composición". Isidoro Balaguer, 1959. Sala Gaspar-Barcelona</i>	171

El maestro José Manuel Izquierdo (1890-1951)

.....	172
-------	-----

Crónica académica:

<i>El acto de apertura del curso 1989-90.</i>	
<i>El Secretario General leyendo la memoria reglamentaria</i>	177
<i>El Académico D. Vicente Aguilera Cerní en su intervención en el acto de apertura del curso 89-90.</i>	
<i>Vista del salón</i>	177
<i>Don Custodio Marco durante su conferencia en la sesión conmemorativa de la fundación de la Real Academia</i>	178
<i>Entrega del título académico del Sr. Marco Samper</i>	178
<i>Acto de presentación del libro del Sr. Aldana, sobre el escultor Sr. Esteve Edo, ambos académicos de número</i>	178
<i>El Sr. Aldana, durante su intervención</i>	178
<i>El Sr. Esteve Edo en su respuesta a la presentación del libro sobre su obra artística</i>	179

In memoriam: Enrique Giner. Escultor de sí mismo:

<i>Fotografía</i>	181
<i>"El escultor, la obra y el modelo." Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y Museo "Enrique Giner", de Nules</i>	181

SRES. ACADÉMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL

CONSEJO DE REDACCIÓN
DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

EXCMO. SR. D. FELIPE M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO

PRESIDENTE, DIRECTOR DE LA REVISTA

ILMO. SR. D. LUIS GAY RAMOS

CONSILIARIO 1.º

ILMO. SR. D. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

CONSILIARIO 2.º

ILMO. SR. DE. JOSÉ MORA ORTIZ DE TARANCO

CONSILIARIO 3.º

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

ILMO. SR. D. JOSÉ HILARIÓN VERDÚ CANDELA

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

ILMA. SRA. M.^a 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: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Calle San Pío V, 9 bajo derecha. 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



G O R B É (CASTELLÓN). — CASTILLO-ALCÁZAR QUE FUÉ RESIDENCIA DE LOS REYES DE ARAGÓN EN LA EDAD MEDIA.