

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXXII

1991

Número único

Archivo de Arte Valenciano, en el centenario del nacimiento del gran artista valenciano, JOSÉ DE RIBERA (1591-1652), reproduce al frente de este número, su magistral aguafuerte, al parecer simbólico, titulado "El Poeta", de hacia 1620, que guarda el *Istituto Nazionale per la Gráfica*. Roma. Inv. n. 4.474. FC.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1991



VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano, es analizada sistemáticamente por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., e indizada en la Base de Datos de I.S.O.C. accesible "on-line", distribuida en CD-ROM y en forma de repertorios bibliográficos impresos: INDICE ESPAÑOL DE HUMANIDADES.

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

DEPÓSITO LEGAL: V - 3.720-1992

IMPRIME: Gráficas MARÍ MONTAÑANA, S.L.
Santo Cáliz, 7 • 46001 VALENCIA

Tel. (96) 391 23 04* • Fax (96) 392 06 39. RUS7392

RIBERA

Fortuna y desventura de ciertos pintores viene a ser el haber dado una nota característica, que ha sido captada por el vulgo y les constituye una popularidad, no siempre favorable y muchas veces desorientadora. Para este vulgo, que suele vestir con elegancia y frecuentar los grandes salones, Goya será siempre el pintor desgarrado de manolas y de toreros, aún cuando ningún otro haya alcanzado su elegancia suprema; Zurbarán, el creador de una pavorosa caterva de atormentados penitentes, siendo así que ningún otro pintor del mundo ha poseído una paleta de tal luminosidad y ninguno ha podido igualar sus finas armonías de rosas y de grises, y Ribera, Juseppe de Ribera, el Españolito, un tenebrista alucinado que sólo ilumina un poco la negrura de sus lienzos para que puedan vislumbrarse los miembros atormentados de sus mártires. El nombre de Ribera es uno de los pocos artistas hispánicos que, al ser citados, evocan una imagen en la mente de cualquier europeo semiculto, pero esta imagen es totalmente deformada. Además, la existencia de estas características vulgares en un pintor, hace que le sean atribuidas fácilmente todas las otras que las manifiestan. De aquí la existencia de un ámbito extensísimo en torno de ciertos pintores de cuadros, de los cuales son absolutamente ajenos y que muchas veces no coinciden ni aún cronológicamente con su vida. Los campos de lo goyesco y de lo murillesco son extensísimos, pero acaso ninguno tan dilatado como el de lo riberesco.

Hasta pasado el siglo XVIII, era el pintor setabense el único nombre de artista español conocido en Europa. Este privilegio lo debía José de Ribera a que, por haber vivido en Italia la mayor parte de su vida, venía en calidad de formar en la pléyade del barroquismo italiano, y a que su magnífica obra grabada estaba muy difundida entre los coleccionistas de estampas. Pero aún más que estas circunstancias, vino a popularizar su nombre una reputación de tenebrismo y de crueldad, que nunca con más justicia puede ser llamada "leyenda negra". El pintor nacido bajo el cielo más alegre del orbe, en el paisaje paradisíaco de Játiva, todo luminosidad y color, fué para el mundo protestante y enciclopedista el evocador de una España de mendigos y de monjes atormentados, que exaltan su lividez sobre la profundidad de un negro mate, que en la antigua tecnología de la pintura se llamaba "fondo de bodega". Ribera era para

la mentalidad anglosajona del XVIII la consecuencia pictórica de la Inquisición. Todavía sir Walter Scott, cuando en "El Anticuario", quiere describir la morada de un lord católico fanático, la supone adornada con cuadros del Españolito.

Es preciso, primeramente, separar a Ribera del mundo de "lo riberesco" y borrar su nombre de la cartela que figura al pié de tantos cuadros, casi siempre de endeble calidad, sin otro título para ser atribuidos al gran pintor que el ascetismo del asunto y la negrura del fondo. Luego, urge valorar debidamente en el campo de la pintura universal la hecha, indiscutida, por el setabense, no muy extensa. Y nos encontramos entonces con que Ribera es uno de los más grandes pintores que ha conocido el mundo, con una excelcitud compartida por muy pocos, aún entre los "águilas" de la pintura, en cuanto a la maestría del oficio. Una contemplación detenida en la serie de grandes lienzos que figuran en la galería central del Museo del Prado produce una impresión de asombro —especialmente entre la gente del oficio— que muy pocos conjuntos semejantes llegan a conseguir. Dibujante seguro, sin una falla, sus figuras, sólidamente construidas, están rodeadas de un ambiente exacto. Colorista extraordinario, alcanza matices de una delicadez insuperable como en aquella "Trinidad", en que la cabeza de Cristo muerto, pintada con infinita ternura, se reclina en las manos de Dios Padre. Todo este cuadro está, como otros de Ribera, bañado en una luz dorada de inigualable seguridad. Otro cuadro extraordinario, aún en la selección de maravillas que es el gran museo, es el apóstol San Andrés, cuyo torso está modelado con una perfección en la cual se adivina la alegría con que el pintor, enamorado de su obra, se entrega a su trabajo. La cabeza admirable, con los blancos cabellos bañados de luz, sólo puede ser comparable con las mejores creaciones de Rembrandt. Otro lienzo singular es la gran Inmaculada de las Agustinas, en Salamanca. La misma luz dorada baña una de las más bellas expresiones plásticas de la belleza de María que son también creaciones de belleza insuperable. Se habla de los mártires de Ribera, y apenas se recuerdan sus Vírgenes. Sea o no la desventurada Ana, quien le sirvió de modelo, Ribera, en sus diversas Inmaculadas, en la Virgen Madre del gran lienzo de El Louvre y del desaparecido de la Catedral de Valencia, y en su "Dolorosa", de San

Martino de Nápoles..., alcanzó un tipo de belleza suave y emotiva, impregnada de aristocrática distinción, que puede ser igualada por muy pocas entre las representaciones marianas de la Historia del Arte.

Nada aquí de martirios truculentos ni de tintas sombrías. Luminosidad, belleza pura y serena de alegría cromática, figuras llenas de dignidad y de nobleza. Se ha dicho de Ribera que no es el pintor de los martirios, sino que se detiene en el instante supremo que precede al sacrificio o gusta de pintar aquella dulce laxitud del mártir que ya ha triunfado en la gran prueba. Así, en el famosísimo lienzo de "San Bartolomé", del Museo del Prado (que fue, y con razón, el asombro de Nápoles),

nada hay que inspire horror. El "San Sebastián", del Museo de Valencia, produce una sensación inefable sin par. Los Cristos de Ribera (el de la Colegiata de Osuna y el de la Diputación de Alava) figuran entre las más bellas y serenas representaciones con que cuenta el arte universal.

Fue José de Ribera el gran pintor que, entre las tentaciones de la Italia barroca del seiscientos, supo conservar el profundo sentido cristiano y la incomparable luminosidad de su tierra nativa.

EL MARQUES DE LOZOYA

HACE CIEN AÑOS SE INAUGURO EL MONUMENTO AL REY DON JAIME

El monumento al rey Conquistador, don Jaime I, fundador del antiguo Reino de Valencia, tiene curiosa historia por la serie de episodios que acaecieron desde que surgió la idea hasta que fue materialmente realizada.

Finalizaba el año 1875. En la redacción del diario LAS PROVINCIAS, instalada entonces en el entresuelo del señorial palacio de los condes de Daya Nueva, en la calle Caballeros y la recoleta plaza del conde de Buñol, y en torno al director del diario, don Teodoro Llorente Olivares, se reunía un núcleo de brillantes escritores, artistas y amigos, que formaban amenísima tertulia donde se departía sobre todos los temas de actualidad, y de allí salían iniciativas y proyectos que se reflejaban en la vida de Valencia.

El siguiente año de 1876 se cumplía los seiscientos años de la muerte del rey don Jaime, por lo que los redactores de LAS PROVINCIAS, secundados por un grupo de asiduos contertulios, acordaron, con el director del periódico, presentar al Ayuntamiento una proposición para que se erigiese un monumento al insigne monarca Conquistador de Valencia.

La proposición, encabezada por las firmas de Teodoro Llorente Olivares y Vicente Wenceslao Querol, fue aceptada con entusiasmo por el Ayuntamiento, quien celebró aquel año el sexto centenario de la muerte del rey don Jaime, con destacados actos, acordando erigir el monumento al Conquistador en la entonces denominada plaza de la Aduana, actual de Alfonso el Magnánimo, constituyéndose al efecto una junta rectora del monumento, bajo la presidencia del alcalde, entonces accidentalmente don Felicísimo Llorente Ferrando, padre del poeta e historiador del mismo apellido.

Se recibieron los primeros donativos y el Ayuntamiento hizo la promesa, que después no cumplió, de entregar cada año quince mil pesetas hasta terminarse el monumento, por lo que la citada junta, con objeto de recabar fondos y aumentar los de la suscripción pública, acordó instalar todos los años durante la Feria de Julio una tómbola, cuyo producto se destinaba a la construcción del proyectado monumento.

Al comenzar el año 1878, la citada junta tenía en caja tres mil duros, y no contando con fondos suficientes para contruir la obra y deseando mantener viva la esperanza del público para que no menguasen los

ingresos de la tómbola, decidió aquel año hacer el pedestal, encargándose de su construcción el entonces arquitecto municipal Vicente Constantino Marzo.

Largos años estuvo el pedestal, que tiene una altura de siete metros, construido en espera de ser colocado en él la estatua del Conquistador. Por fin, se decidió convocar un concurso para la presentación de bocetos, acudiendo los artistas Moltó, Yerro, Gilabert y Aixa. Conceptuó la junta que, aunque los bocetos «eran sobresalientes», ninguno de ellos llenaba las condiciones requeridas, y suspendió la adjudicación de los premios que había ofrecido, concediendo una gratificación de quinientas pesetas a cada uno de los autores de los bocetos presentados.

Entonces, un joven escultor valenciano llamado Mariano Benlliure, que no había cumplido los veinte años y ya comenzaba a destacar en el mundo del arte, realizó dos magníficos bocetos, uno que representaba la gallarda figura del rey Conquistador a caballo, llevando en su diestra la espada vencedora; el otro boceto representaba el victorioso monarca sobre airoso corcel llevando en la mano derecha la Senyera. Los dos bocetos gustaron, pero a pesar de ello, Mariano Benlliure no realizó la obra. Según se dijo, porque con anterioridad el crítico del arte del «Diario de Barcelona», Francisco Miquel y Badía, amigo íntimo de Teodoro Llorente, había recomendado a los hermanos Venancio y Agapito Vallmitjana, que por entonces contribuían de manera notable al renacimiento de la escultura en Cataluña. Esta decisión causó bastante revuelo entre el elemento artístico valenciano.

De los bocetos realizados por los hermanos Vallmitjana se eligió uno que coincidiera con el de Mariano Benlliure, diferenciándose en que el monarca, también a caballo, no llevaba en la mano su espada y tenía el brazo extendido.

El día 21 de octubre de 1882 el alcalde de Valencia y presidente de la junta, don José María Sales, firmó la escritura de convenio con los escultores para realizar la obra. La estatua debería tener el tamaño de vez y media del natural y estar realizada en madera. Los artistas habían de entregarla dentro de dos años, cobraron por ella cincuenta mil pesetas en dos plazos: el primero al terminar el modelo, y el segundo al recibir la estatua

tallada en madera. Pocos días después de firmar el compromiso, Venancio Villmitjana renunciaba en favor de su hermano, para que éste construyese la obra, que se prolongó más de lo convenido, puesto que los dos años los invirtió el escultor en el modelo.

Terminada la obra salía del taller de Barcelona la estatua para ser trasladada por ferrocarril a Valencia. Pero como no se había tenido en cuenta el gran tamaño de la obra —mide cinco metros y veinte centímetros de altura— para el paso de los túneles hubo de recurrirse, en la propia estación, a separar el cuerpo del jinete, la cabeza del caballo y el plinto de madera sobre el que descansaba la estatua.

Llegada a Valencia hubo de vencer nuevas dificultades para su fundición. Se había solicitado, en nombre de Valencia, la concesión de cañones de bronce inútiles para el servicio, cuya petición fue finalmente atendida, y por real orden de 14 de enero de 1887 se concedieron cinco cañones y un obús existentes en el castillo de Peñíscola. El traslado de las piezas fue penoso, debido al peso de las mismas y el mal estado de los caminos. Se llevaron una por una, en un carro fuerte de artillería tirado por diez caballos, siendo depositados los cañones y el obús en los talleres de la Maquinista Valenciana —en la calle de Matemático Marzal— encargada de la fundición de la estatua.

El día 12 de noviembre de 1890 quedaba la grandiosa figura, y el último día del mes de diciembre del mismo año, a las nueve de la noche, era sacada la misma de los talleres de la fundición para ser llevada al lugar del monumento. Había sido previamente atornillada sobre una plataforma de madera con ejes y pequeñas ruedas de hierro, construidas expresamente, y arrastrada por la locomóvil del rulo de vapor del Ayuntamiento.

El paso de la estatua por las calles de la ciudad era de un efecto fantástico. Tras la sección montada de la Guardia Municipal, que despejaba la carrera, buen número de peones camineros con hachas de viento alumbraban el paso, mientras guardias civiles y municipales impedían la aglomeración de gente que acudía por las calles y plazas a presenciar la enorme figura ecuestre del rey Conquistador, que avanzaba lentamente a la luz de las antorchas.

El día 12 de enero de 1891, la estatua fue colocada sobre el pedestal. Ello constituyó un acontecimiento en la ciudad, que acudía, curiosa, a presenciar la operación de elevar y poner en su sitio aquella mole de bronce, cuyo peso total es de mil arrobas justas, o sea, once mil kilos.

El procedimiento —no había, como es natural, las modernas y potentes grúas— era sencillo e ingenioso.

Reducíase a un enorme caballete formado por dos vigas de madera de mobila, cuatro tornos para sostenerlo y otros para levantar la estatua, en cuya operación intervinieron, además de los operarios de la fundición, doce marineros del puerto de Valencia, dirigidos todos por el director de la Maquinista Valenciana, don Francisco Climent.

La ascensión se verificó con la mayor facilidad y sin tropiezo alguno, costando escasamente una hora. Cuando la monumental figura quedó colocada sobre el plinto del pedestal era exactamente la una y doce minutos.

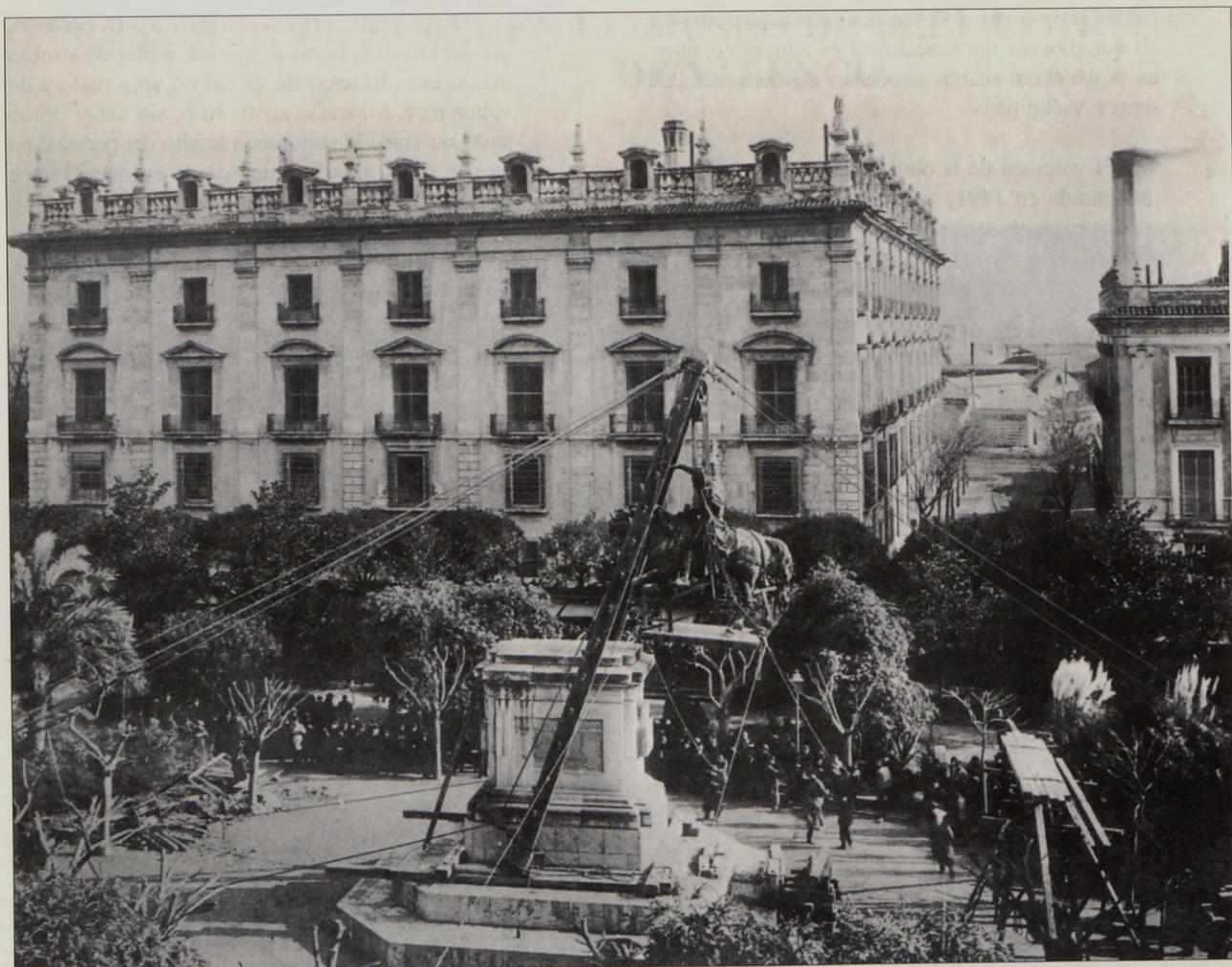
La inauguración oficial del monumento se celebró el día 20 de julio de 1891, primero de la feria valenciana. Fue un gran acontecimiento. Tracas en las calles y banderas valencianas en los balcones. Una procesión cívica, en la que figuraban toda clase de representaciones de entidades, gremios, sociedades, corporaciones oficiales, representaciones de los ayuntamientos de Alicante y Castellón, cruzó las calles de la ciudad.

A las siete de la tarde quedaba descubierta por el alcalde de Valencia, don Elías Martínez Gil, la estatua del Conquistador, acto saludado por los vítores y aplausos de la gente que llenaba la plaza, en tanto sonaban vibrantes los clarines y timbales de la ciudad, las músicas entonaban himnos, las tracas recorrían detonantes calles y plazas y desde la cercana y desaparecida Ciudadela veintiún cañonazos anunciaban la solemnidad del momento histórico, en el que quedaba al fin inaugurado —quince años después de la proposición— el monumento de don Jaime el Conquistador, fundador del antiguo Reino de Valencia.

VICENTE VIDAL CORELLA
(De *Las Provincias*, 21 julio 1991)

Al interesante trabajo de Vidal Corella podemos añadir alguna información complementaria recogida en el nuestro «*Sobre el Rey Don Jaime del Parterre*», publicado en «*Levante*» el día 3 de agosto de 1976, con motivo del séptimo centenario del gran monarca.

«Se trata de dos referencias en la correspondencia del pintor y dibujante José Estruch Martínez, hijo de San Juan de Enova, en la Ribera, no lejos de Játiva con obra tan diversa iconográfica y aún manierista, de tema piadoso, en buena parte, y grotesca; irónica, satírica, pero en lo demás, con espontánea expresión burlesca y



coloquial, las más de las veces ilustrando sus propias cartas a la familia, parte viviendo él en Manuel, en Puebla Larga o en San Juan de Enova. Este artista singular que pasa —por que lo fue— como maestro de Sorolla, hace dos veces, que sepamos, concreta alusión al «caballito» de bronce del «Conqueridor» en sus cartas. La primera, en febrero de 1884, cuando, de paso para su segundo viaje a Italia, visita en Barcelona el taller que los hermanos escultores Agapito y Venancio Vallmitjana tenían en la capilla gótica —real, y sobre la muralla romana—, recayente a la plaza del Rey y con luces hoy a la Vía Layetana. En aquel local, hoy libre de todo destino no monumental y religioso y aún éste, limitado a una misa al año según creemos (el día de San Jorge,

ante la tabla de la Epifanía, obra maestra de Jaime Huguet), visitó Estruch al escultor Agapito Villamitjana, éste con las manos puestas en la obra del gran monumento para Valencia, de cuya escasez entonces de escultores de gran aliento es testimonio —como recuerda Tormo— este encargo de estatua tan representativa a un plástico de la región hermana, no valenciano. La noticia — como la que después sigue— la debemos a don José Solerestruch, deudo del pintor, erudito y profesor en Carcaixen, y dice así en el propio texto del diario «La Publicitat», de 8 de febrero del dicho año 1884: «Ahir a la tarda tingueren ocasió de coneixer al distinguit pintor valencià don Joseph estruch, en los tallers de l'escultor Agapit Vallmitjana. Lo senyor Estruch es troba en aquesta

capital de pas per a Roma. La facilitat asombrosa ab que dibuixa tipos, realment es admirable, com ho provà ahont anaren a conèixer alguns amics del senyor Vallmitjana».

El volumen de la obra ecuestre de don Jaime, inaugurada en 1891, siete años después, permite suponer que el interés de Estruch, en su visita, se acentuó, si no se centraba exclusiva o preferentemente en ello, por la factura, entonces inicial, de la colosal escultura confiada a su amigo, el escultor barcelonés.

Traspuestos dichos años, en los últimos días de julio de 1891, José Estruch escribe sobre la inauguración solemne de la escultura ecuestre del gran rey, «obra de mi buen amigo Vallmitjana de Barcelona», resultando la ceremonia brillante, con la presencia de las autoridades «con su alcalde al frente». Y advirtiendo la curiosidad del peso del «cavallo» valentino, eco lejano del leonardesco milanés: nada menos que mil arrobas de bronce.

El transporte tuvo sus problemas, recordando, por información familiar, que ese millar de arrobas exigió la utilización de un rulo o apisonadora de vapor para colocarlo en su sitio, sin saber cómo pudo ser izada la escultura a lo alto del pedestal en que se halla, con los medios de entonces, hace justamente ochenta y cinco años».

En la foto que ilustra estas líneas, se ve al fondo parte de la casa-palacio neoclásica de Vallier, desaparecida, y a la izquierda, algo del palacio de Justicia, regio, a tono con su real vecino; pilastra, alero y un remate, todo por fortuna conservado. Que estas noticias cuya procedencia epistolar hemos acusado sean un mínimo aporte al centenario que recuerda del monumento ecuestre.

F. M. GARIN ORTIZ DE TARANCO

PRESENCIA DE ROMA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA



Mosaico de las nueve musas

Tito Livio en la perfoca LV de «Ad urbae condita» dice escuetamente: «El cónsul Junio Bruto entregó en España tierras y un lugar fortificado —que recibió el nombre de Valencia— a los que habían militado a las órdenes de Viriato». En efecto, Valencia es fundación romana, como delata su propio nombre, desde el año 138 a.C.; en ella se asentaron los lusitanos derrotados por Roma. Dos historiadores griegos, Polibio y Posidonio, a través de Apiano, nos legaron un relato grandioso, a la par que dramático y humano, de su gestación⁽¹⁾. Otra versión, por el contrario, interpreta que fueron miembros del ejército romano que habían luchado contra Viriato los que habitaron la ciudad⁽²⁾. El hecho es que Valencia queda vinculada desde los tiempos republicanos a la cultura itálica de raíz latina,

como lo fueron otros núcleos del área mediterránea, entre los que ocupa lugar destacadísimo *Saguntum*.

Testimonios fehacientes de esa época que, con alternativas varias, se sucede hasta el siglo V, para enlazar con el hecho visigótico, sin olvidar la importancia cristiana que avivó la figura universal del

- (1) ESTEVE FORRIOL, J. *Valencia, fundación romana*. Universidad de Valencia. Secretariado de Publicaciones. Valencia, 1978, pág. 21.
- (2) RIBERA I LACOMBA, A. «La fundación de Valencia y el período romano republicano», en *Guía arqueológica de Valencia*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1989, pág. 9

mártir Vicente, los tenemos en el Museo de Bellas Artes de Valencia, amén de otros muchos de la región.

No es nuestro intento realizar un estudio exhaustivo de las piezas que componen el legado romano en nuestro Museo, labor que por otra parte ha sido abordada desde el campo museológico o epigráfico, sino incidir en los aspectos iconográfico e iconológico de aquellas piezas que ofrecen elementos para ello.

El orden que seguimos es puramente convencional, abordando un criterio tipológico que las agrupa más en relación con su funcionalidad y formato externo, que con su datación cronológica, caracteres epigráficos o toponimia. Este criterio sirve de base al análisis iconológico objeto de nuestro estudio. Así pues distinguiremos los siguientes apartados:

1.- ESCULTURA EXENTA

2.- RELIEVE

2.1 PIEZAS DE CARACTER FUNERARIO

2.2 PIEZAS DE CARACTER RELIGIOSO

2.3 PIEZAS DE CARACTER VOTIVO

3.- MOSAICO

1.- ESCULTURA EXENTA

Si bien es cierto que los restos de arte romano no son los más antiguos del Museo de San Pío V, puesto que los precede, y con mucho, el león ibérico de Bocairente, hallado en 1895, sí que constituyen por su interés un capítulo importante del arte valenciano de impronta clásica, si tenemos presente que, por desgracia, no abundan los materiales de esta época.

Entre las figuras, todas ellas mutiladas en mayor o menor grado, se halla una cabeza femenina velada, en mármol blanco, con el cabello esculpido a trépano (Fig. 1). Mide 35 x 27 cm. y procede de Denia como donativo de don José Morand en 1909⁽³⁾. A pesar del deterioro de sus rasgos, refleja unas facciones correctas que corresponden a Agripina la Joven —«Julia Agrippina Minor»— madre de Nerón, que vivió en la primera mitad del siglo I d.C., y cuya caracterización tiene alguna similitud con la cabeza del Museo Arqueológico de Madrid, y en todo caso, con el peinado típico de las mujeres de la dinastía Julio-Claudia.

Otra cabeza de mármol blanco de similares medidas a la de Agripina, de 33 x 25,5 x 27, 5 cm., y con restos de policromía —rojo y negro— es lo que se conserva de una estatua de Esculapio descubierta en 1916 al realizar ciertas obras en la casa nº 15 de la calle de Gobernador



Fig. 1. Cabeza de «Agripina minor»

Viejo de Valencia, perteneciente a don Miguel Castells, que la donó en 1917⁽⁵⁾.

Las inscripciones romanas testimonian la existencia en Valencia del culto a Esculapio, el Asclepios griego, que tuvo en Epidaurq un templo dórico dedicado de comienzos del siglo IV a.C., en uno de cuyos relieves de delicada factura aparece el dios sentado envuelto en manto de elegantes líneas y noble rostro. Hoy se encuentra en el Museo Nacional de Atenas. En su ejecución debieron intervenir alguno de los mejores escultores de las dos primeras décadas del siglo IV, entre los que se hallaban Hectóridas, Timoteo y Trasímedes⁽⁶⁾.

(3) *Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, de 16 de Noviembre de 1980 y de 6 de Julio de 1909.

(4) Ver TRILLMICH, W. *Homenaje a Sanz de Buruaga*. Diputación de Badajoz, pág. 115; *Nuestra Historia*, t. 2. Valencia, 1980, pág. 97.

(5) Ver *Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, de 5 de Junio de 1917; *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, nº 2, pág. 144, fig. 132.

(6) RICHTER, G. *El arte griego*. Barcelona, 1990 (4ª edición), págs. 138 y 141, fig. 183.

La figura no está completa y sus rasgos faciales contrastan sobremedida con la cabeza valenciana de más burda ejecución y de datación cronológica no precisada. Tampoco se aprecia en aquél ninguno de los atributos que le son propios. Son éstos ordinariamente un bastón símbolo de la medicina, piñas, coronas de laurel y, a veces, una cabra o un perro. Hijo de Apolo y dios de la Medicina, con diversas leyendas relacionadas con su nacimiento, recibió culto en Tesalia, en Trica, donde quizá tuvo su origen, y sobre todo en Epidaurio, cuna de una escuela de medicina, inicialmente dedicada a prácticas mágicas y curativas que luego derivaron hacia un carácter más científico, y uno de cuyos más célebres Asclepiadas—descendientes de Asclepio— fue Hipócrates⁽⁷⁾. Su culto pasó a Roma bajo la denominación de Esculapio.

Otro atributo que también le pertenece es el gallo, animal que se sacrificaba ritualmente y en el que puede verse un papel de psicopompo que anuncia otro mundo, recordándonos que Asclepio, con sus medicinas, había resucitado muertos, prefigurando así los renacimientos celestes⁽⁸⁾.

De su culto en España es magnífico ejemplo la estatua del Museo Arqueológico de Barcelona, que se



Fig. 2. Niño.

Fig. 3. Torso masculino. (¿Baco joven?)

halló en las ruinas del templo dedicado en su honor en la ciudad griega de Ampurias⁽⁹⁾.

Incluidas en la época romana se hallan dos esculturas mutiladas (Figs. 2 y 3) en mármol blanco de 66 y 54 cm. de altura respectivamente, que representan a un niño desnudo con una vasija o quizá otro objeto y el torso, también desnudo, sin brazos ni testa, de un probable Baco joven encontrado en 1899 en la calle de la Paz de Valencia; sus formas anatómicas son más varoniles que las del Baco de Torrente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Otra escultura de notable interés, dada la escasez de las piezas conservadas, es el bronce procedente de Denia que representa al dios Neptuno (Figs. 4 y 5). De algo



Fig. 4. Neptuno

- (7) GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1989, págs. 55-56.
 (8) CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1986, pág. 521.
 (9) MORALES Y MARIN, J.L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1984, pág. 58.



Fig. 5. Neptuno (es el mismo que el de la figura 4 visto desde otro ángulo)

más de 26 cm. de altura, con su mano derecha levantada en la que debía sostener un tridente, hoy desaparecido, y con un delfín en la otra, su iconografía es un trasunto de las grandes divinidades del panteón grecorromano⁽¹¹⁾. Se identifica con Poseidón, al que se dedicó un santuario en el valle del *Circus Máximus* de Roma, entre el Palatino y el Aventino, que en otro tiempo estuvo atravesado por un riachuelo⁽¹²⁾.

En la mitología griega Poseidón es el dios de los mares, hijo de Crono y Rea, y uno de los olímpicos. Su poder parece que se extendía también a los lagos y a las aguas corrientes. Era además señor de una isla de resonancias misteriosas e inquietantes: la Atlántida.

En su representación más grandiosa Poseidón es conducido en un carro que arrastra monstruos, mitad caballos mitad serpientes, rodeado de delfines, peces, nereidas, genios y toda diversidad de animales marinos⁽¹³⁾. Sus atributos principales eran el tridente, el caballo —símbolo de la ola tormentosa— y, en contraposición, el delfín de los mares tranquilos⁽¹⁴⁾.

Pese a la disparidad de criterios respecto a su datación cronológica, catalogada a veces como romana o considerada renacentista o posterior⁽¹⁵⁾, no queremos silenciar, por su valor simbólico y expresivo, el remate de una fuente de mármol blanco, que adopta la forma de capitel cuadricéfalo de 31 cm. de altura con la efigie duplicada de sendos silenos —o de un cuadrifonte como afirma Llobregat— (Fig. 6) que se halló en una casa de



Fig. 6. Sileno. Capitel de fuente

(10) Ver COSTA, J.M^a. *Guía de Ibiza*, 1930.

(11) ABAD CASAL, L. «Arte romano» en *Historia del Arte Valenciano*, t. 1, *De la Preshistoria al Islamismo*. Valencia, 1986, pág. 174.

(12) GRIMAL, P. Op. cit. pág. 377.

(13) *Ibid.* págs. 447-448.

(14) PEREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1971 (2^a edición), pág. 357.

(15) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. t. 11. Valencia, 1973, pág. 23, voz «Silenos de Valencia» por E. A. Llobregat.

la calle Miguelete nº 5 de Valencia, propiedad de don José V. M. Calatayud, al realizar ciertas obras, el cual la donó al Museo⁽¹⁶⁾.

Su estilo recuerda a la época helenística, aunque para ser sinceros, uno de los rostros, el más gesticulante por cierto, es una sorprendente anticipación de un personaje de ciencia ficción creado por la industria cinematográfica de nuestros días, que encarna a un extraterrestre.

La representación de un sileno en este tipo de obras se justifica por tratarse de una deidad primitiva de los bosques y de las fuentes, según recogen las leyendas de Asia menor. Pero Sileno es, además, preceptor de Baco y su compañero apareciendo en la poesía y en la plástica como un viejo calvo, de nariz chata, risa hipócrita y casi siempre borracho, o bien como personificación en el drama satírico del viejo lascivo y ebrio⁽¹⁷⁾, caracteres que están magníficamente plasmados en la fuente de Valencia. También, en sentido genérico, sileno es el nombre de los sátiros al llegar a la vejez.

2.- RELIEVES

Hay en el Museo de Bellas Artes de Valencia un importante conjunto lapidatorio que podemos agrupar en tres series: de carácter funerario, religioso y votivo. En ellas interesa tanto la epigrafía como los relieves, aunque no siempre el texto escrito vaya acompañado del correspondiente figurativo.

A partir de la incorporación de la Península Ibérica al mundo romano se produce una situación de lo que se ha llamado «multigrafismo absoluto» por la coexistencia de la escritura ibérica y latina, que halla su expresión en numerosos ejemplares de impronta romana del Museo y, al menos, uno, aunque incompleto, de caracteres ibéricos que apareció en la partida de Verdeixa de Sagunto.

La presencia de la escritura latina sufrió un descenso brusco desde los siglos V y VI que remontaría en el XIII tras la conquista por Jaime I⁽¹⁸⁾, pero en líneas generales podemos afirmar que a partir del siglo III en que se produce la gran crisis del mundo romano se pierde, casi totalmente, la costumbre de hacer inscripciones en todo el vasto Imperio⁽¹⁹⁾.

2.1 PIEZAS DE CARACTER FUNERARIO

Son las más abundantes en Valencia, y también en el Museo, aunque sólo aquí tendremos en cuenta las que tienen motivos figurativos. Se destaca un ara de mármol rosa de Buscarró encontrada en Valencia la Vella (Ribarroja) de más de un metro de altura (105 x 50 x 50

cm.), que está deteriorada en su base, cornisa y en las cuatro aristas verticales. La inscripción no se conserva, pero debió ser una placa metálica clavada cuyos agujeros permanecen.

Todas las caras están orladas verticalmente con una giralda de pámpanos y racimos de vid que alternan con líneas onduladas, presentando cada una respectivamente: pátera con trazos de figura humana, pátera con umbo, y jarro, objetos utilizados en el ritual funerario romano⁽²⁰⁾. La vid aquí se relaciona con Dionisos y con el conocimiento de los misterios de la vida después de la muerte; es la expresión vegetal de la inmortalidad⁽²¹⁾.

Un ara muy deteriorada de caliza gris (78 x 58 x 46 cm), encontrada en 1908 al derribar la casa nº 7 de la calle de Caballeros de Valencia, ofrece en su lado derecho una pátera y en el izquierdo el «urceus» o jarro y el «ascia» o azuela, en relación también con el rito funerario. La inscripción se encabeza con D.M. frecuente en las lápidas sepulcrales valentinas. Su texto es:

D (IS) M (ANIBVS)
FABIO CARIDIA
NO AN(NORVM) LXXV, FABI-
VS CARIDANVS
PATRI PIENTISSI-
MO ET FABIA AE-
GIALE MARITO
OPTIMO B(ENE) M(ERENTI)
F(ECERVNT)⁽²²⁾

Que significa:

A los Dioses Manes
Fabio Caridiano y Fabia Aegiale
hicieron esta memoria a Fabio Caridiano, de 75 años
padre piadosísimo y marido óptimo benemérito.

(16) Ver Libro de *Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, de 6 de marzo de 1917; *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, nº 2, pág. 143.

(17) PEREZ-RIOJA, J.A. Op. cit. pág. 387.

(18) GIMENO BLAY, F.M. «Materiales para el estudio de las Escrituras de Aparato Bajomedievales». *Epigraphik 1988 Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. Wien, 1990, pág. 197.

(19) *Valencia romana (els orígens de la ciutat)*. Excm. Ajuntament de València. València, 1984. pág. 28.

(20) Ver ANUARI MCMXI-XII, ANY IV. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona.

(21) CHEVALIER, J. Op. cit. pág. 1069.

(22) PEREIRA MENAUT, G. *Inscripciones romanas de Valencia*. S.I.P. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1979, nº 51.

El símbolo de la vid se repite en el ara de caliza procedente de Villamarchante, que en 1872 se encontró en una plantación de viña, enmarcando el campo epigráfico por sus cuatro lados, a modo de guirnaldas de poco resalte. Mide 110 x 49 x 51 cm. y su texto epigráfico es:

SE(M)PRONIAE
MELNTHDI (o MELNILIDI)
ANN(ORVM)LV
Q(UINTVS) CAEC(IVS)
LEONAS (o LEON(IDAS)
FECIT

que viene a significar que Quinto Cacio Leónidas hizo (esta memoria) a Sempronia... de 55 años.

En el campo de José Blasco de la partida de Callosa de Ensarriá cerca de Altea (Alicante)⁽²³⁾, se halló un ara de curiosa simbología de 68 x 48 x 32 cm. (Fig. 7). Aunque la cornisa y la base están deterioradas puede verse perfectamente el frontis con una paloma sobre pequeño pedestal entre otros dos objetos de significación



Fig. 7. Ara funeraria

dudosa, todos ellos enmarcados en doble recuadro, y la inscripción DIS MANIBVS SACRV(M) (consagrado a los Dioses Manes) en la parte superior. A ambos lados, perfiladas asimismo por un marco doble, se hallan sendas rosetas en el centro.

La paloma, en el contexto que nos ocupa, es símbolo del alma, cual aparece con frecuencia en los bajorrelieves funerarios que la muestran bebiendo en un vaso, símbolo a su vez del manantial de la memoria⁽²⁴⁾. Quizá los objetos situados delante y detrás de ella podrían ser el «capis», vaso usado en los rituales, y la pátera.

La significación de las rosetas esculpidas a ambos lados del ara podría relacionarse con la de las tumbas griegas en las que la rosa era representada como prenda de recuerdo y de amor⁽²⁵⁾. Pero también es símbolo de regeneración, por lo que en la antigüedad se ofrecían rosas a los manes de los difuntos⁽²⁶⁾.

La roseta aparece asimismo en otras lápidas sepulcrales como las de Sagunto (Valencia), Monforte (Alicante) y Benavites (Valencia)⁽²⁷⁾; en el propio Museo de Bellas Artes de San Pío V volveremos a hallarla en otras dos aras funerarias, una procedente de Liria y otra de la propia ciudad de Valencia. La primera se halló en 1889 y pasó al Museo en 1910; la segunda se encontró en 1667 junto con otros restos romanos en el lugar de la iglesia de San Bartolomé.

El ara funeraria de Liria, realizada en mármol claro con basa y cornisa, de 72 x 44 x 33 cm. (Fig. 8), está ricamente ornamentada con cabezas de toro —una bastante mutilada— guirnalda en la que aparece una roseta, cabeza de gorgona y un águila explayada que desgarrar una serpiente con el pico. Una moldura doble enmarca el campo epigráfico en el que se halla la siguiente inscripción:

D(IS) M(ANIBVS)
CORN(ELIAE) PANTH-
ERAE VXORI
OPTVMAE L(VCIVS)
LIC(INIUS) NICOMED-
ES ET SIBI

(23) Ver *Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de 16 de Noviembre de 1908. MOROTE BARBERÁ, J.G. *Altea*, 24 de mayo de 1981.

(24) CHEVALIER, J. Op. cit. pág. 797.

(25) PEREZ-RIOJA, J. A. Op. cit. pág. 374.

(26) CHEVALIER, J. Op. cit. pág. 893.

(27) ALDANA, C. «Un estudio de los símbolos en el arte clásico en Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, págs. 33-38.



Fig. 8. Ara funeraria

Tras la fórmula de rigor a los Dioses Manes, se expresa que Lucio Licinio Nicomedes construyó el ara para su óptima esposa Cornelia Pantera y para él mismo.

En el coronamiento del ara el simbolismo es sumamente interesante bajo el dualismo del águila y de la serpiente que significa universalmente el del Cielo y la Tierra, o bien la lucha del ángel contra el demonio, remontándose asimismo al pájaro mítico Gazuda recadero de Vishnú. Es tema corriente en la iconografía asiática la lucha del pájaro y la serpiente, como lucha del bien contra el mal, de la vida contra la muerte, del poder uránico contra las fuerzas ctónicas; significa también la doble faceta de Vishnú que mata y resucita, destruye y edifica de nuevo⁽²⁸⁾.

Las dos cabezas de toro, cuyos cuernos recuerdan en este relieve más bien los del carnero, simbolizan en su faceta fúnebre la ambivalencia vida y muerte y también la inmortalidad⁽²⁹⁾, idea reforzada por la vid, expresión vegetal de la inmortalidad, y la roseta, símbolo de regeneración. Por su parte la cabeza de la Gorgona por

excelencia, Medusa, la única mortal, que Perseo cortó, recuerda el reino de los muertos cerca del cual habitaban las Gorgonas, pero, sobre todo, hace referencia al poder mágico de la sangre que brotó de la herida recogida por el propio Perseo, que actuaba como veneno mortal si procedía de la vena izquierda y como fuerza salútfera con capacidad de resucitar a los muertos si manaba de la derecha⁽³⁰⁾. El programa iconológico aquí sustentado oscila de este modo en un dualismo casi perfecto y simétrico que se resuelve, no obstante, con el triunfo de la vida, de la inmortalidad y de la regeneración futura.

Por lo que respecta al ara hallada en el lugar de la iglesia de San Bartolomé, en uno de cuyos muros estuvo empotrada, ha sido incluida en el estudio que Gerardo Pereira Menaut ha dedicado a las *Inscripciones romanas de Valencia*⁽³¹⁾. Se trata de un fragmento en mármol gris, de 35 x 19 x 30 cm., que pasó al Museo de Bellas Artes de Valencia tras el desmoronamiento de la Iglesia. La parte epigráfica se reduce a D MARCIA y la decoración conserva rosetas y palmetas, símbolos ambos de regeneración.

Existen también en este Museo otras aras funerarias cuya tipología se repite casi invariablemente, pero de manifestaciones iconísticas escasas. Tan sólo haremos referencia a alguna más significativa, como la encontrada en 1899 junto a muchos otros restos romanos en un solar de la calle de la Paz de Valencia y otras contiguas. Fue donada al Museo por Enrique Trenor el 22 de Junio de 1900. De caliza gris (102 x 52 x 42), su estado de conservación es bueno y presenta basa y cornisa con frontón y acróteras a ambos lados (Fig. 9), La decoración se reduce tan sólo a una roseta inscrita en un círculo y un ascia con caracteres singulares respecto de las habituales en la Península Ibérica.

La roseta presenta caracteres idénticos a las lápidas sepulcrales de Sagunto y Monforte (Alicante) y, como ya se ha indicado, simboliza la regeneración por la muerte. La inscripción:

D(IS) M(ANIVUS)
M(ARCVS) FONT(EIVS) AN -
TITHEVS ET AN -
TONIA ONESI -
CRATIA VIVEN -
TES FECERVNT
SIBI ET SVIS

(28) CHEVALIER, J. Op. cit. págs. 61 y 523.

(29) Ibid. pág. 1003.

(30) GRIMAL, P. Op. cit. págs. 217-218.

(31) S.I.P. Diputación de Valencia. Valencia, 1979, pág. 71, nº 58, lámina XXXII.

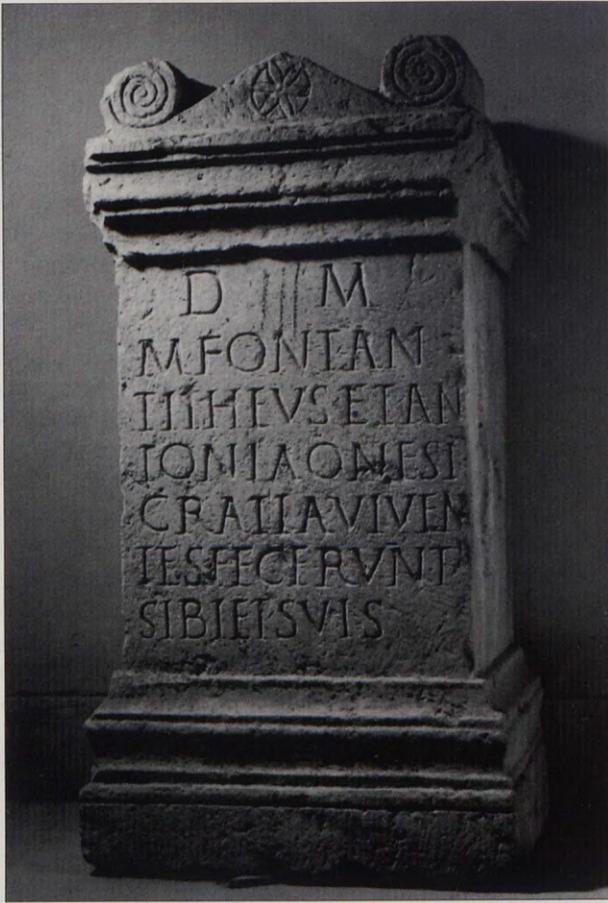


Fig. 9. Ara funeraria

dedicada, como es corriente, a los Dioses Manes, significa que Marco Fonteio Antitheo y Antonia Onesicratia la hicieron en vida para ellos y para los suyos⁽³²⁾.

El «fastigium», o techo de doble pendiente, y las acróteras son casi la única concesión ornamental de otras aras conservadas en el Museo; en alguna ocasión se representa un ascia en el lado derecho o una rama vegetal a modo de palma, símbolo, como dijimos, de la regeneración o triunfo sobre la muerte.

Otro ejemplo lo proporciona un ara procedente de Játiva, rota en su base y en el cornisamento, de cuya inscripción queda tan sólo:

D(IS) M(ANIVUS)
VALERIAE
CHRYSEID

La decoración incompleta de la cornisa está hecha a base de motivos espirales y florales.

Se conserva asimismo un fragmento de piedra de carácter funerario, procedente de Denia, que contiene tan sólo una mano que sujeta un cordero (Fig. 10) probablemente la del niño a quien se dedica, según reza la inscripción, que se completa en la transcripción:

P(VBLIVS) STATILIVS AFRICAN(VS
ANNORVM)
XIII M(ENSES) II D(IES) XIII P(VBLIVS)
S(TATILIVS)
PAMMON PATER E(T)
MATER FILI(O) DVLCIS (SIMO)

o sea: Publio Statilio Africano
de 14 años, 2 meses y 13 días. Publio Statilio
Pammòn su padre y
su madre a su hijo queridísimo⁽³³⁾.

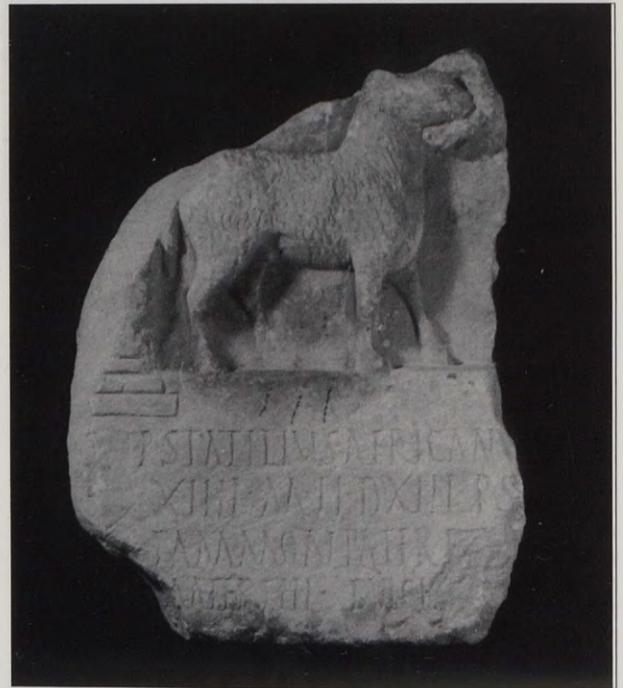


Fig. 10. Lápida funeraria (fragmento)

(32) Existen sobre este ara numerosas referencias bibliográficas, entre otras la de Gerardo Pereira Menaut en *Inscripciones romanas de Valentia*, op. cit. pág. 67, n° 52, lámina XXXIV. En la pág. 67 dice textualmente que «se conserva en el Museo Histórico Municipal», aunque en la lámina XXXIV sí dice que se halla en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(33) Entre la bibliografía puede consultarse: Gabriela Martín. *Dianium*, n° 12, pág. 64.

En correlación con esta dedicatoria tan tierna y emotiva se halla el cordero representado, símbolo de mansedumbre, inocencia y obediencia cual convienen a un buen hijo, pero también luz en el centro del ser que se alcanza en la búsqueda del conocimiento supremo⁽³⁴⁾.

Aunque rebasa los límites impuestos a este trabajo, hay que citar, al menos, por su ascendencia todavía clásica, el fragmento de sarcófago de la denominada «orante de Denia» de comienzos del siglo IV, considerada como la pieza más antigua del cristianismo en Valencia⁽³⁵⁾, en la que dos figuras, al parecer de hombre y mujer, están tocadas con el «colobium» o túnica y el «pallium» o manto; asimismo el sarcófago llamado de «San Vicente»⁽³⁶⁾ de finales del siglo IV, procedente con toda probabilidad de Roma, presenta junto a los símbolos propiamente cristianos; crismón, cruz, palomas, ciervo y oveja, la corona de laurel, o quizá encina, que en Grecia y Roma era un signo de consagración a los dioses y una representación de la estancia de los muertos o los bienaventurados, así como símbolo del triunfo en un combate espiritual⁽³⁷⁾.

Vinculación indudable al mundo clásico son los «strígiles» que decoran en su mayor parte el frente del sarcófago, así como las pilastras laterales de orden compuesto y fuste estriado. Más sorprendentes resultan las dos flores de loto que surgen a uno y otro lado de la corona en la parte superior cuyo significado, según Guenón, equivaldría a la rosa —roseta— de las tradiciones de Occidente. En este caso habría que remontarse al significado del loto abierto en la iconografía egipcia como símbolo del nacimiento y los renacimientos⁽³⁸⁾, en paralelo por tanto a la idea de triunfo sobre la muerte que está en la base interpretativa del relieve central del sarcófago, síntesis no sólo de la Pasión de Cristo, en cuyo ciclo se incluye normalmente por los tratadistas, sino sobre todo de su gloriosa Resurrección.

2.2 PIEZAS DE CARACTER RELIGIOSO

Mucho más escasos son los restos de tipo religioso que se hallan en el Museo. Uno de ellos, de difícil datación y carácter rudimentario, constituye una placa en bajorrelieve procedente de Sagunto que representa al parecer a la diosa de los animales «Pothia Theron» que podría confundirse con una obra indígena prerromana⁽³⁹⁾.

De idéntica procedencia es el ara romana —o friso según otra versión— con cabeza de toro, triglifos y rosetas incompletas, labrada en piedra caliza de 39 x 85 cm. (Fig. 11), que Beltrán Villagrasa relaciona con el templo de Diana que posiblemente existió en la falda del castillo⁽⁴⁰⁾. De ahí que la testa del ara podría identificarse más con la vaca puesto que ésta se asociaba con la luna



Fig. 11. ¿Ara? (fragmento)

y Diana era la personificación de este astro en algunos ritos⁽⁴¹⁾. En esta interpretación cultural las rosetas inscritas en un círculo, idénticas a las que aparecen en «Symbolicarum quaestionum de universo genere» de Achilles Bocchius⁽⁴²⁾, significarían la sangre derramada de la víctima ofrecida a Diana.

Si no por sus elementos decorativos y simbólicos, interesa constatar la existencia en el Museo de un fragmento de capitel de pilastra de orden compuesto romano, en cuya parte posterior se conserva una importante inscripción fragmentaria de la época visigótica, estudiada recientemente por Josep Corell, en la que propone como lectura la restauración que el

(34) CHEVALIER, J. Op. cit. págs. 344-345.

(35) Bibliografía: *El Archivo*. Denia, 27 mayo 1886; LLOBREGAT, E.A. *La primitiva cristiandad valenciana* (sigles IV al VIII). Valencia, 1977; *Nuestra Historia*. Op. cit. t. 2, pág. 142; LLOBREGAT, E.A. «Período paleocristiano y visigodo» en *Historia del Arte Valenciano*, t. 1, op. cit. pág. 195.

(36) Bibliografía: LLOBREGAT, E.A. Op. cit.; *Nuestra historia*. Op. cit., pág. 142; LLOBREGAT, E. A. «Período paleocristiano y visigodo». Op. cit., pág. 197.

(37) CHEVALIER, J. Op. cit. pág. 348.

(38) *Ibid.* pág. 657.

(39) ABAD CASAL, L. Op. cit. pág. 181. La figura evoca asimismo, a pesar de su rudeza, al «Señor de las Fieras» de origen oriental incorporado al área cultural micénica, cual el representado en un cilindro sello del siglo XIII a.C., que se halla en el Museo Arqueológico de Tebas, probable ofrenda de los monarcas de oriente al rey tebano; ver en este sentido *El mundo micénico*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, enero-febrero 1992, pág. 311.

(40) Bibliografía: *Nuestra Historia*. Op. cit. t. 2. pág. 83.

(41) MORALES Y MARIN, J.L. Op. cit. págs. 56 y 329.

(42) Editado en Bolonia en 1555.

obispo Anesio hizo en el tercer año de su episcopado de la techumbre de la primitiva catedral de Valencia, sostenida por dos hileras de cinco columnas, a la que adornó con dorado artesonado⁽⁴³⁾.

Adentrados en este contexto visigótico la tradición clásica persiste, no obstante, en la decoración, cual se aprecia en el fragmento de cancel hallado en la plaza de la Almoina a comienzos de siglo —hoy en el Museo— que podría situarse en la VII centuria⁽⁴⁴⁾.

2.3 PIEZAS DE CARACTER VOTIVO

Son escasas las lápidas de carácter votivo del Museo y no ofrecen, por otra parte, elementos iconográficos dignos de mención. Hay empero, que aludir a un ara dedicada a Mitra, a la que se atribuye en otra versión un carácter funerario, que presenta una tipología análoga a algunas de éstas, ya analizadas anteriormente, con basa y cornisa con acróteras; otra inscripción votiva aparece en un pedestal con la dedicatoria al emperador Claudio II el Gótico por los años 269-270, y presenta la singularidad de tener grabado en la cara posterior un crismón seguido de la palabra «magis», quizá del siglo V ó VI, significando que Cristo «es más»⁽⁴⁵⁾.

Curiosa es la inscripción votiva en bloque de mármol gris deteriorado, que está consagrada al «Dios eterno» por Lucio Pomponio Fundano y los suyos en cumplimiento de un voto, mas tampoco aquí hallamos elementos iconísticos de importancia.

3. MOSAICO

El mosaico cuenta en el Museo de Bellas Artes de Valencia con un ejemplar muy interesante por su iconografía de las «Nueve musas» pese a hallarse muy restaurado. Procede del Pouaig de Moncada (Valencia) donde se descubrió en 1920⁽⁴⁶⁾ y su datación cronológica es del siglo III d.C.

El espacio con las efigies de las musas es, de hecho, la parte policroma de un mosaico de mayor tamaño en blanco y negro con esvásticas enlazadas en forma de doble T, rodeado de un marco dúplice de triángulos y postas. Aquéllas, con su nombre explícito, ocupan el centro de otros tantos cuadros separados por medio de un sogueado tricolor sobre fondo negro.

Cada una es portadora del atributo que le es propio: Melpómene, musa de la tragedia dionisiaca, una máscara de dramático rito (Fig. 12); Talía, musa de la comedia, una carátula sonriente; Euterpe, musa de la música, una doble flauta; Terpsícore, musa de los coros de danza, una lira (Fig. 13); Clío, musa de la Historia, un códice;



Fig. 12. Melpómene. Mosaico de las nueve musas (detalle)



Fig. 13. Terpsícore. Mosaico de las Nueve Musas (detalle)

(43) Josep Corell habla de un fragmento de friso romano reutilizado, probablemente, y no de un fragmento de capitel de pilastra, en el artículo de referencia titulado «Inscripción del Obispo Anesio, atribuida erróneamente a Justiniano». *Saitabi*, XXXIX, 1989 págs. 1-10.

(44) Bibliografía: LLOBREGAT, E.A. «Período paleocristiano y visigodo» op. cit. pág. 200; SORIANO SANCHEZ, R. «La arqueología cristiana en la ciudad de Valencia: de la leyenda a la realidad». *Quaderns de difusió arqueològica*. Ajuntament de València. Valencia, 1990, pág. 11.

(45) PEREIRA MENAUT, G. *Inscripciones romanas de Valencia*, op. cit. nº 16, pág. 37.

(46) En el Libro de *Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* de 5 de abril de 1921 el Sr. Martínez Aloy daba cuenta de la recepción de una R. O. comunicándole que había pasado al poder del Estado el mosaico romano de las musas descubierto en término de Moncada, y que se ordenaba se depositase en el Museo para su conservación. El Acta de 14 de

Calíope, musa de la poesía épica, un rollo; Erato, musa de la poesía erótica, una cítara; Polymnia, musa de la poesía lírica y los cantos sagrados, un cetro; y finalmente, Urania, musa de la Astronomía, un globo celeste.

Cabría hablar todavía de la décima musa, Mnemosyne (la Memoria), de cuya unión con Zeus nacieron las otras nueve. Otras leyendas, en cambio, las muestran como hijas de Harmonía o de Gea y Urano⁽⁴⁷⁾. Sus nombres guardan relación con su significado simbólico: Melpómene, la que canta; Talía, la que florece; Euterpe, la que alegra; Terpsícope, la que danza; Clío, la que ensalza; Calíope, la de la dulce voz; Erato, la adorable; Polymnia, la de los himnos excelsos; Urania, la celeste⁽⁴⁸⁾.

Pervivencia de la musivaria romana se aprecia en el mosaico paleocristiano de Severina procedente de Denia, pero de ascendencia africana ya que cubría un sepulcro labrado con sillares cual era frecuente en el área cristiana de este continente. Se halló en L'Hort de Morand (Denia) en 1878 y en su interior había un esqueleto junto a cuyo cráneo se había depositado un ungüentario de vidrio. Su datación cronológica puede remontarse a finales del siglo V. Hoy está restaurado y su inscripción SEVERINA VIXIT ANNOS XXXX DECESSIT IN PACE TERTI(VM) IDVS FEB(RVARI) alude a Severina que vivió cuarenta años y murió en paz el once de febrero ⁽⁴⁹⁾.

Su decoración es bastante sencilla siendo elementos significativos por su simbolismo el damero, formado por cuadros blancos y negros, como expresión de conflicto y lugar de oposiciones y combates, y la roseta de seis pétalos inscrita en una estrella de ocho puntas, augurio de la resurrección y de la vida eterna⁽⁵⁰⁾; con ello se significaría también el triunfo sobre los conflictos y luchas de la existencia terrena.

Existen en el Museo otras manifestaciones de la presencia de Roma, como varios fragmentos de la cerámica denominada «terra sigillata», que muestran relieves geométricos, motivos florales o guirnaldas, y una colección de lucernas, de tema mitológico o cristiano, de todo lo cual queda referencia en la Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos⁽⁵¹⁾.

Resta tan sólo dejar constancia del agradecimiento al personal del Museo de Bellas Artes de Valencia y a doña Isabel de Fez, que desinteresadamente, me han prestado su colaboración.

ASUNCION ALEJOS MORAN
Universitat de València

Junio de 1921 constataba que ya se había trasladado al Museo y se urgía que se proporcionara el lugar más adecuado para su definitiva colocación. Puede consultarse también: Nicolau Primitiu Gómez Serrano, «El mosaico de la villa hispano-romana del Pouaig de Moncada en el Museo Provincial de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, IX, 1923, págs. 53-90; del mismo autor ver B.S.A.A. Valladolid, t. XLV (1979) págs. 19-25; *Nuestra Historia*, op. cit. t. 2, pág. 107.

(47) MORALES Y MARIN, J.L. Op. cit. pág. 228.

(48) PEREZ-RIOJA, J.A. Op. cit. pág. 310. Puede verse también la *Iconología* de Cesare RIPA, t. II, Madrid, 1987, págs. 109-119.

(49) Bibliografía: LLOBREGAT, E.A. «La primitiva cristiandad valenciana», op. cit.; del mismo autor, «Periodo paleocristiano y visigodo», en *Historia del Arte Valenciano*, t. 1, op. cit. pág. 197.

(50) CHEVALIER, J. Op.cit. págs. 396 y 484.

(51) Respecto a la cerámica ver las Actas de 16 de Noviembre de 1908 y en cuanto a las lucernas, las de 26 de Marzo de 1908, entre otras noticias.

MURALLAS Y PORTALES DE LA JIJONA MEDIEVAL. LOCALIZACION Y DOCUMENTACION

PREAMBULO

Aunque no es del todo corriente la conservación de las murallas, en la mayoría de las ciudades que disfrutaron de su protección, en época medieval, es sin embargo, más que normal, el desconocimiento que se tiene de las villas o ciudades, en que, no conservándolas, se puede rastrear y confirmar su existencia, a través de topónimos, documentos escritos y disposición urbanística de las mismas.

La inercia, la rutina con que aceptamos el correr de los tiempos, el progreso y hasta la superposición de los hechos y costumbres, facilitan la desaparición de nuestra memoria histórica y el soterramiento de esos saberes tradicionales, fuera del alcance del conocimiento de quienes nos toca vivir en estos tiempos de la prisa. Si en cada villa o ciudad de las que llevan siglos de historia, funcionara un equipo investigador que se interesara, tendríamos una serie interminable de sorpresas que, a parte de todo, supondrían la reconstrucción histórica de lugares muy concretos y hasta desconocidos, en el marco histórico general, y además, la recuperación de esos saberes tradicionales desaparecidos de la memoria popular.

Por todo ello, las murallas de Jijona, de las que hasta el momento, ni se conocían, ni se había hablado de ellas, ni existe rastro físico alguno de ellas, son para el que suscribe, el rescate de un tesoro olvidado que debía desempolvarse. Con él, recuperamos una estructura urbana medieval lógica y coherente que deja cada cosa en su sitio, y marca las diferencias de cada época, en un conglomerado urbano, tan anárquico como el de esta ciudad.

Contábamos con indicios más que suficientes, para tener presente la existencia de las murallas en época foral; pero debíamos caer en la cuenta de ello, después del abandono de nuestros viejos libros y de nuestros archivos (en lo que de ellos nos queda), que sumieron en el olvido secular la existencia de muros y portales, hasta no saber significar la importancia que supone el hecho de que, topónimos callejeros actuales tienen más de quinientos años de existencia. Edificios, aparentemente corrientes, familiares (porque llegamos a vivir en ellos, y vimos cómo entraban y salían nuestros

amigos estudiantes) resulta que se conservan y datan de los mismos tiempos. Pero la ignorancia se presta a la colaboración, en nuestras inhibiciones y olvidos, propios de una forma veleidosa de plantear la vida. La falta de cultura es el motor que pone en marcha la despreocupación, para restar importancia a todo aquello que no se traduce en prosperidad económica. Eso nos explica que, la Jijona con categoría de *monumental*, anuncie su decrepitud y su hundimiento progresivo. Que el castillo se erosione por completo. Que la Iglesia vieja, joyero y cuna de lo mejor de la historia de Jijona, acabe desapareciendo.

Siempre lo repetiremos: La Jijona industrial, afamada y próspera, tiene una deuda imperdonable con sus antepasados; con su propia trayectoria histórica, y con su propia dignidad personal de ciudad moderna.

Todo ese olvido, ha dado ocasión, para que la sensibilidad de un jjonenco de hoy, sienta la emoción fresca del redescubrimiento; el regusto de ir colocando murallas y portales, entre callejas y rincones de la ciudad medieval, tan falta de mimo y protección en nuestros días.

TRES PUNTOS SUGERENTES

Son tres residuos culturales, en forma de topónimo los que, de manera totalmente inconsciente, han hecho perdurar, entre nosotros, el recuerdo de las murallas y portales que, en su día, tuvo la vila real que fue Sèxona: a) La calle o rincón, todavía hoy llamado "Portal de Tibi"; b) la calle por donde discurre la N-340, llamada de mil maneras, pero que, familiarmente, continúa siendo "el carrer del Vall", o "el Vall" a secas. Y c) un tercer lugar que, situado entre lo que llamamos "la Plaça", y la zona más alta de "El Vall"; es el punto donde se realiza el primer parlamento, en el ritual de "Fiestas de Moros y Cristianos", desde tiempo inmemorial. Son tres lugares sugerentes que, cuando se reflexiona sobre ellos, dan pie a la investigación y la recuperación de la verdadera ciudad medieval.

"Portal de Tibi", allí está escrito, a nadie hemos oído preguntar por la muralla que lo contenía. Sin embargo, nos está hablando de una salida o entrada a

través de esa muralla. Por eso dijimos que, llevamos auestas el topónimo de “manera totalmente inconsciente”, sin prestarle atención. Tal como decimos “Almarsola”⁽¹⁾, sin saber el significado del topónimo jijonenco; o también decimos “Carrer del Vall”⁽²⁾, y entendemos del lugar a que se refiere, pero no sabemos lo que significa la palabra, ni por curiosidad, ahondamos en ella. De otra suerte, la existencia de la muralla, no hubiera sido una sorpresa para nadie. Otra cosa es saber por dónde discurría.

Pues bien: “Vall” no quiere decir “Valle”, como podría darse por supuesto. Vall significa “zanja”, “estacada”, “foso”, en la ocasión de referencia. Ni más ni menos que, la zanja o el foso que se antepone a las murallas o portales, en los tramos más comprometidos para su defensa, en los antiguos fuertes o ciudades. De tal manera que, a lo largo de lo que hoy llamamos “carrer del Vall”, estaba edificada la muralla oriental de Sexona, con su “vallo” o foso defensivo. De ahí el nombre de “Vall”. Fue así, porque la zona casi llana de la huerta, así lo reclamaba; ya que por alta que fuera la muralla, quedaba vulnerable, sin su foso obstaculizador y defensivo. Para mayor abundamiento, era necesario, a causa de las dos puertas en ese largo tramo de muralla: “Lo Portal de Vila”⁽³⁾, o puerta principal, y “Lo Portal de la Font”⁽⁴⁾, de salida directa al camino de Alicante. El primero se alzaba, más o menos entre el edificio que obstaculiza la visión de la torre Arciprestal, y lo que se llamó “La Plaça de la Vila fora los murs”⁽⁵⁾. El segundo se situaba al final de la bajada del “carrer empedrat”. De manera que, ante él y extra muros, quedaba “la alçaçera”⁽⁶⁾, (hoy casa-pensión “Pichoc”) y la “Plaça del Portal de la Font” o del “sol de la Vila”⁽⁷⁾. Por cierto que, cuando nuestras investigaciones hubieron fructificado lo suficiente, como para decidarnos a la búsqueda y reconstrucción teórica de toda la muralla, intuitivamente supimos dónde se ubicó la puerta principal o “Portal de Vila”. Fue como una sospecha (relacionada con la entrada matinal y primer parlamento de los contrabandistas, en las Fiestas de Moros y Cristianos), más tarde, ampliamente confirmada.

Todo ha cambiado mucho, en el día de hoy. Pero aun los no tan viejos del lugar, puede recordar, perfectamente, la fastuosidad de la “entrada de Contrabandistas”. Muy al contrario de lo que pude ver el pasado año, se trataba de un espectáculo madrugador, puntual y muy a continuación de la ritual “diana”. Los contrabandistas, con sus mejores galas: Aquellas capas, entre la elegancia de salón y el toque montaraz del “contrabando”. Sus cabezas tocadas con primor, más

lejano del disfraz y más cerca de la incorporación real a la nobleza andaluza. Aquel rítmico saber montar, en que el acompasado movimiento del caballo mostraba las gracias bien vestidas de aquellas gitanas a la grupa; torbellino de color de toda la escuadra, donde jaeces, mantillas, peinetas, faraloes, pañuelos y sombreros andaluces, reverberaban al compás de los cascotes repicados de las cabalgaduras.

Todo el mundo sabía dónde se iba a producir el primer parlamento y la primera parada de aquel brillante cortejo. Pero nadie se había preguntado por qué hubo de ser, en aquel punto, previa la entrada en la “Plaza”. Los primeros contrabandistas que (siglos ha) protagonizaron este acto tan hermoso, sabían todavía, o lo conservaban en la memoria, porque sus padres se lo habían enseñado que, el “Portal de Vila” estaba en aquel mismo lugar. De manera que, en la actualidad, los contrabandistas, sin saberlo, (porque la tradición oral se ha perdido) rendían homenaje al recuerdo de la puerta principal de la ciudad, por donde se realizaban todas las entradas solemnes y oficiales. Y dije “rendían homenaje”, porque de cierto tiempo a esta parte, al margen de que los caballos han sido sustituidos por tractores, (por razones que no llegan a serlo) ya no se hace el primer parlamento en el lugar simbólico de las puertas de la ciudad; por lo que ha perdido su justificación fundamental. Pero es así, como llevábamos auestas, inconscientemente, durante siglos, la pasada existencia de murallas y portales. De la misma manera, indirectamente, se descubre la secular antigüedad de las Fiestas de Moros y Cristianos en Jijona. De ahí, lo importante de la conservación y estudio de las costumbres de nuestros pueblos.

LOCALIZACION DE LA MURALLA Y SUS PORTALES

No creemos conveniente publicar aquí el proceso y avatares que nos llevaron a la localización documentada del perímetro total de la muralla de Sexona y sus

(1) “Almarsola”, topónimo rural de Jijona. En árabe suena “Almarsula”, y en español significa “la mensajera”.

(2) Arch. de Prot. Notariales de Jijona. Prot. nº 2, actas 10, 37, 83, 123, 148, etc., Jaume Araçil, año 1495-96.

(3) Ibidem, Prot. nº 3, Jaume Araçil, actas 56, 84, etc..., año 1501-1502.

(4) Ibidem, Prot. nº 17, Blasius Bernabeu, acta 58, etc..., año 1575.

(5) Ibidem, prot. nº 6, Johan Françesch Bernabeu, act. 230, 1525-28.

(6) Ibidem, prot. nº 5, Jaume Araçil, acta 250, año 1516.

(7) Ibidem, prot. nº 17, Blasius Bernabeu, acta 58, año 1575.

portales; unos claramente documentados, otros lógicamente supuestos, por el simple estudio topográfico de la situación urbana de Jijona. Tratamos, sin embargo, de informar sobre un trabajo que, se incluía en el cuerpo de nuestra tesis doctoral, hasta el momento no publicada, pero consultable en la Universidad Politécnica de Valencia, en la Real Academia de Cultura Valenciana, y en el Archivo del Exmo. Ayuntamiento de Jijona⁽⁸⁾. Trabajo de labor exhaustiva en el Archivo de Protocolos Notariales de Jijona, con elección en forma de cata, de unos 50 volúmenes, minuciosamente leídos, transcritos literalmente por el que suscribe, los tres más antiguos, y que abarcan desde 1448 a 1605⁽⁹⁾. Más de 200 referencias a las murallas, hacen posible su localización y trazado completo, con sus 7 portales. Tres de ellos discutibles. Los cuatro restantes, claramente localizados y documentados. Inevitablemente, se descubre la antigüedad de los nombres de las propias calles que, aun rebautizadas modernamente con otros apelativos, conservan sus primitivos, como “lo carrer del Vall”, “Raval”, “lo carrer Damunt”, “carrer de la Vila”, “carrer de la Abadía”, “la Plaça” (Avda. de la Constitución), que siendo un gran paseo en el día de hoy, se le continúa llamando “la Plaça”, etc... Así mismo, como las murallas cierran junto al castillo, hay una reconstrucción toponímica aproximada del mismo, en sus puntos y torres más significativas, así como se localizan edificios, todavía existentes, fuera y dentro de las murallas.

Para la fácil comprensión de las conclusiones de nuestro trabajo, recurrimos al diseño simbólico más que real, de una Sexona en el medievo que, recoge, más o menos, la forma y situación de la villa, desde el castillo hasta la parte más baja, en un recorrido total de sus murallas y portales. Al mismo tiempo, un plano parcial y esquemático de la ciudad moderna, nos muestra el trazado de las calles incluidas en la villa medieval, y por tanto, los lugares por donde discurría la muralla y la señalización puntual de cada uno de los dichos portales.

Tal como empezamos a ver más arriba, la muralla tenía “Vall” o foso, en el tramo que cubría la distancia entre el “Portal de la Font” y el “Portal de Vila”, incluidos ambos. La calle que se formaba paralela a la muralla, con la parte exterior a la misma, llevaba tres nombres que venían a significar lo mismo; pero que se referían a tramos distintos: “lo Vall de Dalt” o “Vall Damunt”⁽¹⁰⁾; “lo carrer Nou del Vall”; “lo Vall de Baix” o “Vall Davall”⁽¹¹⁾. De una manera general, llegó a llamarse “Vico Maiori del Vall”, “carrer Maior del Vall”⁽¹²⁾.

También llevaba “vallo”⁽¹³⁾ o foso, el tramo de muralla, en su cruce con la calle del Arrabal, un poco más arriba de la Ermita del Milagro de San Sebastián intra muros, y del “carreró dels Horts”⁽¹⁴⁾. Lo cual significa que existía el “Portal del Raval”, que también pudo llamarse del “Camí de Ibi” o de “Cotelles”, por estar situado en la salida hacia aquellos dos lugares. No lo tenemos documentado, sin embargo hasta el momento, con ninguno de estos dos nombres. Solamente podemos certificar la existencia de un portal, en ese punto, pero sin referencia a nombre alguno. Además, este portal entra en conflicto con otro, que tampoco se cita con su nombre, y que tienen coincidencias circunstanciales en su descripción. Ambos portales están frente a una calle que conduce a la Iglesia, y además tienen un horno en su vecindad. Y efectivamente, las dos calles que confluyen en la Iglesia Vieja, tienen horno en sus inmediaciones; y precisamente en esas inmediaciones, se hallan los dos portales en conflicto. El portal con “vallo”, con foso, le dábamos el nombre de “Portal del Raval”, que se hallaba en una zona de huertos y requería el foso, para su defensa. Sin embargo, el que por nuestra cuenta, hemos decidido llamar “Portal de la Çaloquia”⁽¹⁵⁾, se halla en lugar escarpado, donde la muralla no necesita refuerzo alguno. Y le hemos llamado de la “Çaloquia”, porque se ubica al final de la calle de dicho nombre, hoy llamada calle “Colomers”, que, a parte de llevarnos de manera empinada al “cielo” de la Iglesia Vieja, tiene el horno consabido, en sus cercanías. Tanto el del Raval, frente al “carrer Damunt”⁽¹⁶⁾, como el que se encuentra frente a la calle “Colomers”, digamos que son dos hornos medievales, conservados modernamente como hornos, siquiera en sus edificios. Sea como fuere, hemos estado hablando de dos portales que existieron, por pura necesidad del lugar y lógica urbana⁽¹⁷⁾.

(8) Véase “Lo Retrobament”, tesis doctoral de José H. Verdú Candela, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2 - XII- 1986.

(9) Ibidem.

(10) Arch. Prot. Not. de Jijona, actas ya citadas⁽²⁾.

(11) Ibidem, prot. n° 5, Jaume Araçil, acta 214, año 1516.

(12) Ibidem, prot. n° 13, Blay Bernabeu, acta 31, año 1547.

(13) Ibidem, prot. n° 102, March Anthoni Araçil, acta 180, año 1591.

(14) Ibidem, prot. n° 2, Jaume Araçil, acta 23, año 1495-96.

(15) Ibidem, prot. n° 5, Jaume Araçil, acta 227, año 1516.

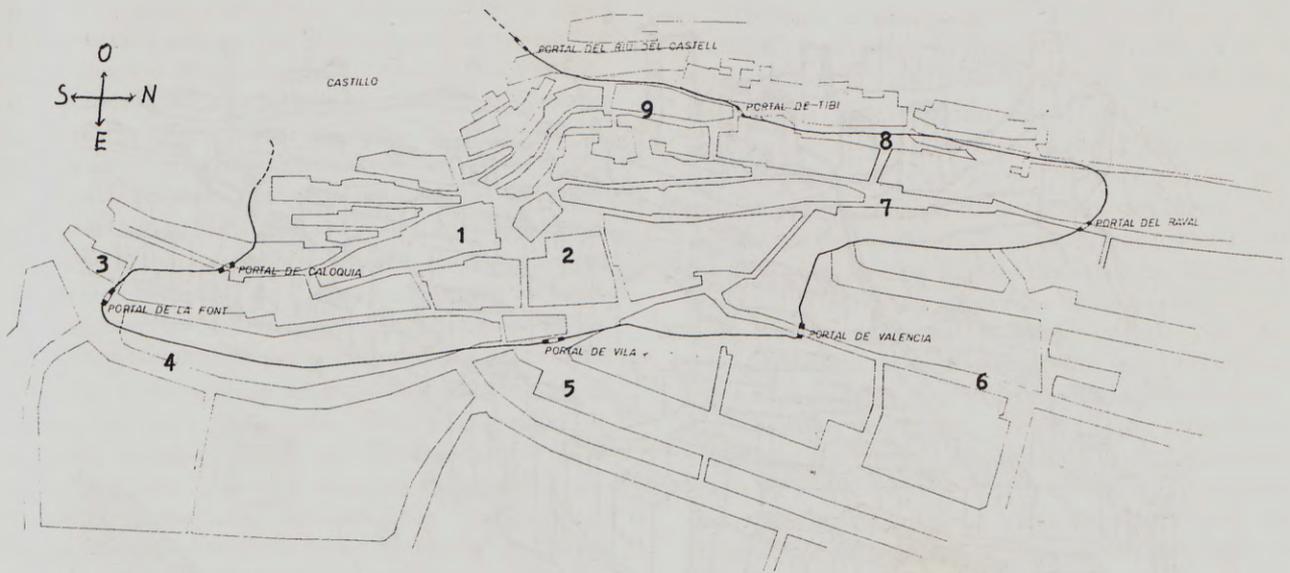
(16) Ibidem, prot. n° 9, Pedro Luis Bernabeu, acta 76, año 1568.

(17) Véase “Lo Retrobament”, tesis doctoral anteriormente dicha.



SEXONA VILA REAL - CASTELL VALLS MURS I PORTALS

- | | |
|--|---|
| 1.- Torre de la Fe | 14.- La Sala de la Vila |
| 2.- Torres del Homenatge | 15.- Camí dels Plans de la Bassa |
| 3.- Torre del Portal | 16.- Vall de Dalt o Damunt |
| 4.- Torre Grossa | 17.- Carrer Maior del Vall |
| 5.- Portal del riu del Castell | 18.- Angiportus sive Porta Falsa |
| 6.- Portal de Tibi | 19.- Vall Davall |
| 7.- Torre de Blay | 20.- Plaça del Portal de la Font o del sol de la Vila |
| 8.- Portal del Raval | 21.- Portal de la Font |
| 9.- Camí de l'ermita de la Verge Maria del Oretó | 22.- Almacera |
| 10.- Portal de Valencia | 23.- Costera de les Casetes de Gallines |
| 11.- Portal de Vila | 24.- Hostal |
| 12.- Plaça de la Vila fora los murs | 25.- Portal de la Çaloquia |
| 13.- La Carniceria | 26.- Iglesia Parroquial de Santa María |



LOCALIZACION DE MURALLAS Y PORTALES EN LA JIJONA ACTUAL

- 1.- Iglesia Vieja
- 2.- Iglesia Arciprestal
- 3.- Almazara (hoy Casa Pichoc)
- 4.- Calle del Vall
- 5.- Avda. de la Constitución (Plaça)

- 6.- Calle Vicente Cabrera (o del Oreto)
- 7.- Calle Arrabal
- 8.- Calle Nueva
- 9.- Calle San Antonio

Otro de los portales importantes y bien documentado fue el "Portal de Valencia"⁽¹⁸⁾. En lo que hoy llamamos calle Vicente Cabrera, y entre el horno de "María", y la bodega (de los recordados "tío Pepe y tía Isabel del Chavo", hoy joyería), se alzaba el "Portal de Valencia". El horno aludido, también es medieval, se encontraba ya extramuros. La calle intramuros se llamaba "carrer del Portal de Valencia", y extramuros tomaba el nombre de "Carrer del Camí de la Verge María del Oreto", o del "Orito"⁽¹⁹⁾. Efectivamente, era el camino que conducía a la ermita dedicada a la Virgen bajo dicha advocación, y seguía a Valencia por "la Capamunt de Sent Anthoni"⁽²⁰⁾.

El "Portal de Tibi"⁽²¹⁾, único que llegó hasta nosotros, de viva voz, y con el nombre de su calle, se situaba en el tramo final de la misma, cuyo remate es una escalera que mira al Norte. Suprimida una casa que actualmente ocupa el lugar del portal, veríamos que éste enfrentaría con la calle Nueva, en dirección a la carretera de Tibi. Este portal, dejaba, a mano izquierda,

la calle San Antonio, y por medio de ella subía la muralla hacia el castillo, quedando extramuros la parte derecha de lo que hoy es dicha calle, con las edificaciones existentes de ese lado, hasta la cresta de la peña y la Torre de Blay⁽²²⁾.

Aunque no aparece, de momento, documento alguno que lo certifique, un último portal debió existir bajo la Torre Grossa del Castillo, en dirección Oeste. Debió llamarse "Portal de Pusamunt"⁽²³⁾, porque así se llamaba

(18) Arch. de Prot. Not. de Jijona, prot. n° 16, Blasius Bernabeu, acta 59, año 1573.

(19) Ibidem, prot. n° 10, Pedro Luis Bernabeu, actas 23 y 32, año 1569.

(20) Ibidem, prot. n° 6a, Francisco Johan Bernabeu, acta 219, año 1925-29.

(21) Ibidem, prot. n° 16, Blasius Bernabeu, acta 124, año 1565-69.

(22) Ibidem, prot. n° 20, Blay Bernabeu, acta 51, año 1583.

(23) Ibidem, prot. n° 140, Joan Sanchis, acta 56, año 1601.

la calle que en él desembocaba; o también “Portal del Riu del Castell”, ya que la salida natural, por ese lado, era insoslayable, y absolutamente lógica.

La muralla, en su tramo sur, bajaba desde las inmediaciones del Castillo, hacia el “Carreret”, tomando contacto con el “Portal de la Çaloquia”. Desde éste, bajaba, dejando extramuros “la Costa de les casetes de gallines”⁽²⁴⁾, y la “Almaçera” (hoy Fonda-Pichoc), junto a “la Plaçeta del sol de la Vila”, enlazando con “lo Portal de la Font” en su parte derecha, vista intramuros. Cerrado al interior, quedaba “lo carrer Empedrat o Baix de la Vila”⁽²⁵⁾.

Así queda descrito el conjunto amurallado de Sexona y sus portales. Pero no debo terminar esta exposición, sin lanzar una sugerencia al Congreso Ejecutivo de mi ciudad natal, o Exmo. Ayuntamiento de Jijona, con el ruego de que haga perdurar en el conocimiento de los hijos de esta tierra, el recuerdo histórico que nunca debió perderse, corrigiendo el callejero actual y enriqueciéndolo de esta manera:

El “carrer de la Vila” debe llegar con este nombre hasta su ensanche en una placeta que se llamó en el siglo XVI, “Plaçeta de Miquel Andreu”. Desde este punto hasta el final de la bajada, junto al callejón de subida al “Carreret”, debe llamarse “carrer Empedrat”.

La zona del cruce con el “Vall”, incluidos los entornos de “Casa Pichoc”, debe tomar el nombre de “Plaça del Portal de la Font”.

La calle Vicente Cabrera, debería llamarse, desde su inicio hasta el callejón del antiguo Casino, “carrer del Portal de València”. Desde este punto hasta el hoy Instituto “provisional” de Enseñanza Media, llámese “carrer de la Verge María del Oreto”⁽²⁶⁾. Y desde el Museo Octavio Vicent, hasta la partida de Cotelles, podría continuar llamándose calle Vicente Cabrera.

Sería una forma muy pedagógica de recordar y enseñar datos históricos. Es necesario devolver a Jijona las raíces de gracia monumental y secular que, irremisiblemente, está perdiendo.

JOSE HILARION VERDU CANDELA

(24) Ibidem, prot. nº 5, Jaime Araçil, acta 250, año 1516.

(25) Ibidem, prot. nº 15, Blasius Bernabeu, acta 93, año 1565-69.

(26) La ermita a que se hace referencia, no es otra que la destinada a la “Verge M^a del Oreto”, hoy “Museo de Escultura Octavio Vicent”.

UNA «MUERTE DE SAN MARTIN» DEL MAESTRO DE SAN LAZARO

Adquirida por el Museo San Pío V de Valencia en 1990, la tabla, de dimensiones reducidas (58 x 70 cms.), conforma un nuevo e importante eslabón en la difícil y siempre controvertida comprensión de la pintura valenciana del primer cuarto del siglo XVI.

Se sabe que la obra fue comprada a un particular de Zaragoza, entre cuyos datos había propuestas de autoría en torno al círculo de Osona el joven, de Fernando Yáñez de la Almedina y del Maestro de San Narciso. Sabemos también, por amable información de su antiguo propietario, que la tabla, al parecer, se adquirió a principios de siglo en una galería de Amsterdam. E incluso se apuntó, sin precisar más detalles, que hacía pareja con otra tabla del mismo autor y con semejantes medidas, que también se encuentra en España. Manojó de datos un tanto dispersos, pero que a partir de los cuales he tenido acceso al conocimiento de dicha tabla, a su estudio pormenorizado, y a lo que a mi me parece



Maestro de San Lázaro: *Muerte de San Martín*, Museo de San Pío V, Valencia, 58 x 70 cm., pintura al óleo sobre tabla

una coherente identificación y filiación iconográfica, estilística, cronológica y por supuesto de autoría. Al menos así trataré de reflejarlo en el presente escrito.

ICONOGRAFIA REPRESENTADA

Aun cuando sobre esta tabla se ha llegado a apuntar la oscura posibilidad iconográfica de una «Muerte de San Gregorio», no hay duda que se trata de la conocida «Muerte de San Martín de Tours», apóstol de las Galias, que nació hacia el 315 y murió en Candes (Turena) el 8 de noviembre del año 397. Fue nombrado obispo el 4 de julio del 370 ó 371, aunque, como escribe Llorca, San Martín pasa hoy —junto a Casiano y a San Honorato— como uno de los padres del monacato en las Galias. Se dice de él —sin duda como buena glosa de su personalidad— que «fue soldado a la fuerza, obispo por obligación y monje por gusto»⁽¹⁾. En cualquier caso de lo que no cabe duda es que San Martín es uno de los santos más populares de la Europa medieval, y su iconografía una de las más frecuentemente representadas en el arte occidental. Destaca sobre todo la famosa escena que le representa partiendo y compartiendo su capa con un pobre, aunque también es conocida la escena de la celebración de una misa (conocida también como «La segunda caridad de San Martín»), tema que, con pequeñas variantes, puede adscribirse a otros santos, como por ejemplo San Gregorio⁽²⁾.

El tema de su muerte no es quizás el más extensamente representado (véanse los ejemplos expuestos por Réau, p. 915), aunque se conocen algunas versiones. La más prototípica es aquella en la que aparece San

- (1) LLORCA, B.: *Historia de la Iglesia Católica. Edad Antigua*, Madrid, 1964 (4ª edición), p. 316.
- (2) Sobre tipologías y obras artísticas de dichas escenas, aplicadas en concreto a la vida de San Martín, véase REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958, tome III-II, ps. 900-917, con amplia y específica bibliografía sobre San Martín en las ps. 916-917.

Martín, de obispo, acostado sobre un lecho severo, con el báculo en sus manos y rodeado de varios monjes, tal y como lo vemos en la tabla del museo de Valencia que aquí estamos tratando. Según Réau, San Ambrosio podría haber presidido los funerales, transportado allí de forma milagrosa⁽³⁾. En nuestra tabla podría ser ciertamente quien oficia los funerales, según una conocida tradición que arranca de la *Leyenda Dorada* del siglo XIII. Según su autor, el dominico Santiago de la Vorágine, San Ambrosio quedó dormido una mañana mientras celebraba misa, siendo transportado en sueños a las exequias de San Martín. El mismo lo contaba a sus fieles al despertar: «voy a comunicaros algo importante; no os asusteis. Mi hermano Martín ha muerto. Yo he estado presente en su funeral y le he rendido mi homenaje postrero...»⁽⁴⁾.

Otro pequeño detalle que puede corroborar la iconografía que estamos comentando es el hecho de la posición de San Martín acostado sobre sus espaldas, según deseo explícito suyo que comunicó a sus monjes. Estos en algún momento trataron de cambiarlo de posición para que pudiera descansar mejor, pero San Martín jamás lo permitió: «Hermanos, dejadme como estoy; quiero que mis ojos miren al cielo más que a la tierra; esta posición me ayuda a mantener mi espíritu elevado hacia el Señor»⁽⁵⁾. En cambio, no aparece el también conocido y tradicional detalle de la increpación y expulsión del diablo por parte de San Martín, aunque sí se representa, en primer término, el momento en que un ángel recoge su espíritu y lo conduce a Dios Padre⁽⁶⁾. En cualquier caso los detalles comentados —y representados— parecen más que suficientes para no dudar que el tema de nuestra pequeña tabla (seguramente perteneciente a una predela), hace alusión a la muerte de San Martín, acaecida como se ha dicho a finales del siglo IV.

VALORACION FORMAL Y ESTILISTICA

El conjunto de los elementos formales que presiden nuestra tabla se inscriben perfectamente en el dicotómico momento de la pintura valenciana (e hispana en general) que vive los últimos forcejeos de la tradición medieval (preferentemente en clave afín a lo hispanoflamenco) y los primeros atisbos de una cierta voluntad cromática, lumínica, plástica y espacial, conectada con las propuestas del renacimiento italiano; sin duda lo propio de mucha de la pintura valenciana producida entre 1490 y 1525.

Por una parte estamos ante una composición de fuerte raigambre medieval (recuérdense, por ejemplo,

las escenas de la «Muerte o dormición de la Virgen» en el pincel de Joan Reixac, o la «Muerte de San Gil» del mismo autor), con grupos de figuras equitativamente dispuestos a ambos lados del difunto, y con la típica vela en un primer término del centro de la composición. Existen otros elementos que nos remiten a la tradición medieval como los brocados del lecho de San Martín o de la casulla de San Ambrosio, además de la rigidez e inanimidad figural de algunos personajes, especialmente los que presentan la palma de la mano levantada, casi solapada al cuerpo. La posición de la cama y la figura de San Martín sobre ella presentan insuficiencias en cuanto a una correcta disposición perspectiva, y el resto de los grupos figurales, bastante abigarrados, subrayan el tono inexpresivo de las fisonomías representadas. El tipo un tanto quebradizo de los pliegues a los pies de San Martín y del pequeño ángel que recoge su alma indica un cierto conocimiento de la técnica y del gusto nórdico, aunque es justo reconocer en las túnicas y mantos de algunos monjes (véase por ejemplo la manga del que lee de pie, con atuendo negro y situado de espaldas en el extremo derecho) un sentido de ondulación y claroscuro quizá aprendido bajo la égida de lo italiano. También en este sentido es justo reconocer la ausencia del acostumbrado y absorbente fondo dorado, y la aparición, en cambio, de un trozo de paisaje que se abre por entre la ventana que aparece por detrás de San Ambrosio. La policromía se ajusta bastante a la variedad cromática de la pintura valenciana de estos momentos, destacando la valentía de los rojos en las figuras de San Martín y el monje sentado en el primer término de la parte derecha. Son vistosos también los brocados y los elementos áuricos de la tiara, filacterias y báculo de San Martín, aunque predominan, en conjunto, los tonos oscuros (marrones, grises y azules negruzcos) y los blancos con una cierta pátina de claroscuro. No nos hallamos, sin embargo, ni en cuestiones plásticas ni espaciales ante un maestro de dotes técnicas de primera calidad.

(3) REAU, cit. III-II, p. 915.

(4) VORAGINE, S. de la: *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, vol. II, p. 727. Cfr. MANEIKIS KNIAZZEH, Ch. S. y NEUGAARD, E. J. (a cura de): *Vides de Sants rosselloneses* (3 vols.), Barcelona, 1977 (texto original del siglo XIII), vol. III, p. 414.

(5) VORAGINE, cit., II, p. 726. Cfr. GARCIA PARAMO, A. M.: *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*, Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis doctorales, núm. 319/85, Madrid, 1988, p. 433.

(6) REAU, cit., III-II, p. 915.

He dicho al comenzar este escrito que la tabla que nos ocupa se inscribe en el controvertido primer cuarto del siglo XVI valenciano, y me reitero en ello. De hecho, habrán de desarrollarse aún muchos estudios (tesis de licenciatura y tesis doctorales) antes de llegar a una satisfactoria comprensión de tan difícil —aunque apasionante— momento, y aún con ello habrá que contar siempre con una venturosa y fecunda prospección entre los protocolos inéditos de la época, labor que hasta ahora —salvando honrosas e inestimables contribuciones— no es precisamente la más pródiga entre nuestros investigadores. Aun con ello, y gracias precisamente a algún trabajo de archivo que citaré más adelante, podemos decir hoy muchas más cosas sobre el Maestro de San Lázaro de las que hasta el momento se conocían y se habían puesto por escrito.

¿Quién es, sin embargo, el Maestro de San Lázaro? ¿De dónde parte? El valenciano Maestro de San Lázaro es una creación de laboratorio efectuada por Post en 1935⁽⁷⁾, quien en un meritorio esfuerzo por delimitar las diferencias entre los seguidores del Maestro de Perea y sobre todo los del Maestro de Martínez Vallejo, agrupó un conjunto de tablas no lejanas a 1520 bajo la pretendida autoría de un pintor anónimo que en su momento denominó Maestro de San Lázaro. Esto se hizo en base a un desaparecido retablo de San Lázaro que se hallaba en una capilla —seguramente lazará— de la parroquia de San Pedro, adjunta a la catedral de Valencia⁽⁸⁾. De allí pasó al Museo Diocesano con el número 33, donde fue destruido en 1936. Muy probablemente fue encargado por la Orden de San Lázaro de Jerusalén, y en su tabla central, dedicada al enterramiento de un miembro de la Orden de San Lázaro en presencia de Cristo y de San Pedro, que oficia las exequias, aparece una inscripción clave para nuestro trabajo, pues lleva la fecha de 1520: «Spontaneis divi Petri parroecum largitionibus factum ann. MDXX»⁽⁹⁾.

La factura de esta tabla y otras que a partir de aquí se le adjudicaron⁽¹⁰⁾ se inscriben de lleno en las formas del Maestro de Martínez Vallejo⁽¹¹⁾, quien aun partiendo del conocido Maestro de Perea, parece haber incorporado una plasticidad más elaborada y suave en los rostros, un tipo de iluminación quizá más racional y un concepto de paisaje que aun inspirado en parte en la moda flamenca parece deudora también de la impronta de Paolo da San Leocadio. El famoso tríptico de la «Virgen de la Leche» que se conserva en el Museo de San Pío V, obra del Maestro de Martínez Vallejo, resume muy bien lo que acabamos de decir, aunque

cabe añadir la tradicional pervivencia, todavía, de brocados y fondos dorados.

Tormo propuso en su día la posibilidad que el Maestro de Martínez Vallejo fuera tan solo una fase del Maestro de Perea (ecuación que hubiera resultado comodísima para los historiadores del arte), pero por el momento no parece que eso pueda sostenerse⁽¹²⁾. Ya lo rechazó en su día Saralegui, aun cuando justamente reconoció influencias y derivaciones del Maestro de Perea en la pintura del Maestro de Martínez Vallejo⁽¹³⁾.

Delimitada, pues, la fuerte personalidad del citado Maestro de Martínez Vallejo, Post se arriesgó a desgajar un grupo de tablas que en principio lo eran —y le son— muy afines, situándolas como se ha dicho en la órbita del específico Maestro de San Lázaro. ¿Cuáles son sus distintivos? En principio hay que señalar que Post, aun sosteniendo la individualidad del Maestro de San Lázaro, ha reconocido siempre la firme posibilidad de considerarlo como una etapa más —o faceta— del Maestro de Martínez Vallejo⁽¹⁴⁾. Es cierto que el de San Lázaro recorta las figuras con un poco más de dureza plástica e incluso dibujística, pero a la postre muchos de

(7) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, Vol. VI, parte II: *The Valencian School in the late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, 1935, ps. 387-394.

(8) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, ps. 264 y ss. y 277 y ss.

(9) La inscripción aparece en una pequeña cartela rectangular a los pies de la tumba del difunto, situada en la parte inferior de la composición. Puede verse perfectamente en las fotografías del Archivo Mas de Barcelona. Hago notar que la grafía de estas letras no es gótica sino plenamente renacentista.

(10) «Oración del Huerto» antiguamente en la col. Alvarez de Vilafranca del Penedès, «Visita de los Padres del Limbo a María, acompañados de Cristo resucitado» en col. particular, cuatro paneles pequeños con «San Francisco, «San Rafael y Tobías», «Angel Custodio» y «Santa Clara» del Museo San Pío V de Valencia, «Ascensión de San Juan Evangelista» en el Monasterio de Santa Clara de Gandía, «San Cristóbal» en col. particular, y «Cristo a la columna» también en col. particular.

(11) POST, cit. VI, II, ps. 359-387.

(12) TORMO, E.: «Comentario a la 'Filiación histórica'» (I), *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 22, 1932 (ps. 21-36), p. 35.

(13) SARALEGUI, L.: «Miscelánea de Tablas valencianas. Algunas obras de propiedad particular» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1935 (ps. 167-182), p. 175.

(14) POST, cit., VI, II, p. 391. Cfr. COMPANY, X.: *La pintura hispanoflamenca*, colección «Descobrim el País Valencià», Valencia, 1990, p. 70. Véase también SOLER D'HYVER, C.: «La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I» *Archivo de Arte Valenciano*, 1966 (ps. 87-93), ps. 88-89. Cfr. BENITO GOERLICH, D.: «Nuestra señora de la Sapiencia patrona de la Universidad de València, *Estudi General*, Valencia, 1989, ps. 9-31.

sus modelos se relacionan de forma muy estrecha con los del Maestro de Martínez Vallejo. Esto se observa, por ejemplo, en la extrema relación existente entre las cabezas de Jesús en las tablas de la «Visita de los Padres del limbo a María, acompañados de Cristo resucitado» (colección particular) y la «Oración del Huerto» (colección particular), obras ambas del Maestro de San Lázaro⁽¹⁵⁾, y la misma cabeza de Jesús en la «Oración del Huerto» de la predela del tríptico de la «Virgen de la leche» que se conserva en el Museo San Pío V y que, como hemos dicho, es la obra más distintiva y representativa del Maestro de Martínez Vallejo⁽¹⁶⁾.

Podrían citarse muchos otros ejemplos que ayudarían a corroborar las relaciones aludidas, pero lo importante por ahora, a mi juicio, es retener la posible identificación entre el Maestro de Martínez Vallejo y el Maestro de San Lázaro. Una prueba que podría coadyuvar a mantener dicha identificación es el hecho que precisamente una tabla que sin duda hace la pareja con la que aquí estamos estudiando, fue atribuida en su día por Post (sin conocerse aún la muestra) al Maestro de Martínez Vallejo⁽¹⁷⁾. La citada tabla representa el «Traslado del cuerpo de San Martín»⁽¹⁸⁾. No poseo sus dimensiones pero sin ningún género de dudas está relacionada —por formato, tipología y fisonomía de sus figuras— con nuestra tabla⁽¹⁹⁾.

SOBRE LA POSIBLE IDENTIDAD DEL MAESTRO DE SAN LAZARO

Sea o no absolutamente demostrable la aludida identificación entre ambos maestros anónimos, el problema —o los problemas— no acabarían con esta posible ósmosis. Más bien podrían complicarse, si observamos las cosas desde un punto de vista de globalidad sobre la pintura valenciana de estos momentos. Por ejemplo, y para empezar, a poco que planteáramos la pregunta más importante de todas: ¿Con quién podría identificarse el Maestro de San Lázaro? Posibilidades hay bastantes, pero debo confesar, tras más de diez años estudiando la pintura valenciana de ese controvertido período (h. 1490 - h. 1525), que sólo desde la precipitación irreflexiva podría ofrecerse una respuesta contundente y presuntamente concluyente sobre un tal problema. En tal caso, creo, más bien se pondría de manifiesto un conocimiento superficial sobre la pintura valenciana de primer cuarto del siglo XVI. Quizá por eso, por el tremendo respeto que me merece la complicada pintura valenciana de este enmarañado período, sigo manteniendo, en última instancia, y con

reflexionada cautela, la nomenclatura del Maestro de San Lázaro. Hecha esta salvedad, me permito, sin embargo, exponer algunas hipótesis.

En 1935 Post planteó, con aguda percepción, que el autor del imponente «Retablo de la Puridad» que se conserva en el Museo de San Pío V estaba cerca, muy cerca, del Maestro de Martínez Vallejo⁽²⁰⁾; y ya hemos visto que entre éste y el Maestro de San Lázaro hay muchas y estrechas relaciones. El «Retablo de la Puridad» está documentado desde 1500 en lo que se refiere a su construcción escultórica-arquitectónica por parte de los Forment⁽²¹⁾, pero lo que más me interesa resaltar ahora es que Nicolás Falcó I aparece vinculado a su ejecución pictórica desde 1507 a 1515, además de constar como testigo de Damián Forment, en dicho retablo, ya en 1501⁽²²⁾. Se ha dicho muchas veces que no todo el «Retablo de la Puridad» es de Falcó⁽²³⁾ pero lo cierto es que Post, ya en 1935, apuntó con bastante clarividencia la posibilidad de una sola mano para todo el conjunto: «I am about convinced that all the painted sections of the retable are by the same hand»⁽²⁴⁾. Particularmente siempre he observado pequeñas diferencias, aunque tras la cumplida documentación publicada por María Cruz Farfán Navarro, admito que la propuesta de Post no estaba en absoluto desencaminada. La documentación, al menos, es bastante concluyente al respecto. En ésta se comenta que Falcó pintará y dorará un retablo que, aunque ya parece iniciado⁽²⁵⁾, lo cierto es que bien poco pudo escapar de sus manos, según los documentos exhumados. Al

(15) Aparecen ilustradas en POST, VI, II, ps. 394-395, figs. 164-165.

(16) POST, cit., VI, II, ps. 361 y 363, figs. 149 y 150.

(17) POST, VI, II, ps. 386-387, fig. 161. Post también plantea la posibilidad de un buen seguidor del Maestro de Martínez Vallejo.

(18) VORAGINE, cit., II, p. 728. Tal y como se cita en este texto, aparecen en la tabla dos mendigos, uno ciego y el otro paralítico, relacionados con la escena del traslado de San Martín. Desconozco el paradero actual de dicha tabla.

(19) Es evidente que ambas formarían parte de la predela de un retablo dedicado a San Martín.

(20) POST, VI, II, p. 370.

(21) FARFAN NAVARRO, M. C.: «Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988 (pp. 69-74), ps. 69 y 71. Cfr. TRAMOYERES BLASCO, L.: «El pintor Nicolás Falcó», *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, ps. 3-32.

(22) FARFAN, cit., pp. 69 y 71.

(23) TRAMOYERES, cit., pp. 14 y ss. Cfr. COMPANY, cit., p. 69.

(24) POST, VI, II, p. 379.

(25) En ningún momento de la documentación publicada se habla de otro pintor.

menos, así lo deduzco del fragmento que sigue «La qual desta obra se enten lo banch e les polseres e tot lo pla del (retale) salvant lo araseli on esta la mare de deu e lo taber nacle que esta acabat de daurar e de pintar»⁽²⁶⁾.

Comprendo que los documentos no son piedras filosofales infalibles, pero si lo dicho anteriormente es cierto hemos de concluir, sin rodeos, que Falcó es el autor de todo el «Retablo de la Puridad» («lo banch e les polseres e tot lo pla del retale»), excepto el «araceli» y el tabernáculo⁽²⁷⁾. No puedo extenderme en todo lo que podría desprenderse de lo dicho, pero me parece justo plantear, con toda seriedad, la posible triple identificación entre el Maestro de San Lázaro, el Maestro de Martínez Vallejo y nada menos que Nicolás Falcó. No lo admito con contundencia únicamente porque conociendo la pintura, los pintores y los documentos de la época, se impone a mi juicio, a pesar de los pesares, por el momento, una preventiva y saludable cautela. Se sabe por otra parte que en 1956 Saralegui propuso la identificación «ad cautelam» del Maestro de Martínez Vallejo con Onofre Falcó I, a quien debemos entender como padre o hermano del citado Nicolás Falcó I⁽²⁸⁾. Dicha opinión ha sido razonablemente aceptada y desarrollada por Soler d'Hyver (véase la nota anterior), pero me parece que en el estado actual de nuestros conocimientos documentales, se impone todavía, como he dicho, la cautela y la espera. Y conste, en favor de los correctos razonamientos de Soler d'Hyver, que éste también contempla, como Post, Saralegui y quien esto escribe, la posibilidad de que el Maestro de Martínez Vallejo y el Maestro de la Puridad (Nicolás Falcó I a tenor de los documentos publicados por Farfán), sean una misma personalidad artística, cercana, muy cercana como se ha dicho, al Maestro de San Lázaro⁽²⁹⁾.

Por último —y para que veamos la gran complejidad de la pintura valenciana de estos momentos—, me parece justo plantear una cierta conexión entre algunas figuras del Maestro de San Lázaro y otras del Maestro de Perea y del Maestro de Cabanyes, pero sobre todo de Miguel Esteve. Me refiero a la relación tipológica y figural entre el monje sentado

a la derecha en nuestra «Muerte de San Martín» y la Santa Ana de la «Sagrada Familia» que el Museo San Pío conserva como obra de Miguel Esteve. Ello evidencia que también Paolo da San Leocadio está presente entre las influencias recibidas por los maestros de Martínez Vallejo, Puridad y San Lázaro, sin olvidarnos de otras posibles incidencias, quizá más puntuales, del citado Maestro de Cabanyes, de los Osona y por supuesto de los Hernando. Resumo y concluyo que la investigación ha de avanzar con cautela —y paso firme documental— ante tantas producciones y maestros anónimos de difícil identificación, y que por el momento, mientras no se aclaren mejor las posibles personalidades de los maestros de Perea, Xàtiva, Artés, Borbotó, Martínez Vallejo, Puridad, San Lázaro, Cabanyes, Pere Cabanes, Onofre Falcó I y Nicolás Falcó I, creo más prudente y sensato mantener la autoría del Maestro de San Lázaro para la «Muerte de San Martín» conservada en el Museo de San Pío V de Valencia. Una obra que yo situaría hacia 1520, y que sin duda puede y debe relacionarse con lo relacionado por el Maestro de Martínez Vallejo y por Nicolás Falcó I.

XIMO COMPANY

(26) Archivo del Reino de Valencia, Clero, caja 759, núm. 1, publicado por FARFAN NAVARRO, cit., p. 72.

(27) Que en definitiva es bien poca cosa y que sin duda desmiente todo lo sostenido hasta el momento desde el viejo y citado escrito de TRAMOYERES (1918), en el que sólo se admitía la intervención de Falcó en los personajes bíblicos de las polseras o guardapolvos y en la predela. Cfr. COMPANY, cit., p. 69.

(28) SARALEGUI, L.: «Sobre algunas tablas del XV al XVI», *Archivo Español de Arte*, 1956 (pp. 275-291), con referencias concretas entre las pp. 278-282. Cfr. SOLER D'HYVER, cit., 1966, p. 88, y del mismo autor: *Valencia, su pintura en el siglo XV*, Banco de Santander, Valencia, 1982, sin paginar, pero véase la ficha del «Maestro del tríptico Martínez de Vallejo».

(29) SOLER D'HYVER, cit., p. 88. Curiosamente Soler considera que algunas tablas que Post había atribuido al Maestro de San Lázaro son obra de Falcó, lo que viene a corroborar, una vez más, la estrecha relación entre ambos pintores. En concreto Soler considera —no exento de razón— que los cuatro paneles pequeños del Museo San Pío V que hemos citado en la nota 10 son obra de Falcó (SOLER, p. 88).

EN TORNO AL RETABLO DE PUEBLA LARGA

En el Archivo académico (leg. 166) aparece el expediente de depósito del retablo de Puebla Larga, realizado por su dueña sra. Vda. de Estela, en la Academia de San Carlos*. El expediente comienza el 12 nov. 1925, con la citación del Presidente de la Real Academia don Juan Dorda Morera, a los académicos Antonio Martorell, Luis Ferrers, José Benlliure y Teodoro Llorente, para que asistan el día 13 a la firma del acta del depósito del retablo de la Sra. Vda. de Estela.

13 noviembre 1925 Acta del depósito del Retablo, representando a la dueña D^a. Concepción Montesinos Cabrelles, su hijo D. Vicente Estela Montesinos. Después de una descripción somera del Retablo y de su estado de conservación, pasa a las cláusulas: 1^a. Para que sea expuesto en el Museo de la Academia. 2^a. Coste de restauración e instalación a cargo de la Academia, que tendrá que serle reintegrado si se retira el depósito. 3^a. Si se retirara el depósito tendrían que avisar con dos meses de antelación a la Academia. 4^a. La Real Academia agradece la confianza de la depositaria en la Corporación, y hace constar su generosidad. Firma de todos los presentes.

19 diciembre 1925 (Leg. 166, 1925, n. 79) gacetilla sobre el retablo de la sra. vda. de Estela. "Un magnífico retablo del siglo XV en el Museo de San Carlos". Anuncia su montaje provisional en el salón central del Museo del Carmen, y su futura restauración, reiterando el agradecimiento a los dueños.

DESCRIPCION

Las dimensiones del retablo son las siguientes: 4'10 m x 3'20 m.

Está formado por tres calles y una doble predella. La tabla central está dedicada a la Virgen entronizada, con el Niño en brazos, y ángeles músicos. Encima, el Calvario, y en la custodia, el Salvador bendiciendo. Las calles laterales tienen tres escenas cada una, y su lectura sería de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Las escenas son: calle izquierda: Nacimiento, Resurrección y Pentecostés, las de la calle derecha son: Epifanía,



Retablo de Puebla Larga

Presentación y Ascensión. Por lo tanto las escenas de la Presentación y Ascensión deberían pasar al lado izquierdo, para ser leídas antes de la Resurrección y Pentecostés. Las dos calles laterales están coronadas por la Anunciación desglosada: el Ángel a la izquierda y la Virgen a la derecha, como es costumbre en Valencia, a partir del Retablo de Fr. Bonifacio Ferrer. Las cuatro entrecalles representan santos y santas con sus atributos. La predella superior está formada por seis escenas de la Pasión, y la inferior por 12 profetas insertos en medallones. Las tablas centrales han sido eliminadas para colocar el Sagrario. El guardapolvos está añadido posteriormente, salvo la parte superior, con escudos y dos ángeles.

(*) Agradezco a Angela Aldea, del Archivo de la Real Academia, el haberme facilitado la documentación.

El 13 de noviembre de 1925, se realizó el depósito del Retablo por su propietaria D^a. Concepción Montesinos Cabrelles, Vda. de Estela, a la Real Academia de San Carlos, "para que fuera expuesto en el Museo de dicha Academia". Posteriormente lo compró el arquitecto Goerlich por 150.000 pts. y lo donó a la R. Academia.

En Puebla Larga, Tormo lo catalogó cuando estaba "in situ" y lo fechó en el primer cuarto del siglo XV⁽¹⁾. Post lo fecha hacia 1430⁽²⁾.

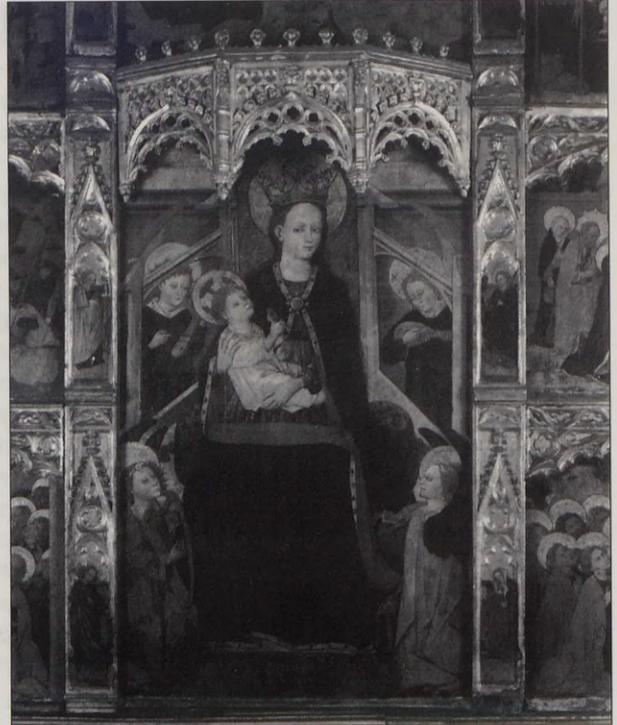
La atribución es difícil, tiene elementos nicolasianos y de la escuela de Rubielos, junto con fuertes influencias flamenco-borgoñas, elementos compositivos tradicionales, de raigambre catalana, y la predella anuncia a Jacomart-Reixach.

LA VIRGEN CON LOS ANGELES

Es una nueva versión de la Virgen en trono gótico, con dosel de brocado. El color del pelo es rojizo, sobre su cabeza una gran corona abierta, con piedras preciosas. Viste manto azul oscuro, con dibujo salteado de tipo floral, casi perdido, forrado de rojo y bordeado con galón dorado y pedrería, que se sujeta con gran broche. Túnica adamsada en oros muy oscuros, con talle alto. No mira al Niño, como lo hacían las de Sarrión, Alentosa, Turín, Louvre, etc., sino al frente y de reajo. Sostiene al Niño sentado, que mira a su Madre, con un pajarito en la mano derecha. Lleva túnica blanca con galón dorado en el escote y aureola crucífera.

Cuatro ángeles músicos con arpa, laúd y vihuela rodean el trono. Los de atrás con túnicas oscuras, y brocados adamsados los delanteros, que se peinan con diademas de piedras y pelo encrespado el de la izquierda, y trenzado sobre la diadema el de la derecha. Los posteriores tienen pelo rizado corto, como el Niño, y alas rojas, mientras que los delanteros las muestran negras. Aureolas con fino trabajo de hoja de roble, típico de la escuela de Nicolau. Un alto murete ocre sirve de fondo a la escena, encima de él hay un escaso fondo dorado, sobre el que se recorta el doselete pintado. Todo ello cubierto por un doselete gótico de carpintería, que lo oculta. Carnaciones delicadas en las seis figuras que están representadas con volumetría escultórica cercana a la escultura borgoña de la época, serenidad en las actitudes y plegado de los ropajes contenidos.

El pavimento es de cerámica, pero ha desaparecido en el centro con unos repintes burdos, sólo se puede apreciar en los extremos.



Virgen con Niño Jesús.
Tabla central del Retablo de Puebla Larga

CRUCIFIXION

Sobre paisaje montañoso esquemático, con castillos y ciudades amuralladas nórdicas, con un sendero sinuoso para dar profundidad a la escena, se recorta la Cruz, con Cristo con un desnudo incipiente, llaga en el costado chorreando sangre y aureola crucífera. La Virgen, sentada en el suelo o en alguna piedra, como veremos luego en Yáñez, lleva toca blanca, manto azul y túnica roja, todo muy descolorido. Mira a su Hijo con las manos cruzadas sobre el pecho. A la derecha, San Juan, sentado, con la cabeza baja, apesadumbrado y en actitud recogida, con las manos escondidas en las mangas de su túnica azul oscuro, bajo manto rojo.

Cielo gris, paleta oscura, los colores han perdido brillantez.

En la espina central el Salvador entronizado, con aureola crucífera, bendiciendo con la diestra, y con el globo terráqueo en la siniestra.

(1) Tormo, E. "Levante", 1923, p. 203.

(2) Post, Ch. R. "A History of Spanish Painting", 1930, cap. XXXVI, p. 129-130.

NATIVIDAD

Cabaña con tejadillo rojo (de tejas árabes), paralela a la línea inferior del cuadro, sostenida por los típicos palitroques de Nicolau y su escuela (Bilbao, Sarrión, Rubielos, etc.) En el centro, pesebre de piedra gris, con el Niño dentro, arropado y con aureola crucífera. A la izquierda, la Virgen arrodillada, destocada como doncella, con las manos cruzadas sobre el pecho, en señal de recogimiento. Lleva manto azul, con orla, sobre túnica brocada rojo oscuro.

San José, representado como anciano, aparece a la derecha del pesebre, en primer plano, en escorzo, genuflexo, con túnica oscura y manto rojo pálido. Aureola poligonal típica de los personajes del Antiguo Testamento en el gótico valenciano. La mula y el buey en segundo plano, y a la derecha de San José, dos pastores con la vestimenta típica, llegan asombrados. Sobre el techo, angelillos anuncian la buena nueva a otros pastores, que están al fondo, en un paisaje esquemático. Otro angelito alargado, de marcada influencia flamenca, según Post⁽²⁾ cae volando sobre el tejado, hacia la cuna. Esta escena mezcla la Natividad con la Adoración de los Pastores, como era usual en el arte valenciano de la época, en este tipo de composiciones.

EPIFANIA

La Virgen, sentada a la izquierda de la escena, bajo el tejadillo con una especie de tejas rojizas, sostenido con palos, similar al de la Natividad, sostiene al Niño cuyos pies besa arrodillado, el Mago de mayor edad, a la vez que ofrece regalo, con la corona en el suelo. Viste túnica blanca con manto de brocado muy deteriorado. La Virgen, aparece destocada, como doncella, con el pelo suelto en la espalda, túnica brocada y manto azul oscuro, ribeteado con galón de oro y pedrería, de influencia flamenca.

Contempla la escena, en segundo plano, San José, de edad avanzada, con tipo físico similar al de Melchor. De pie, en el lado derecho, Gaspar y Baltasar señalan la estrella que está encima de la cabaña. Van ricamente ataviados con la moda de la época para personas de su linaje. El más joven, lleva un manto sobre traje de talle bajo, en tono verde, ricamente adornado con armiño y calzas rojas.

Paleta oscura: ocre, rojos oscuros, verdes. Carece de oros.

Elemental paisaje al fondo, similar al de la Crucifixión, con camino serpenteante, y castillos o ciudades rosados, con pináculos de pizarra flamenco-borgoñones. Naranjos?

PRESENTACION

Escena semi-exterior, con disposición análoga a la de la Anunciación, en la escuela de Nicolau. A la derecha, el atrio del Templo, con Simeón llevando al Niño en sus brazos, se dirige hacia su Madre. Se observa el tabernáculo al fondo del templo. La Virgen, genuflexa, tiende las manos hacia su Hijo, vestida como de costumbre. Es raro el detalle de ir con tocas blancas, pues en Rubielos iba destocada, como doncella. Detrás de ella, San José de pie, y una acompañante con toca y manto, llevando la cesta y cirios de ofrenda. A la derecha, otra acompañante, arrodillada en escorzo.

Tanto San José, como Simeón, llevan aureola poligonal. El Niño, mira graciosamente a Simeón, cuyo tipo es exacto al de San José. El pavimento del templo es de cerámica roja, cubierto en parte con estrado. Arquitecturas con arcos de medio punto, evolución hacia el Renacimiento. Al fondo un murete rojo, sobre el que asoman arbolillos similar a las Anunciaciones de la Escuela de Nicolau.

Presenta gran novedad iconográfica esta escena, con la Virgen arrodillada en vez de pie. Señala Post que Alonso Cano empleará una composición similar en sus series de pinturas de los siete Gozos de la Virgen sobre los arcos de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada⁽³⁾.

RESURRECCION

Cristo, de pie sobre el sepulcro, rodeado de la Mandorla mística, bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene el lábaro. Tiene al descubierto el costado derecho con la herida.

Lleva aureola crucífera. Un detalle interesante es el alargado ángel que se le aproxima por la izquierda, similar al del Nacimiento, y con clara ascendencia de tipo flamenco. La composición es la tradicional en la Escuela valenciana de finales del XIV y principios del XV, con honda influencia catalana. Seis soldados duermen colocados equilibradamente alrededor del sepulcro, con indumentaria y armas propias de la época. Letroides cúficos adornan el Sepulcro, como en el Entierro del Puig, además de adornos florales en rojo. Un paisaje elemental, montañoso, con una torre de tipo internacional y un bosquecillo de naranjos, en tonos verdes, ocre, sienas.

(3) Post, id.

ASCENSION

Composición simétrica, con eje central formado por la Virgen, la roca con las huellas y los pies de Cristo ascendiendo. Seis Apóstoles a cada lado, agrupados simétricamente, mirando hacia arriba con contenido asombro muy lejano al expresionismo marzalesco-nicolasiano de escenas similares (Bilbao, Sarrión, etc.). La Virgen, arrodillada, con toca blanca y manto sobre la cabeza, mira hacia el frente con expresión tranquila. San Juan aparece en primer plano del grupo izquierdo, del resto de los apóstoles de segundo término sólo se ve la cabeza y aureola, otro elemento compositivo tradicional. Destaca el fino trabajo de las aureolas, con hoja de roble burilada al modo de la escuela de Nicolau. Al fondo, un paisaje elemental y escasa vegetación. Paleta oscura: verdes, ocre, sienas.

PENTECOSTES

Junto con la Resurrección y Ascensión, reúne características tradicionales, de ascendencia catalana. Composición con eje central formado por la Virgen y la Paloma frontal, de la que parten lenguas blancas. La Virgen está sentada y vestida como en la Ascensión. Los apóstoles agrupados a los lados, equilibrando la composición, admiran el portento con actitudes de contenido asombro: San Juan joven y barbilampiño, a la derecha, y San Pedro, braquicéfalo, al otro lado. Destacan los oros de los nimbos, de espléndido trabajo. El pavimento es cerámico.

ANUNCIACION

Remata las calles laterales la Anunciación, desglosada: el Ángel genuflexo, con cartela de salutación, túnica oscura y manto rojo suave. Destacan las alas rojas y el peinado de rizos encrepados, sujetos por diadema en la frente, de tipo flamenco. La Virgen arrodillada ante sitial, con el libro de rezos abierto, destocada. Murete habitual, al fondo en las dos escenas, y falta el jarrón con azucenas, detalle inusual. El fondo de los remates es azul oscuro, con adornos florales en rojo y azul agrisado, típico valenciano.

PREDELLA

La superior representa la Pasión, con las siguientes escenas: Prendimiento, Anás o Caifás, Coronación de espinas, Flagelación, Cruz auestas, Descendimiento. Parece de otra mano que el retablo. Hay mayor riqueza de brocados y dorados. Las composiciones abigarradas de personajes, pero con soltura, que preludian las de

Jacomart, fondos de paisaje esquemático. La paleta es oscura, pero más brillante que la del retablo.

Predella inferior, de menor tamaño, con cabezas de profetas, tocados a la usanza borgoñona.

ENTRECALLE

Varios santos y santas, con sus respectivos atributos, al estilo usual en Valencia: San Esteban, Santa Agueda, San Pedro, Santa Lucía, Santa Catalina, Santa Bárbara, María Magdalena, San Vicente Mártir, etc. Todos ellos de factura delicada, a pesar del reducido espacio en el que están representados.

CONCLUSION

La calidad del retablo es excelente, parece obra de un buen artesano, en opinión de Post, destacando la tabla central de un encanto singular, tanto en la Virgen, como en el Niño y los ángeles. No es exactamente el tipo habitual de Madona entronizada valenciana de la escuela de Nicolau, pero tiene una volumetría casi escultórica, que con el colorido, y las carnaciones, forma un conjunto singular.

La paleta es oscura, con tonos verdes, ocre, sienas, rojos suaves, menos viva y rica que la habitual en la escuela valenciana del s. XV. También influye el estado de deterioro y suciedad en la pérdida de brillantez. Por otra parte, los oros son más escasos de lo habitual, reduciéndose a las bellísimas aureolas de hoja de roble, típicas de Nicolau, y a los escasos brocados de túnicas y mantos que por su deterioro no se aprecian apenas. También faltan los habituales fondos dorados valencianos, que contribuyen a dar esplendor al conjunto.

Las escenas copian cartones repetidos hasta la saciedad en los retablos valencianos excepto en la Presentación en el templo, con alguna innovación. Se advierte preocupación por la simetría y el equilibrio compositivo, muy característico del arte español.

Hay un inicio de paisaje, que sustituye a los oros de los fondos, con detalles de rocas, arquitecturas, de estilo internacional.

La predella parece de distinta mano y es más avanzada en la composición. Los numerosos personajes están dispuestos con soltura y preludian las predellas de Jacomart-Reixach. Mayor riqueza en los oros y brocados que en el resto. También se ve mayor influencia flamenca en estas tablas⁽⁴⁾.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

(4) Garín y Ortiz de Taranco, F. El siglo XV valenciano, 1973.

UNA TRAZA INEDITA PARA EL PALAU DE LA GENERALITAT VALENCIANA

De las obras de cierta envergadura que se realizaron en el edificio de la «Generalitat» Valenciana hasta que ésta dio fin a sus funciones destacan dos: construir una sacristía —la primera que formalmente tuvo la Casa— y un cancel y puertas para la «Sala Nova».

Dejando, de momento, el análisis de la primera de dichas obras, vamos a centrarnos en la del cancel y puertas de la «Sala Nova».

Por ser lugar amplio y fresco era la «Sala Nova» el espacio destinado por los diputados para sus reuniones ordinarias durante el verano. También dicha Sala era usada por otros oficiales de la Casa. Sin embargo y dado que en el edificio entraban y salían muchas gentes para resolver, con escribanos, notarios y otros cargos de la «Generalitat», los múltiples asuntos de administración y gobierno, no estaban libres los diputados de intrusiones, molestias y, sobre todo, ruidos.

Afirman los diputados que para un lugar tan noble como la «Sala Nova» hay en ella:

«... Unes portes molt royns y alguns forats de tal manera que quant ses senyories estan junts es molt facil el oyr les materies que estratejen y les resolucions que es prenen...»⁽¹⁾.

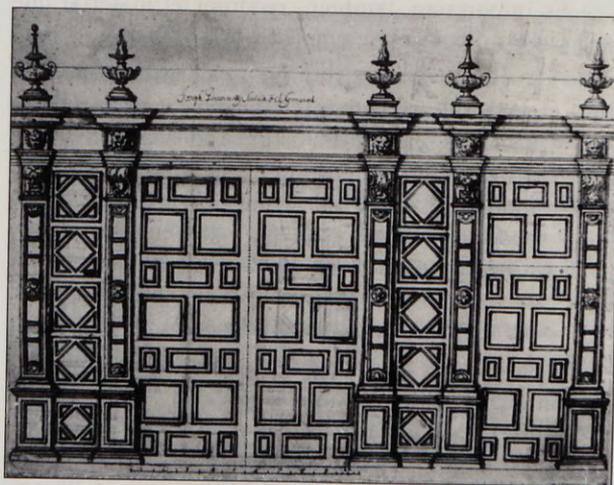
Para evitar ese inconveniente acuerdan:

«... Que es fassen unes portes noves a la dita Sala gran de molt bona obra y fabrica y axi mateix davant de dites portes se haja de fer un cancell ab dos portes la una principal y la altra pera que estiga uberta de ordinaria en dies de sitiades...»

El acuerdo general se plasma en unas capitulaciones, muy minuciosas, con las que se soluciona el problema del mantenimiento de la intimidad y del secreto de las reuniones pero, además, se procura que la solución, aunque evidentemente onerosa para la, en aquellos momentos, débil economía de la «Generalitat», sea lo más digna posible y, también, estéticamente más bella.

Una especie de buena suerte nos ha acompañado en la investigación y, como en el caso de un notable artista que también trabajó en la «Generalitat» —GASPAR

GREGORI—, hemos hallado la traza original de lo que los diputados deseaban que se hiciera. Este hecho, en la documentación sobre la «Generalitat», constituye una excepción, no sólo por el dibujo en sí, sino por haber tenido el escribano la precaución de coserlo en el mismo libro de «Provisions»⁽²⁾.



Cancel y puertas para la «Sala Nova». Palau de la Generalitat.
Foto: Archivo General del Reino de Valencia

La primera parte de las Capitulaciones mencionadas se refiere a la construcción de la sacristía.

Respecto al cancel y puertas de la «sala nova» se escritura lo siguiente:

«... Se ha de fer una porta principal de tretze pams de alt y deu de ample aso se enten de llum y esta a de estar partida per mig que se an de fer dos portes...»⁽³⁾.

(1) «Generalitat». «Provisions». Sg. 3176 (7/mayo/1655).
Archivo del Reino (A.R.V.) Valencia.

(2) Lámina 1.

(3) Vid. Documento nº 1.

Al costado de las citadas puertas se abriría otra tomando la altura de dos tercios respecto a la central. Se harían, también cinco pilastras y en éstas se colocaría una cartela en cada una para que resaltase la cornisa. Se especificaba que la cornisa «ab son ris y arquitrau» debía ser resaltada «de orde composita».

Entre pilastra y pilastra se deberían construir:

«... Dos compartiments ... al costat de la porta principal compartit un artesonat en sos mollures conforme esta en la dita trasa...»

Dadas las medidas del cancel tuvo que colocarse de pared a pared, es decir, desde la ventana de la Sala de la capilla que da al patio hasta la opuesta, que abre al «Carrer dels Cavallers».

Es importante, también, recordar el material que querían los diputados se emplease en la obra:

«...Tota la dita faena cornisa pilastres pedestals bastiments de porta y guarnicions hacha de ser de fusta de pi castellana melis sense ningun modo de albench de fusta vella aixi mateix tots los tableros de portes pilastres pedestals y artesonats que estan entre pilastra y pilastra haja de ser de fusta de nogal negra y seca ... y les carteles y florons del fris haja de ser tot lo sobre dit de nogal negre...».

Tuvo que ser un cancel fastuoso en el que la traza, armónica, la madera noble empleada y el contraste cromático de las maderas —blanco contra negro— hicieron del mismo una obra única, por aquel entonces en su género y, por supuesto digna del Palacio que lo albergó.

Lo consideramos, junto con las puertas, muy representativo de la carpintería del Barroco valenciano dentro de unas coordenadas estilísticas que podemos pensar derivan, en primer lugar de Serlio⁽⁴⁾. Es probable que su autor conociera la edición toledana de dicha obra y no la veneciana, pero, en todo caso, las puertas repiten, en líneas generales, un modelo serliano⁽⁵⁾.

Igual sucede con los casetones de los espacios entre las pilastras, así como con las carátulas del friso⁽⁶⁾ en las que alternan cabezas leonadas de anciano y rostros de ángeles.

Muy importantes son, también los florones que, sobre la cornisa, prolongan en altura las pilastras. Son aquellos de dos tipos: de jarrón y de candelero. Los primeros rematan en piramidón y bola y los segundos en cimbreante llama. De unos y otros encontramos claros ejemplos en la arquitectura civil y de retablos de la época (trabajos de Juan Pérez Castiel; iglesia de los Santos Juanes, de Valencia, entre otros), igual que ocurre con la coetánea en otros puntos de la geografía española⁽⁷⁾.

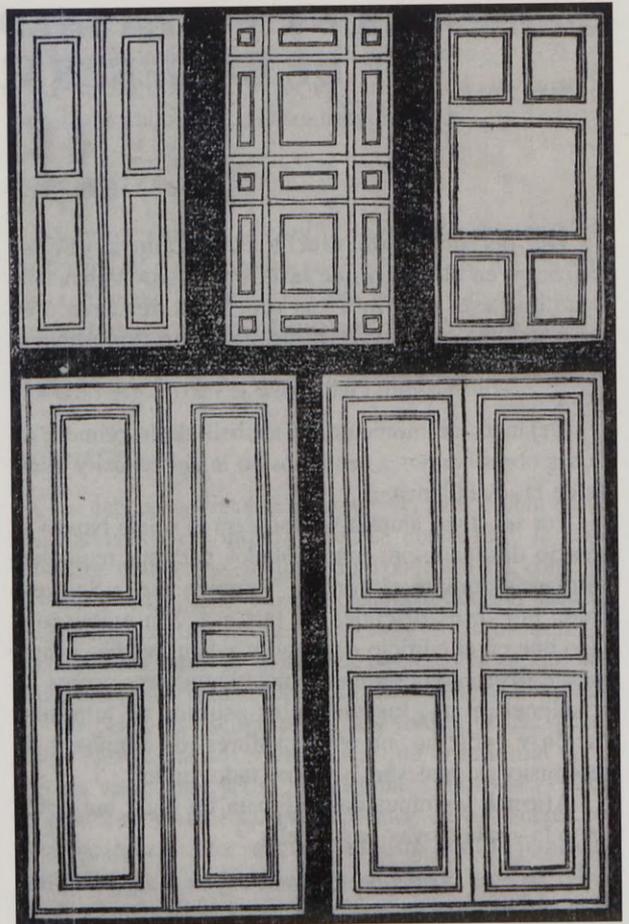


Lámina 2. Modelo de puertas.
Sebastián Serlio «Todas las obras de la Arquitectura».

- (4) «Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastián Serlio, de Bolonia». Edición facsimilar editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias. Oviedo, 1986, sobre texto original publicado en Venecia en MDC.
- «Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastián Serlio». Toledo, Juan de Ayala, Edición de Albatros Ediciones, Valencia, 1977.
- (5) Serlio. Puertas. Libro 4º. Ed. Oviedo, pág. 190. (Vid. Lám. 2).
- (6) Serlio. Cabezas. Libro 4º. Ed. Oviedo, pág. 194. (Vid. Lám. 3).
- (7) Hernández Díaz, J. Martín González, J. y Pita Andrade, J. M.: La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII. Summa Artis. Vol. XXVI. Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- Ramallo Asensio, G. A.: «El retrablo barroco en Asturias», en «El retrablo español». Imafrente. Universidad de Murcia, 1987-88-89.

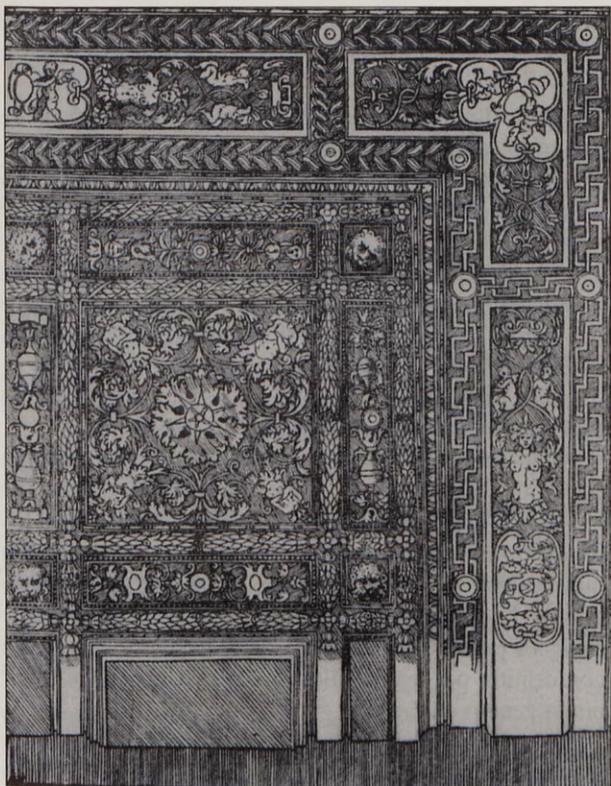


Lámina 3. Artesonado. Sebastián Serlio.
«Todas las obras de la Arquitectura».

El dibujo del cancel, es realmente hermoso y variado, no sólo por su potente arquitrabe y ricas ménsulas, con mascarones sino por el remate de los cinco florones de variadísimo perfil. Respecto a los tableros de las puertas se mantiene en estos un ritmo ternario y binario en su composición.

Al tiempo que se proyectaba dicho cancel se pensó renovar las puertas de la «Sala Nova» haciendo coincidir su estilo con el de la obra anterior.

Se decía que:

«...Se han de fer unes portes de dotze pams de alsada y set de amplaria pera el salo gran les quals han de ser obrades per les dos cares ab la mateixa fusta y del mateix nogal que es faran les portes del cansell y que lo fris del bastiment de dites portes haja de estar enbutit en nogal...».

Tanto el cancel como las puertas citadas debían estar terminadas el último día de octubre de 1665 presentando trazas para las mismas los «fusters» LORENS PAREJA y GREGORI GERMAN. Cobró el primero 5 libras por su dibujo y el segundo 3 libras⁽⁸⁾.

El dibujo que conservamos está firmado por JOSEPH PINTOR que, por aquel entonces, era el notario de la «Generalitat».

Cabe suponer que los diputados pagaron más por el dibujo que más les satisfizo y que dicha traza fue la que se realizó.

La subasta de las obras del cancel y puerta se adjudicó al también «fuster» JOAN CASANYA por la cantidad de 393 libras, cuyo primer pago —132 libras— se hizo el día 8 de junio de ese mismo año⁽⁹⁾.

Los trabajos debieron llevarse con un ritmo bastante vivo ya que LORENS PAREJA fue llamado a emitir informe sobre la terminación de puerta y cancel constando como fecha del mismo la de 26 de noviembre de 1655⁽¹⁰⁾.

Aseguró PAREJA que ambos trabajos estaban acabados perfectamente lo cual nos hace suponer que si los diputados pagaron más por un dibujo —el de PAREJA— y este «fuster» asegura que está la obra terminada conforme a Capitulaciones —que se ajustaban al modelo que los diputados desearon— no resulta aventurado suponer que su informe sobre el acabado de las obras era no sólo técnico sino estilístico, es decir, que conjugaba la bondad de la terminación de las obras y la adecuación de las mismas a su propio modelo⁽¹¹⁾.

Estamos, pues, ante una obra muy importante de la carpintería valenciana del XVII y aunque, desgraciadamente perdida, como tantas y tantas obras que constituyeron el acervo artístico del «Palau de la Generalitat» ha perdurado su memoria gráfica.

La no lejana Sacristía de la capilla de la Casa, que por aquel entonces también se realizaba, como hemos dicho, tuvo una puerta cuya filiación estilística conocemos:

«...Ha de ser a la castellana com se practica de sis pams y mig de ample de llum y nou de alt en ses frontises...»,

usando el término «a la castellana» por ser, en el siglo, como habitualmente se denominaba a las puertas con casetones —de la que hay un ejemplo, moderno, en la actual «Sala Nova»—.

Tanto esta puerta como cancel y puertas de la «Sala Nova», que, estilísticamente, formaban un conjunto

(8) «Generalitat». «Provisions». Sg. 3177 (8/junio/1655).

(9) «Generalitat». «Provisions». Sg. 3177 (8/junio/1655).

(10) «Generalitat». «Provisions». Sg. 3177 (26/nov./1655).

(11) «Generalitat». «Provisions». Sg. 3177 (26/nov./1655).

muy armónico y se ajustaban al gusto de la época, fueron eliminados al cesar en sus funciones tradicionales el «Palau de la Generalitat», como bien sabemos.

DOCUMENTACION

Documento nº 1

7 de mayo
1655

Capitulacions del consell y portes que sea de fer pera la Casa de la Diputacio

«Generalitat». «Provisions». Sg. 3176. Archivo del Reino. Valencia (A.R.V.).

i.- Primo se ha de fer una porta principal de tretse pams de alt y deu de ample aso se enten de llum y esta a de estar partida per mig que sean de fer dos portes.

ii.- Item se ha de fer una altra porta al costat de quatre pams y mig de amplaria y nou de altaria.

iii.- Item se han de fer cinch pilastres en son pedestal conforme esta en la dita trasa y en estes se ha de posar una cartela en cada una pera que resalte la cornisa axi mateix an de fer dos compartiments entre pilastres y pilastra al costat de la porta principal compartit un artesonat en ses moldures conforme esta en la dita trasa.

iiii.- Item se ha de fer una cornisa de dos pams y mig de alsada ab son fris y arquitrau resaltada de orde composita.

v.- Item se ha de fer cinch poms pera remats conforme esta en la trasa.

vi.- Item a de tenir la dita faena 25 pams y mig de paret a parte ço es donantli deu pams de llum a la porta principal y quatre y mig a la mes chica y la demes cantitat se a de partir entre pilastra y pilastra.

vii.- Item en les dos pilastres que estan arrimades a la paret que no puguen exir fins quatre pams aço se enten que se acha de fer una trebanca dende dalt a baix que ixca del pedestal y axi mateix totes les pilastres que estan arrimades a la porta se hacha de fer una retranca de dalt fins a baix que tape la bolada de la baixa del pedestal pera que no sia de encontrae pera entrar y exir.

viii.- Item que tota la dita faena cornisa pilastres pedestals bastiments de porta y guarnicions hacha de ser de fusta castellana melis sense ningun modo de albench de fusta vella aixi mateix tots los tableros de

portes pilastres pedestals y artesonats que esta entre pilastra y pilastra hacha de ser de fusta de nogal negra y seca.

viii.- Item que les carteles y florons del fris hacha de ser tot lo sobredit de nogal negre.

x.- Item en los tableros de les portes y qualsevols altres que hachen de ser de una pesa de fusta melis y seca.

xi.- Item la dita faena hacha de estar bastida a la castellana en sa moldura de la part de fora una goleta y per la part de dins un friserol ab una goleta que queda de un racalat en lo mig de guarnicio.

xii.- Item que tots los tableros de dita obra hacha de tenir una goleta revesa en un filet baix y altre dalt.

xiii.- Item los dits poms an destar de pi y de nogal com millor se puguen fer per millor parexer.

xiiii.- Item que la dita obra hacha de estar per les espalles la cornisa seguida sense resalt ningu y les pilastres que no realsen mes que lo que tinga la porta y que no hacha pedestals porque no ocupe el tancar y obrir les portes y en tot lo demes que sia en la mateixa conformitat per les espalles que per la cara sens faltar ningu genero de faena.

xv.- Item tinga obligacio el official que fara dita faena de posar cinch frontises en cada cloenda de la porta principal y que en la porta mes chica de creu de St. Antoni y que estes estigueren clavades per los cantons de la faena senten per los cantons de les pilastres de les portes.

xvi.- Item que tota la dita faena aixi del consell com de les portes se hacha de asentar y asente per lo official que sera lliurada aço entes que tan solament que la Generalitat pose los panys y claus de dits consell y portes de la Sala.

xvii.- Item que la dita faena hacha de estar visurada vista y regoneguda per los officials nomenats per los señors diputats peraverse siesta conforme la trasa que pera dit effecte sea fet.

xviii.- Item se han de fer unes portes de dotse pams de alsada y set de amplaria pera el Salo gran les quals han de ser obrades per les dos cares ab la mateixa obra de la mateixa fusta y del mateix nogal que es faran les portes del consell y que lo fris del bastiment de dites portes hacha de estar enbutit de nogal.

xviii.- Item se ha de fer bastiment nou pera dites portes posant aquell en lo puesto ahon huy esta altre bastiment vell lo qual ha de ser de fusta vella de pi de melis.

xx.- Item que tinga obligacio de posar deu frontises en dites portes es a saber en cada una de elles y que estes hachen de ser de creu de St. Antoni pera que es

puguen clavar en los cansells y bastiments de dites portes.

xxi.- Item que la dita faena se hacha de acabar y posar en son puesto en tota sa perfeccio pera el darrer dia del mes de octubre del present any 1665.

xxii.- Item se donara lo preu que es lliurara la dita faena en tres pagues es a saber la primera lo dia del lliurament despres de haver liurat unes bones fiances y que estiguen rebudes. La segona a la mitat de la faena y la ultima quant estara acabada y visurada dita faena si es acabada conforme capitols.

xxiii.- Item a de pagar lo dit arrendador lo acte y corredor.

xxiiii.- Item aixi mateix han de ser los marchs recalats per les dos cares y axi mateix lo artisonat de pilastre a pilastre.

xxv.- Item que tots los tableros han de estar a la veta de dites portes de la Sala nos entenga que sean de posar sobreposasts sino a cua de mila o en ranura.

Documento nº 2

8 junio
1665

Los Diputados de la «Generalitat» acuerdan pagar a Lorens Pareja y Gregori German, fusters, por las trazas hechas para las puertas y cancel de la «Sala Nova»

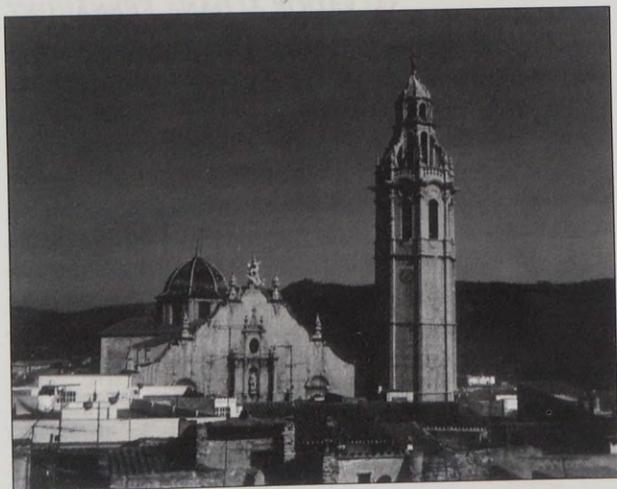
«Generalitat». «Provisions». Sg. 3177. Archivo del Reino. Valencia.

Los dists Señors Diputats del General del Regne Proveheixen eu delliberen y determinen que de bens y pecunies del dit General sien donades y pagues a Lorens Pareja y Gregori German fusters huyt lliures es a saber al dit Pareja 5 L. y al dit German 3 L. per lo treball que aquells han tengut en fer cascu una trasa pera les portes y cancell que es fan en la Sala Gran de la Casa de la Diputacio y que pera dit effecte sels despache a cascu de aquells respective albara dels tres segells.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

LA PILA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA, EN ALCALÁ DE XIVERT (CASTELLO)

En el llano comprendido entre la Sierra de Irta y las Atalayas de Alcalá, se extiende la población de Alcalá de Xivert (Chisvert, Gibert, etc.) llamando la atención, ya desde lejos, su esbelta y hermosísima torre, el «campanar» de la Iglesia Parroquial. Años después de consagrado el templo se inició (1783-1784) la obra del campanario con diseño y dirección de Juan Barceló, hijo de la Villa. La torre es de planta octogonal (27 m de perímetro) y de 68 m de altura, sobrepasando (orgullo de los alcalaiñs, xivertins o, coloquialmente, gaspatxers) al mismísimo Micalet. Desde luego compite.



Templo parroquial de Alcalá de Xivert.

El templo, bajo la advocación de San Juan Bautista en su Degollación (fiesta el 29 de agosto), es grandioso, con tres naves y capillas laterales, cúpula de gran diámetro y otras cúpulas menores.

Las obras comenzaron entre 1735 y 36. La consagración fue el 27 de agosto de 1766.

La decoración interior es corintia y son muy interesantes los frescos, los dorados y plateados de los florones y yeserías. Pero muchos autores coinciden en que si el interior es noble y amplio, la portada es superior en inventiva y calidad. Su gran imafrente supone una separación artística con el interior. Su perfil

barroco, la preponderancia del muro liso y los tres portales dispuestos separadamente entre sí, con arquitectura clásica, hacen de la fachada una originalísima muestra barroca.

Resaltemos: Torre, Fachada, Templo.

No olvidemos la cúpula revestida de tejas azules, tan típica del Reino de Valencia. ¿Hay recopilación de estas cúpulas? Valdría la pena.

La torre se ha conservado en buen estado. Las imágenes de la fachada y los altares interiores fueron destruidos en 1936. A la iglesia también le afectó el tiempo. Afortunadamente el tesón del Sr. Cura Párroco, Mossen Pere Anyó, sus colaboradores, la ayuda popular y la colaboración de entidades amantes de la cultura han conseguido ya la práctica restauración total, pues las obras continúan; imágenes repuestas, pintado y restauración de murales, altares nuevos, ... han proporcionado, otra vez, un conjunto monumental digno de ser visitado. Además, los objetos de culto salvados se conservan cuidadosamente. Entre los que hay que investigar está la pila objeto de esas líneas.

LA PILA

Hay en la sacristía, medio empotrada en un muro, una pila dedicada ahora a las abluciones y que por su aspecto antiguo, talla artística y hermoso escudo heráldico, muestra un interés excepcional. Me interesó una investigación.

Las fotografías que para ello me remitió el Sr. Cura me sirvieron para ello.

La pila es de forma ovalada, de 45 cm. de altura y diámetro 73 y 86 cm.

El escudo labrado ha servido para determinar su edad y origen. Su perfil frontal corresponde al de los escudos empleados por los Reyes Católicos (Don Fernando y Doña Isabel) en los años de su máximo esplendor (en monedas, fundaciones, p. e., San Juan de los Reyes en Toledo, etc.). La línea superior tiene dos concavidades unidas entre si en ápice agudo, que se utiliza para contener, parcialmente, la Cruz de Montesa. Tengamos en cuenta que Alcalá fue Encomienda de la Orden Militar de Nuestra Señora, creada esta, a instancia



Pila de la Iglesia de Alcalá de Xivert en 1991

del rey Jaime II, por el papa Juan XXII (Bula de 10 de julio de 1317), y que por el mismo Jaime II, el 8 de agosto de 1319, se ordenó que el Concejo de Xivert prestara juramento de fidelidad al Maestre de Montesa.



Pila de la Iglesia de Alcalá de Xivert en 1991

El escudo, en su zona Jefe tiene, además de la citada cruz, un águila saliendo o naciendo, coronada,

con las alas en posición de protección. Luego diremos su supuesto significado.

La zona Faja contiene tres cuarteles. En la mitad derecha de la Faja está contenido el escudo Cardona. Su diseño es similar a los colocados en la Capilla de los Cardona en la Iglesia del Monasterio de Predralbes (Barcelona): dos grandes hojas de cardo y tres Flores de esta planta. En la mitad izquierda de la Faja hay dos cuarteles. El primero con las barras de Aragón (se notan reflejos rojizos) y el segundo con tres flores de Lis, de diseño florentino, representando la Casa Real de Navarra por su origen frances.

La Campana contiene los escudos de la Faja, pero en orden inverso, primero los escudos reales Aragón-Navarra.

El águila, en Jefe, bajo la cruz, entiendo que representa, no el primer apellido del titular del escudo, sino a una idea o atributo familiar o personal, no ligado necesariamente al apellido. El águila coronada indica, seguramente, que la personalidad está naciendo o ascendiendo por merced Real. En este caso concreto bien puede ser por el uso del símbolo «águila», concretamente el águila de San Juan, en los nombrados Juan, como, por ejemplo, el Rey Don Juan II de Navarra y luego de Aragón que la utilizaba, de cuerpo entero, en sus monedas con la inscripción de Duque de Atenas y de Neopatria.

Indudablemente, pues, el primer apellido en esta representación es el Cardona. En el estudio efectuado de las personas que llevan a fines de siglo XV, los apellidos Cardona, Aragón y Navarra conjuntamente y que pudieron pertenecer, probablemente, a la Orden de Montesa, sólo hemos encontrado a Don Hugo de Cardona y Aragón y a Don Juan de Cardona y Navarra. Don Hugo falleció en 1470 y Don Juan en 1477. Podría asegurarse que este último es el titular del escudo; el águila (San Juan) coronada y sus apellidos así lo indican.

La información histórica de la pila queda patente en:

- Don Hugo de Cardona y Aragón, hijo de Don Juan Folch de Cardona y Luna, que fue segundo Conde de Cardona, Almirante de Aragón, Señor de Ondara, de Guadalest, de Confrides, de Beniopa, de Benipeixcar, de Alquería Nova. Nacido en 1375, fallecido en 1423. La madre fue Doña Juana de Aragón (o Gandía) y Villena, nacida en 1393, hija del Duque de Gandía. Casó Don Hugo con Doña Blanca de Navarra (de Bearn), Señora de Caparrosos, de Aézcoa, de Carazar, de Coseda; hija de Doña Juana de Navarra y nieta del Rey de Navarra Don Carlos II el Malo, y prima hermana de Doña Blanca de Navarra casada que fue con Don Juan II Rey de Navarra y Aragón, Don Hugo y Doña Blanca tuvieron, entre otros hijos, a:

- Don Juan de Cardona y Navarra, Segundo Barón de Guadalest y Barón de Caparrosó. Casó con Daña María Fajardo y Quesada.

La ascendencia de los Cardona citados alcanza a Pipino el Breve (los Cardona descienden de Ramón Folch, hijo de Julián, conde Anjou, y de Argencia, hija de Pipino el Breve, hermana, por lo tanto, de Carlomagno, que le otorgó Vizcondado y el señorío sobre el lugar de Cardona (así dice la historia), constituyendo siempre una poderosísima familia. Sus descendientes, concretamente en el Reino de Valencia, mantienen este poder. Concretamente, Don Alfonso de Cardona y Fajardo (1543) fue Tercer Barón de Guadalest y Almirante de Aragón con carácter hereditario. Casó con Doña Isabel Rois de Liori y Montcada, cuyo hijo Don Sancho (1571) casó con Doña María Colón (1578), nieta de Don Cristóbal, el Descubridor, y fue en 1543 Primer Marqués de Guadalest. Ralacionados con Alcalá de Xivert tenemos descendientes por Don Cristóbal de Cardona y Colón, que, de la noble Doña Catalina García de Baeza, tuvo sucesión, siendo su biznieta, entre otros descendientes, Doña Marcela Ebri de Cardona, bautizada en Alcalá de Xivert en el año 1641 y casada con Don Feliciano Pascual de la Verónica (1628), cuya descendencia continúa hoy en día.

Es curioso que Don Cristóbal de Cardona y Colón reunió en sí, temporalmente y caso único, el ser Almirante de Aragón, Almirante de la Mar Océana, Duque de Veragua, Marqués de Guadalest, Marqués de Jamaica...

También es curioso que los distintivos de los apellidos Cardona (cardos) y Navarra (lises) se unieran, más adelante, en un mismo cuartel, como puede observarse en el segundo del escudo que está en la puerta principal del Palacio del Almirante, en la calle del Palau, que tiene sobre campo de lises (Navarra) los cardos (Cardona).

Los aspectos artísticos de la pila son también notables en su parte visible. Del escudo labrado ya se ha escrito. Su policromía es muy probable.

Su forma es de cuenco, gallonado exteriormente. Su materia (para investigar) puede ser alabastro. Caliza. También puede tener zonas policromadas.

Su empleo probable, pila bautismal.

La importancia es notoria.

El donante, repetimos, desciende de la rama de Folch de Cardona, catalana y Real francesa, de la Casa Real de Aragón y de la Casa Real de Navarra de origen frances (Beam).

Una nueva investigación podría confirmar lo escrito anteriormente y la relación de estos Cardona con la Orden de Montesa.

¿Cuál fue el motivo del donante? Desde luego quiso dejar constancia de su linaje con una finalidad

muy afectiva (bautismo de un familiar, amor a la Orden, su posición ejecutiva dentro de ésta...).

Se debe efectuar una recuperación total de la pila. Expertos deben sacarla del muro; debe ser restaurada cuidadosamente. Debe ser colocada en lugar preferente. El presbiterio es muy visible y digno.

Ya tenemos en Alcalá de Xivert: Torre, Fachada, Iglesia, Pila y ... Castillo (*otro tema*).

Continuemos.

MANUEL SANZ DE BREMOND Y FRIGOLA
Fotografías de la Pila: BARBERA

BIBLIOGRAFIA

Campanar (Revista). Abril, 1992. Alcalá de Xivert (Castelló).

Modesto Lafuente, 1877. *Historia General de España.*

Historia de España. Instituto Gallach, 1942.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Espasa-Calpe, 1983.

Gran Enciclopedia de la Región Valenciana.

Gran Enciclopedia Catalana. Barcelona, 1973.

García Carrafa. *Enciclopedia Heráldica y Genealógica.*

Palau de L'Almirall. Generalitat Valenciana, 1991.

González Martí. *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales.* Ed. Labor, S. A. 1944.

Barón de San Petrillo, *La Casa del Almirante y los Cardona Valencianos.* Valencia Atracción, Agosto 1949.

Marqués de Laurencín, *Los almirantes de Aragón,* 1919.

Historia de Arte. Anaya, 1980.

Diccionario Sopena, 1977.

Castejón, Rafael, *La Mezquita Aljama de Córdoba,* 1980.

Privilegios Reales de Montesa en la Edad Media. Archivo Histórico Nacional.

Publicaciones varias sobre Alcalá de Xivert.

Fondos Consultados:

Archivo Histórico Nacional. Madrid.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Archivo del Reino de Valencia.

Archivo Municipal de Valencia.

NOTAS SOBRE EL ANTIGUO CONVENTO DE LA MERCED DE VALENCIA

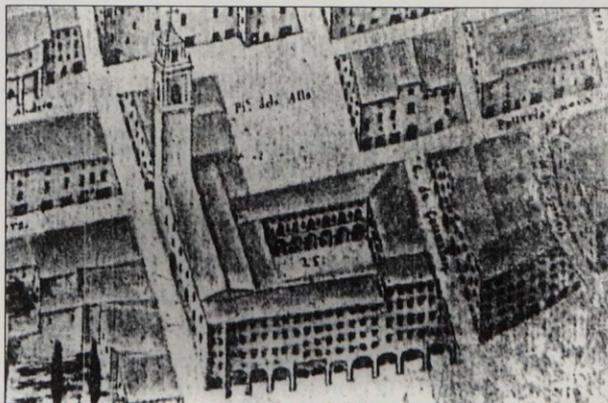
(«LA MERCED, RELIGIOSOS DE SU ORDEN, Cuartel del Mercado,
Manzana 314, P. de la Merced, núms. 1 y 1». *Valencia en
la mano o sea Manual de Forasteros, Valencia, 1852, p. 74*)

Se acredita del tiempo de la conquista la antigüedad de este convento, cuya materialización vino, según fuentes, dada por el mismísimo Conquistador a San Pedro Nolasco, fundador de la real y militar orden de Ntra. Sra. de la Merced (que estuvo sepultado en esta casa), de una mezquita fuera de los muros de la Valencia árabe junto a la puerta de la Boatella, y *al cabo de la gran plaza que señaló para Mercado*⁽¹⁾, quien fundó sobre aquélla y ámbito colindante convento que dedicó a Ntra. Sra. de la Merced. Para Teixidor, la iniciativa fundacional del monasterio, consagrado inicialmente a Santo Domingo, advocación mantenida todavía en 1382, surgió del referido Pedro Nolasco, quien sería el que convenció al monarca⁽²⁾.

Aquel emplazamiento, englobado ampliamente por el nuevo cinturón de muralla de 1356, se convirtió rápidamente en punto destacado, ubicándose al sureste de la plaza del Mercado, segundo foro urbano, tras el de la plaza de la Seo, y al que asomarían construcciones tan notables como la Lonja, la iglesia de Santos Juanes, o el convento de las Magdalenas.

El convento de la Merced, tal y como aparece visualizado en el plano manuscrito del padre Tosca de 1704, señalado con el nº 25 de su acervo documental, ocupaba casi toda la cúbica manzana que hacia el sureste cerraba la alargada explanada de la plaza del Mercado, y que tenía un pequeño saliente a meridión formado por adosamiento de casas a la parte de los pies del templo, el cual también con su campanario sobresalía con esta dirección parcialmente del ámbito propiamente cuadrangular presidido interiormente por el claustro del convento. Al exterior, este referido saliente formaba a occidente la entonces llamada plaza *dels Alls*, después intitulada con el nombre del cenobio, y por donde existió un acceso al templo⁽³⁾.

Desde la referida plaza a la calle que bordeaba por oriente el conjunto, la *del Campanar de la Mercé*, entre las referidas casas adosadas y las espaldas de la iglesia parece existía comunicación a través de un



El convento de la Merced en el plano manuscrito de la ciudad de Valencia del Padre Tosca de 1704

pasadizo con arco, que también se aprecia solapadamente en Tosca; arco del que hablan Orellana y Valda⁽⁴⁾.

A occidente, bordeaba la antigua calle de *Cotamallers*, conocida después como de la *Sapatería*⁽⁵⁾, punto en que parece daban a la calle las propias dependencias del convento. Y a oriente, lo hacía la nominada calle *del Campanar de la Mercé*, llamada así

(1) ESCOLANO, G.: *Décadas de la Historia de la insigne y coronada Ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, ed. 1878-1880, I, p. 498.

(2) TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, II, p. 43.

(3) ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*, I, Valencia, ed. 1923-1924, p. 49.

(4) ORELLANA: *Valencia antigua...*, I, p. 299.- VALDA, J. B.: *Solenes fiestas que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María...*, Valencia, 1663, p. 293.

(5) ORELLANA: *Valencia antigua...*, I, pp. 498-99.

por recaer el mismo en este flanco a la parte de los pies del templo.

La silueta de la torre que presenta Tosca corresponde a una tipología de campanario cúbico de prosapia manierista muy extendido en Valencia a partir del de la iglesia del Patriarca. El de San Martín (1621-27) con su destacamento artístico en apilastrados y coronado con linterna (aunque la perdió en 1875) es otro de los que marcarán la pauta para los futuros en el XVII. El que nos ocupa, completado en 1668 y puestas sus campanas en 11 de octubre de 1670⁽⁶⁾, muy semejante a los de Santos Juanes y El Carmen, levantados más hacia el promedio del siglo, presentaba, no obstante, remate cúbico, y, según Tosca, mayor cuerpo que éstos y que el de San Martín.

Hay que advertir que la iglesia que recaía bajo el campanario que presenta *teulada* seguramente seiscentista, se extendía efectivamente de norte a sur⁽⁷⁾ en el flanco oriental del claustro, al que debió tener salida, pero no así directamente sus muros a la calle del campanario, desde la que, no obstante, tenía acceso a través de uno de los cuerpos conventuales con fachada con la misma alineación de aquél. Esto explica la serie de huecos que pinta Tosca abiertos a la referida calle.

Al norte, toda la porción septentrional de aquella manzana que daba a la plaza del Mercado, estaba formada en el referido plano de Tosca por gran frontispicio de casas adosadas por esta parte al convento, las cuales se construyeron sobre viejas dependencias del monasterio, existentes todavía en el plano de Antonio Marcelli de 1608⁽⁸⁾. Presentaban pórtico inferior de arcos armonizando con otros similares de otras edificaciones que daban al entorno del Mercado, afín con su contexto comercial, así como cuatro niveles de altura, siendo de los más elevados de la ciudad.

El centro de la manzana era ocupado por el claustro del convento. Su lado norte, estaba colmado por otro brazo del edificio cenobial, visible por su parte posterior en el plano de Marcelli, y oculto en el de Tosca por las referidas casas porticadas al Mercado. Su apariencia todavía renaciente apreciada en Tosca, se corrobora en la fecha de 1622, la única conocida próxima a su construcción, citada por Porcar, con ocasión de la apertura de una puerta entre aquél y la plaza del Mercado, y que se hizo cerrar⁽⁹⁾. Presentaba un cuerpo inferior de monumentales arcos de medio punto, tal vez —no se aprecia claramente—, sustentados por columnas. Un segundo cuerpo formado por vanos rematados por arcos de medio punto a plomo de los anteriores, pero algo más estrechos, permitía horadar entre ellos otros más pequeños a plomo, en

este caso, de los mencionados soportes del piso bajo. Y aún un ático, con pequeñas ventanas rectangulares por debajo del alero del tejado. Tanto Ponz como Orellana destacan pinturas de Pablo Pontons en el nivel bajo del claustro de santos de la orden⁽¹⁰⁾.

Pero volvamos al templo, del que ya sabemos su ubicación. La estructura de la iglesia que visualiza Tosca y que trascendió al XIX, correspondía a una edificación gotizante, univave, capillas entre contrafuertes, y abovedamientos muy probablemente cruceros, vigentes en Valencia hasta entrado el XVII. Su cabecera se muestra plana en el plano de Marcelli, si bien consta semicircular en el de Francisco Ferrer de 1831, lo que debe interpretarse como poligonal, por comparación con otros templos y por ser forma más habitual en este tipo de construcciones⁽¹¹⁾.

Por provisión de la Ciudad de 11 de marzo de 1382, sabemos que, puesto que la iglesia antigua del cenobio era *molt sotil, e en fabrica vella e perillosa de caure*, el comendador de la orden había comenzado a *obrar de Pedra en major espai* una nueva con fondos de la orden y de limosnas de algunos fieles, a lo que fue sensible el Municipio, concediendo a la obra 100 florines *ab acord e consell dels Jurats e de alcunes notables persones de la dita Ciutat...*⁽¹²⁾. En el siglo XVII, casi coincidiendo con el remate de su campanario, el interior del edificio parece sucumbió, como otros varios de la ciudad, a una renovación arquitectónica en la séptima década de la centuria,

(6) CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, I, p. 279.

(7) Con cabecera hacia el norte aparece en el plano geométrico de Francisco Ferrer, del año 1831.

(8) ROSELLO VERGER, V. M. y otros: *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde (1563)*, Valencia, M.CM.XC, pp. 102-103.

(9) «Diumenge in albis, a 3 de abril 1622, al mati aparegue en lo mercat en mig de les cases dels galliners vna porta vberta ques entrava per halli a la claustra nova que havien fet los frares de la merce, y hague grans avalots, y lo justicia criminal feu tancar la porta per part de dins». (PORCAR, Mosén Juan: *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia*, Madrid, 1934, II, p. 72, n.º 2.088.

(10) PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1789, tomo IV, carta III, n.º 15, p. 58.- ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, ed. 1967, p. 216.

(11) En el referido plano de Ferrer, por razones esquemáticas, constan semicirculares las cabeceras poligonales de templos como el de la Compañía, San Martín y otros. Esto es más probable que una reforma exdrada a principios del XIX, tipo presbiterio San Esteban, en el de la Merced.

(12) TEIXIDOR: *Antigüedades...*, II, p. 44.

seguramente de corte barroco decorativista, hecho que se desprende de las palabras de Cruilles al decirnos que en 1674, se pintó y doró el templo⁽¹³⁾.

El gusto de sus retablos e imágenes debió acomodarse a los tiempos, como es lógico y vemos en otros templos. El altar mayor se rehizo en época de Ponz, conservándose del antiguo el cuadro de Espinosa de Ntra. Sra. con San Pedro Nolasco según testimonia el académico⁽¹⁴⁾. Por entonces debió exornar con su pincel José Vergara la bóveda del presbiterio, según nos comunica Orellana⁽¹⁵⁾.

Entre las capillas de la iglesia, destacaba la primera del lado del Evangelio junto al presbiterio, que perteneció a los oficios de herreros y cerrajeros con cuadro titular de San Eloy y Santa Lucía de Pablo Pontons y con lienzos de Espinosa en los pedestales del retablo⁽¹⁶⁾. A los pies había un altar con lienzo atribuido a Sebastián Correa, con el martirio de San Serapio⁽¹⁷⁾. Contigua, la capilla de San Juan de Letrán, con lienzos de José Donoso y algunos de Espinosa, que englobaba el magnífico sepulcro marmóreo con pilastras jónicas con figura yacente de Felipe de Guimerá⁽¹⁸⁾. El refectorio era también pieza destacada,

en la que había una copia *razonable* de la Cena de Tiziano de El Escorial⁽¹⁹⁾.

El informe sobre conventos suprimidos en el siglo XIX, valoraba más el solar que la capacidad del edificio, por su proximidad al Mercado y por el hecho de poder permitir su desaparición una mejora en la estructura vial de la zona, por lo que se estimó su derribo, como así ocurrió.

FERNANDO PINGARRON
Universitat de València

(13) CRUILLES: *Guía urbana...*, I, p. 278.

(14) PONZ: *Viage...*, IV, carta III, p. 59, nº 17. También ORELLANA: *Biografía...*, p. 146.

(15) ORELLANA: *Biografía...*, p. 427.

(16) ORELLANA: *Biografía...*, pp. 147 y 216.

(17) PONZ: *Viage...*, IV, carta III, p. 59, nº 18.

(18) ORELLANA: *Biografía...*, p. 146.- PONZ: *Viage...*, IV, carta III, p. 60, nº 19.

(19) PONZ: *Viage...*, IV, III, p. 61, nº 20.

EL PINTOR ORIOLANO JOAQUIN CAMPOS, SU ESTANCIA EN ORIHUELA (1773-1780)

BIOGRAFIA

Joaquín Campos nace en la ciudad de Orihuela en el año 1748⁽¹⁾, posteriormente marcha a Valencia, donde se matricula en las clases de dibujo y pintura de la Real Academia de San Carlos, donde recibió espléndidas clases del notable pintor valenciano José Vergara⁽²⁾, más tarde estudia con Vicente Inglés y posteriormente con el pintor Folch de Cardona. El 14 de agosto de 1773 fue nombrado académico de mérito de la Academia Valenciana⁽³⁾. Precisamente en ese mismo año reside en Orihuela, «de 25 años de edad», permaneciendo en su ciudad natal hasta el año 1780⁽⁴⁾. En el año 1781 viene a Murcia, donde con un dictamen favorable de Francisco Salzillo, lo nombra Teniente-Director de las Clases de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, al mismo tiempo que el pintor Vicente Inglés. En Murcia vino a sustituir al también valenciano Folch de Cardona en la dirección general de la Academia, quedando como el único pintor notable en nuestra ciudad destacando entre una clara mediocridad de pintores murcianos que por aquel momento desarrollaban su profesión en la ciudad del Segura⁽⁵⁾.

Así que en Murcia, quedó como el único maestro que podía dejar impronta. De sus obras en las iglesias de Murcia, se ha interesado en un excelente artículo, muy ilustrado, M. J. Aragoneses⁽⁶⁾. Su estudio se encontraba cerca del Palacio del Marqués de Fontanar, próximo a la iglesia de Santo Domingo, donde dejó magníficos cuadros.

Falleció en Murcia, en el año 1811, víctima de la epidemia de fiebre amarilla que asoló a la ciudad, al igual que Roque López, el mejor discípulo que tuvo Salzillo⁽⁷⁾.

SU OBRA

Al margen de la obra de Joaquín Campos, que estudiaremos con detalle, sobre su estancia en Orihuela (1773-1780), y que es objeto de nuestro presente estudio. En la ciudad de Murcia, destacan las siguientes obras: Para el Salón Noble de la galería de retratos de

los obispos de Cartagena del Palacio Episcopal de Murcia, realiza en 1784 el cuadro del obispo Rubín de Celis, percibiendo por el lienzo la cantidad de 150 rs de vn⁽⁸⁾. Tres años más tarde en 1787, para un convento de Alcantarilla, realiza dos cuadros, uno del beato Gaspar Bono y otro el del beato Nicolás en el momento de imponer un rosario en el cuello de la Virgen, en compañía de su Hijo. Para el convento de las Monjas Isabelas realiza en 1790, dos cuadros: uno de San Juan Evangelista y otro de la Dolorosa. Tres años más tarde, en 1793, realiza el gran bocaporte del camarín de la iglesia del Carmen de Murcia, más tarde expuesto en la sacristía, que representa la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad.

En la capilla de los Buitrago de la iglesia parroquial de San Nicolás de Murcia, lleva a cabo en 1802, un lienzo de San Antonio Abad. Cuatro años más tarde

- (1) Pérez Sánchez, A. E.: *Murcia (Arte)*. Colección «Tierras de España». Madrid. Fundación Juan March. 1976. pág. 293.
- (2) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia. Nogués. 1913. pág. 297.
«Por la Junta Pública de 6 de agosto de 1792, tras la distribución de premios y gratificaciones, el canónigo Roca y Pertusa Académico de Honor tuvo un recuerdo feliz para los discípulos de San Carlos y valencianos en general que planifican y dirigen nuevas academias los aludidos eran Tolsa y Joaquín Fabregat, Directores de Escultura y Grabado de México; Pedro Pascual Moles (gran grabador), Director de la Escuela de Barcelona, D. Blas Moner, Director de Escultura de la de Sevilla, D. Joaquín Campos, director de Pintura de la de Murcia, etc.». Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia. Ed. F. Domenech S. A. 1945. pág. 113.
- (3) Barón de Alcalá-Ruiz de Lihorio, José: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia. Imprenta Domenech. 1897. pág. 85. En el Museo Provincial de Valencia, n° 132, hay un cuadro suyo que representa «El Capítulo para la declaración de D. Fernando de Antequera».
- (4) Aragoneses, Manuel J.: *Sobre la Vida y la Obra de Joaquín Campos*. Rev. «Murgetana» Acad. Alfonso X el Sabio de Murcia. Año 1968. n° 29. págs. 109-140.
- (5) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 297.
- (6) Aragoneses, Manuel J.: *Sobre la Vida y la Obra de Joaquín Campos...* o. c.
- (7) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 300.
- (8) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 297.
Díaz Cassou, Pedro: *Serie de los Obispos de Cartagena*. Reimp. Madrid. I. Fortanet. 1895. pág. 226.

en 1806, ejecuta un enorme óleo para que sirva de adorno al Salón del Ayuntamiento de Murcia, «La Peste de 1806» de 2'50 x 1'85 mts, de gran contenido humano y simbólico, dentro de la línea estética del neoclasicismo, quizás una de las obras más importantes de Campos⁽⁹⁾. En 1808 ejecuta un retrato de Fernando VII. Un año más tarde para la iglesia de Santo Domingo lleva a cabo uno de sus mejores lienzos de tema religioso, San Francisco de Asís⁽¹⁰⁾.

Finalmente en la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional se conservan dos excelentes dibujos a lápiz de nuestro pintor, se trata de dos retratos, el del pintor Senén Vila y el del escultor Francisco Salzillo ya anciano, ciñendo su cabeza un típico pañuelo huertano⁽¹¹⁾.

SU ESTILO

En cuanto a su estilo diremos que no faltaron en su obra, dibujo y composición, también entonación y colorido, pero faltaba en su producción sentimiento y calor⁽¹²⁾, propios de la pintura de nuestro siglo de Oro. Su estilo se encuentra en la encrucijada de un barroco que termina y de un vivo neoclasicismo, impuesto por un arte oficialista de tonos fríos y grises, muy propio de la nueva corriente estilística⁽¹³⁾. El profesor Pérez Sánchez al hablarnos de nuestro pintor lo califica de artista mediocre, modestísimo y retardario, epigono del mundo barroco⁽¹⁴⁾. En realidad vino a ser el último canto del cisne de nuestra gloriosa pintura barroca. Y es que el siglo XVIII en cuanto a pintura se refiere en España, fue muy decadente salvo raras excepciones como Goya, Bayeu, Maella o Vicente López, pero en líneas generales muy inferior al XVII, concretamente en la escuela valenciana donde los nombres de grandes maestros como Ribalta, Ribera y otros se dejaron sentir en el siglo XVIII, sin embargo algunos maestros brillan en el siglo de las luces, como una evidente excepción, tal es el caso de Vergara, Planes y el grabador López Enguidanos⁽¹⁵⁾.

SU ESTANCIA EN ORIHUELA (1773-80).- CATEDRAL

En el año 1775 el pintor oriolano Joaquín Campos realiza por encargo del fabriquero mayor de la catedral, don Francisco Hurtado de Sanz, dos lienzos para los altares colaterales de la capilla de la Comunión, por importe de 65 libras. Los cuadros representan a la Inmaculada Concepción, en paradero desconocido y San Pedro Apóstol, actualmente instalado en la antigua capilla de San Cristóbal. La carta de pago a favor de Campos se hizo ante el notario de Orihuela, Manuel Martínez Arques, el 23 de diciembre del citado año⁽¹⁶⁾.



Joaquín Campos: San Pedro. Catedral de Orihuela

- (9) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 298.
 (10) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 299.
 (11) Sánchez Moreno, José: *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. 2ª Ed. Corregida y Ampliada. Murcia. Ed. Regional. 1983. págs. 198 y 199.
 (12) Baquero Almansa, Andrés: *Catálogo...* o. c. pág. 297.
 (13) Aragoneses, M. J.: *Sobre la Vida y la Obra de Joaquín Campos...* o. c. pág. 109.
 (14) Pérez Sánchez, A. E.: *Murcia (Arte)...* o. c. pág. 311.
 (15) Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *El Museo de Valencia. «Temas Españoles»*. nº 477. Madrid. Publicaciones Españolas. 1964. págs. 23-25.
 Sánchez Cantón, F. J.: *Escultura y Pintura del Siglo XVIII-Goya*. Col. «Plus Ultra». Madrid. 1965. pág. 253.
 Morales y Marín, José Luis: *La Pintura Española del siglo XVIII*. Colección «Summa Artis». Vol. XXVII. Madrid. Espasa-Calpe. Madrid 1984 págs. 197-204.
 (16) A.M.O. (Archivo Municipal de Orihuela). *Libro de Fábrica de la Catedral. Año 1775*. 23-XII-1775. Folios: 41 y 58.
 Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos*. Tomo I (*La Catedral, Parroquia de Santa Justa y Rufina y Santiago*). Murcia. Publicaciones del I. Teológico. Ed. Espigas. 1984. pág. 66.

El óleo que representa a San Pedro está enmarcado en un magnífico marco con bellísimas molduras doradas de estilo rococó, en forma de bellas rocallas, rematado todo ello por la iconografía pontificia de la cruz papal y la tiara. El lienzo, que se conserva en buenas condiciones, muestra a San Pedro de pie con su rostro mirando al cielo, lleva en su mano derecha un libro y su izquierda la lleva al pecho en señal de arrepentimiento. Porta un manto muy barroco, con bellos plegados, de color ocre y túnica azul plumiza. El rostro está espléndidamente conseguido, muy realista, y de gran emoción. En el ángulo inferior izquierdo se muestra un bello angelote, llevando su símbolo iconográfico: las llaves del reino y en la parte superior derecha unos bellos querubines alados lo contemplan.

IGLESIA DE SANTA JUSTA Y RUFINA

Dos años más tarde, en 1777, Campos realiza tres cuadros para el retablo de la capilla de la Comunión de



Joaquín Campos. San Pedro. Catedral de Orihuela

la iglesia parroquial de Santa Justa y Rufina: los del Salvador, Buen Pastor e Inmaculada Concepción. Recibió por el importe de los mismos 75 libras a través del fabriquero mayor de la iglesia Pedro Pastor Portugués y del comisario de la misma don Luis Togores y García⁽¹⁷⁾.

Del cuadro del Salvador, desconocemos su actual paradero. El lienzo del Buen Pastor de gran dimensión, pasa de los dos metros de alto, representa a Cristo portando la oveja y el cayado, como buen pastor, de bella iconografía cristiana con espléndido contraste entre el manto rojo y túnica azul, de colores fríos neoclásicos, cabeza muy clásica idealista, de gran naturalismo a su vez.



Joaquín Campos: El Buen Pastor. Iglesia de Santas Justa y Rufina. Orihuela

(17) A.M.O. *Libro de Fábrica de Santa Justa. Años 1776-77.* 10-XII-1776 y 4-V-1777. Folios 20 vto. y 21 vto. Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o. c. pág. 263.

La figura muestra un espléndido dibujo. La parte inferior del cuadro muestra unas ovejas pastando, y un bello tronco con raíces de árbol y en la parte superior de forma gradual y ascendiendo unos bellos ángeles adorándolo.

El lienzo se muestra mal colocado, y con bastantes desconchados y desperfectos, así como algo descolorido, necesita una urgente restauración.

El lienzo de la Inmaculada Concepción que remata el retablo de la capilla de la Comunión sigue los esquemas iconológicos e iconográficos de la pintura que sobre este mismo tema hicieron los pintores de nuestro Siglo de Oro como Murillo, Ribera, Antolínez y otros. Mostrando aquí Joaquín Campos tonos más fríos en las distintas gamas de colores.

IGLESIA DE SANTIAGO

Para la iglesia parroquial de Santiago lleva a cabo a finales de 1776 un lienzo de pequeño formato del Salvador, copia de la obra del pintor valenciano Juan



Retablo de la Capilla de la Comunión. En la parte superior, cuadro de la Inmaculada Concepción de Joaquín Campos. Iglesia de Santa Justa y Rufina. Orihuela

de Juanes, con destino al Sagrario del Tabernáculo del Altar Mayor de la iglesia parroquial del mismo nombre, cobrando por la misma 48 libras, que recibió del fabriquero mayor de la misma Juan Antonio Valero⁽¹⁸⁾. Se trata de una obra bella y delicada de tonos fríos y dulces, más idealista y en definitiva bastante neoclásica.

DOCUMENTACION

I

El pintor Joaquín Campos hace por encargo del fabriquero de la Catedral de Orihuela, don Francisco Hurtado de Sanz, dos cuadros colaterales para la Capilla de la Comunión.

(A.M.O. Libro de la Fabrica de la Catedral. Año 1775. 23-XII-17-75. Folios 41 y 58).

Asimismo dicho Señor Cura Liminara hizo relación en la citada Junta diciendo que la Comisión que se había encargado por la misma para los cuadros de los expresados colaterales de la referida capilla de la Comunión de dicha Santa Yglesia se hallava igualmente evaquada y echos y puestos aquellos en sus respectivos lugares asatisfacción suya, y de su mencionado compañero cavallero comisionado: y que en atención, a haberse estipulado su precio en cantidad de sesenta y cinco libras moneda corriente, si parecía a la junta podrian admitirse y mandarse pagar su importe a Joaquin Campos, Pintor, y Artifice de ellos, y oyda dicha Exposicion por la expresada Yllte Junta, se acordo su admicion, y pago, mediante la cautela del caso que deveria otorgar el mencionado factor Campos en favor de dicho señor fabriquero Fran.co Hurtado de Sans.

Carta de Pago: Juaquin Campos Afavor de Fran.co Hurtado de Sans fabriquero. En la Ciu.d de Orihuela veinte y tres dias del Mes de Diciembre año de mil setecientos setenta y cinco Antemi el ess.no del Yll.te Ayuntamiento dela misma publico y testigo bajo escritos, parecio Juaquin Campos Maestro Pintor y vezº dela presente a quien doy fee conosco, y otorgo haver recibido de Fran.co Hurtado de Sans fabriquero dela fabrica mayor de esta Santa Yglª sesenta y cinco libras moneda corriente importe delos dos quadros que ha fabricado para los dos Altares colaterales dela Capilla dela Comunión dela misma, segun lo acordado en la

(18) A.M.O. Libro de Fábrica de Santiago. Año 1776-1777. 18 y 21-XII-1776. Folios 11r y 15 vto.

Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c. pág. 386.

particular Junta de Parroquia de veinte y uno de los corrientes que testimoniada antesede: de cuya cantidad se dio por entregado a su voluntad renuncio las leyes de la entrega a prueba, excepcion dela non numerata pecunia, y demas del casso, y otorgo carta de pago en favor de dho fabriquero; la que firmo siendo testigos Victoriano Pomares; Pedro Segarra, y Vicente Villalobos de esta ciu.d vez.s.

Firmado: Joaquin Campos Pintor.

Ante mi: Manuel Martinez Arques.

II

El pintor Joaquin Campos realiza tres lienzos para el retablo de la Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Santa Justa y Rufina, uno del Salvador, Buen Pastor e Inmaculada Concepción.

(A.M.O. Libro de Fabrica de Santa Justa. Años 1776-77. 10-12-17-76 y 4-5-1777. Fols. 20 vto y 21 vto).

Certifico el bajo firmado como comissario, que ha sido dela particular junta de Parroquia de la iglesia de Santa Justa y Rufina, que en virtud de la Comision conferida para la formacion de tres lienzos para el retablo dela Comunion dela misma, he ajustado con Joaquin Campos Pintor dhos lienzos en settenta y cinco libras moneda corr.te los quales existen perfectam.te fabricados, y colocados en sus respectibos sitios. Y para que conste a efecto del otorgam.to dela correspondiente carta de pago por el referido artifice pongo la presente, que firmo en Orihuela y mayo quatro de mil setecientos setenta y siete

Firmado = Luis Togores y Garcia.

Carta de pago Juaquin Campos=Afabor de Pedro Pastor Portugues.

Enla Ciu.d de Orihuela a quatro dias del mes de mayo año mil setecientos setenta y siete: Ante mi el ess.no del Yll.te Ayuntamiento dela misma publico, y testigo parecio Juaquin Campos pintor de su exercicio vezino dela presente a quien doy fee y conozco, y otorgo haver recibido de Pedro Pastor Portugues fabriquero dela fabrica desta Parroquial Yglesia de Santa Justa y Rufina setenta y cinco libras moneda corriente por el importe delos tres lienzos que ha pintado para el retablo dela Capilla dela Comunion de dha Parroquial Yglesia segun el certificado de Dn. Luis Togores comisario para ello que antes se de: De cuya cantidad se dio por entregado a su voluntad renuncio las leyes dela entrega pruev exepcion de la pecuni y demas del caso; y otorgo carta de pago, y la firmo siendo testigos Antonio Lebres, y Victoriano Pomares vezinos desta ciu.d doy fee=.

Firmado: Joaquin Campos.

Ante mi: Manuel Martinez Arques.

III

Lienzo del Salvador, obra de Joaquin Campos para el Sagrario del Tabernáculo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santiago.

(A.M.O. Libro de Fabrica de Santiago. Año 1776-1777. 18 y 21-XII-1776. Folios II recto y 15 vto).

Aprobacion del lienzo del Salvador que se le den a Joaquin Campos 48 libras de ajuste.

Igualmente certifico q.e en la misma junta en virtud dela Exposicion q.e en ella se hizo por el S.or Provisor, d.que en la particular q.e se celebro en dha iglesia se le dio comision para que mandarse hacer un lienzo con la pintura del Salvador para el Tabernaculo del Altar Mayor de ella y que en cumplimiento de dho su encargo y comicion lo havia mandado hacer a Joaquin Campos pintor desu facultad quien lo havia executado y hera el mismo q.e ponía de manifiesto a la Junta para su aprovacion, y q.e su coste y hechura se havia ajustado en quarenta y ocho libras moneda y en vista de dha exposicion se acordo el q.e se resibiere dho lienzo, y pintura del Salvador para el mencionado fin y q.e por el fabriquero de esta iglesia se le pagaren del nominado Joaquin Campos las dhas quarenta y ocho libras desu ajuste otorgandole carta de pago para su descargo.

Carta de Pago Juachin Campos a favor de Juan Antonio Valero.

En la Ciudad de Orihuela a veinte y un dias del mes de Dbre año de mil setecientos setenta y seis: Antemi el ess.no del Yll.te Ayuntam.to dela misma publico y testigos parecio Juachin Campos, Maestro Pintor, vezino dela presente (a quien doy fee conosco) y otorgo haver recibido de Juan Antonio Valero fabriquero dela fabrica desta Parroquial Yglesia del S.or Sn.Thiago quarenta y ocho libras moneda corr.te por el ymporte del lienzo que ha pintado conla ymagen del Salvador para dha Parroquial Yglesia y existe aprobado en la Particular Junta de Parroquia de diez y ocho de Dbre y presente mes que testimoniada antecede: De cuya cantidad se dio por entregado asu voluntad renuncio las Leyes dela entrega, prueba excepcion de la pecunia y demas del caso; Y otorgo carta de pago en favor de dho fabriquero y la firmo siendo testigos Antonio Lebres y Victoriano Pomares, vezº de esta ciud.d de que doy fee.

Firmado: Joaquin Campos.

Ante mi: Manuel Martinez Arques.

JOSE LUIS MELENDRERAS

LIMOGES-ALCORA, O LAS TRIBULACIONES DE UN PORCELANERO EN ESPAÑA⁽¹⁾

El 15 de mayo de 1784, Grellet, Director de la manufactura que el conde de Artois poseía en Limoges, realiza la hazaña de vender a la corona una fábrica en los bordes de la bancarrota y completamente arruinada, por la exorbitante suma de 142.000 libras. Además obtiene el derecho a permanecer como director y cartas de nobleza bajo el nombre de Grellet de Masbillet, caballero, honor insigne reservado a los hombres de negocios más destacados del reino.

Con todo, el conde de Angiviller, intendente de los edificios de la Corona, y por ello encargado de la vigilancia sobre las manufacturas reales, juzgó necesario enviar a Limoges al químico Darcet, acompañado de un pintor de Sevres llamado Pedro Cloostermans.

Después de haber constatado el desmantelamiento del lugar, Darcet volvió a París, dejando a Cloostermans el cuidado de poner a punto una decoración corriente. Esta consistirá en un dibujo azul bajo esmalte, a la manera de Tournai.

Cloostermans se dio cuenta bien pronto de que Grellet saqueaba la manufactura, comprando leña de castaño podrido para los hornos y pastas de ínfima calidad para la fábrica.

Los dos hombres no tardaron en reñir, y Cloostermans presentó su dimisión en noviembre de 1787.

Los rumores sobre la mala gestión de Grellet llegaron a París, y el 7 de abril fue revocado de su puesto y reemplazado por Francisco Alluau.

Cloostermans, que había perdido su puesto en Sevres, se encontró de nuevo sin empleo y presentó su candidatura a la dirección de la fábrica de Alcora.

En esta época Alcora era un pueblecillo situado al Noroeste de Castellón de la Plana, cerca de Valencia, donde existía una fábrica de loza fundada en 1727 por el conde Juan de Aranda. A partir de 1760 la fábrica intentó producir porcelana, pero por supuesto se trataba de pasta tierna, parecida a la de Vincennes. Esta fabricación resultaba costosa y difícil de conseguir. Por ello su director decidió lanzarse a la fabricación de porcelana dura.

La llegada de Cloostermans favorecía su deseo ya que este último tenía una buena experiencia profesional adquirida tanto en Sevres como en Limoges.

El conde de Aranda le sonsacará todos sus secretos y durante cierto tiempo lo tratará con muchos miramientos.

Al tener Cloostermans noticia del nombramiento de Alluau en la manufactura de Sevres, lo felicita en esta carta de 9 de junio de 1788⁽²⁾.

«Señor,

Con el más vivo placer acabo de saber que habéis sido nombrado director de la manufactura, lo que me hace lamentar en gran manera no haber permanecido allí, aunque no tengo ningún motivo de queja por pertenecer al Señor al que pertenezco. Pero las envidias que se suscitan en un país extranjero, hacen que se añore siempre la patria. Os sé tan razonable y tan justo que creo sería dichoso con vos. Hago los posibles para decidir a Su Excelencia a que pida tierras vuestras, pero hasta el presente no lo he obtenido de manera formal».

Alluau le responde el 24 de junio:

«Os estoy muy reconocido por el interés que demostráis por mi nombramiento como director de la manufactura de Limoges, hubiese estado encantado de trabajar aquí con vos, y deseo sinceramente que seáis dichoso en cualquier parte que estéis».

Le ofrece enviarle cuatro barricas de tierra «todas muy buenas y aptas para hacer porcelana».

(1) El descubrimiento fortuito el 4 de septiembre de 1768 de un importante yacimiento de caolín en Saint-Vrieix, cerca de Limoges, dio como resultado la creación de numerosas fábricas de porcelana en la región.

Entre ellas la primera fue la de Massié Grellet y Fournerat que instalaron su manufactura en una antigua fábrica de loza, el 1 de marzo de 1771.

Gracias a la protección de Turgot, entonces Intendente del Limousin, esta manufactura fue declarada bajo el patrocinio del conde de Artois y autorizada a aprovechar estos privilegios. Entonces conoció una prosperidad efímera.

(2) Las cartas de Cloostermans están sacadas de los fondos Alluau C. 3003 y L. 1200 conservados en el Archivo de Haute Vienne. Proporcionan detalles interesantes, especialmente el descubrimiento del caolín y del petunzé en España desde 1789, por el contrario no hemos encontrado ninguna pieza de porcelana dura que pueda ser atribuida con certeza a la manufactura de Alcora.

El 30 de junio de 1789, Cloostermans hace el pedido formal de las 4 barricas, de 35 a 36 quintales de pasta dura en proporción de 7 libras.

La pasta se expide el 14 de julio de 1789.

El 21 de noviembre la tierra aún no había llegado a Alcora. Alluau explica el 15 de diciembre siguiente:

«...estoy disgustado por el retraso de las tierras que os he enviado»

Las tierras habían sido expedidas en Tolosa para ser conducidas por el canal de Agde y de allí embarcadas para Valencia, pero «...están retenidas en Marsella a causa de los gastos de transporte que ningún capitán quiere desembolsar».

Habiendo descubierto el conde de Aranda petunzé y kaolin en España declara que «no quiere utilizar en España materias de Francia para la porcelana».

Alluau contesta reclamando el pago de la factura de 434 libras.

El 6 de agosto de 1791, Cloostermans escribe: «tengo la seguridad de que vos pensáis mal de mí y que no se os ha pagado aún la tierra que me habeis enviado; pero sin duda no es falta mia, y yo sufro bastantes sinsabores por ver tal lentitud.

El Intendente del Señor Conde que estaba aquí me dijo que os escribiera que él le enviaba papel de París y yo tuve el honor de hacerlo inmediatamente; en este intervalo él partió hacia Madrid con el conde, y cayó enfermo. Su enfermedad duró un mes y al final murió.»

En realidad, el Conde de Aranda, que había hallado materias primas en sus tierras, no se preocupaba de pagar la factura a este «extranjero».

En 1791 don Salvat (sic), Intendente del Conde de Aranda habría pagado a Messieurs Roumagnac Hermanos y a Lafont, en Marsella, 411 Libras, 1 Sueldo y 6 Dineros por las 6 toneladas de tierra e igualmente 961 Libras, 4 Sueldos al transportista.

Pero en 1797 esta suma no había sido aún cobrada por Alluau.

Desde el 28 de julio de 1792 la correspondencia se interrumpe.

Sabemos que después de la caída de los Girondinos y la detención de su cuñado Vergniaud, Alluau fue obligado a presentar la dimisión como director de la fábrica, el 16 de septiembre de 1792. Entonces se retiró a su propiedad de Mas Marvent, cerca de Saint-Vrieix-sous-Aixe, para ocuparse de sus asuntos personales.

Seis semanas antes de su revocación, Alluau recibió la siguiente carta (remitida desde Alcora el 28 de julio de 1792).

«Me haceis el honor de pedirme nuevas sobre mi situación, esta no es de las más agradables; soy objeto

de grandes celos. A pesar de que he cambiado de cara la fábrica, todo lo que he hecho no cuenta para nada. Cuando llegué era un verdadero tugurio, en la actualidad es una de las mejores fábricas que hay en ningún reino; la loza era muy mala, en la actualidad es muy buena como loza común; la tierra de pipa que se hacía no era nada y hoy es tan buena como la inglesa: solamente en leña he hecho una economía que asciende a más de 5.000 libras por año, al menos. Todo ello se mira como si no fuese nada.

En cuanto a la porcelana, la obstinación inveterada del Conde en querer que no se haga mas que con materias de España, es tan grande que prefiere no hacerla, y además como tiene pocos obreros buenos para ello, hace que se produzca muy poco. Con la tierra que me habeis enviado hay por lo menos para 10 años, ya que tengo la ayuda de otra tierra de aquí; mezclo una libra de tierra de Limoges con 4 libras de pasta. Tengo aquí una tierra que da una porcelana bastante buena pero tiene poca consistencia para las piezas grandes; hice una hornada la semana pasada, y si no resulta buena creo que dejaré esta fábrica.

Si vos supieseis de un puesto seguro donde pueda ganar para vivir, yo volvería de buena gana a mi patria, ya que en este país un francés no está seguro, puesto que es este un pueblo tan indigno que todo lo que tenga el nombre de francés le es odioso, y todo aquí es de un precio tan excesivo que no se puede hacer ningun ahorro sin morir de hambre. Estamos siempre malos, tanto de pesar como por el clima, muy caluroso.»

Después de cuatro años de silencio en los que parece que la situación moral y material de Cloostermans no hace más que empeorar, retoma la correspondencia con esta carta de 29 de octubre de 1796.

«Como hace varios años que no tengo el honor ni el placer de recibir noticias vuestras, me tomo la libertad de importunaros con la presente para pedirlos que tengais a bien darme noticias vuestras, y al mismo tiempo decirme si la fábrica se ha vendido, quien la ha comprado, y si, en caso de que yo regresara a Francia, podría esperar un puesto, entonces me determinaría a pedir mi dimisión en primavera y volvería a mi patria que tengo grandes ganas de volver a ver.

He sufrido mucho como vos podeis suponer...»

Al fin, el 18 de noviembre de 1797 esta última carta.

«No he podido contestar antes al honor de la vuestra, porque estaba en cama, enfermo, ya que hace más de un mes que sufro de fiebres catarrales, que me han dejado muy en baja forma.

Desearía saber de vos si enviase mi hijo mayor a Francia, si podría ganar para vivir, es muy buen pintor de óleo para el género histórico y cualquiera que sea, está en la Academia de Valencia, pero desearía que conociese a nuestros pintores para acabarse de perfeccionar y convertirse en académico».

Dos meses más tarde el pobre Cloostermans muere desesperado. Se le enterrará en Alcora, el 27 de enero de 1798, tal como lo testimonia su acta de defunción.

Gracias a la amistad que le ligaba a Alluand, su familia se instaló en Limoges. Su hijo mayor Juan-Pedro, llegará a ser profesor de pintura y su hermano Carlos tornero en la fábrica de Saint-Vrieix.

En nuestros días Alcora se ha convertido en un centro importante de producción de azulejos sanitarios.

JEAN D'ALBIS

TRADUCCION M. PAZ SOLER



GOYA. UN INTERMEDIO VALENCIANO⁽¹⁾

Excmos. e Ilmos. Sres.:

Por estas fechas, (y no queremos ser escrupulosos en cuanto a días y aún meses, porque la vida actual está llena de simplificaciones y de circunstancias que hacen ya pueriles muchas cosas) se cumplen los doscientos años en que un artista excepcional, don Francisco de Goya y Lucientes, uno de los más destacados genios universales, por su influencia definitiva en el arte europeo, visitó nuestra ciudad.

Merece celebrarse y la Real Academia me ha hecho, aunque con más merecimientos pudo hacer a cualquier otro que los haya —*todos*— excelentes, su portavoz para este acto.

Que no va a ser, como por desgracia se estila, un alarde sino una simple consideración, convencido de dos cosas; de que las fanfarrias con que se suelen justificar muchas celebraciones no son sino vanidad innecesaria de terceros y de que el propio Goya, hombre sencillo y positivamente cordial tampoco lo hubiera querido.

Goya es demasiado pluriforme para que quepa en una corta charla. Como de un monumento inmenso todos han arrancado piedras de su gran masa para construir con ellas monumentos casi propios pero es tan grande y tan amplio y tan completo que todavía no se ha escrito el gran libro que lo compendie.

Pero ¿quién era Goya cuando visitó la Academia de San Carlos y qué significaba? Conviene recordarlo a grandes rasgos. Tiene 44 años, esta aproximadamente a la mitad de su vida que acabará 38 años más tarde, Es una edad perfecta para un hombre, creador casi a tope desde su juventud, constantemente inquieta. Ha estado en Roma, ha luchado en concursos, ha pintado frescos en la Basílica del Pilar, ha casado a los 27 con Josefa Bayeu hermana de los pintores Francisco, Manuel y Ramón Bayeu, y hace ya 15 años que a través de su cuñado mayor, Francisco, trabaja como *proyectista de Tapices* para la *Real Casa Fábrica* desde la que ha logrado abrirse camino por su esfuerzo. Ha triunfado sobre sus propios cuñados en el cuadro para S. Francisco el Grande y desde hace 10 años es Académico de S. Fernando con su cuadro *Cristo en la Cruz* (personalísima y original obra que merece consideración muy especial por sus calidades particulares).

Y es, —lo que nadie esperaba—, un retratista de élite porque ha retratado a *Floridablanca*, al *Infante D. Luis* y

su familia (con la que ha convivido en Arenas de S. Pedro un verano) y al gran arquitecto *Ventura Rodríguez* del que se convierte en amigo. También ha reñido y hecho las paces con *Francisco Bayeu*, del que logra, con su gesto avinagrado uno de los mejores retratos del ... mundo, (que por cierto se exhibe en esta su sala del Museo y resulta no solo comparable sino superior —con todos los respetos— al que también ostenta el Prado y por último ha conseguido ser bienquisto en todos los palacios de los nobles que aprecian sus retratos y sus obras y en el de los mismos reyes porque hace un par de años, al subir al trono Carlos IV le ha nombrado *Pintor de Cámara*, (como lo fue Velázquez) máxima aspiración a la que puede llegarse pintando.

Es pues un pintor triunfador, optimista y alegre, «aragonés y campechano» siguiendo el tópico corriente para definirlo. Es un buen momento, pero no se ha producido aún el «gran quiebro», el que le convierte en excepcional, el que le hará pintor único en Europa. Todavía no es sordo y aunque la Revolución Francesa ya ha comenzado aún no ha encendido por completo a España, ni condiciona *el drama de su vida*.

En estas condiciones llega Goya a nuestra ciudad en un momento clave. El contacto con Valencia se inició en 1788, cuando la Duquesa consorte de Osuna, favorecedora suya y su cliente en la Corte, que además de ser, por sí misma, Duquesa de Benavente era también heredera de otros ilustres títulos, le encargó, como Duquesa de Gandía (que estaba entre ellos) dos cuadros que debían completar al principal, —obra de Salvador Maella—, en la Capilla del Santo Duque, Francisco de Borja, antepasado suyo. Fue, en vida, cortesano del Emperador Carlos V, virrey de Cataluña y luego jesuita y Tercer Preósito Provincial de la Orden.

Las obras se realizaron. Se encuentran ahora en el Museo de la Catedral, por precaución del Cabildo al no poder contar con vigilancia y seguridad suficiente.

Es razonable; durante la Guerra Civil española se destrozaron valiosos elementos de la Catedral y los propios lienzos de Goya sufrieron gran deterioro y fueron restaurados en el Museo del Prado. Incluso los

(1) Texto de la conferencia pronunciada por su autor en 30 de abril de 1991 en la Real Academia de San Carlos, con ocasión del 2º Centenario de la estancia de Goya en ella.

marcos, que eran inicialmente de bronce, se substituyeron por otros más sencillos de madera. Dada la fama de su autor y la inseguridad —que aún perdura— se estimó tenerlos en prudente custodia.

Representó el cuadro del lado izquierdo «La despedida del santo Duque de sus familiares». Más que un cuadro religioso, que por su tema y su planteamiento no puede tener especial función, es un cuadro y anécdota, de bello colorido, de ambiente, luz y hermosos trajes de cortesanos. En su composición central y apiramidada, el protagonista recibe los abrazos de quienes le despiden, (incluso con la «manera» un tanto especial con que Goya suele mover las figuras). Existe de él un dibujo preparatorio que no tiene por cierto especial importancia.

Pero sí queremos insistir en el segundo dibujo (que ahora tienen en pantalla), que serviría para el cuadro del otro lado de la capilla. Se conserva, como el primero en el Museo del Prado, con el número 475. No es tampoco nada extraordinario. Se trata de un primer «borrón», (así se llamaban entonces y así lo denominaría el propio Goya). No pasa de ser un apunte simple y como hecho deprisa, una primera idea que lleva un pie. Dice textualmente: «El condenado. Primer pensamiento de Goya para el cuadro de la catedral de Valencia». Debió añadirse después. El título con que lo publica Lafuente Ferrari es el de «San Francisco de Borja y el moribundo»⁽³⁾.

Lo curioso de este dibujo está en su gran diferencia con el cuadro definitivo y precisamente a través de esta diferencia aparece una de las primeras audacias del artista que serán características de su obra entera. Aparece lo onírico, lo supra real, ese trasmundo que la genialidad de Francisco de Goya supo convertir, como nadie, en un gran elemento plástico-comunicativo.

En el cuadro que aquí vemos, sembró la semilla que dará más tarde origen a esa fantasía realista conceptual de brujerías, y aquelarres, con su consecuente dimensión estética que tantas derivaciones tendría en el mismo y a través de él en el arte posterior.

Sin embargo volvamos al dibujo, al «borrón». En el mismo no aparecía nada de extraordinario. Únicamente ante el camastro de un angustiado moribundo, el santo, en actitud muy normal, le asiste, no bendiciéndolo como dice Lafuente sino mostrándole el crucifijo. En el espacio entre su cabeza y la del santo tres cabezas aladas de serafines descienden en una nube y al fondo, por la derecha, se aleja derrotado el demonio. De haber continuado con esta primitiva intención el resultado sería un neoclásico y equilibrado cuadro más, sencillamente bien compuesto y bien pintado.

Pero el pintor o se detuvo a informarse o se dio cuenta pronto del partido que podía sacarse del suceso,

un tanto legendario que le daba origen y que Oñate nos resume así:

«Había un noble español, conocido de S. Francisco, que había llevado una vida deshonesta. Y enfermó gravemente. Y el Señor encargó a nuestro santo, que fuese a ver si se convertía antes de su muerte. San Francisco fue a verle pero no consiguió convertirle. El Señor dijo ¡Vete de nuevo insiste, por la sangre que por el derramé, que se convierta de su mala vida y se salve!. El santo volvió a amonestarle *sin suceso alguno*. Entonces S. Francisco vió horrorizado como del crucifijo, que llevaba en la mano, manaba sangre por sus llagas y —como ni con eso se convertía el pecador—, una voz salida del crucifijo decía: «Esta sangre derramada por tu salvación será la prueba de tu justa condenación» mientras el deshonesto exhalaba su último aliento y los demonios, en forma de monstruos rientes, se llevaban su alma».

Es una bella versión. Y teniendo todo esto, o algo parecido, en cuenta, Goya se lanzó a pintar un boceto, (que pasó más tarde a mano de los Marqueses de Santa Cruz, descendientes de la Duquesa de Gandía) en cuya colección aún existe y en el que se intensifica el tremendo dramatismo de la escena. (Proyección).

El cuadro final ajustó y matizó un poco la exaltada fantasía de tal boceto; no obstante, si lo comparamos con el primer dibujo, los cambios son evidentes; se acusa la crispada rigidez del cadáver, la silueta y el espanto del santo y la malignidad de los monstruos que se inclinan sobre él. El espacio *se ha endemoniado*. Goya utiliza ya aquí mucho del tremendismo que será una constante en su obra entera. Se ve allí y se transmite sensación de asombroso realismo y de inhóspito ambiente. Desde su primera idea cambió radicalmente.

Nada nos hace deducir, pero tampoco se debe desechar, como posible que en el tiempo que media entre el encargo y la instalación definitiva de las obras el propio Goya no estuviese en algún momento en la ciudad. No eran entonces cómodos los viajes pero Goya es un resorte de audacias.

En todo caso, pasó un tiempo. La esposa de Goya, Josefa Bayeu está delicada. Se ha especulado con la causa pero no sabemos cual fue. Goya pudo permitirse, puesto que el rey le aprecia, unas vacaciones para que se reponga. Y elige, para favorecer su «recuperación» el pasar una pequeña temporada en la ciudad de Valencia, cuyo famoso buen clima estima como más favorable que el frío de Madrid.

(3) Lafuente Ferrari, Enrique. «El Mundo de Goya en sus dibujos». Ediciones Urbiön. Madrid 1979.

Tampoco sabemos con exactitud cuanto duró la estancia; se habla de unos tres meses y que durante ellos tuvo lugar, entre otros agasajos al pintor y su esposa, una visita a la Albufera. Por supuesto también la hubo a cuanto de notable encerraba la ciudad y aun la misma provincia.

Parece normal que el viaje se realizase aprovechando el buen tiempo y ocuparía parte del que hoy suele concederse a las vacaciones de verano. Y siendo además un viaje de reposo y no de urgencia el pintor debió planificarlo con cierta atención.

Se obligaba, es de suponer, a visitar autoridades y personalidades destacadas, entre ellas contaban ya algunos de los miembros de la Real Academia de S. Carlos, (cuyo nombre debía al rey Carlos III tan vinculado a la gran reforma nacional emprendida y grato a los *ilustrados* de cuyo equipo el propio artista formaba parte).

Y viene a cuento el mencionar, —los sucesos están próximos—, cómo un académico y excelente grabador valenciano, amigo y compañero suyo, Salvador Carmona, había grabado una magnífica estampa de Carlos III, (que el pasado año 1990 ha recibido un homenaje de reconocimiento de Madrid y cuya reproducción figuró como portada en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 1988), según el cuadro retrado pintado por Mengs, (concretamente en 1783).

Es posible que del mismo Salvador Carmona, gran entusiasta de Valencia aunque ya vinculado a la Corte, recibiera alguna información, a través de sus conversaciones, que le decidieran por esta ciudad. El propio Goya, si no la conocía ya personalmente, sí tenía abundantes noticias, porque sobradamente eran patentes en Aragón y a los aragoneses las excelentes condiciones de Valencia.

Seguramente alguna de estas cuestiones está mencionada en papeles, sólo que nuestro propósito no es ahora el de historiar con detalle ni mucho menos el de novelar el viaje, se encamina más a las consecuencias del arte.

Pero hay al menos que indicar que el éxito precedía al ilustre viajero. Los cuadros encargados dos años antes estaban ya colocados y expuestos a la contemplación y al comentario y si, —repetimos— en el año anterior Goya, después de largo esfuerzo había logrado el nombramiento de Pintor de Cámara, incluidos sus cuñados y con ello se ha situado oficialmente a la cabeza de la pintura española, todo ello le creaba una aureola.

Desde otro ángulo el grupo de personajes defensores de «La Ilustración» y las mejoras sociales le tienen por uno de sus mejores miembros. Lo que se demostrará mas tarde cuando publique los CAPRICHOS. Y ese es otro halo que también llega al menos a la gente selecta, (aunque Madrid quede lejos).

Pero sí quiero ahora significar que hay algo que «la gente»; tanto la que le adula como la que le envidia no veía aún en Goya, algo que nosotros, —con la varita mágica de doscientos años de distancia— percibimos con claridad: empezaba a estar harto, como siempre en el fondo lo estuvo, de representar personajes endomingados que se pavoneaban, harto de representar apariencias, imágenes prefabricadas. El se considera dispuesto para representar «hombres vivos». Sometido a unas exigencias económicas, sociales, culturales, etc., impuestas por la sociedad (a las que se había sometido paciente, aunque no de buen grado, para conseguir sus fines) se burlaba de ellas. Buscaba ya ocasión para mostrar su verdad y para demandar una libertad temática para el artista, la de pintar cuanto y como quiera, sin limitación alguna⁽⁴⁾.

Es el primero en la ya vieja Europa que lo dice. Y lo va a intentar a partir de entonces, después de demostrar que por capacidad puede ser el mejor pintor del reino está dispuesto a ser el pintor que quiere ser.

Podríamos fácilmente comprobar en el Archivo de la Academia quienes eran los académicos del momento y deducir, a través de sus obras quienes estarían más «próximos» al pintor real, preferimos decir que «todos» le acogieron con verdadero afecto, más aún porque se impuso desde el primer momento el don de gentes del genial aragonés. Convivió con ellos, conoció sus problemas y sus inquietudes, visitó las clases y, lo que es más importante para nosotros y Valencia, quedaron aquí como muestras de esta convivencia un par de pequeñas obras que la Academia ha conservado con filial afecto desde entonces.

Se trata de dos dibujos que salieron de sus manos, como jugando en las propias clases. Es el primero un «estudio de desnudo», eso que peyorativamente se ha denominado «una Academia», con desprecio tan innecesario como agrio por escritores generalmente no competentes. Porque «Academia» se denominaba, y se sigue llamando, a un estudio realizado en estos centros, dibujado por lo general con lápiz, carbón o el mal llamado «lápiz carbón» (que no es sino el «lápiz compuesto» que permite el difumino y que otros llaman Conté porque la marca se conocía ya en el XVIII) volumétrico, documental y analítico de la forma humana, minucioso y más o menos acabado, en el que cupieron tantos grados o matices y, por supuesto, tanta

(4) Lo hizo sólo dos años más tarde, en un Informe, pedido por la Real Academia de S. Fernando a varios profesores de Pintura. El de Goya, muy breve, estaba planteado en esos términos.

personalidad como fuera capaz de darle su autor. Su fin era y lo es, el del conocimiento de la forma y actitudes de un hombre, o de una mujer, desnudos, convencidos de que nadie es capaz de utilizar y expresar aquello que no se conoce bien.

Tampoco pretendo hacer exégesis. El estudio del desnudo que dibujó Goya es el único estudio de desnudo académico que se conserva de su mano y, sólo por eso, ya sería notable. El captar cómo y hasta donde resulta único ya es cuestión de personales formaciones. Por de pronto diremos que se conservan cientos de desnudos o «estudios» de grandes dibujantes. Este nos permite comparar la habilidad técnica o «la sabiduría profesional» de Goya frente a aquellos. El, neoclásico y académico nos legó en este espontáneo dibujo una piedra de toque. (Proyección).

Podréis apreciar que tiene un claro aire del siglo XVIII pero que, desde la primera mirada marca una profunda diferencia. En el dibujo de Goya, (con la técnica rápida del trazo de lápiz, con toques de blanco) hay ese «no se qué» de espontáneo que escapa decididamente a cualquier paralelo. Conoce la forma, la siente en su conjunto como pintor y como belleza proporcional, dibuja con serenidad y seguridad, busca una armonía y un analizado movimiento, pero por encima de todo eso, tiene una viveza humana, des-idealizada dentro de su fluidez. Basta ver la cabeza para entender que no se trata de un fauno, un Adán o un Apolo convencionales, sino de un ser que respira y siente y... «no está fastidiado por tener que posar» porque el artista, que dibuja rápido, no ha copiado en él un objeto estático sino una referencia viva.

Y si digno de admiración es el dibujo que acabáis de ver no lo es menos el segundo de las mismas fechas. Se trata de un apunte rápido de un joven en movimiento o acción. Sugiere varias; bien podría ser la de arrojar una piedra, la de estar apaleando o la de defenderse airoosamente. Para cualquier de ellas podría ser referencia.

Desabrochado, descalzo y expeditivo este mozalbete actúa con una naturalidad irreprochable. Es sugerente con el anecdotismo de sus ropas y universal por cuanto llega a la comprensión de cualquier espectador. Es un muchacho que posa y seguramente su mano derecha no sujeta sino una cuerda o sogá que pende de un techo, (habitual en las clases de «dibujo del natural»), (no «al natural» que, como al tomate hemos oído denominar por muchos, incluso en la propia universidad Politécnica).

¿Cuánto tiempo duró la pose, que parece una instantánea? La ejecución nerviosa y fácil nos contesta que contados minutos. No tiene ni una corrección, ni un arrepentimiento, sino seguridad ejecutiva, consecuencia de una rapidez de visión infrecuente. Podría preguntarse

cuántos artistas podían lograr entonces algo semejante, pero quizá fuera más práctico preguntar cuántos —y no olvidemos que han pasado justos doscientos años— lo conseguirían ahora con similar resultado.

Este dibujo, «alejado del empaque paralítico de las Academias neoclásicas» —(y que conste que la frase es del propio Lafuente Ferrari)— dice, por de pronto algo muy claro y deshace un tópico muy legendario: Goya, que aún no está sordo, que aún no conoce la «casa del bosque» del Parque de Doñana, de la Duquesa de Alba, donde llegará unos seis años más tarde, está ya maduro, es ya el dibujante fuera de serie, el que cambia la orientación de este aspecto del arte que (gregariamente se repite con innecesario énfasis) era —dicen— consecuencia de su sordera y de su legendario y novelesco enamoramiento de la Duquesa Cayetana.

Lafuente se preguntará al comentarlo si el modelo fue uno más o menos profesional, o tal vez alguno de los alumnos, casi un niño... La cuestión nos parece muy secundaria y marginal.

Pero, he aquí, una sorprendente coincidencia que parece reforzar cuanto voy diciendo. De unos cien años antes, alrededor de 1645 se conserva, en el Museo de Amsterdam un dibujo de Rembrandt realizado a pluma y pincel, en tono bistre y que allí se titula: JOVEN TIRANDO DE UNA CUERDA. (Proyección).

Y lo es en efecto. Aquel muchacho no tuvo otra misión; plantaba sencillamente dejándose caer, apoyado en la cuerda que le sostenía y posaba, mirando al infinito para distraer su aburrimiento. El de Goya, tan semejante físicamente hasta en los rasgos faciales mira atentamente, está activo, su actitud y hasta su indumentaria parece respirar acción, optimismo, proyección activa. A pesar de las grandes semejanzas ¡Cuánta diferencia entre ambos!. El de Rembrandt es un elemento documental, el de Goya es una comunicación real. La finalidad del dibujo ha cambiado de signo y de propósito, no es un apunte para archivo profesional. Tiene valor, interés y belleza por sí mismo, se ha convertido en una auténtica e individual obra de arte.

Este es el caso. A través de unas cuantas rápidas líneas de lápiz un gran milagro del arte se ha cumplido. Y yo quiero hacer hincapié, con este claro ejemplo a la vista, de que Goya ha dado —está dando en ese momento— jugando, el gran paso que transforma «todo el arte de dibujar» en una expresión nueva, actualizada y exclusiva, que no necesita de mayores aditamentos para ser —por sí y sólo— una posibilidad artística total.

Suelen, los historiadores del Arte, situar este rotundo giro en los audaces dibujos de Goya del famoso Álbum de Sanlúcar donde por primera vez se atreve a romper

con criterios anteriores en un avance sin retorno que da lugar pronto a la inapreciable y casi siempre infravalorada serie de grabados de LOS CAPRICHOS, una de sus obras magnas. Ciertamente tienen razón porque decididamente, empleando el pincel con aguada, el lápiz, la pluma o el buril, nuestro artista se lanza decidido a un mundo de creaciones totalmente nuevas, con espíritu único, abriendo un ancho camino progresivo que seguirán todos los grandes dibujantes de nuestro siglo.

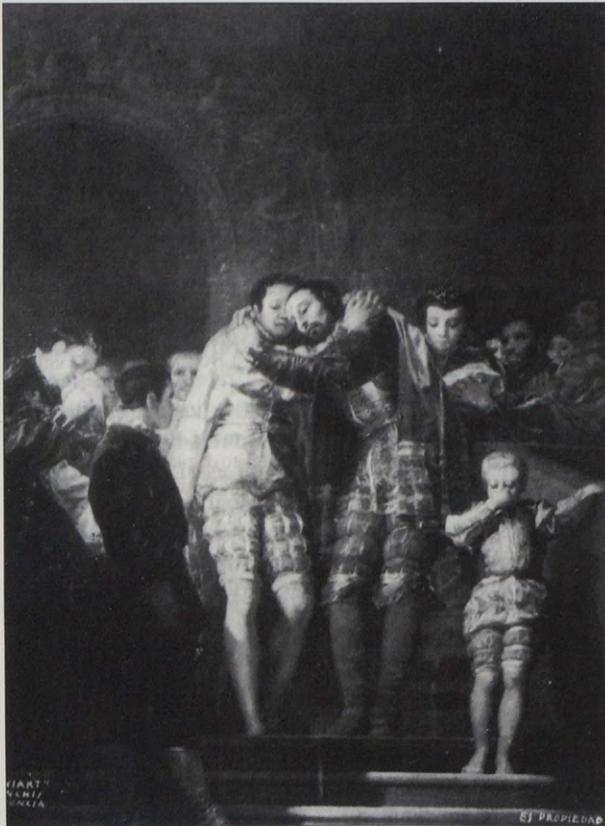
De los más de cien dibujos de Goya que con este motivo se conservan en el Museo del Prado y en otros internacionales, aprenderán, se inspirarán y acrecentarán su base, dibujantes tan extraordinarios como DEGAS, LOUTREC, y hasta el propio Picasso que tuvieron oportunidad de consultar en las reproducciones de los grabados y en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre. Es un hecho de importancia que hemos estudiado en otra parte.

Pero la base amanece ya aquí. La magistral sensibilidad de Goya para captar y sintetizar el espacio, la acción, la vida con unos pocos trazos brotan ya con fuerza.

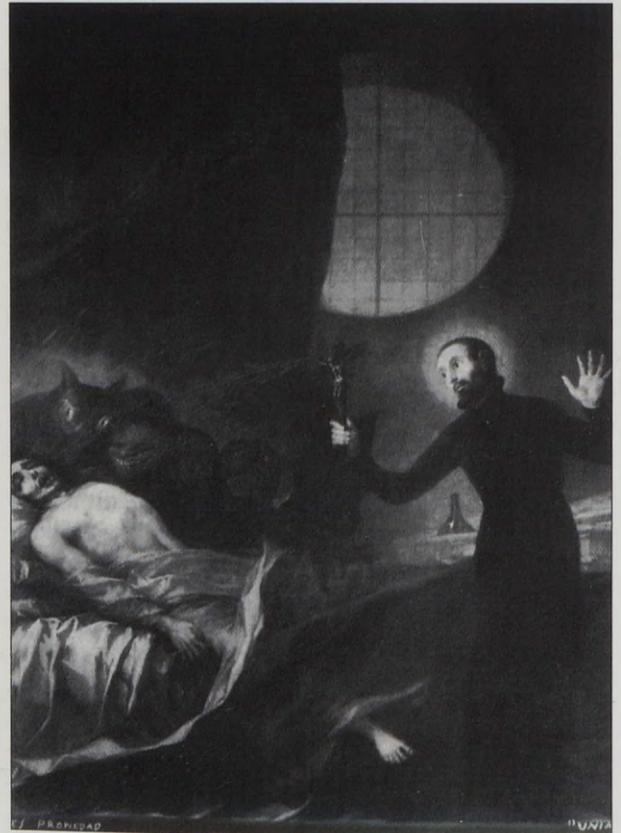
En esto nos quedamos. Puede parecer a quienes nos escuchan que cuando entre las obras que en este museo se conservan como los adiosos cuadritos de Juegos Infantiles, los insuperables retratos de Bayeu y D^a Joaquina, su ama de llaves, me haya limitado a hablar de estos dibujos es baladí.

Mi primer propósito fue poner en paralelo el Goya que vino a Valencia y la gran valoración a que llegó y la que alcanza en el momento que vivimos. Deseché la idea quedándome en algo más simple pero que pudiera ser útil. Quise limitarme, simplemente decir que tanto las obras de la Catedral, aún dibujos, son como una manda especial en un testamento de Goya que Valencia puede recordar en este segundo centenario. La Real Academia de S. Carlos lo hace al menos fervorosamente y se da cuenta de su valioso significado.

SANTIAGO RODRIGUEZ GARCIA



“La Despedida del Duque de Gandía (San Francisco de Borja)”.
Goya



“La muerte del Impenitente ante el estupor y horror de San Francisco”. Goya

NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL PINTOR ASENSIO JULIÁ ALVARRACHI

Es cierto que en los últimos años los numerosos estudios aparecidos sobre la vida del pintor valenciano Asensio Juliá, discípulo de Francisco de Goya, han permitido un mejor perfil de su enigmática trayectoria como artista⁽¹⁾. Sin embargo, todavía faltaba por desvelar uno de los datos más significativos de su biografía: la fecha de nacimiento.

Desde que en marzo de 1775 Juliá participó en el concurso de la clase de pintura de la Academia de San Carlos de Valencia hasta la supuesta colaboración en 1798 con Francisco de Goya en la decoración mural de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, las noticias que se tenían sobre este período eran realmente inciertas. ¿Cuándo marcha a Madrid? y ¿por qué lo hace? eran dos cuestiones que hasta ahora no se habían resuelto. Tampoco se conocía la fecha en que ingresó en la Academia de San Fernando de Madrid y, ni si tan siquiera se había llegado a matricular en la citada institución.

En 1967 Enrique Pardo Canalís publicó *Los Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. En la nota preliminar que antecede a los siete libros de los registros de matrícula que componen el volumen transcrito y ordenado por Pardo Canalís, ya entonces señalaba su autor la ausencia en la Bibliografía de la Academia madrileña de los asientos comprendidos entre 1779 y 1783. Ante la inexistencia de ninguna otra referencia sobre la matrícula de Juliá en San Fernando, la privación de los registros de matrícula de cinco años, hacía suponer de forma hipotética que, posiblemente, este lapso de tiempo coincidiría con los primeros años de Asensio Juliá en Madrid.

Así lo demuestra, afortunadamente, el reciente descubrimiento del documento de solicitud del pintor Juliá de admisión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para asistir a sus clases, que contribuye, sin duda, a matizar muchos de los aspectos de su vida hasta el momento ignorados.

El documento en cuestión (fig. 1), dice así:

«Exmo. Señor

Señor:

Dn. Asensio Julian natural de la Ciudad de Valencia de edad de 23 años. hijo de Mathias

Julian y de Jacinta Alvarrachi, y Discipulo de la Rl. Academia de San Carlos de otra Ciudad, con el mayor respeto a S. Ex. suplica: Se digne admitirle por uno de los Discipulos de la Rl. Academia de Sn. Fernando para poder seguir sus estudios en las nobles Artes.

Fabor que espera de la acreditada benignidad de S. Ex. Madrid 17 de Febrero de 1783.

Ascensio Julian».

Admirase
Nobles
S. Ex.

Exmo. Señor

Señor

Dn. Asensio Julian natural de la Ciudad de Valencia de edad de 23 años. hijo de Mathias Julian y de Jacinta Alvarrachi, y Discipulo de la Rl. Academia de San Carlos de otra Ciudad, con el mayor respeto a S. Ex. suplica: Se digne admitirle por uno de los Discipulos de la Rl. Academia de San Fernando para poder seguir sus estudios en las nobles Artes.

Fabor que espera de la acreditada benignidad de S. Ex. Madrid. 17 de Febrero de 1783.

Ascensio Julian.

Fig. 1. Solicitud de admisión en la Real Academia de San Fernando del pintor Asensio Juliá. 1783

(1) Sobre las relaciones de Juliá con el pintor aragonés Francisco de Goya véase Rafael Gil Salinas, «Asensio Juliá y Goya», *Goya*, núm. 192, mayo-junio, Madrid, 1986, pp. 348-354. Un somero

En el documento, al margen, se lee: «Admitase / Florida»⁽²⁾.

Sin duda se trata del pintor Asensio Juliá, por las notables similitudes entre la grafía de este documento y los aparecidos en los archivos de la Academia de San Carlos, del que ahora conocemos en primer lugar su segundo apellido: *Alvarrachi*.

El nombre de sus padres: *Mathias y Jacinta* no coincide con los expuestos por Felix Boix en 1931⁽³⁾, cuando publicó la supuesta partida de bautismo del artista valenciano Asensio Juliá⁽⁴⁾. En ella se decía que el «domingo uno de febrero de 1767» se bautizó en la iglesia parroquial de Santo Tomás Apostol de Valencia a «Asensio, Antonio y Thomas, hijo de Asensio Chuliá, Pescador, y de Luisa Ribes, consorte» quien «nació el día veinte y siete de Henero del referido año».

Como ya habíamos advertido, la fecha de 1767 propuesta por Boix como el año de nacimiento de Juliá, no se sostenía desde el momento en que entre los documentos encontrados en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, aparecía en 1771 por primera vez el nombre del artista en la «Lista de Opositores al tercer premio de dibujar un pie»⁽⁵⁾, por lo que Juliá debía contar cuando compareció el citado concurso, de acuerdo con la tesis de Boix, con la edad de cuatro años, lo que resultaba escasamente probable.

Cuando hace ya algún tiempo tratamos de resolver la encrucijada sobre la fecha de nacimiento de Juliá, creímos más acertado, de acuerdo con la fecha del concurso de 1771, consignar el año 1748 que aparecía en una breve nota biográfica del artista en el *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas a exposición en Junio de 1846 y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo*⁽⁶⁾. Con este supuesto, cuando Juliá «oposita» en San Carlos tendría la edad de veintitres años, lo que se ajustaba mejor a la media de edad con que los jóvenes solían comparecer en sus estudios académicos⁽⁷⁾. No obstante, dejábamos abierta la cuestión a la espera de que un documento revelador lo confirmase o, como así ha ocurrido, lo rebatiese⁽⁸⁾.

Como se constata en el documento hallado en Madrid, Asensio Juliá solicitaba en 1783, a la edad de veintitres años, la admisión en la Academia de San Fernando, de lo que se desprende que había nacido el año 1760.

Efectivamente, ahora todo concuerda a la perfección: cuando aparece documentada la presencia de Juliá en la Academia de San Carlos en 1771, contaba con once años de edad, media que por lo que hemos podido comprobar era frecuente en la Academia valenciana. En esta

institución permaneció hasta 1775 participando en distintos concursos que en ella se convocaron.

En febrero de 1783, con veintitres años de edad, figuró como aspirante a las clases de la Academia de San Fernando de Madrid. La nota indicada al margen del documento: «Admitase/Florida», confirma la autorización de admisión en la Real Academia madrileña por el marqués de la Florida Pimentel. A esta Academia de Bellas Artes se mantendría ligado toda su vida: en 1804 expuso *dos cabezas* y, en 1807, *un cuadro original representando una figura angelada de tamaño natural, con un cráneo en la mano*. Además, después de diciembre de 1818, Juliá ocupó el cargo de «Director adjunto de la sección de ornamentos» en la Escuela Real de la Merced, centro menor, dependiente de la Academia madrileña, donde posteriormente alcanzó el cargo de Director, en el cual permaneció hasta su muerte el 25 de octubre de 1832⁽⁹⁾.

esbozo biográfico puede verse en Rafael Gil Salinas, «Asensio Juliá (1748-1832)», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. LXVII, Valencia, 1986, pp. 78-82. El tratamiento iconográfico de la mujer por Juliá durante la Guerra de Independencia en Aragón puede consultarse en Rafael Gil Salinas, «La imagen de la mujer en el Sitio de Zaragoza: Agustina de Aragón y María Agustín», *Ars Longa*, Departamento de Historia del Arte, núm. 1, Valencia, 1990, pp. 75-79. Finalmente, un estudio de compendio de la biografía y la obra catalogada del artista valenciano ha sido recientemente publicado por Rafael Gil Salinas, *Asensi Juliá, el deixeble de Goya*, ed. Alfons El Magnànim, Valencia, 1990.

- (2) El documento se encuentra entre los legajos con documentación del siglo XVIII —numerosas solicitudes de admisión elevadas a la Real Academia de San Fernando entre 1754 y 1792— que debieron ser enviados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Véase «Solicitudes de Admisión en la Real Academia de San Fernando. Año, 1783», *Caja 17*, Archivo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid.
- (3) F. Boix, «Asensio Juliá (El Pescadoret)», *Arte Español*, Madrid, 1931, p. 139.
- (4) Se debe a Manuel González Martí el hallazgo de la citada partida de bautismo «de Juliá», según se consigna en su artículo «El pintor Asensio Juliá, el «Pescadoret»», *Levante*, domingo 7 de marzo, Valencia, 1971.
- (5) Cit. por Rafael Gil Salinas, *Asensi Juliá, el deixeble de Goya*, Valencia, 1990, p. 19.
- (6) Cit. por Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 340-341.
- (7) Es por ello que hemos defendido hasta la actualidad esta hipótesis, véase Rafael Gil Salinas, «Asensio Juliá (1748-1832)», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. LXVII, Valencia, 1986, pp. 78-82.
- (8) Véase Rafael Gil Salinas, op. cit., 1990, p. 19.
- (9) Sobre las obras presentadas a la Academia de San Fernando y su participación docente en la Escuela Real de la Merced de Madrid, véase Rafael Gil Salinas, op. cit., 1990, pp. 33-38.

Es también significativa la fecha de nacimiento de Juliá, porque permite confirmar la datación de dos de los retratos ejecutados por Francisco de Goya del artista valenciano. Como es sabido, Goya tan sólo cuenta entre sus innumerables retratos con el de dos pintores: Francisco Bayeu, su cuñado, y Asensio Juliá, su inmediato colaborador, lo que confirma la confianza y amistad del pintor de Fuendetodos con el pintor valenciano. El primero de ellos, el que se encuentra en Lugano en la colección Thyssen-Bornemisza (óleo/lienzo, 54 x 41 cm.) (fig. 2), está firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya a su

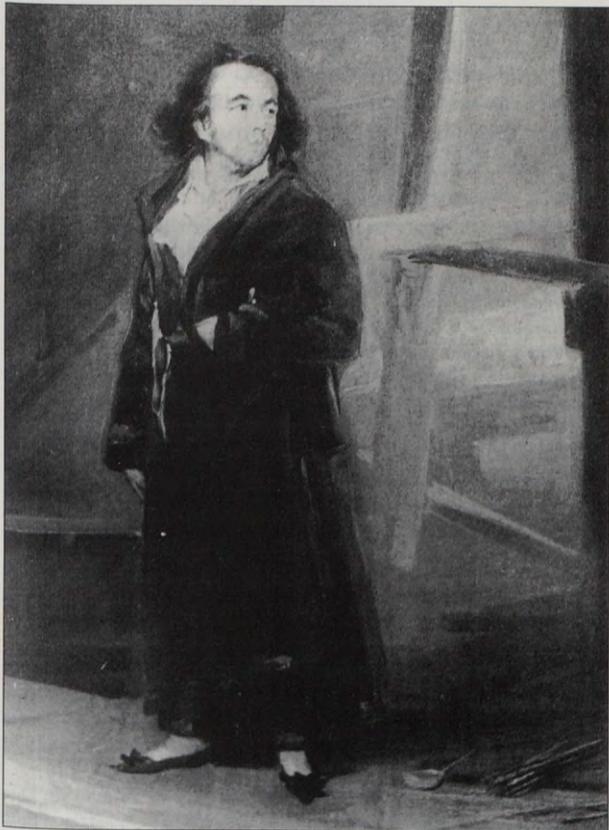


Fig. 2. Francisco de Goya. *Asensio Juliá*, 1798. Lugano, colección Thyssen-Bornemisza

amigo Asensi». Representa a Juliá vestido con traje de trabajo, a cuyos pies aparecen unos pinceles y botes de pintura, y a sus espaldas un armazón de tablones, posiblemente un andamio. Es conocido que Goya sólo precisó esta estructura para la decoración, en 1798, de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid. Por ello, la mayoría de los estudiosos de la obra de Goya ha datado la pintura en 1798. Al conocer ahora la fecha de nacimiento de Juliá, podemos afirmar que, en

efecto, el artista retratado en el cuadro de Goya, representa los treinta y ocho años que en 1798 tenía.

Otro de los retratos de Asensio Juliá realizado por Goya, el que se localiza en el Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown (Massachusetts) (óleo/lienzo, 73 x 57 cm.) (fig. 3), se halla firmado en el

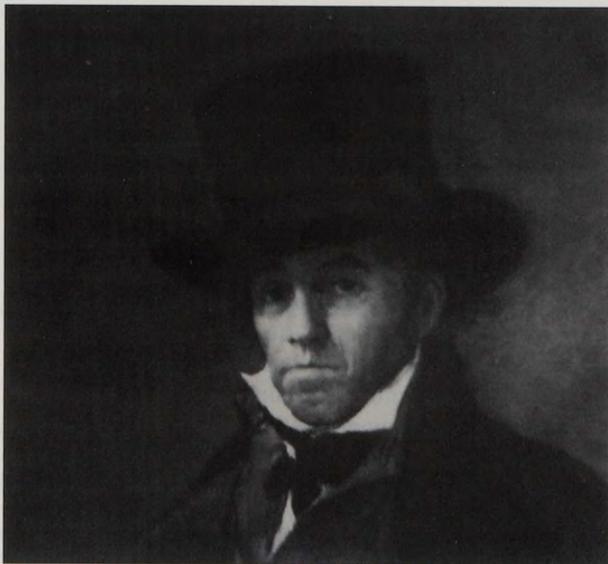


Fig. 3. Francisco de Goya. *Asensio Juliá*, 1814. Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute

ángulo inferior izquierdo: «Pr. Goya. 1814». Aparece Juliá, de medio cuerpo, en actitud de escribir o dibujar sobre unas hojas de papel que se encuentran encima de una mesa. Va vestido de burgués con camisa blanca cerrada por una lazada, chaleco y chaqueta y, la cabeza, tocada por un sombrero de copa. El retratado contaba en 1814 con cincuenta y cuatro años, la edad que representa.

Asensio Juliá murió en Madrid el 25 de octubre de 1832, a los setenta y dos años de edad.

Finalmente, hemos de precisar un último aspecto: Asensio Juliá Alvarrachí (1760-1832) había sido conocido desde la publicación por Boix de su supuesta partida de bautismo como «*el pescadoret*». Por las recientes referencias halladas, como ya no hay nada que induzca a sostener que el artista fuese pescador, ni que procediese de una familia de pescadores, este apodo familiar con el que se le ha conocido hasta la actualidad habrá de omitirse de ahora en adelante.

RAFAEL GIL SALINAS
Universitat de València

EL PINTOR JOSE BREL EN EL PALACIO DE LOS MARQUESES DE DOS AGUAS

El suntuoso, solemne y espléndido «Palacio de los Marqueses de Dos Aguas», joya del más refinado rococó español, convertido en *Museo Nacional de Cerámica*, desde el 18 de junio de 1954, por el empeño y magnánima donación del insigne D. Manuel González Martí, alberga —además de las seis mil piezas de la cerámica de Alcora, Paterna, Manises, Cataluña, Aragón, Cuenca, Teruel, Talavera, Sevilla... etc.—, otras obras artísticas de gran valor que no son lo suficientemente conocidas por lo general.

El Palacio de la rancia familia de *Los Rabassa*, se construyó sobre un viejo solar situado junto a la Parroquia de San Andrés de la plaza de Villarrassa, cuyo emplazamiento —según narra el Marqués de Cruilles— «correspondía al que sirvió de afueras al primitivo recinto romano de Valencia, cuyos hallazgos arqueológicos aparecidos en su subsuelo, como lápidas con distintas inscripciones y otros restos con reminiscencias griegas, inducen a suponer la gran importancia que debió tener este lugar ya en tiempos muy antiguos, y a que lo eligieran para construir su morada, una familia de tal alta prosapia y abolengo»⁽¹⁾.

La construcción de esta casa, se lleva a cabo en época de Alfonso V⁽²⁾, por su privado y colaborador militar D. Ramón de Perellós⁽³⁾, y pasando el tiempo, la mansión se fue transformando y reformando en varias ocasiones, hasta convertirse en un espléndido palacio en el siglo XVIII. La primera reconstrucción se hizo en 1740, por el Marqués *Jenaro Rabassa de Perellós y Lanuza*, quien encomienda la realización de la misma, a Ignacio Vergara —siguiendo los diseños de Hipólito Rovira— cuya magnífica portada de piedra alabastrina de las canteras de Niñerola, ejecutada por sus manos, habla por sí sola⁽⁴⁾. En 1854, comenzó otra reconstrucción llevada a cabo por D. Vicente Dasí Luesma⁽⁵⁾, séptimo marqués de Dos Aguas, joven heredero del marquesado que casa con D^a Carmen Puigmoltó, hija de los Condes de Torrefiel, quien hizo una transformación tan radical del Palacio, que únicamente respetó de la reforma anterior, la fachada y portada. El interior y el exterior lo restaura de tal forma y con tanta riqueza que el Palacio quedaría convertido en una auténtica joya. Al finalizar las obras en 1867, el Marqués quedaría tan satisfecho, que celebra en la mansión una magnífica

fiesta, reseñada en toda la prensa valenciana de la época, como un acontecimiento⁽⁶⁾. Esta última reforma,

- (1) MARQUES DE CRUILLES. «Guía urbana de Valencia, antigua y moderna». Valencia 1976, Pág. 470.
- (2) GONZALEZ MARTI, MANUEL. Boletín «Información Municipal de Valencia». 2º trimestre, 1965, año X. Nº 46. Págs. 5 y siguientes.
- (3) SALVADOR CHANZÁ. «Una obra de arte que vuelve a la vida». Revista de la Feria de Muestras Internacional de Valencia. Nº 17. Marzo 1953.

Los Rabassa, aparecen ya en tiempos del rey D. Jaime I, y eran buenos notarios y juristas, destacando también como comerciantes, donde labran su fortuna. En el siglo XIV, el opulento Sr. Rabassa, casa a su hija con el nobilísimo Perellós, uniéndose talegos y blasones, dando origen al Rabassa de Perellós, estirpe que en un principio solo poseía un solar en la plaza de Villarrassa y el señorío de Benetuser. Las ventajosas alianzas familiares, acumulan en este apellido gran fortuna. Adquiere el lugar de Dos Aguas, uno de los Jenaro, «Barón de Dos Aguas», y en 1699 obtiene por mediación del rey Carlos II, el privilegio de ser transformada la baronía en marquesado. En esta rama, llamada de los Rabassa de Perellós, permaneció el marquesado hasta la muerte del quinto marqués, D. Jenaro M^a del Rosario Rabassa de Perellós y Palafox, cerca de mediados del siglo XIX, en que nombró heredero universal suyo al excelentísimo Sr. D. Vicente Dasí Luesma.

- (4) MARQUES DE CRUILLES. Op. cit., pág. 471. «La fachada primitivamente, estuvo pintada al fresco, por el mismo Rovira; y Pons oyó decir que habiendo desaparecido la pintura, trabajó con mucha inteligencia en renovarla D. José Ferrer, pintor muy acreditado en el género de flores y ornato. La acción de la intemperie dejó casi borrados los frescos que decoraban el edificio».
- (5) LOPEZ Y LOPEZ, F. «El Marquesado y el Palacio de Dos Aguas, orígenes y vaivenes». (Este artículo lo hemos encontrado en un recorte de prensa de la Biblioteca del Palacio de Dos Aguas, no reseñaba de qué diario fue sacado, aunque imaginamos sea de Las Provincias). «... Permaneció el marquesado de Dos Aguas, hasta la muerte del quinto Marqués, D. Jenaro M^a del Rosario Rabassa de Perellós, hasta cerca de la mitad del Siglo XIX, en que nombró heredero universal a D. Vicente Dasí Luesma, que efectuó la trascendental obra, por hoy baste consignar que el dorado es de oro fino superpuesto, siendo en tal profusión empleado, que el dorador se retiró del oficio, con todas las ganancias que le produjo el trabajo... No faltaron personas que temieran por la posible ruina del patrimonio...»
- (6) DIARIO «LAS PROVINCIAS» (Domingo, 19 de mayo de, 1867).

Baile en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas

es la que ha llegado hasta nosotros y es la que nos interesa para su estudio. Se decoran los techos y las paredes con pinturas al fresco y sobre tela, con representaciones de la Mitología y Literatura Universal, con pinturas alegóricas y realistas. Franchini y Nicoli, decoran el interior y la fachada; Horinelli los relieves del Oratorio; Ramel y Parra, bodegones y flores; Plácido Francés, Montesinos Salustiano Asenjo y Jose Brel, pintan distintas alegorías en varias estancias del Palacio. Y es este último artista, *José Brel*, el que hemos elegido para su estudio.

José María Brel y Guiral, nace en Valencia en una fecha cuya exactitud ha sido polemizada por cuantos investigadores han rastreado el tema. Almela y Vives⁽⁷⁾ afirma con seguridad que el nacimiento tuvo lugar el día 7 de Junio de 1841; el Almanaque «Las Provincias» por su parte, apunta, la del año 1835⁽⁸⁾; mientras que el Barón de Alcahalí, señala, la de 1832⁽⁹⁾. También Elías Tormo toca el tema⁽¹⁰⁾. Nosotros, hemos estado investigando su época de estudiante, en el Archivo de la Real Academia de San Carlos y hemos podido comprobar, que aún aquí, la fecha exacta de su nacimiento, no está lo suficientemente clara. En el curso correspondiente a 1850-52, aparece José Brel y Guiral, matriculado en la asignatura «Dibujo del Natural y del Antiguo»⁽¹¹⁾, como de 28 años de edad; si nos ajustamos a esta fecha, el pintor habría nacido en 1822. Pero en otra asignatura del mismo curso, «Paisaje Natural»⁽¹²⁾, consta José Brel, como de 20 años de edad; cuyo nacimiento, habría acontecido, pues, en 1832. Esta última fecha, coincide con la señalada por el Barón de Alcahalí, y es la que creemos más convincente y más probable.

Fue bautizado en la Iglesia Parroquial de San Martín, cuyo archivo sería destruido durante la guerra civil de 1936 desapareciendo con ello su partida de bautismo; de ahí las dudas sobre la fecha exacta de su nacimiento.

Su padre, Bernardo Brel, era médico-cirujano y comadrón, que trabajaba en el Hospital Provincial de Valencia, quien quiso que José siguiera sus pasos como médico, como así parece que sucediera en un principio —aunque esta afirmación no está demostrada documentalmente—. Tal vez, por este motivo, Brel, fuera tan buen conocedor de la anatomía humana, como se demuestra en sus múltiples dibujos y obras pictóricas.

Fue un alumno más, de la Escuela de San Carlos de Valencia, recibiendo diversos premios por su aplicación y esfuerzo⁽¹³⁾. Estudió, José Brel, junto a compañeros, que serían —algunos de entre ellos— con el tiempo, también figuras destacadas en el mundo artístico, como Plácido Francés, José Montesinos, Rafael Carbonell,

Daniel Colomina, Salustiano Asenjo⁽¹⁴⁾, Bernardo Ferrándiz, Cayetano Capuz, Carmelo Miguel, etc. Su nombre empieza a aparecer en el curso 1844-45⁽¹⁵⁾ y a

«... Refierome al suntuoso baile, que, inaugurando su espléndido Palacio, dieron a la más distinguida sociedad valenciana en la noche de 17 de mayo, los Exmos. Sres. Marqueses de Dos Aguas. Perpetuo nombre merecen estos distinguidos Mecenas de las Artes Patrias, que sólo el ingenio de los artistas valencianos encomendaron, no la renovación, sino la reconstrucción completa de su morada...

... De las seis horas que duró el baile, fueron escaso tiempo para poder mirar los encantadores trajes que por doquier se veían... Nombrar las damas valencianas y no pocas de Madrid y de otras ciudades que han acudido a la fiesta: La Duquesa de Almodóvar, Marqueses de Cáceres, de Fruilles, de Valdemediano, la condesa de Casas-Rojas, de Pino-Hermoso, la Vizcondesa de Miranda, los Señores de Acebo, Barranco, Belda, Gómez de la Serna, Tamarit, Moltó... Stas. de Ahumada, Ciscar, etc...» (firmado) *Un periodista de 1867*.

- (7) ALMELA Y VIVES, FRANCISCO. «José Brel, pintor de toros». Revista: Archivo de Arte Valenciano. XXVIII, 1957. Págs. 77-95.
- (8) ALMANAQUE «LAS PROVINCIAS» para 1895. Págs. 135-327.
- (9) BARON DE ALCAHALI. «Diccionario biográfico de Artistas Valencianos». Valencia, 1897. Pág. 75.
- (10) ELIAS TORMO. «Monumentos de la ciudad de Valencia en peligro de pérdida». Madrid, 1944. Pág. 37.
- (11) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA. Legajo 47. Estudios.
- (12) A.R.A.S.C.V. Leg. 47. Estudios. Dirigía esta asignatura, «Paisaje Natural», el profesor Elías Martínez Gil.
- (13) A.R.A.S.C.V. Libro de Actas. *Profesores 1850-1855*. En la Junta de profesores celebrado el 7 de Febrero de 1852, se lee lo siguiente: «presentados los dibujos de los Estudios Superiores y Elementales para calificar el grado de adelanto... han sobresalido los siguientes alumnos: José Brel, Francisco Bavi y Martínez Labernia». En la Junta del 18 de Marzo de 1852, presidida por el Conde Ripalda, presentados los trabajos de los discípulos, se acordó dar distinción y pases a los siguientes alumnos: José Brel, Antonio Badia, Miguel Casares, José Fernández y algún otro.
- (14) SALUSTIANO ASENJO sería más tarde nombrado director de la Escuela de Bellas Artes y fue también compañero y colaborador con José Brel en la decoración del Palacio de Dos Aguas; suya es la alegoría del techo del salón de Baile que representa «La rendición de Valencia ante el rey D. Jaime I».
- (15) A.R.A.S.C.V. Aparece el nombre de Brel por primera vez, en el legajo 47, curso 1844-45, en los estudios de *Principios*. En el Legajo 77, en el curso 1845-46, vuelve a aparecer en una lista de alumnos de la clase de «Historia», con la calificación de 6 puntos; asignatura impartida por el profesor Luis Gonzaga del Valle. En la asignatura «Dibujo de Figura» del mismo curso, Brel obtiene la calificación de un seis. Estos estudios de *Principios* los impartiría hasta el año 1849, para pasar luego a los *Estudios Superiores* donde permanece hasta el año 1853. En la asignatura «Anatomía Artística», obtiene la calificación de *Bueno*; en la de «Teoría e Historia», *Sobresaliente*; en «Anatomía Pictórica», *Bueno*; en la de «Colorido y Composición» del curso 1852-53, *Bueno*; en la de «Paisaje Natural» aparece sin calificación y en la de «Teoría e Historia» de ese mismo curso, está borrado de la lista.

partir del curso 1852-53, desaparece su rastro como estudiante en esta Escuela.

El 9 de Diciembre de 1862, fue nombrado *profesor-ayudante* de la Escuela de San Carlos, en la Sección de Dibujo Lineal de «Adorno y Figura» de 1º y 2º cursos, y durante los cursos 1869-1870 y 1870-1871 sería también profesor-ayudante⁽¹⁶⁾ en la clase de «Arquitectura» y «Dibujo Preparatorio», cuya plaza se hallaba dotada de un sueldo anual de 999 pesetas. Esta plaza se suprime unos años, y la obtiene nuevamente en octubre de 1889, pocos años antes de morir. (Vide: Sesiones ordinarias de los Libros de Actas, al final de las notas).

José Brel, además del pincel, manejaba también la pluma con soltura. Escribió diversos artículos en la prensa de aquellos años y descollaría de forma notable, uno de ellos, que escribe y luego lee en el Ateneo Científico de Valencia, el día 2 de octubre de 1882, con motivo de ser inaugurado el curso 1882-83⁽¹⁷⁾. Desempeñó también diversos cargos en el ambiente cultural valenciano, siendo Secretario de la Sección de Bellas Artes de la Sociedad Económica. Casó con D^a Josefa Pertegás, con quien no tuvo descendencia y con la que compartiría su vida apacible y fructífera, hasta que contrajo una larga y penosa enfermedad de laringe, que terminaría con su vida, a una edad no muy avanzada, ya que tendría 59 ó 60 años. Murió el 29 de noviembre de 1894, a las siete y media de la tarde, siendo su muerte motivo de duelo entre el ambiente artístico de toda la ciudad. Salustiano Asenjo —director de la Escuela de Bellas Artes— envía un comunicado al presidente de la Academia de San Carlos y al Presidente de la Diputación con la triste noticia⁽¹⁸⁾. Poco tiempo después —enero de 1895— la Academia concede a la Sra. Viuda de Brel, Josefa Pertegás, *dos pagas de toca*, del haber que disfrutaba su difunto esposo como ayudante de la Escuela (Apéndice Documental nº 1). El 14 de febrero de 1896, cede con destino al Museo de San Carlos, un cuadro pintado por su esposo, José Brel, que representa «Una torada» (Apéndice Documental nº 2). Su obra artística fue muy variada, cultivando todos los géneros: retratos, temas religiosos, temas zoológicos, temas costumbristas, composiciones alegóricas, etc. En 1855, al poco tiempo de concluir los estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la exposición que se llevó a cabo con motivo del centenario vicentino de 1855, presentó una copia de «San Vicente» de Ribalta, que sería muy elogiada por su calidad artística. En la Exposición Regional de 1867, obtuvo medalla de plata por «un retrato a lápiz». En 1888 participó en la Exposición Universal de Barcelona, con el cuadro «El huerfano».

Fue un gran *pintor de retrato*, siendo elegido para pintar a destacados hombres ilustres de la Patria o a regias personalidades. De entre sus numerosos retratos, podemos destacar los siguientes: «Retrato del General Prim», encargado por la Tertulia Progresista en 1871, con destino al Salón de Sesiones de la Corporación⁽¹⁹⁾. «Retrato de Mariano Aser» en 1874 y que Brel hiciera y entregara a la junta directiva del Centro Republicano Instructivo: «verdadera copia del retrato del malogrado Mariano Aser», observaría el comentarista del Diario Las Provincias⁽²⁰⁾, y que sería colocado en el Salón de Sesiones, junto con los retratos debidos a Benlliure de Froilán Carvajal, Rafael Guillén y Carlos Cervera. «Retrato de D. Alfonso XII», que pintara para el

(16) A.R.A.S.C.V. Legajo 79. Oficio. «D. José M^a Brel y Guiral, natural de Valencia, fue nombrado profesor-ayudante para la Sección de Dibujo Lineal de Adorno y Figura, en 9 de Diciembre de 1862, desde cuya fecha ha servido en las clases de Dibujo Lineal, 1º y 2º cursos, según más ha convenido y ha creído conforme el Director de esta Escuela, habiendo sido destinado bajo el mismo concepto de Ayudante a la clase de Arquitectura y Dibujo Preparatorio en los cursos de 1869 a 1870 y 1870 a 1871, cuya asignatura ha desempeñado por sí solo mediante no haber designado profesor que desempeñase en propiedad la referida clase y así en este como en los que sirvió en favor de la enseñanza, por lo que han dado las gracias y manifestado lo satisfecha que queda la escuela por sus buenos servicios. Así resulta de los datos que constan en esta Secretaría referente al mismo. Y para que conste a solicitud del interesado libro la presente, firmada por el Director de la Escuela y firmo en Vd. 23 de Sept. 1871. *Asenjo*».

(17) JOSE BREL «El realismo en el arte». Discurso leído por él, en la sección inaugural del curso 1882-83. «... Las artes no son mero pasatiempo... las artes son necesarias en la sociedad; son las que marcan el grado de cultura y civilización de los pueblos, responden a una aspiración del espíritu; y el destino de estas y de la poesía —dice un gran escritor— es llenar el vacío del alma, que la necesidad del infinito ahonda sin cesar...»

(18) A.R.A.S.C.V. Legajo 85. Nº 210. Entrada. Asunto: *Fallecimiento del Ayudante de esta Escuela de Bellas Artes. D. José Brel y Guiral y provisión de la plaza por concurso entre medallas*. «M. Y. Sor. Tengo el sentimiento de participar a Vd. para los efectos correspondientes, que en el día de ayer a las siete y media de la tarde, falleció en esta ciudad D. José Brel y Guiral, ayudante numerario de los estudios elementales de esta Escuela de Bellas Artes con destino al servicio de la clase de Dibujo Aplicado a las Artes y a la fabricación, cuya plaza se halla dotada con un sueldo anual de 999 pesetas. Dios guarde a Vd. muchos años. Valencia, 30 de noviembre de 1894. El Director, Salustiano Asenjo.

Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(19) DIARIO «Las Provincias». 19 de octubre de 1871. Nº 1928. Pág. 2.

(20) *Ibiden*», 30 de enero de 1874. Nº 2749. Pág. 2.

Ayuntamiento de Játiva⁽²¹⁾, cobrando por la obra la cantidad de 750 pesetas». «Retrato de S. M. Alfonso XII» con destino al Ayuntamiento de Alcira, y que sería muy semejante al anterior; las alabanzas que mereció el retrato para el Ayuntamiento de Játiva, se hacen extensivas a este⁽²²⁾. «Retrato de V. W. Querol», este cuadro dibujado por Brel y grabado por Franch (en cobre), figuraría al frente de la edición completa de la *Rimal* de dicho poeta, que publicaría el Sr. Domenech⁽²³⁾. «Retrato de un brigadier» que Brel pintaría de cuerpo entero, hombre muy apreciado en Valencia⁽²⁴⁾. «Retrato de D. Jaime I», que el Ateneo colocaría en el Salón de Sesiones, junto al retrato de Alfonso V, de otro autor⁽²⁵⁾. «Varios retratos de D. Vicente Boix» al óleo⁽²⁶⁾, y muchos más.

También cultivó, Brel, *la pintura religiosa*, destacando, entre otros, los siguientes cuadros: «Jesús en la Cruz», «donde se destaca la corrección y el perfecto estudio anatómico del Cuerpo de Cristo»⁽²⁷⁾. «El Salvador bendiciendo el pan», que pintara para la Capilla de la Comunión, de Silla. El Salvador se encuentra en el frontispicio y la pintura es sobre tabla. El Sagrario de esta Capilla y el dorado, los efectuó Leonart y el tallado y escultura serían ejecutados por Soria⁽²⁸⁾. Trabajó para la Iglesia de los *Santos Juanes*, en el Mercado de Valencia, pintando todos los cuadros del Vía Crucis, «por la cantidad de 1.120 pesetas»⁽²⁹⁾. Para la *Capilla del Sagrado Corazón*, ejecutó dos grandes cuadros: «La Oración del huerto» y «La unción del Cuerpo del Salvador». Para la *Capilla de Santa Rita*, llevó a cabo, a expensas del Sr. José Catalá, las pinturas del lienzo que cubría el nicho y las paredes laterales, representando la entrada de la santa en el Convento y su muerte. Para la *Capilla de San Francisco de Paula*, pintó un óvalo, representando a San Juan de la Cruz y comenzó a pintar el lienzo del nicho; pero «cae enfermo de gravedad y la obra la termina uno de sus discípulos»⁽³⁰⁾. Para la *Capilla de la Caseta Blanca*⁽³¹⁾, ejecutó «Santa Rosa».

Pintor polifacético, cultivó con gusto refinado la *pintura animalística*. Gran observador de los animales, de sus actitudes, posturas y movimientos, ejecuta este género con verdadero amor y dominio del pincel, y quizás sea en esta faceta donde más destaca como pintor. Se extasiaba en el goce de contemplar las aves en pleno vuelo, las reses pastando o los caballos a la carrera, mostrando gran maestría en su paleta. De este género tiene infinitud de cuadros, de los que mencionaremos los siguientes: «Establo en casa de campo con dos bueyes, con gallinas entre la paja» cuadro bien acabado, corrección en el dibujo y

exactitud del colorido⁽³²⁾. «Venta del novillo», pequeño cuadrito que estaría expuesto en la *Sala Janini* de la Calle Zaragoza, y «que sería adquirido por un súbdito londinense»⁽³³⁾. Con motivo de las inundaciones acaecidas en Murcia, se exponen para ser rifadas en favor de las víctimas una serie de cuadros de diversos artistas, entre los que destaca un cuadro pintado por Brel, titulado «Toros», «llenos de vida y pintados con la maestría que le caracteriza en este género»⁽³⁴⁾. En el mismo bazar, al año siguiente, 1880, vuelven a destacar dos cuadritos del pintor, titulados: «Establo de bueyes» y «Cabras y ovejas en el campo»⁽³⁵⁾. También expone, en el bazar Janini, un cuadrito para un acaudillado comerciante, «dibujado magistralmente y pintado con gran brillantez»⁽³⁶⁾. «Soldado y caballo yaciendo sin vida en el campo de batalla». El cuadro «Vacada descansando en una fresca pradera», está copiado del natural y es un cuadro sobresaliente en su género.

También trató con gran acierto los *temas costumbristas*. De este género, cabrían destacar, entre otros muchos, los siguientes: «El sacamuelas» que Brel «presenta a la Exposición que se celebra en la Lonja durante la Feria de Julio de 1879»⁽³⁷⁾. Este mismo cuadro, se expone después, en el bazar Janini, «porque

(21) *Ibiden*», 1 de junio de 1875. Pág. 2

(22) *Ibiden*», 9 de marzo de 1876. Pág. 2.

(23) *Ibiden*», 2 de mayo de 1877. Pág. 2.

(24) *Ibiden*», 29 de enero de 1879. Pág. 2.

(25) *Ibiden*», 7 de febrero de 1880. Pág. 2.

(26) *Ibiden*», 12 de marzo de 1880. Pág. 2.

(27) *Ibiden*», 4 de septiembre de 1877. Pág. 2.

(28) *Ibiden*», 2 de mayo de 1878. Pág. 2.

(29) ALMELA Y VIVES. «José Brel, pintor de toros». Revista: Archivo de Arte Valenciano. XXVIII. 1957. Págs. 77-95.

(30) MANUEL GIL-GAY. «Monografía histórico-artística de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia. Valencia 1909. Págs. 53, 56, 69 y 71.

(31) ALMANAQUE «LAS PROVINCIAS». 1894-95. Pág. 322.

«La Caseta Blanca», era hace pocos años, una alquería a la valenciana, de Bétera, construida con notable amplitud, con su mirador y emparrado, rodeada de un hermoso huerto de naranjos y frutales. Hoy transformada por el Sr. Aguirre (su propietario), que en estas obras ha acreditado su buen gusto, conservando algo de huerto y alquería, tiene mucho de jardín y de parque, y de prímorosa quinta o fantástico «chateau», dominando en ella el gusto oriental, tan propio del alegre cuadro en que está colocada...».

(32) DIARIO «LAS PROVINCIAS». 21 de junio de 1876. Pág. 2.

(33) *Ibiden*», 15 de febrero de 1878. Pág. 2.

(34) *Ibiden*», 28 de noviembre de 1879. Pág. 2.

(35) *Ibiden*», 9 de enero de 1880.

(36) *Ibiden*», 21 de enero de 1880. Pág. 2.

(37) *Ibiden*», 17 de julio de 1879. Pág. 2.

había que enviarlo urgentemente a Inglaterra, para donde se había pintado»⁽³⁸⁾, y representa a un sacamuelas operando a un labrador de principios de siglo. También expone, en el mencionado bazar, un cuadro muy interesante de costumbres y trajes valencianos, titulado «Labradora interponiéndose entre el desafío de un galán y un joven»; las actitudes de los personajes son propias y la escena animadísima. Presenta en Barcelona, en la Exposición permanente de la calle Petrixol, tres cuadros interesantes, de los que destaca uno, ya visto en la calle Zaragoza, «La riña», «los periódicos barceloneses se ocupan extensamente del pintor con este motivo»⁽³⁹⁾.

Más, existe una faceta bien distinta de Brel, en cuanto a su pintura, y son los *temas alegóricos*. Buen conocedor de la Mitología Griega y Romana, de la Simbología y de los Mitos, cultiva este género con gran maestría y acierto. No solo se limitaría a decorar con escenas mitológicas el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, sino que decoraría también, otras casas importantes valencianas. Parece ser, que fue autor de las pinturas que había en dos de los techos, de la casa Bergues, en la plaza de las Comedias, «que al ser derribado dicho edificio para ensanchar la calle de la Paz, fueron colocadas en sendas dependencias municipales» —como apunta Almela y Vives—⁽⁴⁰⁾. El mismo autor también comenta que⁽⁴¹⁾ «en el despacho del Jefe de Fomento, hay un lienzo ovalado representando *El Día*». Y más adelante dice que «existe otro lienzo en el techo del Negociado de Actas, representando *La Noche*»⁽⁴²⁾. Para el comedor de D. Vicente Andrés, pintó dos lienzos de gran tamaño, uno representará una *alegoría del Champagne*, donde una señorita rubia, levanta una copa de este vino, apoyándose en la mesa que tiene detrás, «está pintado con gran soltura»⁽⁴³⁾. En los lienzos menores, aparece una *alegoría del té*, representada por una japonesa degustando una taza de esta infusión. El otro, es una *alegoría de la manzanilla*, representado por una andaluza con su mantón de manila.

José Brel, ejecuta un cuadro de enormes proporciones, que adquiere la Diputación para uno de sus salones, y que lleva por título «La Libertad». Simboliza en él, el triunfo de la revolución española⁽⁴⁴⁾. La Libertad, de pie, sobre una tumba, muestra en la mano izquierda levantada, los eslabones de una cadena rota, y extiende con la derecha, el cetro de oro sobre la Historia, que a sus pies escribe las palabras «Ingratitud» y «Perjurio». La esmerada corrección del dibujo, la clásica sobriedad de los ademanes y de los trajes y la riqueza del colorido, hacen de este cuadro una obra notabilísima. Sería expuesto en la Sociedad Económica,

de cuya sección de Bellas Artes, era secretario el pintor⁽⁴⁵⁾. También fue autor de unos medallones con diversas alegorías para el nuevo altar colocado en el Mercado, junto a los Santos Juanes.

Pero pasemos a estudiar ya *las obras que José Brel realizara en el Palacio de los Marqueses de Don Aguas*.

En este Palacio, José Brel, sin duda alguna, dada su fama de prominente artista, debió intervenir no solo como pintor sino también como decorador y asesor artístico. Fue el pintor preferido del Marqués, D. Vicente Dasí, y el más fecundo de cuantos allí intervinieron, superando en número de obras, incluso a los eminentes artistas, Salustiano Asenjo, Plácido Francés y Rafael Montesinos. De su mano son la mayor parte de las pinturas alegóricas de los techos y paredes del Palacio que contribuyeron a dar la fastuosa opulencia que ostenta la mansión. También realizaría, en diversas salas de la casa, pintura realista, aunque el número de obras, de este género, es más bien escueto.

Comenzaremos deteniéndonos en la *Antesala del Salón de Baile*, hoy ocupada por la cerámica catalana de los siglos XVI y XVII, y donde Brel llevaría a cabo una inapreciable labor, en cuanto a la ejecución de una serie de retratos de «valencianos ilustres», de gran mérito.

Los personajes representados y hechos por su paleta, serían los siguientes: *Juan de Juanes, Luis Vives, Ausias March, el Padre Tosca, el escultor Ignacio Vergara y Guillén de Castro*⁽⁴⁷⁾. De los seis retratos

(38) *Ibiden*, 19 de julio de 1879. Pág. 2.

(39) *Ibiden*, 1 de junio de 1880. Pág. 2.

(40) ALMELA Y VIVES. Op. cit. Pág. 2.

(41) *Ibiden*. Pág. 82. «Una mujer desnuda y alada, apoyándose levemente en un globo terráqueo, empuña en la mano una antorcha encendida, mientras dos amorcillos volantes le ofrecen un pajarillo y unas flores».

(42) *IBIDEN*. Pág. 28. «Es una mujer con oscuros cendales, sobre el globo terrestre, que lleva en su diestra una antorcha apagada, mientras en torno vuelan los amorcillos».

(43) *Ibiden*. Pág. 33.

(44) DIARIO «LAS PROVINCIAS». 20 de enero de 1869. Pág. 2.

(45) *Ibiden*. 20 de enero de 1869. Pág. 2.

(46) *Ibiden*. 14 de mayo de 1867. Pág. 1.

(47) *Ibiden*. Domingo, 19 de Mayo de 1867.

Baile en el Palacio de los marqueses de Dos-Aguas.

«... La antesala del Salón de baile, está decorado con retratos de escritores y artistas valencianos, como Juan de Juanes, Luis Vives, Ausias March, el Padre Tosca, y el escultor Ignacio Vergara, autor del diseño de la Portada del Palacio. Estos retratos, como la mayor parte de las obras de pintura que lo enriquecen, son obras del distinguido artista Sr. Brel, cuya inteligente intervención, se nota en todo el decorado de los salones...»

descritos, solo se conservan cuatro, y son los de *Guillén de Castro*, *Juan de Juanes*, *Luis Vives* e *Ignacio Vergara*. Las personalidades de los retratados, están llenas de vida, empleando el pincel con decisión y cultivando el dibujo con gran puntualidad, a la manera de los neoclásicos. Infunde en sus retratos un gran interés en lo que atañe a las vestiduras y tocados. Están situados en la parte alta de los muros de la antesala, dentro de medallones barroquizantes, cuyos marcos van recubiertos con pan de oro y sustentados a cada lado por un amorcillo. Algunos de estos retratos serían copias de cuadros de otros pintores. El primer retrato que encontramos al entrar en la antesala, en la parte alta del muro izquierdo, es el del humanista y filósofo valenciano D. *Juan Luis Vives*⁽⁴⁸⁾ cuyos rasgos acusados, mirada sutil y perspicaz, barba insinuante, junto al notable claroscuro del rostro, contribuye a darnos una imagen brava del personaje y a que sea — según nuestro entender — el mejor del grupo.

El segundo de los retratos es el del comediógrafo D. *Guillén de Castro*⁽⁴⁹⁾, concebido por el artista, de perfil y con espléndida barba. Ostenta en su cabeza una corona de laurel — atributo y símbolo del honor y de la gloria — y aparece cubierto con una reluciente coraza y un manto carmesí. El dibujo preciso y el singular y acertado estudio de la luz reflejada en su coraza, así como la penetrante observación de los caracteres del retratado, denotan la maestría de este pintor.

En tercer lugar, Brel nos presenta el retrato del ilustre pintor valenciano D. *Juan de Juanes*⁽⁵⁰⁾, hijo de Vicente Masip y autor de la inmejorable serie de «Sagradas Familias» y «Santas Cenras». Las características de este retrato son semejantes en todo al anterior, sobresaliendo el fuerte claroscuro que forman la luminosidad del rostro con los tonos prietos de la barba y del traje.

Y por último encontramos el retrato del escultor D. *Ignacio Vergara*⁽⁵¹⁾, que como ya hemos apuntado más arriba, intervino en la reconstrucción del Palacio en 1740 y fue intérprete junto con Rovira de la espléndida portada alabastrina del mismo. José Brel ejecuta este retrato de forma soberbia, haciendo gran alarde de maestría en la interpretación del dibujo y colorido. El rostro del personaje, manifiesta una gran inspiración de parte del pintor, que ha sabido adentrarse en el alma del modelo que está interpretando. Demuestra a su vez, una habilidad excepcional para percibir rápidamente la expresión del individuo, dando unos toques decisivos de pincel en los ojos y labios. La peluca blanca, el encaje de su camisa, el chaleco, etc..., todo está perfectamente armonizado.

Pasemos ahora al *Oratorio del Palacio o pequeña Capillita de los Marqueses*, que refiriéndose a la misma, apunta González Martí⁽⁵²⁾, «sería pintada al frasco por Brel». Presenta dos cupulillas de parecidas o idénticas dimensiones y cuya iconografía ofrece características semejantes. La primera cupulilla, muestra a dos ángeles, que parecen adorar el anagrama de la Virgen María y destacando en el primer término de la composición, en la parte baja, la serpiente y la manzana, así como la espada de fuego del Paraíso. Todo ello simboliza el triunfo de María sobre la serpiente o demonio y también sobre la tentación, el

(48) DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO «SALVAT». Tomo 20. Humanista y filósofo español, exiliado en España por su origen judío. Formado en París en 1509-14, fue crítico irreducible de los métodos y enseñanzas de la escolástica tardía. Se propuso una revisión general de las fuentes y procedimientos pedagógicos, abogando por una formación humana integral y por una deontología específica. Obras: «La ayuda de los pobres», «De concordia et discordia», «De ánima et vita», etc.

(49) *Op. cit.* Tomo 6. Comediógrafo español, nacido en Valencia. En 1592 ingresó en la «Comedia de los Nocturnos» de esa ciudad. En 1607 pasó a Italia como gobernador de Scigliano, y dos años más tarde regresa a Valencia y empieza a ser conocido como autor dramático. De entre sus obras destacan «Las Mocedades del Cid».

(50) DIEGO ANGULO ÑIGUEZ. HISTORIA DEL ARTE. II TOMO. Juan de Juanes, hijo de Vicente Masip, nace en Valencia en 1523. Creador de varios tipos iconográficos que alcanzan popularidad, destacando la serie abundante de sus interpretaciones, como «Las Sagradas Familias» o «Santas Cenras».

(51) *Op. cit. Salvat.* Tomo 20. Escultor nacido en 1715 y muerto en 1776, de lenguaje rococó e intérprete de la Portada del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas...

(52) GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL. Boletín: «Información Municipal». Valencia, 2º trimestre, 1965. Año 8. Nº 246.

«Antiguo Oratorio. En la parte exterior, a la derecha, puede verse un panel de azulejos con la imagen de la Divina Pastora, y abajo, dentro de una hornacina, la imagen de San Vicente Ferrer de pañales, obra probable de Vergara. A la izquierda hay otro panel, dedicado a la Virgen de los Desamparados, obra anónima del Siglo XVIII; bajo, sobre un mueble, los bocetos de barro cocido de la Virgen y de San José de Calasanz, obras de Isidoro Gamelo; y en una hornacina, una imagen de gran tamaño de San Antonio de Padua, del siglo XVII, y en el Exterior, las imágenes de San Roque y de San José del Siglo XVIII. En la pared de la derecha, los paneles de azulejos representando «Un mártir cristiano» (San Vicente) y Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia, rodeado de seminaristas; en la pared de enfrente, otros dos paneles, representando a San Antonio de Padua, a todo color y fabricación del Siglo XVIII, y a San Luis Bertrán, del mismo siglo».

CARLOS SARTHOU CARRERES. «Palacios Monumentales de España». Los relieves del Oratorio fueron ejecutados por Molinelly.

fruto de la manzana. La espada de fuego simboliza la justicia divina, vencedora del mal. La segunda cúpula, está representada por unos ángeles que dan gloria al Señor: uno tañe el arpa, el otro lee los Salmos Sagrados. En medio de la composición, destaca otra figura sin alas, que mira embelesado, hacia lo alto.

Ambas cupulillas presentan deslumbrante fondo de oro, y la composición general de ambos cuadros, está ordenada a la manera trecentista. Los rostros de las figuras, están concebidos con un tono acorde a la más extasiada contemplación divina y a la beatitud. Son gentiles figuras angélicas, con expresivas manos dibujadas con violento escorzo. Brel emplea una técnica minuciosa de primitivo, manteniéndose dentro de las normas generales del estilo bizantino, anterior a Giotto. La luz le interesa como elemento de primer orden (sobre el Oratorio, véase también, notas^(53 y 54)).

Y por fin llegamos a las grandes alegorías, que José Brel ejecutara para el Palacio.

Comenzaremos por la *Alegoría de la Noche*. (Lámina nº 1) concebida por el artista, para el dormitorio de los Marqueses.



Lámina 1. José Brel «Alegoría de la Noche»
(Dormitorio de los marqueses)

Aquí, José Brel, reproduce con enorme talento, la alegoría de la Noche, representada por *Eubea*, divinidad de las tinieblas, hija del Cielo y de la Tierra. En medio de la composición, destaca la hermosa figura de la deidad que arrogante, majestuosa y triunfante, con su velo negro arrastrado por el viento, pasa en veloz carrera, empujando a Hémera o la luz del día. En la

cabeza porta una estrella y va acompañada de dos etéreas figuras femeninas, las Horas de la Noche⁽⁵⁵⁾. La oscuridad viene e invita al sueño y al silencio. A la derecha del cuadro, aparecen unas figuras alegóricas, de las que destaca una de ellas que representa a *Morfeo*, hijo de la Noche —ya que está representado con alas de mariposa, símbolo de la ingravidez y ligereza—. Lleva en su mano izquierda, una antorcha que intenta apagar contra el suelo: y en la mano derecha, coloca sobre la cabeza de un adolescente, unos tallos de adormidera — con los que arroja somnolencia sobre aquellos que arrulla para dormir—⁽⁵⁶⁾. Apoyada la cabeza sobre la rodilla de un joven mancebo, entregado al sueño, un niño desnudo, duerme con gran placidez⁽⁵⁷⁾. Junto a ellos, dormita también, un hombre maduro, coronado con tallos de adormidera o de laurel. Al lado de estas figuras, aparece «el buho», símbolo de la noche y pájaro nocturno. A la izquierda se ve un personaje barbado, que con el dedo índice de la mano izquierda, indica silencio: y con el índice de la derecha, señala a Morfeo o Sueño. Junto a él acurrucado, hay un cisne o pato, símbolo del silencio. Todo el cuadro invita al recogimiento y al sueño, siendo una obra totalmente acorde a la Sala para la que fue concebida, el dormitorio.

La obra, está ejecutada sobre el techo, al óleo sobre tela y en forma octolátera con tendencia apaisada. El dibujo y la composición son de una precisión notable, el colorido es el más apropiado para el tema y los efectos de luz son excelentes.

(53) DIARIO «EL TELEGRAMA DEL RIF». Melilla. 29 de abril de 1945. Nº 145, hoja 1. «Valencia reclama para sí, el famoso Palacio histórico-artístico de Dos Aguas». «De todo aquél esplendor, sólo queda el Palacio Señorial con su *capilla*, que nos recuerda el rango de su glorioso pasado...».

(54) DIARIO «LAS PROVINCIAS». Domingo 19 de mayo de 1867. «Baile en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas». «...Tampoco te conduciré, oh mi futuro lector, *al Oratorio*, cuyas puertas ricamente talladas, techo de fondo de oro, con ángeles de Brel, cuadros de Francés, e imagen de Nuestra Señora del Rosario, escultura de García...» (firmado) Un periodista de 1867-955).

(55) J. A. PEREZ RIOJA. «Diccionario de símbolos y mitos» y CONSTANTINO FALCON MARTINEZ. «Diccionario de la Mitología Clásica».

(56) Op. cit. PEREZ-RIOJA. El Sueño o Hipnos, era hijo de la Noche y del Erebo y hermano gemelo de Tánatos (la Muerte).

(57) Esta figura desnuda de un niño, tan bellamente conseguida, creemos que representa a uno de los hijos de D. Vicente Dasí —¿D. Pascual Dasí?—, que Brel acostumbrara a pintar en diversas estancias del Palacio.

Sala Pompeyana. - D. Pascual Dasí y Puigmoltó, propulsor de la renovación del Palacio, en el último tercio del siglo XIX —seguimos una vez más a González Martí⁽⁵⁸⁾, entusiasmado por los descubrimientos que se estaban llevando a cabo en las excavaciones de la ciudad de Pompeya, no puede resistir la tentación de visitar sus gloriosas ruinas y queda profundamente impresionado por lo que allí contempla. Lo que más le llamaría la atención, serían los restos del «Palacio del Fauno» con el tono rojizo de sus murallas, que dio pie para que desde entonces se le llamara a este color «rojo pompeyano», y a los futuros artistas-decoradores para la creación del «estilo pompeyano». El Marqués mandó venir de París decoradores que adoptasen el nuevo estilo para ornamentar la nueva Sala y «las alegorías y leyendas que embellecen el techo y paredes, las encarga a su pintor preferido, José Brel», quedando esta Sala designada con el título de «Sala Pompeyana».

La sala alberga una colección de cerámica del mundo clásico, vasos ibéricos, griegos, etruscos, cerámica campaniforme⁽⁵⁹⁾, sigilata y romana.

Los muros están decorados con dos paneles pintados al fresco, uno frente al otro, que según el catálogo de González Martí de 1964, serían ejecutados por Brel. Nosotros, hemos estado estudiando estas pinturas, y nos han parecido de un estilo mucho más torpe que el empleado por este pintor; así como, también el colorido, el trazo de la pincelada e incluso el dibujo. No obstante, veamos lo que representan:

La pintura del panel izquierdo, junto a la puerta de entrada, nos presenta la alegoría de *La ninfa Dafne perseguida por Apolo* en el momento de transformarse en laurel. Es el instante dramático en que la hermosa ninfa, alcanzada por Apolo, tras una larga persecución por el bosque, indefensa, implora a su padre Peneo, que escuchando su triste súplica, la transforma en dicha planta. «Apolo, únicamente, consiguió abrazar el rudo tronco de un árbol de laurel»⁽⁶⁰⁾.

La segunda alegoría, representa a *Narciso*⁽⁶¹⁾ y a *la ninfa Eco*, siendo de un tamaño y características en todo semejantes a la anterior. El joven Narciso, contempla su belleza en las cristalinas aguas de una fuente y desprecia a la ninfa Eco que desesperada se aparta de él y huye, muriendo luego de amor; de ella sólo quedaría su voz en la montaña. El autor de esta alegoría, ha sabido transmitirnos el sentido de la vanidad estúpida, el egoísmo y el exagerado amor a sí mismo; así como el castigo al orgullo y a la petulancia.

Contrastando con las obtusas pinturas descritas, destaca en el techo de esta misma sala, una bellísima alegoría que representa a *La Aurora*. José Brel aquí,

esmeró desmesuradamente su pincel al plasmar en el lienzo, la figura de una exuberante doncella, coronada de rosas, que cubierta con etéreos velos transparentes, y con la cabellera suelta, flota en el espacio⁽⁶²⁾. Aurora o Eos se encuentra revoloteando en el Cielo precediendo a su paso al Sol. Debido a la claridad de su aparición, lleva sus transparentes y etéreos tules, de color amarillento y los brazos y dedos rosados, levantados hacia lo alto, da paso al amanecer y principio, al nuevo día. La diosa Aurora, está rodeada de unos geniecillos alados que le arrojan rosas o se las ofrecen. Con esta alegoría, Brel, ha querido simbolizar el principio, el despertar de algo, quizás el comienzo de una nueva etapa en la vida del Marqués. La ejecución de la totalidad del cuadro es primorosa, así como también su brillante colorido, que es magistral.

Sala XIV, llamada hoy *Sala de los reflejos metálicos* o también conocida por *Sala Azul de Luis XV.* - En esta sala, se encuentra la más importante obra de Brel en el Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, y es la alegoría conocida bajo el título de *Genio, Gloria y*

(58) CATALOGO DEL MUSEO NACIONAL DE CERAMICA «GONZALEZ MARTI». Madrid, 1964. Pág. 205.

(59) MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y ARTES Suntuarias «GONZALEZ MARTI». Madrid, 1985.

(60) J. HUMBERT. «Mitología griega y romana».

Apolo desafía a Cupido y éste sacando de su carcaj dos flechas, una con punta de oro que infundía amor, y la otra con punta de plomo que inspiraba odio. Disparó la primera contra Apolo, y la segunda contra Dafne. De inmediato Apolo sintió un amor violento por la ninfa, y ella en cambio, huye rápidamente y se oculta a sus miradas. Apolo corre tras ella, y Dafne implora la ayuda de Peneo, que la transforma en laurel.

(61) *Op. cit.* Pág. 243. Narciso, doncel de rara belleza, era hijo del río Cefiso y de la Ninfa Liríope. Al venir al mundo, su madre consultó al adivino Tiresias sobre su porvenir y le responde que llegaría a edad avanzada si no se daba cuenta de su belleza; pero un día vió su imagen reflejada en el agua y se enamoró perdidamente de su figura y desde entonces permanecería día y noche junto a la fuente, consumiéndose de la inanición y melancolía. En su lugar brotó una flor, el narciso, símbolo de la fragilidad y de la muerte.

(62) J. A. PEREZ RIOJA. *Op. cit.* Pág. 75. Identificada con la Eos, griega, Aurora era hija de Titán y la Tierra y hermana del Sol y la Luna. Es la diosa del amanecer, que abre las puertas del día. Su culto era antiquísimo como personificación de la brillante claridad que precede a la salida del Sol. Se la representa, joven, hermosa, con una túnica amarilla pálida, con una antorcha en la mano izquierda y esparciendo con la derecha una lluvia de rosas.

Amor. (Lámina nº 2). Es una pintura totalmente circular, pintada al óleo sobre tela y luego traspasada al techo. En ella, Brel, ha sabido immortalizar a los poetas italianos del siglo XIII, Dante, Petrarca y Bocaccio; y a su vez también a sus bellísimas amantes, Laura, Beatriz y Pampinea.



Lámina 2. José Brel. Alegoría «Genio, Gloria y Amor»

En el centro del cuadro, reclinada sobre un asiento, se halla Leonora de Este, con una corona de laurel en la mano izquierda, esperando que termine de pulsar el arpa, el rapsoda de Sorrento. A su derecha, Cupido, dispuesto a tomar su carcaj, la mira sonriente, inundándola de amor. A sus pies, sentada, se encuentra su hermana Lucrecia, que también escucha complacida al poeta. A la izquierda, se halla Dante, con vestiduras color de púrpura, —destacando en primer plano del resto de la composición— y que vuelve hacia atrás su rostro, para contemplar a su amada Beatriz, que parece solicitarle. En primer término de la parte derecha, aparece un personaje con armadura, que da la espalda al espectador⁽⁶³⁾, representa a Luis de Camoens, que habla con gran animación con Catalina de Ataíde⁽⁶⁴⁾, y a su lado se encuentra la princesa María de Nápoles, que anhelante, mira al poeta Bocaccio que lee el *Decamerón*. En el segundo término de la composición, aparecen Rafael y la Fornarina, Abelardo y Eloisa, Ariosto y Bembo, Laura y Petrarca. Al fondo, se destaca una columnata con capiteles corintios —¿el Templo de la Gloria?—, que parece abrazar a los personajes; y en lo más alto, en medio del cuadro, resalta una figura femenina alada, que oferta con la mano izquierda, una corona; y en la derecha porta una cartela en la que se lee: GENIO, GLORIA y AMOR.

La realización de este cuadro es harto dificultosa, ya que el artista se ha visto obligado a agrupar las figuras, de tal forma, que todas encajen en el círculo; y a su vez, ha tenido que dejar un espacio libre para la lámpara, que colgaría del techo. Todo lo ha logrado con gran soltura y enorme precisión; además, ha conseguido un acierto total en pintar al óleo, algo que debería haber sido al fresco. El colorido también es el más apropiado para la escena, predominando el cárdeno, y los efectos de luz son también perfectos. Las figuras, a su vez, están conseguidas plenamente, con su dignidad clásica, belleza serena, ademanes tranquilos, elegantes, y con ropajes soberbios los unos; parcos y austeros, otros, como corresponde a cada personaje. La escena con numerosos individuos, el paisaje, los rostros —verdaderos retratos—, así como la luz suave y difusa que ablanda los volúmenes de los cuerpos, están totalmente inspirados en el estilo renacentista italiano. El espíritu narrativo y profano que emplea en toda la composición recuerda al arte cuatrocentista.

No se limitaría Brel, en esta sala, a decorar solamente el techo de la misma; sino que también pintaría a ambos lados de los muros y en su parte más alta, unos pequeños paneles, representando unas primorosas *Alegorías infantiles*. Los niños reproducidos en estas alegorías, son, sin la menor duda, los retratos de los hijos de los Marqueses —uno de ellos sería D. Pascual Dasí, futuro heredero del Marquesado—, que el pintor tantas veces se complaciera en reproducir.

La pequeña *alegoría de la derecha*, presenta a dos niños semidesnudos, acompañados por un amorcillo de rosadas y robustas carnes. Uno de los infantes —el de cabello más oscuro—, está en actitud sedente y graba en una gran cartela el nombre de DANTE. Junto a él y en la misma posición, el niño de cabellos dorados, porta en su mano izquierda, una trompeta; y arrojados a su pies, aparecen un arco y un carcaj. Tras la cartela, se hallan un gran casco, un arpa, un ramo de laurel y una espada, que suponemos sean alusiones a la sabiduría, a la armonía, al honor y a la fuerza. (En relación, tal vez, con el nombre de la cartela, Dante). El «amorcillo» porta un reloj de arena, símbolo del paso del tiempo, que acaba con todos los honores y glorias. Los ademanes de las figuras son tranquilos, el colorido de las carnes es perfecto, y el dibujo del total de la composición, es justamente el apropiado.

(63) Brel copió esta armadura de una que pertenecía al Palacio.

(64) DIARIO «LAS PROVINCIAS». 4 de marzo de 1866.

La *alegoría de la parte izquierda*, presenta las figuras de un niño y una joven doncella. El muchacho, (en el cual reconocemos una vez más a uno de los hijos de D. Vicente Dasí) está en actitud reposada, recostado en el suelo, medio cubierto con un pequeño manto purpúreo —al estilo de una toga romana— y exhibe en sus manos un pequeño cuadro con un bello paisaje, ejecutado por él mismo, ya que en la otra mano sostiene una paleta y unos pinceles. Mientras el pequeño artista reposa, una pequeña figura femenina etérea, flotando en el espacio, coronada con flores y portando alas de mariposa, ciñe su cabeza con una guirnalda de laurel. Esta encantadora figura de niña creemos pueda representar, a Psiquis, o personificación del amor mismo, que se la suele representar como a una jovencita con alas de mariposa. Corona al niño de laurel, símbolo de la victoria, del triunfo y de la inspiración. Las características de esta bella composición, son en todo semejantes a la anterior, en cuanto se refiere al dibujo, colorido, estudio de la luz y volúmenes de los cuerpos.

Sala de Porcelana.— Esta salita se encuentra en la actualidad, exactamente igual a como se concibiera en la reforma del Palacio de 1875⁽⁶⁵⁾, y resulta completamente encantadora desde bajo cualquier punto que se la observe. José Brel, interviene en ella de una forma total y profunda; pero lo que más llama la atención, es la serie de paneles pintados al fresco que decora sus cuatro muros. El estilo de estas pinturas, resulta total y absolutamente apropiado para lo que fue concebida la estancia. El eminente artista pintó seis bellísimos paneles con rollizos amorcillos que dan vida a diversas escenas, dulces, encantadoras y un tanto picarescas.

Sobre el dintel de ambas puertas, Brel ha pintado unas pequeñas alegorías con la deleitosa imagen de un «amorcillo» que con alas de mariposa —símbolo de la inconstancia— vuela intentando atrapar una avecilla.

Junto a la puerta de entrada, aparece un *Primer panel*, que reproduce una escena con «dos amorcillos»: uno —de cabello oscuro— vuela hacia lo alto, portando un gran cesto rebosante de hermosas flores, mientras es observado por el otro —de cabello dorado— que permanece en tierra y que anhelante, recoge en sus manos las flores que va perdiendo.

El *Segundo panel* representa la escena de «tres amorcillos». El grupo de «dos», en tierra, se encuentra en el acto de llenar una copa con una jarra de vino; les rodean diversas y frondosas hojas de parra y racimos de uvas. Por el aire, presuroso, acude un tercer amorcillo que desea participar en la pequeña bacanal. (Recuerda a Baco y sus fiestas).

En el *Tercer panel*, Brel interpreta una cautivadora escena con «dos amorcillos». Uno de ellos, vuela, sosteniendo un gran cesto repleto de frutos; mientras que el otro, de pie en el suelo, y con las alas abatidas, le observa, entretanto su cesto de frutas está volcado en la tierra.

El *Cuarto panel* presenta un motivo que varía un tanto de las anteriormente descritas, pues aquí los «tres amorcillos», aparecen en actitud triste y melancólica. Por el espacio, un amorcillo vuela, con el arco y la flecha; mientras que en tierra, permanecen dos amorcillos tristes: el uno, mira la flecha —rota tal vez— que sujeta entre sus manos; el otro, llora mostrando una de sus manos vacía y otra sujetando una simple flecha. Arrojado en tierra, aparece el arco. (Representa, tal vez, al Amor Abatido).

En el *Quinto panel*, el pintor ha captado el momento en que —en un grupo de tres amorcillos— uno de ellos, vuela, portando en sus pequeñas manos, un enorme cesto de mimbre lleno de bellísimas flores; mientras que, en la parte baja, permanecen los otros dos, en la actitud alegre y pícaro de haber robado un pajarillo del nido que se encuentra en el suelo, entre unos matorrales.

El *Sexto panel*, presenta a «tres amorcillos», uno —de espaldas al espectador— en un escorzo y perspectiva magistrales, vuela hacia lo alto, portando un cesto de flores. Los dos que quedan en tierra, hablan entre sí, repartiéndose las flores de la cestita.

José Brel demuestra, en estas fascinantes, cautivadoras y afables imágenes, un dominio total de la anatomía infantil. El dibujo, es perfecto. La perspectiva y escorzos de pies y manos de los niños que vuelan hacia lo alto, es asombroso. El estudio y observación de los gestos y actitudes, no puede ser calificado por menos que de magistral.

Sala de los abanicos o Sala de los Reflejos Metálicos de los Siglos XV y XVI, o también llamada Sala del Alumbramiento.— Esta magnífica Sala, destinada en un principio a habitación de la Marquesa, y luego a «Salón-

(65) CATALOGO DEL MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y ARTES SUNTUARIAS «GONZALEZ MARTI». Madrid, 1985. «El mobiliario, espejo y lámpara, y las goteras de encima de las puertas y balcones, fue comprado por D. Pascual Dasí, en una subasta pública en París. La lámpara y el espejo son un prodigio de técnica. La sillería y velador y los apoyos, en madera barnizada de negro, van incrustadas diversas piezas de porcelana que reproducen cuadros del pintor holandés Teniers».

tocador», conserva aún, toda su antigua decoración dieciochesca. Se le ha venido llamando comunmente *Sala del Alumbramiento*, (Lámina nº 3) por la alegoría



Lámina 3. José Brel. Sala del Alumbramiento
«Alegoría de la diosa Hebe»

del techo, pintada por Brel, que según algunos investigadores⁽⁶⁵⁾, representa el momento crucial en que una mujer «da a luz», asistida por las parturientas. Las tres mujeres que rodean a la figura central, podrían representar a las Nixas, divinidades relacionadas con el alumbramiento. Nosotros pensamos que las demás representadas, no parecen estar en absoluto, en actitud de «alumbrar»; más bien creemos, que la figura central de mujer, debe representar a *Hebe*⁽⁶⁶⁾, diosa de la juventud floreciente, encargada de servir el néctar y la ambrosía que impiden envejecer a los dioses. Está rodeada por sus damas, en el momento del aseo matinal, tras el baño, y se preparan para perfumarla con aromas y ungüentos. Un

cupidillo se presta a sujetar un espejo, para que la diosa contemple su belleza; otro, volando cerca, dispara su arco; y uno más, permanece junto a ella, a sus pies. Al fondo de la escena, tenue y sutil, aparece la elegante silueta de un templo griego.

José Brel, ha sabido implantar a estos personajes, una digna serenidad de belleza griega, estática, elegante, sublime... al estilo clásico renacentista. Los cuerpos semidesnudos de las demás están concebidos con un colorido inigualable. El empleo de la luz y la hermosa perspectiva de la Acrópolis en la lejanía, son perfectos.

Sala de baño de los Marqueses.— Esta grande e interesante «Sala de baño», se encuentra junto al dormitorio de los Marqueses, donde aparecía la alegoría de La Noche, de forma octogonal —ya descrita más arriba—. En una hornacina de la Sala, aún se conserva la antigua bañera de los Marqueses, de primoroso mármol blanco, labrado.

El techo de esta sala de baño, presenta otra *Alegoría de la Noche*, de composición, esta vez, apaisada —y compuesta de una forma más sencilla que la anterior— por la necesidad de colocar en un sólo plano, cierto número de figuras. El tema es muy semejante a la otra alegoría de la Noche, aunque de no tanta calidad pictórica. La diosa *Nicte*, cubierta con un manto azul, tachonado de estrellas, se prepara para atravesar el firmamento, acompañada por hermosas sílfides etéreas —las Horas de la Noche—, precedida por su hijo Hipnos y otras figuras aladas. De nuevo aparece un personaje imponiendo silencio, y otro está ya profundamente dormido. La cuadriga de la diosa, esta vez, va tirada por dos enormes buhos, pájaros de la noche.

Son interesantes también, las alegorías pictóricas del resto de la habitación, todas alusivas al agua. Sobre el dintel de la puerta hay una pequeña alegoría, que es muy semejante a otra que se encuentra enfrente de ella. Aparentemente son idénticas; pero si nos fijamos, nos daremos cuenta que tienen diferencias notables. *La primera alegoría*, representa al dios *Nereo* «el anciano del mar»⁽⁶⁷⁾, dios marino, profético y bienhechor que

(66) POLITI CARRERI, FELIX. «Palacio de los Marqueses de Dos Aguas». Valencia 1953. El autor en este Catálogo, refiriéndose a esta escena dice que es «la actitud precursora del inminente alumbramiento que en España, en algunos pueblos, aún se practica».

(67) PEREZ RIOJA. Op. cit. Pág. 130. Hebe, hija de Zeus y Hera, es la personificación de la juventud. Desempeñaría funciones propias de una diosa de rango inferior. Ella engancha los caballos al carro de Hera, baña y viste a su hermana Ares, etc. Fue esposa de Hércules como premio a sus muchos trabajos.

surca la superficie oceánica arrastrado por un carro tirado por briosos corceles negros marinos y portando en su mano izquierda un *tridente*, su atributo. El rostro del personaje parece enteramente un retrato y sorprende el magistral claro-oscuro que forman el desnudo torso de anciano y el negro manto que cubre sus rodillas. También podría representar a Neptuno, dios de los Océanos, que obstea los mismos atributos.

La *segunda alegoría*, reproduce al dios marino Océano⁽⁶⁸⁾, iconográficamente se representa a este dios, bajo la figura de un viejo sentado sobre un carro o sobre las olas, ostentando en sus manos una *pica*, y arrastrado por monstruos marinos. Las características descritas, corresponden totalmente a la escena aquí representada. El personaje parece el mismo que el de la escena precedente y la actitud, es también muy semejante.

En ambas escenas, Brel, presenta al dios marino, sentado, con dignidad clásica, propia de su rango. Es magistral el estudio del rostro del personaje, — enteramente el retrato de un venerable anciano—. El torso desnudo del dios, es un buen estudio anatómico. En cuanto a los corceles marinos, los ha presentado con gran brío y movimiento, demostrando la soltura de su pincel cuando se trata de reproducir escenas de animales. A ambos lados del techo, junto a la pared, aparecen representadas unas pequeñas figuras —una masculina y otra femenina— montadas sobre caballos marinos. Pensamos que la figura femenina debe representar una *Nereide*, ninfa de los mares interiores, que habitaba junto a su padre, Nereo, en las profundidades del mar. El personaje masculino podría ser Nereo o Neptuno. Sobre la ventana aparece casi la misma escena, con los mismos personajes; pero esta vez, la figura masculina, porta en la mano un tridente, atributo del dios Nereo o Neptuno.

Salón-Comedor.— Esta sala, destinada a comedor de los Marqueses, al estilo Renacimiento, está y estaba totalmente concebida para el ambiente para la que fue creada. En la parte alta se desliza un friso de altorrelieve, en escayola, con temas alusivos a la caza y a la pesca. El lienzo del techo ha sido en muchas ocasiones atribuido a Brel, aunque erróneamente; en otras, se ha dicho que es anónimo. Lo pintó Rafael Montesinos⁽⁶⁹⁾, colega de Brel, en la decoración del palacio con la reforma de 1854. Pero José Brel, sí realizó los paneles de las paredes, —hoy substituidos por vitrinas, para exhibir los objetos cerámicos— que fueron arrancados en la última y reciente reforma, llevada a cabo por el Sr. González Martí, sin duda porque se encontraban en lamentable estado. En

fotografías de artículos y revistas no muy antiguos⁽⁷⁰⁾, aún se pueden apreciar estos paneles de Brel, que representaban varias alegorías con figuras masculinas, alusivas a diversos frutos de la tierra.

En *conclusión* y como apología a la obra que nos dejó el pintor en el palacio de los Marqueses de Dos Aguas, podríamos decir lo siguiente:

José Brel demuestra ser un genuino representante del Neoclasicismo, escuela que surge en Europa en el último tercio del Siglo XVIII, como reacción a los excesos del Barroco y a la embriaguez del Gótico. Al igual que los artistas neoclásicos, vuelve los ojos a los procedimientos que casi cuatro siglos antes habían empleado sus predecesores, y es, la vuelta hacia la Antigüedad Clásica y la Naturaleza. Se vería influido, —como en los albores del movimiento neoclásico— por la obra de Winckelmann «H^a del Arte en la Antigüedad» que exhortaba a los artistas a buscar sus modelos en el mundo Clásico. Ansioso de revivir aquellos tiempos y siendo admirador de los artistas italianos del Renacimiento, consigue de ellos la inspiración que necesitaba. Del Renacimiento, elige la etapa cuatrocentista, ejecutando sus cuadros a la «manera clásica» de este momento, tanto si se refiere a la interpretación de los ropajes, como a la mímica o a la luz cargada de poesía. En sus escenas mitológicas, cultiva los temas a la «guisa del cuatrocento veneciano», como se demuestra en su interés por el color o por su gusto en representar las escenas con numerosos personajes, que nos hará recordar la vena narrativa y espectacular del Veronés.

(68) DICCIONARIO DE LA MITOLOGIA CLASICA. Constantino Falcón Martínez.

Nereo, era hijo de Ponto y Gea y padre de las cincuenta Nereides con las que vive en el fondo del mar. Es un dios profético y bienhechor, que aconseja voluntariamente a los marinos, tiene además el poder de metamorfosearse en todo tipo de objetos y animales. Se le representa frecuentemente, barbado, con un tridente y cabalgando sobre un tritón.

(69) HUMBERT. Op. cit. Pág. 96. El Océano, hijo del Cielo y de la Tierra, tomó por esposa a Tetis, diosa de las aguas, naciendo de esta unión los ríos y las Océánidas. Suele representarse, bajo la figura de un viejo sentado, que ostenta en su mano un apica.

(70) DIARIO «LAS PROVINCIAS». Domingo 19 de mayo de 1867. «Baile en el palacio de los Marqueses de Dos Aguas».

«... Tras el gabinete chino, se encuentra el espacioso comedor, enriquecido con bellas alegorías de Montesinos en el techo, preciosas figuras de Brel, que alternan con espejos, en las paredes, y bodegones y flores de Parra.

... A través de cien años de distancia saluda al colega del siglo venidero.

Un periodista de 1867.

José Brel, pues, iba muy retrasado con respecto a los movimientos que comenzaban a surgir entonces en Europa, como en Francia, donde comenzaba a brotar la escuela realista, con su búsqueda de la Naturaleza, que daría paso después al Impresionismo. En España, estas tendencias llegarían más tarde y sería sobre todo la recia personalidad de Sorolla quien rompiera con las tradiciones.

Brel en sus cuadros, tiene el reposo, el orden y las grandes composiciones del clasicismo, y el sentimiento, la atmósfera viva y evocadora, y a veces la tierna melancolía y la soledad, de los románticos. Sus planos se organizan siguiendo un orden rígido, dominando a la perfección la perspectiva y el escorzo, a pesar de que tenía que trabajar normalmente sobre un reducido espacio, con lo que se veía obligado a forzar la composición. Su dibujo es sumamente virtuoso y su colorido brillante y lleno de armonía. Fue un pintor que conoció en vida el éxito, con lo que se vería inducido a pintar mucho; pero nunca perdió su honestidad, ni en alguna de sus representaciones un tanto sistemáticas. Pintó hasta su último momento, teniendo numerosos admiradores, aunque también algunos críticos, como el Barón de Alcahalí que lo tacha de «pincel harto tímido y monótono».

José Brel es el ejemplo sorprendente de un artista admirable, que, para producir una obra tras otra, no tenía más que escuchar a su genio creador.

SESIONES ORDINARIAS DE LOS «LIBROS DE ACTAS» DEL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA CONCERNIENTES A LA REPOSICION DE JOSE BREL COMO PROFESOR-AYUDANTE DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Sesión ordinaria del día 10 de noviembre de 1889.

«...Se dió lectura a una comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública, trasladando una Real Orden del 4 de septiembre del corriente año, que entre otros extremos dispone se reponga a D. José Brel y Guiral en la Plaza de Ayudante de Estudios Elementales que desempeñó en esta Escuela de Bellas Artes, con derecho al abono del sueldo que ha dejado de percibir desde que la Diputación suprimió sus plazas. También se dió conocimiento a la Academia de que dicha comunicación se había dado traslado a la Vicepresidencia de la Comisión Provincial, para su conocimiento y efecto. El Sr. Director accidental manifestó que no había dado posesión al Sr. Brel por carecer dicho interesado del oportuno título supletorio; que ya estaba solicitado de la

Superioridad por el interesado. Sabiéndose cursado por esta Presidencia y con favorable informe la instancia y que se le acreditaría la toma de posesión desde el 1 de octubre último, en el momento en que la Superioridad expida, el referido Título.

Sesión ordinaria del 19 de enero de 1890.

«... También se dió cuenta de una comunicación de la Comisión Provincial interesando informe sobre la reposición de Jose Brel en la plaza de Ayudante de Estudios Elementales de esta Escuela, cuyo informe tenía por objeto resolver acerca de la conveniencia de acabar o alzarse de la Real disposición que ordena la citada reposición. El Sr. Presidente manifestó que la Junta de Gobierno en su última sesión se había ocupado de este asunto y encontrando muy vago el contenido de la comunicación de referencia, había comisionado a los Sres. Director Accidental y Secretario para que conferenciaran con la Vicepresidencia de la Comisión Provincial a fin de que se concretasen los puntos que habían de ser objeto del informe de la Academia. Practicada la conferencia y resultando que a la Comisión Provincial interesa conocer todos los hechos que se refieran al nombramiento de Brel para el cargo de ayudante que desempeñó, a la supresión de su plaza y demás que con el asunto se relacione, acordó la Academia, que el informe comprenda en extracto el historial del asunto según los datos y apuntaciones que obren en esta Secretaría.

Sesión ordinaria del 30 de marzo de 1890.

«... Diose cuenta de una instancia que el Ayudante interino de esta escuela José Brel eleva al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, en solicitud de que se le conceda regentar la hasta ahora en propiedad la cátedra de 2º curso de Dibujo Lineal vacante por fallecimiento del profesor numerario D. Rafael Berenguer y Condé, con la retribución de las dos terceras partes del sueldo de entrada asignado a dicha cátedra. Dicha instancia ha sido cursada con el correspondiente informe para la superior resolución.

APENDICE DOCUMENTAL

Nº 1

Concediendo a D^a Josefa Pertegás dos pagas de toca equivalente a dos mensualidades del haber que disfrutaba su difunto esposo D. José Brel como Ayudante de la Escuela de Bellas Artes.

Negociado de Fomento
Bellas Artes
Nº 70

Nº 2

El Sr. Presidente accidental de la Diputación Provincial con fecha 21 de diciembre último me dice lo siguiente:

«Esta Diputación ha acordado conceder a D^a Josefa Pertegás «dos pagas de toca» equivalentes a dos mensualidades del haber que disfrutaba su difunto esposo D. José Brel, como Ayudante de la Escuela de Bellas Artes; los cuales se satisfarán con carga a la consagración del capítulo de imprevistos. Lo traslado a Vd. para sus conocimientos y efectos legales.

Dios que a V. M. A.
Valencia 30 de enero de 1895
El Gobernador interino
(Firmado) José M^a Rubio

Sr. Presidente de la Escuela de Bellas Artes»

Doña Josefa Pertegás, cede con destino al Museo un cuadro pintado por su difunto esposo D. José Brel.

«14 de febrero de 1896

Deseando que esa Real Academia de su digna presidencia, tenga un recuerdo de mi difunto esposo D. José Brel y Guiral, Ayudante que fue de esa Escuela Provincial de Bellas Artes, tengo el honor de remitir a Vd. uno de los pocos cuadros que la larga y penosa enfermedad le permitió concluir, para que si Vd. lo viese digno figure en ese Museo entre los que posee esa ilustre corporación.

Dios guarde a Vd. M. A.»
(sin firma, por ser copia).

ANGELA ALDEA HERNANDEZ

DIBUJOS EXPLORATORIOS DE SOROLLA

APUNTES DE PLAYA

Sorolla (1863-1923), desde comienzos de su carrera artística, cuando era estudiante de la Escuela de San Carlos, en Valencia (1879-1884), ya tomaba apuntes del natural. Cecilio Plá, facilitó algunas noticias, recogidas por Pantorba, y relacionadas con aquella época de formación de artista: *A las ocho de mañana*, decía Plá, *entrábamos en clase; pues bien a esa hora Sorolla venía ya de recorrer las afueras de Valencia, donde pintaba sus paisajes*⁽¹⁾.

Los primeros contactos con Madrid, los iba a realizar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Como dice Ossorio: *Son de su mano un paisaje... y tres marinas que remitió a la Exposición Nacional de 1881*⁽²⁾.

No tuvo éxito en un género que en esos años era tan modesto y poco cultivado en España. De esta exposición dice A. Comas: *La gente joven que vino después de Rosales, rompiendo con la tradición y estudiando el modelo vivo sin preocupaciones ni prejuicios, desterró para siempre el arte frío y académico... no les fué difícil entrar en el estudio directo de la naturaleza* (recogido por Pantorba)⁽³⁾.

Parece que años después el panorama seguía siendo el mismo que en 1881. En realidad lo que importaba en cualquier género que se practicase era el asunto del cuadro. Gaya Nuño, refiriéndose a Francisco de Alcántara, escribe: *Por primera vez proclama verdades como puños... La pintura es esto: la pintura; no el asunto... el asunto del pintor consiste en pintar bien; expresar y no llenar el lienzo con figuraciones que a su autor dicen cuanto él quiere, pero que a los demás nada nos dicen*⁽⁴⁾.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, según el crítico Taboada: *La Exposición está llena de amargura. Por cada cuadro alegre hay cinco que titilan desesperación y erizan los pelos* (recogido por Pantorba)⁽⁵⁾.

Este fue el panorama que encontró Sorolla, desde sus marinas y paisajes de 1881 hasta principios de siglo, iniciándolo como una de las figuras culminantes de la pintura española. Los dibujos aquí mencionados, siete en total, en general sin relación con obras pictóricas, pueden ser considerados como investigaciones o

exploraciones para cuadros. Sorolla, como hemos visto, inicia su carrera con paisajes; no como tema principal en el sentido de representar un lugar natural, sino utilizándolo para crear un ambiente de acuerdo con el carácter del tema. Para este artista, figura y paisaje están sustancialmente integrados y son la resultante de una profunda investigación de la naturaleza humana en su medio. Pocas veces vemos que la figura pierda su protagonismo en favor del paisaje. Así trata por orden de preferencia: *la figura con paisaje*, en segundo lugar, *el paisaje con figuras*, y finalmente, *el paisaje puro*.

Desde principios de su obra, el estudio de la luz y del movimiento supone para el artista una constante fuente de análisis. En sus bocetos lo plasmará, a través de las distintas intensificaciones del grafito o del lápiz compuesto; esto va a suponer junto con la evolución del trazo, elementos básicos para la datación de sus obras.

De 1900 a 1903 aproximadamente, concede a la luz la máxima importancia; representa escenas casi siempre marítimas, envueltas en una luz fuerte que la obtiene dejando en blanco determinados lugares en la hoja del papel. Prolonga las sombras de las siluetas contrastando éstas con las zonas en blanco y vacías de trazo. Sugiere el aire con las velas que se hinchan o se agitan movidas por el viento.

A partir de 1905, cuando ya está en plena madurez artística, define la silueta con un trazo más fluido y

- (1) PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1970. Editorial Extensa. Página 12.
- (2) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975. Editorial Giner. Página 651.
- (3) PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid. Editado y distribuido por Jesús Ramón García Rama. Edición revisada, actualizada y considerablemente aumentada. Página 118.
- (4) GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la crítica de Arte en España*. Madrid, 1975. Ibérico Europea de Ediciones. Página 189.
- (5) PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid. Editado y distribuido por Jesús Ramón García Rama. Edición revisada, actualizada y considerablemente aumentada. Página 174.

rápido, pero sigue insistiendo en los efectos lumínicos; así vemos, cómo en estos bosquejos, la luz se ha convertido en un asunto esencial, obteniéndola a través de trazos móviles: de esta forma logra captar la impresión palpable de atmósfera.

Centrándonos en la obra dibujística vamos a tratar las figuras con paisaje, basándonos en los bosquejos más significativos.

FIGURA CON PAISAJE

En el método de trabajo de Sorolla, destaca una visión parcial de un panorama extenso, siéndole útil para acentuar la individualidad en cada forma y obtener una composición más vigorosa. Este es el caso de figura con paisaje. Dice Wright al iniciar el capítulo, *Paisaje en perspectiva*, de su libro *Tratado de Perspectiva: Hay una peculiaridad de la visión humana particularmente notable en el dibujo paisajístico del natural, ..., y es que tendemos a exagerar el tamaño de los objetos que nos interesan*⁽⁶⁾. Este es el caso de Sorolla; en todos los bosquejos aquí mencionados y en general en toda su obra, existe un énfasis selectivo en destacar la figura humana, ya sea emplazándola como sujeto en el espacio del soporte o modificando su importancia relativa con respecto a los demás elementos de la composición. Suele colocar a las figuras principales en primeros planos o planos intermedios que luego desplaza a derecha o izquierda para dar sensación de lejanía, sin modificar el tamaño de las mismas. Estos desplazamientos de derecha a izquierda del primer plano o a situaciones en campos medios ya sea en planos separados o en superposición de planos.



Fig. 1.- *En la playa*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 15 cm., lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.116. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

En el caso de la Fig. 1. *En la playa*, la silueta femenina destacada en el primer plano a la izquierda, muy esquemática, está trazada cómo punto referencial. En este bosquejo, investiga el artista como encajar en una composición de forma rápida, una serie de movimientos que posteriormente ha de estudiar. Dada la rapidez del trazo, ha superpuesto planos de forma que monta unos en otros, haciendo casi ilegible el dibujo. Pudiera datarse de 1905 a 1908.



Fig. 2.- *Pescadores y barcas*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 11 x 16 cm., lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 556. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

La figura 2, *Pescadores y barcas*, presenta los tres planos en superposición y claramente diferenciados. La temática es la misma que en el número anterior: En primer término una pescadora; en segundo plano un pescador en una embarcación llegando a la playa y al fondo la superficie marina y la línea del horizonte. El trazo responde a una captación de lo gestual y pudiera ser un estudio más detenido del dibujo anterior. Es esquemático y descriptivo. Su datación, por trazo, disposición de los elementos y forma de encajarlos, pudiera fecharse de 1905 a 1908.

La figura 3, *Escena de playa con velas*, más evolucionado que los anteriores, presenta tres planos marcados por juegos de diagonales. En primer plano, hacia la parte derecha, una figura femenina y dos niños caminan por la orilla de la playa que se sugiere con rasgos perpendiculares e inclinados. En un campo medio,

(6) WRIGHT, Lawrence: *Tratado de Perspectiva*. Barcelona, 1985. Editorial Stylos. Página 296.

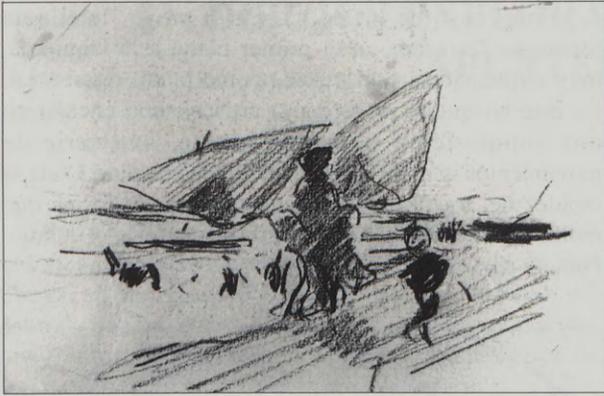


Fig. 3.- *Escena de playa con velas*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 15 cm., lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.082. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

rasguños sugieren figuras de bueyes y dos barcas dentro del mar. Al fondo y en último lugar, la línea del horizonte. Es una composición a base de diagonales, de trazo esquemático, señalando en ocasiones los objetos sin describirlos. Dibujo espontáneo y muy cuidado en la elaboración de los detalles, pudiera fecharse de 1914 a 1916.



Fig. 4.- *Camino de Xàvea*. (Título manuscrito por el autor). Papel continuo de pasta mecánica, satinado siena, 11 x 15 cm., lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.622. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

La figura 4, *Camino de Xàvea*, muestra otra forma de encajar los diversos elementos, desde un ángulo de visión medio y muy próximo. Esto le obliga a trazar en perspectiva los elementos del primer plano con una línea móvil, amplia y cerrada que perfila lo que Sorolla escribe anota niños. Exagera el tamaño de los elementos del

primer plano y lo utiliza como referencia para elaborar el fondo que diseña con dimensiones muy reducidas, estableciendo y midiendo la distancia del primer plano al último. Lawrence Wright al tratar sobre las medidas y las relaciones entre los objetos de un paisaje, cuando va a ser objeto de un dibujo u obra artística dice: *Al dibujar un paisaje, la dificultad de mantener sus auténticas formas y proporciones radica en la ausencia de módulos referenciales, de ahí la costumbre de introducir... figuras que indiquen la escala y la distancia, en lugares reales en que nos los haya*⁽⁷⁾.



Fig. 5.- *Pescando en el acantilado*. Papel continuo de pasta mecánica, satinado, 13 x 17 cm., lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.714. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

PAISAJE CON FIGURA

Figura 5. *Pescando en el acantilado*.

Describe tres rocas dispuestas en diagonal y rodeadas de agua. La marea sigue una dirección diagonal pero en sentido contrario al de las rocas, formando un esquema compositivo en aspas. El trazo y el sombreado del acantilado están sugeridos con rasgos paralelos y oblicuos, contorneados por una línea que define su perfil. Logra este apunte una armonía entre lo estático del acantilado y lo dinámico del mar; las sombras, están cuidadosamente estudiadas tanto en las rocas como en los matices del agua. El foco de luz que incide en el primer plano consigue un movimiento lumínico dejando

(7) WRIGHT, Lawrence: *Tratado de Perspectiva*. Barcelona 1985. Editorial Stylos. Página 305

entre los trazos el blanco del papel que produce el efecto deseado. El bosquejo recoge un fragmento de un acantilado. Es posible que la intención de Sorolla fuera tan solo esbozar las rocas y el mar, pero aún en este caso sobre una de ellas coloca un pescador con una caña en pequeñas dimensiones. Podríamos preguntarnos, como diría Wright, si se toma como referencia para establecer una escala de proporciones adecuadas.

Este dibujo parece una de las investigaciones y exploraciones para el óleo sobre lienzo, *Mar y rocas de San Esteban*, (Asturias, 1903, Museo Sorolla en Madrid). Si comparamos la obra dibujística y la pictórica podemos establecer relaciones entre ambas. En el óleo, vemos un estudio de paisaje puro, sin alusiones a ninguna figura humana.

Las rocas también están dispuestas en diagonal, avanzando hacia el mar del ángulo inferior izquierdo a la parte superior derecha; las pinceladas, ni demasiado largas y amplias, como es costumbre en este artista, ni demasiado cortas, siguen la misma dirección que los trazos del boceto, paralelos e inclinados, manchando en diversas gradaciones de verde, simulando la vegetación. Entre las rocas del primer plano del óleo, como en el boceto, el agua se arremolina: ésta es la parte más acorde con el paisaje norteño y que pudiera tener alguna aproximación con el primer plano del bosquejo. El campo medio, con las olas espumosas que rompen suavemente en el acantilado, recuerda, en cierto modo, el Mediterráneo. El cielo, entre soleado y nuboso, le da matices dorados.

PAISAJE PURO

Figura 6. *Cala Blanca*.

Es un dibujo tomado desde un ángulo próximo. Posiblemente desde otra cala algo más baja, señala con luces y sombras el acantilado y el mar. Podemos observar un trazo evolucionado dentro del esquematismo propio de los últimos años, *Cala Blanca*, quizá recordando el trazo del acantilado del óleo sobre lienzo *Los contrabandistas*, de 1919. (Colección particular). Aquí se establece una variante: el estudio está tomado con una perspectiva de abajo a arriba, mientras que en el óleo anteriormente mencionado es desde arriba hacia abajo.



Fig. 6.- *Cala blanca*. Papel continuo de pasta mecánica, satinado, blanco amarillento, 10'5 x 15'5 cm., lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 214. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).



Fig. 7.- *Paisaje mariner*. Papel continuo de pasta mecánica, satinado, blanco amarillento, 13 x 20 cm., lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 844. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

En la figura 7, *Paisaje mariner*, el punto de vista y su perspectiva le obliga a resolver otros problemas, como señalar los diversos elementos y encajarlos en la composición. El primer plano, más próximo, describe la escena que posiblemente esté tomada desde una roca superior, señalando todos los elementos que visualiza, tales como velas, embarcaciones varadas, bueyes, etc. Este dibujo pudiera ser fechado de 1915 a 1920.

LUZ BUELGA LASTRA

SALVADOR TUSET

Hace cuarenta años que murió en Valencia Don Salvador Tuset.

Había nacido un nueve de noviembre de 1883. Muy joven se matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos donde terminaría sus estudios en 1903; más tarde, Joaquín Sorolla lo admite como alumno particular.

Su andadura artística comienza, pues, con los arbores del siglo, y como todos sabemos, es éste un momento en el que los movimientos artísticos son la consecuencia de un deseo expreso de llevar a un fin lógico las formas iniciadas en el siglo anterior o, por el contrario, una ruptura con todos los estilos anteriores de expresión.

En España dentro del ámbito artístico, la característica esencial es el eclecticismo, conviviendo lo académico, propio del siglo XIX, junto a planteamientos más modernos.

En consecuencia, la pintura española queda definida en tres direcciones básicas: la primera de ellas la configuran algunos artistas que, aun trabajando en una línea de vanguardia, no llevan sus postulados a las últimas consecuencias. La segunda dirección nos viene representada por los pintores españoles que practican una vanguardia más agresiva. Y, por último, la tercera, definida por los artistas más conservadores que aún siguen fieles a la tradición pictórica del siglo anterior o al modernismo. Son los habituales concurrentes a las Exposiciones Nacionales y es a este grupo al que podemos adscribir, de una manera general, a Don Salvador Tuset, ya que dicha dirección pictórica pervive todavía en Valencia junto a la temática peculiar de Sorolla y sus seguidores.

Precisamente, es frecuente encontrar asociada la figura de Salvador a este grupo de pintores regionalistas discípulos de Sorolla.

Desde luego, resulta evidente que nuestro artista hace suyas algunas de las características plásticas que definen a este nacimiento, como son: el colorido o esa "facilidad" técnica que le es propia. Pero también es verdad que Tuset, particularmente, posee unos planteamientos bastantes personales que, a mi juicio, lo alejan de manera significativa de lo más "esencial" que define a este grupo, es decir, la exaltación de los valores regionales, pintura realizada básicamente al aire

libre, así como ese excesivo acento colorista que, a veces, se percibe en algunos artistas paisanos suyos, por lo que sería conveniente evitar la tentación de incluirlo en dicho grupo.

Dicho esto, pasamos a señalar algunas de las conclusiones más importantes que se derivan propiamente de su obra pictórica.

Empezaremos diciendo que son dos las fuentes principales que nutren, plásticamente hablando, la obra de este pintor. De un lado, el magisterio de Joaquín Sorolla y, de otro, la influencia que siempre ejerció en su obra la tradición realista y figurativa de la pintura española.

Como ya aludimos al principio de nuestra exposición. Tuset fue discípulo directo de Sorolla; pero a pesar de tan estrecha relación, esta circunstancia no supuso en ningún momento que el discípulo intentara una mera imitación de la obra del maestro, muy al contrario, Don Salvador buscó siempre el desarrollo de una línea personal.

Verifiquemos seguidamente algunas de las diferencias sustanciales que se perciben comparando la obra de ambos.

Si bien es verdad que los dos tienen en común una devoción particular por la observación directa del natural, la elección que de él hace cada uno de ellos es bien distinta.

A Tuset, concretamente, lo que le interesa es esa luz matizadora y modeladora que no ciega sino que acoge a la naturaleza en infinidad de matices. Don Joaquín, por el contrario, indaga en "el natural", buscando esa luz que lo define y los contrastes que origina esa fuente cegadora, fuertemente definitoria, tan característica del exterior mediterráneo.

Existen además, entre ambos, notables diferencias de carácter personal.

Tuset, hombre reflexivo y muy dado al ensimismamiento, pintará esa Valencia oculta, la vida dentro de las casas y la trascendencia de la vida interior.

Su maestro, sin embargo, era alegre y extrovertido, por lo que busca una representación de su tierra "a plena luz". Se percibe pues, entre ellos una acusada diferenciación de intereses expresivos, lo que se traducirá lógicamente en una distinta elección y utilización del lenguaje pictórico.

Una vez detectadas estas notables diferencias, no podemos sin embargo, silenciar un aspecto tan significativo como es la importancia que Sorolla concedía al dominio de la técnica, ya que esta preocupación sería heredada plenamente por Tuset.

Efectivamente, este se convertirá a su vez en un fuerte dominador de los medios pictóricos. Dicho dominio técnico, en ningún momento es fruto de la improvisación, sino que se apoya en una sólida base científica. Antes de realizar una obra, sabemos que el artista hacía varios bocetos preparatorios con el fin de resolver de antemano algunos de los problemas que planteaba la representación. El lienzo, por lo general, estaba preparado a la creta o a la media creta y con un color de base. Primeramente, el pintor abordaba las manchas generales, concretando así los planos fundamentales de la composición. A menudo, dichas manchas quedaban tal cual eran planteadas en un principio, tan sólo reforzadas por algunos planos constructivos, de lo que se deduce que el mismo fondo de preparación actúa como un elemento más dentro de los valores plásticos de la obra.

Sin duda, una de sus cualidades plásticas más sobresalientes radica en lo que el doctor Baños ha denominado, con certeza, “función estructuradora de su pincelada” y el modo en que ésta se aplica al lienzo. Tuset, según el profesor Baños, “concibe dicha pincelada subordinando su función a los demás aspectos plásticos que configuran la composición”. Esto no debe hacernos pensar que dicha pincelada no haya sido llevada al lienzo con la debida soltura o espontaneidad.

Este dominio técnico se proyectará, por otra parte, a otros elementos plásticos como: el tratamiento de la luz, el color, la mancha, etc. Pero a su vez, dichos elementos operarán casi siempre en función de una notable interacción de las partes a favor del todo. Como de nuevo nos clasifica Baños, dichos elementos “se han ido sometiendo y doblegando a una idea de forma pictórica, a un concepto de la belleza que, de manera emocionada y categórica, supo plasmar este artista”.

Ciertamente, para este pintor, la “belleza” es su permanente aspiración estética y emana del natural. Es fácil pues deducir que sus fuentes más inmediatas de conocimiento partan de lo circundante y, en consecuencia, de una actitud visual de carácter eminentemente empírica, por lo que la “idea” en sí no opera como elemento apriorístico en la concepción pictórica de su obra. No obstante, sabemos que él posee un carácter metódico y reflexivo, lo que

lógicamente le impedirá entregarse de una manera total a la pura representación de los problemas perceptivos o de las sensaciones visuales.

Se da pues en su actitud creativa una clara tendencia a la valoración metódica de los problemas representacionales, por lo que resulta lógico que utilice en su lenguaje plástico elementos propios de la tradición, eligiendo lo “figurativo” como esquema básico de su lenguaje. No obstante, el artista impregnará a ambos aspectos —su percepción de lo circundante y los esquemas básicos de la tradición pictórica— de su propia personalidad y sensibilidad.

Al observar sus obras percibimos que se produce una interrelación entre él y su entorno. Lo circundante influye de alguna manera en su sensibilidad, le hace encontrarse a gusto, pero a su vez el artista actúa sobre ello, imprimiéndole, en todo momento y a través de su propia acción idealizadora, un particular sentido que trascenderá la mera representación de lo cotidiano.

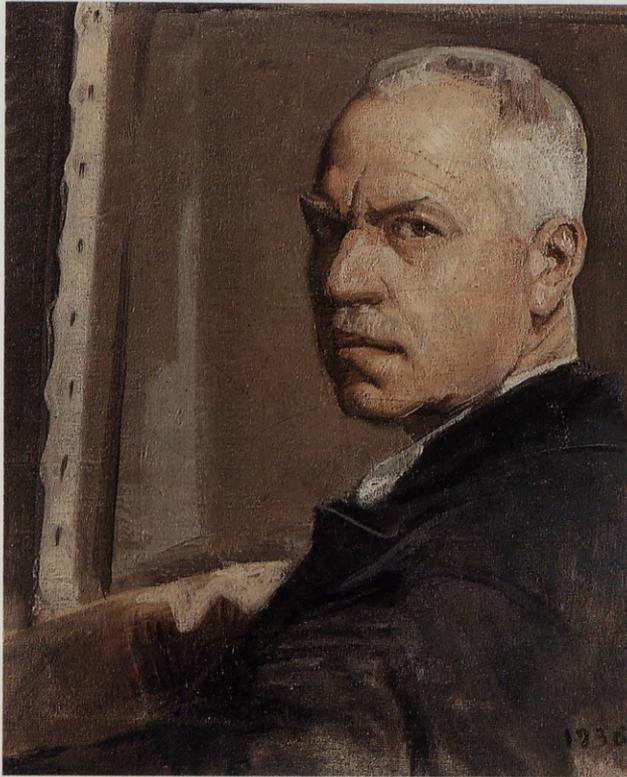
Resulta pues que el mundo de Tuset es un mundo próximo, tranquilo, sereno, un mundo apacible de estancias y paisajes silenciosos donde los seres (casi siempre mujeres) y las cosas permanecen callados, concentrados en su propia actividad.

Dicho mundo se traduce de una manera plena en su lenguaje plástico. Tanto su concepto de la forma como los distintos elementos que conforman la composición adquieren una característica esencial, que no es otra que el equilibrio y la notable coherencia de interrelación que se establece entre ellos. De tal modo esto es así, que ninguno asumirá un excesivo protagonismo.

El resultado, pues, es un lenguaje muy pictórico, en el que separar lo que es forma de lo que es color y determinar la acción expresiva de ambos actores es algo muy difícil. Tuset, por tanto, es un pintor que intenta controlar y ordenar cada uno de los medios de expresión que intervienen en la obra. Sin embargo, su actitud visual, que como ya se ha señalado, es eminentemente empírica sí que le lleva a conceder una significativa importancia expresiva a un elemento básico del lenguaje plástico: la luz. El planteamiento que el artista hace de dicha luz, según el profesor Baños, “evidencia una notable maestría que posibilita, en todo momento, multitud de gradaciones cuya valoración tonal adquiere un elevado grado de expresión y un tipo de ambientación intimista que juega, la mayoría de las veces, a favor de los valores figurativos”.

Humanamente, todos lo sabemos, Tuset fue un hombre profundamente hogareño y es precisamente





aquí donde encuentra la mayoría de sus vivencias, tanto personales como artísticas. Él permanecerá casi siempre encerrado en su estudio, al lado de lo que le es más familiar, de lo que se deduce que la mayoría de sus preocupaciones creativas se limiten a "su mundo". Y es éste un espacio privado de estancias y paisajes herméticos.

Precisamente, se comenta a este respecto, con frecuencia la influencia que los llamados pequeños maestros holandeses del siglo XVII ejercen en su temática de interiores.

Durante los años que Tuset estuvo como pensionado en Roma viajó por diversos países de Europa y quedaría especialmente impresionado por la obra de estos artistas pues, en cierto modo, vio representada en ella y, de una forma admirable, ese mundo cotidiano y sencillo que se ajusta perfectamente a su personalidad.

Por tanto, no puede resultarnos extraño que estos interiores holandeses (que como dice Gombrich "nos hacen ver con un nuevo mirar la segunda belleza de una escena sencilla") motiven fuertemente al artista en la búsqueda de soluciones plásticas que le orienten en esta faceta específica de su obra, ya que las supuestas

inquietudes representativas de dichos maestros, coinciden psicológicamente, y muchas veces formalmente con el mundo interior que nuestro artista quiere expresar.

Todos los aspectos de su obra, anteriormente referidos, le llevarán lógicamente, a una evolución plástica que se ajusta a un esquema lineal y continuo, sin entradas ni salidas a otras direcciones pictóricas. No es por ello un innovador pero tratará con acierto todos los temas y se mantendrá siempre fiel a sí mismo y a sus ideas.

En el retrato, Tuset demuestra su conocimiento profundo de la forma, como valor estructural indispensable que es para conseguir el objetivo primordial de esta temática, y que no es otro que el logro formal de cada una de las cualidades y peculiaridades que definen y caracterizan la personalidad del retratado.

Esto que decimos lo conseguirá con notable éxito y, en ocasiones, con una evidente síntesis de los elementos pictóricos.

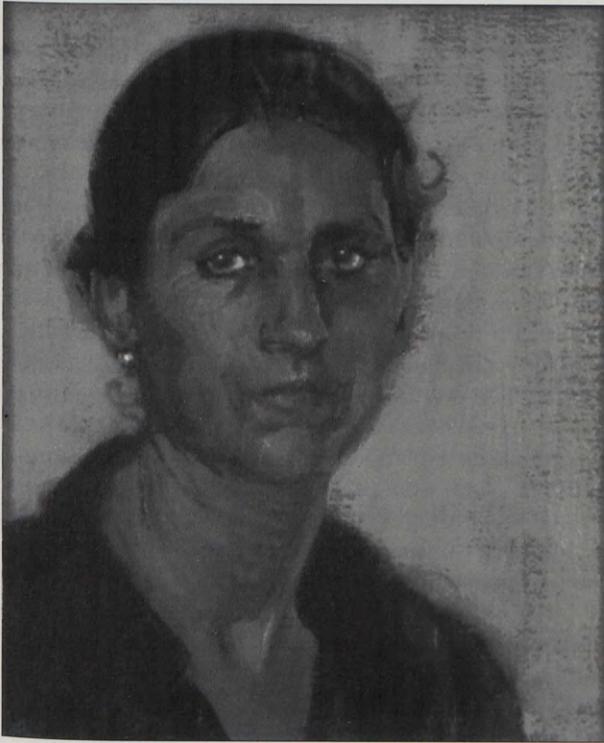
Es en este género donde mejor se detecta su profundo conocimiento de los aspectos esenciales de la forma, así como la función que el color puede llevar a cabo apoyando en todo momento dichos aspectos. Todo ello impregnando a la personalidad del retratado de una dignidad y elegancia poco comunes, como verificaremos seguidamente en ese magnífico retrato de Nicolasa.

NICOLASA

La composición nos viene determinada, en este caso, por un simple rectángulo y en el cual se encuentra ubicada la cabeza del personaje; también podría inscribirse dentro de lo que sería más o menos un triángulo pero en cualquier caso, lo que nos están sugiriendo ambos supuestos es que dicha composición posee un marcado carácter clásico.

En cuanto a la proporción habremos de decir que, una vez hecha las debidas comprobaciones, se ajusta bastante a la proporción áurea, en sentido vertical, lo que nos está evidenciando de forma clara que la modelo ha sido en este sentido, analíticamente observada, ajustándose así a un estudio de carácter empírico.

La estructura sintáctica de la pincelada es esencialmente abierta (construyéndose desigual y con



evidentes cambios rítmicos) pero, a su vez, dicha dicción factular es enérgica, muy modelada, por lo que se construye y enlaza de manera vigorosa, directa, dibujando a golpes de pincel el relieve de las formas.

Todo ello nos revela emocionalmente una evidente fuerza, vivacidad y consonancia, por lo que es lógico pensar que nos encontramos, en este caso en concreto, ante un Tuset que es capaz de reaccionar de manera plenamente temperamental.

Por otra parte dicha sintaxis viene determinada por un grado de intervención medio-máximo, lo que sin lugar a dudas viene a potenciar la lectura emocional anteriormente referida.

En lo que se refiere al orden valorativo establecido es evidente que no se perciben grandes constantes entre sus matices, ya que existe una clara preponderancia de los valores medios-bajos. El clarooscuro aparece pues con una abundante gama de valores tonales próximos, alcanzándose así, una fisonomía constructiva muy modulada, lo cual nos lleva a una reacción emocional en la que la rotundidad expositiva es de clara significación expresiva.

Lo primero que llama la atención en el planteamiento cromático de este retrato es su exquisita

sobriedad. Dicha sobriedad está aquí plenamente justificada, ya que el pintor lo único que pretende presentarnos es la “desnuda realidad”.

Una vez analizados algunos de los principales elementos del lenguaje plástico de esta obra, pasamos a indicar algunas de las conclusiones emocionales que se producen a raíz de los mismos.

Tuset —es importante señalarlo— ha retratado aquí a una mujer de mediana edad, una mujer trabajadora en cuyo rostro se perciben las huellas que el tiempo y el trabajo han materializado en forma de arrugas, de ahí que la pincelada viva del artista al tratar las facciones de la modelo se adapte perfectamente a este fin expresivo. Es como si el pintor hubiera labrado enérgica y vigorosamente lo que el tiempo y el trabajo han hecho anteriormente. Todo ello ejecutado con indudable fuerza pero sin tortura. Estamos indudablemente ante un alma donde la sobriedad y una elegante dignidad se hacen palpables en el rostro de una mujer.

En su temática de paisajes es donde el artista lleva a sus últimas consecuencias el concepto sintético y donde mejor se aprecia el carácter impresionista de su obra rayando, en ocasiones, en lo abstracto. Todo ello ejecutado con una sorprendente fluidez técnica.

Como es lógico deducir, esta síntesis es mayor en sus últimos trabajos a consecuencia de la evolución graduada a la que antes hacíamos referencia.

En sus primeros paisajes, se observa por tanto una mayor preocupación por la composición y el dibujo y carecen aún de esa riqueza cromática que con el paso del tiempo irán adquiriendo.

Analicemos uno de ellos.

“LA ALQUERIA DEL PI”

Aquí la composición es extremadamente sencilla y está ordenada a partir de la línea de horizonte que se encuentra situada sensiblemente más abajo del eje horizontal del cuadro, dividiendo así a la representación en dos espacios fundamentales, cielo y tierra.

En cuanto a lo que se refiere a la proporción, es decir el sentido de la medida, está condicionada por el formato. Como sabemos, es el marco el que organiza las formas creadas en su interior. Aquí nuestra vista adopta como unidad de medida y de relación espacial algunos de los elementos, casi apenas identificables,



que aparecen en la composición, como pueden ser algunas de las masas abocetadas que se encuentran en los segundos planos del cuadro, y mediante las cuales juzgamos por comparación, toda la dimensión espacial. Al presentársenos, de este modo, dichos datos, verificamos además, que todo ello constituye un sistema de relaciones, a causa del cual el espectador percibe esa notable sensación de una extensión interminable.

La estructura sintáctica de la pincelada posee un claro carácter irregular, lo que origina una lectura en la que la sensibilidad y la emotividad adquiere un evidente protagonismo. Dicha pincelada se establece en función de la mancha. En este caso concreto el artista ha concedido un pleno protagonismo tanto al color como a la dicción factular en sí misma. Esta última está determinada por un grado de intensidad mínimo, por lo que Tuset más que pintar lo que hace aquí es acariciar con el pincel todo el lienzo, partiendo de un sentimiento casi poético. Todo ello ejecutado de una manera rápida, directa y certera.

El orden valorativo viene establecido por un absoluto predominio de los valores altos y que se encuentran además articulados mediante una gradación sutilísima, lo cual está jugando sin duda, a favor de esa delicadeza espiritual que marca toda la obra amén de crear una serenidad ambiental fuertemente atmosférica.

En el orden cromático observamos un claro protagonismo de los matices fríos: azules, verdes y violetas sutilísimos que apoyan expresivamente la

cualidad ambiental y atmosférica del orden valorativo anteriormente descrito. El tono cálido sólo aparece en la parte inferior izquierda del lienzo, en unos toques de sienas, bermellón y carmín, estos posibilitan en gran medida que se establezca un primer término dentro de la composición.

Es indudable que aquí el artista más que pintar los elementos formales de un paisaje ha pintado la atmósfera, el aire, la inconmensurable distancia que separa al espectador de la panorámica que domina. Todo ello realizado con la justa intervención matérica. El halo sutilísimo de su pincel conduce al espectador a la ilimitada percepción de lo inconcreto, a la grandeza de la naturaleza, sumergiéndonos así en lo más profundo de nuestros pensamientos y sentimientos. Porque como nos apunta Taylor “la capacidad que tiene la obra maestra de eludir la definición es justamente lo que le da fuerza para permanecer en nuestra memoria”.

Los bodegones de Tuset se definen por la búsqueda de los distintos matices y las calidades intrínsecas de cada uno de los objetos que en la composición aparecen, intentando mediante diversos planteamientos técnicos definir aquellos aspectos morfológicos que son propios de cada uno de estos objetos representados. Comentemos uno de ellos.



BODEGON CON CANGREJOS

Aquí la composición se ordena mediante un esquema triangular básico. La estructura sintáctica de

la pincelada, o sea, el orden y manera con que se define la dicción factual de la obra, se ciñe al sentido constructivo de los objetos, tales como: los dos cacharros de barro y la fuente de loza. Sin embargo la pincelada obra, a veces, más libremente en alguno de los elementos que aparecen representados. Ello se hace patente en el tratamiento que el artista da a los cangrejos, ya que en ellos su pincel se libera de los límites que establece el dintorno de la forma posibilitándose así, la expresión de un gesto más rápido, espontáneo y eficaz del sistema de manchas, lo que concede al tratamiento pictórico de estos crustáceos una frescura y una vivacidad que resultan totalmente acordes con su propia morfología.

La ordenación valorativa viene determinada por una sucesión de clarooscuro que, aún teniendo condiciones opuestas entre algunos de sus matices, posee una clara correspondencia de enlace. Su función por tanto es claramente constructiva.

En el planteamiento cromático percibimos una clara sobriedad, fundamentada en el predominio de los pardos cálidos y grises. Dicha sobriedad trata de ser consecutiva con la misma sencillez de los objetos representados, de por sí, sobrios en tonos.

Para terminar este comentario diremos que nos encontramos ante una de las ocasiones en que Tuset utiliza para expresarse a simples objetos cotidianos. El artista, hombre hogareño y consecuente con su propio entorno objetual, les rendiría homenaje con su trabajo en numerosas ocasiones, demostrando así su afecto por las cosas más insignificantes, ya que, como se ha dicho en alguna ocasión "los objetos habitan en el espacio como personajes en un escenario".

Es en su temática de interiores, donde nuestro artista afirma su personalidad de una manera más evidente, pues se adaptarán perfectamente a su carácter, ofreciéndole la oportunidad de representar, ese mundo de la propia intimidad que, de otra parte, será el eje principal de su forma de vida y por la que se sintió francamente cautivado.

Para revolverlos partirá de una actitud profundamente contemplativa, de recogimiento casi místico. Cuando contemplamos un interior de Tuset, podemos afirmar que estamos observando tanto el "interior" del alma del artista como el "interior" de nuestra propia alma, vivenciando de nuevo emociones que permanecían dormidas dentro de nuestro propio ser "interior".

El tema es una mera excusa para conducir a nuestro espíritu a un solaz de paz y tranquilidad. Es como si el artista nos quisiera guiar a través de la luz,

la forma y el color a "aquella estancia" donde la quietud posibilite un descanso al desasosiego de nuestros sentimientos. Pasamos a comentar uno de sus magníficos interiores.

"TOMANDO EL TÉ"

La composición queda establecida aquí: por la diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho, y por dos verticales laterales que acotan la zona que corresponde a la ventana y a la cortina, completándose un rectángulo con las dos horizontales siguientes: una corresponde a la línea que separa el suelo de la pared y otra la determina el límite superior de la ventana y la cortina. En el cuarto inferior izquierdo de dicho rectángulo se centra la acción misma de la escena.

La estructura sintáctica de la pincelada posee un claro carácter abierto; es por tanto poco propensa al aristamiento. El pincel del artista elude aquí de nuevo al dintorno de las formas, estableciendo en consecuencia, un evidente protagonismo del sistema de manchas. Es por esto que la dicción factual obra libremente, posibilitándose así que las figuras y los objetos representados se resuelven a base de un eficacísimo y rápido gesto que construye muy sabiamente la estructura de las formas.

Dicha sintaxis viene a su vez determinada por un grado de intensidad medio-máximo, de bastante densidad y en el que los empastes adquieren una relevante importancia, potenciando el sentido constructivo de una pincelada matérica, sobre todo, en la zona que corresponde a la mesita con bandeja. No obstante también observamos que dicha preponderancia matérica va diluyendo su densidad en la medida que los objetos representados se alejan del espectador.

El orden valorativo corresponde a un clarooscuro que tiene condiciones opuestas entre sus matices, pero a su vez, dichos matices se nos presentan con una evidente fluidez plástica, lo que concede a todo el cuadro soltura y frescura. Existe pues una clara preponderancia de los valores altos-bajos de lo que resulta, un acertado planteamiento del contraluz pero que no se percibe, en ningún momento duro, ya que su adecuada resolución valorativa genera una indudable cualidad ambiental.

En el planteamiento cromático existe un claro protagonismo de los matices cálidos: dorados, ocre, sienas y algún rojo, si exceptuamos el mantel verde, que como vemos contrasta, significativamente, con los demás tonos. Dicho contraste, a mi juicio, posibilita



que el espectador fije de una manera rápida su mirada en el centro de la escena, determinado por sus protagonistas, las dos mujeres.

Tuset hace a la mujer la protagonista esencial dentro de ese paisaje cerrado que es la intimidad. Es ella el sustento básico y primigenio de la familia y su hábitat: la casa. En este, su espacio más importante durante siglos, las mujeres que pinta D. Salvador se

entregan a sus labores cotidianas, leen, cosen, pintan o, como en este caso, toman el té apaciblemente en una sala donde la luz se introduce por una gran ventana, invadiendo así el espacio representado y revelándonos la existencia de “un climax” donde se vive de una manera más personal la propia existencia. En dicho “climax”, protegido de los abatares del exterior se hace posible la confidencia, el intercambio íntimo entre dos

mujeres que parecen conversar. Es indudable que aquí se respira paz, sosiego y tranquilidad. Podríamos decir que Tuset ha pintado aquí, con innegable acierto, a la misma intimidad, trascendiéndose de este modo, un simple instante de la existencia más cotidiana.

Para finalizar, diremos que D. Salvador Tuset fue un magnífico pintor, sobre todo, fue honrado consigo mismo y con su pintura a la que imprimió casi siempre de su carácter anímico, por lo que nunca ésta caerá en puro anecdotismo representativo, ya que el artista sabe

transportarse y transportarnos más allá de la pura representación pictórica, conduciéndonos, inconscientemente, a un mundo que no es el meramente pintado sino algo más que forma parte de nosotros mismos y donde las ensoñaciones y los recuerdos están bañados por esa luz de nuestra propia alma.

CARMEN CHINCHILLA MATA
Facultad de Bellas Artes

HISTORICISMO Y RACIONALISMO EN LA ARQUITECTURA DE JOSE JUAN CAMAÑA Y LAYMON (1850-1926)

«Hoy mismo, un material nuevo ha traído una revolución al campo de la arquitectura.

Ved el hierro, nunca empleado como elemento principal de la construcción, trayendo una fuente de formas y pidiendo un arte nuevo que le sea característico, expresando su modificación peculiar al siglo XIX; un arte que permite lucir su tenacidad, dureza, ductilidad y facilidad de elaborar con una masa que tan pronto presenta en resistente barra, como en fundido caldo que brota fácil de las entrañas del candente horno».

CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: *Carácter progresivo de la Arquitectura como Bello Arte*. Valencia, 1885.

Como institución reformada en España con el régimen liberal en el segundo tercio del siglo XIX se encuentra la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La enseñanza en ella impartida era inadecuada a las nuevas exigencias arquitectónicas, que imponía la arquitectura del progreso, ya que nuevos materiales como el hierro exigían modernas formas (mercados, invernaderos, estaciones de ferrocarril). El romanticismo había quebrantado el neoclasicismo, alma de la Academia desde su fundación. Por Real Decreto de 1844 se crea la Escuela de Arquitectura de Madrid, por lo que la enseñanza de la arquitectura se sustrae de la disciplina de la Academia, y en donde las nuevas asignaturas impartidas *Historia de la Arquitectura, Teoría del Arte y de la Decoración, Copia de edificios antiguos y modernos, Adornos, Dibujos de Arquitectura*, y la formación de una biblioteca donde se reunieron tratados especiales de estilos latino, bizantino, ojival, árabe y renacentista, acompañados de planos, alzados y detalles de los principales monumentos, así como una buena colección de vaciados de ornamentación plateresca y árabe y otros detalles de estilo romano bizantino, iban a propiciar —como define Navascués Palacio—, junto a toda esta documentación gráfica, la formación de la futura generación del eclecticismo⁽¹⁾, de la que José Juan Camaña y Laymón iba a ser partícipe, en esa nueva

hornada de significativos arquitectos valencianos junto a Joaquín M^o Belda Ibáñez (1839-1912) y Joaquín Arnau Miramón (1849-1906), a los que logró sobrevivir.

A mediados del siglo XIX «la nueva sociedad burguesa, enriquecida y terrateniente que había adquirido las tierras de la Desamortización, y que se establece en la ciudad y emprende lucrativos negocios —según manifiesta Pérez Sánchez—, va a dar el tono y a crear nuevas exigencias urbanas»⁽²⁾. La arquitectura valenciana en ese periodo se mueve entre el agonizante neoclásico académico y la oleada neogotista recién implantada por Viollet le Duc en Francia, y que durante el último tercio del siglo XIX se verá envuelta viviendo su mutación, a través del empleo de nuevos materiales de fundición como el hierro, aplicando renovadas técnicas a los estilos viejos.

1. CAMAÑA, ARQUITECTO

José Juan Camaña y Laymón (Valencia, 1850-1926), hijo del también arquitecto José Zacarías Camaña y Burcet (Sagunto, ?-Valencia, 1876), es uno de los proyectistas más trascendentales en la generación eclecticista valenciana y, como define Daniel Benito, «quizás el que mejor supo reflejar las preocupaciones científicas y técnicas de su época, siendo el único de sus contemporáneos que alcanzó cierto prestigio fuera del restringido círculo valenciano, no sólo por su participación en varios congresos, sino por su carrera política y sus relaciones sociales»⁽³⁾.

- (1) NAVASCUES PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», en *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid, 1971, n^o 14, p. 115.
- (2) PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: *Valencia. Arte en Valencia*. Madrid, Fundación Juan March, 1985, p. 341.
- (3) BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento, 1983. p. 273.

La trayectoria de Camaña (Fig. 1), se mueve dentro de un contexto historicista que evolucionará hacia nuevas



Fig. 1. El arquitecto José Juan Camaña y Laymon
(Foto Paco Alcántara)

formalidades técnicas, alcanzando el inicio de su cénit profesional hacia 1884. Su discurso programático, *Carácter progresivo de la arquitectura como bello arte*⁽⁴⁾, como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, será toda una síntesis de lo referido. Ciencia y arte, materia e idea, dibujo y forma, serán las constantes en su devenir creativo. Su carácter historicista queda patente en el perfecto conocimiento del pasado clásico. La arquitectura, expresión del hombre, para Camaña y Laymón tiene y debe tener en cada pueblo, en cada siglo y en cada civilización su peculiar arquitectura: la suya, la del siglo XIX, es la del hierro. Discurso éste mucho más progresista que el que dos años antes, 1882, había formulado Juan de Dios de la Rada y Delgado con motivo de su ingreso como Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de

Madrid, y que llevaba por título *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*, un verdadero manifiesto del eclecticismo, en opinión de Pedro Navascués, por la forma encendida con que está escrito. Rada y Delgado decía que el arte de dicho siglo tenía que ser ecléctico, donde debían confundirse todos los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas, asociando lo moderno con lo antiguo, lo nacional con lo extranjero, el arte y la industria...⁽⁵⁾.

Como ya definió Trinidad Simó, «Camaña y Laymón evidencia —refiriéndose a su obra de Paz, 17, construida en 1901— todo un entrecruzamiento de ideas generales: el orgullo de una profesión en alza, sus vinculaciones con la ciudad —Valencia— en un momento de empuje urbano y arquitectónico, la educación ecléctica y clásica y, finalmente, la fe en el progreso y en el racionalismo»⁽⁶⁾.

1873 marca el inicio de su vida profesional al obtener el título de arquitecto, a los 23 años de edad, graduándose por la Escuela de Arquitectura de Madrid, y siendo opositor para proseguir estudios en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, plaza que no conseguiría en beneficio de Baldomero Botella. Cursa Ciencias Físicas y Químicas, y Derecho, doctorándose en ambas disciplinas y siendo durante varios años profesor ayudante de la Facultad de Ciencias, de Valencia (su padre lo fue de la de Matemáticas). Ruiz de Lihory confiesa que para Camaña «constituye una de las mortificaciones de su vida el no haberse podido licenciar también en Medicina»⁽⁷⁾. De 1878 datan sus dos primeras obras historicistas de las que hay noticia: el *edificio de viviendas neoárabe de Paz, 4* (antes Horno de la Seca, 12), de Valencia, y el *neogótico Asilo de Ancianos* de

(4) CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: «Carácter progresivo de la Arquitectura como Bello Arte». *Memoria de la sesión pública que celebró la Real Academia de San Carlos de Valencia el día 8 de noviembre de 1885*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1885, pp. 16-39.

(5) RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el día 14 de mayo de 1882. Madrid, 1882.

(6) SIMO TEROL, Trinidad: *Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, p. 368.

(7) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahál): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897, p. 415.

Yecla (Murcia), cuya Iglesia-Capilla será concluida en 1892.

El Marqués de Campo va a significar para José Juan Camaña su protector y mecenas. José Campo Pérez (1814-1899) es el prototipo —como precisa Alberto Peñín— de lo que se ha llamado oligarquía financiera. Perteneció al partido moderado y fue alcalde tras la proclamación como reina de Isabel II por Narváez, desde 1843 a 1847; comenzó su vida empresarial en Valencia mezclando política y negocio desde su inicio, y en 1860 se traslada a Madrid en busca de nuevas perspectivas y de cercanía al poder⁽⁸⁾. El Marqués de Campo ya había recurrido a José Zacarías Camaña y Burcet (padre de José Juan Camaña y Laymón) en 1854 para la realización de la fachada del Teatro Principal y él fue quien le encargó en 1881 la ampliación del *Asilo (del Marqués de Campo)* que ya fundara como núcleo primitivo en el mismo lugar en el año 1862, edificado por Antonio Sancho y no por James Beaty. El primer proyecto presentado por Camaña y Laymón, de corte clasicista e inspirado en el edificio asistencia del Asilo de San Juan Bautista, de Sebastián Monleón que data de 1873, fue desestimado por Campo que deseaba —abunda Daniel Benito— una obra de «estilo gótico»⁽⁹⁾. El segundo, que fue aceptado, incluía el edificio del Asilo (Fig. 2), historicista, neogótico solo a nivel de formas y con dos fachadas en ángulo diedro, y la iglesia (hoy Parroquia de la

Milagrosa) construída en 1884, una pequeña capilla neogótica donde utilizará el hierro colado.

En 1881 fue comisionado por la Asociación de Arquitectos de Valencia junto con Joaquín Belda e Ibáñez, para asistir al I Congreso Nacional de Arquitectos de Madrid celebrado dicho año, donde al frente de la delegación valenciana tuvo destacada participación, interviniendo en la discusión de algunas ponencias sobre cuál debía ser el ideal de la arquitectura contemporánea, entre Luis Tomás, José Artigas y Luis Cabello, expresando una defensa de la libertad artística contra la pretendida superioridad de la arquitectura cristiana. Publica *Pozos artesianos de la Vega de Valencia* ⁽¹⁰⁾.

Es nombrado dos años después, por la Sociedad Económica de Amigos del País, miembro del comité de arquitectos de la Exposición Regional que se celebró en los Jardines del Real y cuya inauguración tuvo lugar en 21 de enero de 1883⁽¹¹⁾. En ese mismo año hallándose vacantes dos plazas de Académicos Correspondientes para la sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fue propuesto junto a Antonio Martorell y Trilles, y a petición de Gonzalo Salvá, Joaquín M^a Belda, Joaquín M^a Calvo y Ricardo Franch, el día 26 de abril⁽¹²⁾. La Real Academia en sesión de 16 de diciembre de 1883 acordó cubrir la vacante de académico solicitada por la Sección de Arquitectura, siendo José Juan Camaña y Laymón designado académico al efecto y por unanimidad⁽¹³⁾, recibiendo la medalla de distintivo académico y tomando posesión en la Sesión Ordinaria celebrada el día 20 de enero de 1884⁽¹⁴⁾. Ese año traza el retablo mayor, un artefacto de arquitectura ecléctica y planta



Fig. 2. Fachada de la Iglesia del Asilo del Marqués del Campo. Valencia (Foto Rosa Carreras y Amparo Villar)

(8) PEÑÍN, Alberto: *Valencia (1874-1959). Ciudad, Arquitectura y Arquitectos*. Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1978, pp. 19-20

(9) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 274.

(10) CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: «Pozos artesianos de la Vega de Valencia», en *Revista de Obras Públicas*. Valencia, 1881.

(11) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 275.

(12) A.A.S.C.V. (Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia). Legajo 81. Año 1883. «Propuesta de Académico Correspondiente por la Sección de Arquitectura en favor de Antonio Martorell y Trilles, y José Juan Camaña y Laymón».

(13) A.A.S.C.V., *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos*. Ms., sign. 13. Acta de la Sesión General Ordinaria de 16 de diciembre de 1883.

(14) *Ibidem*. Acta de la Sesión General Ordinaria de 20 de enero de 1884.

movida, de la Basílica Arciprestal de la Purísima Concepción de Yecla⁽¹⁵⁾.

Afiliado al partido conservador de D. Antonio Cánovas primeramente, y de D. Antonio Maura después, fue teniente de alcalde del Ayuntamiento de Valencia en 1885, prestando muy buenos servicios durante la epidemia colérica de dicho año, y posteriormente representó en Cortes al distrito de Torrente. Fue Gobernador Civil de las provincias de Lérida y Cuenca⁽¹⁶⁾.

En solemne sesión inaugural del curso académico 1885-1886, celebrada el 8 de noviembre en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Camaña dio lectura a un extenso, erudito y filosófico discurso sobre el tema «Carácter progresivo de la Arquitectura como Bello Arte», del que hay constancia en las actas académicas⁽¹⁷⁾ y que se publicó impreso⁽¹⁸⁾. Ese mismo año de 1885 proyectó el Convento de las Salesas, neogótico y neorromántico; y en 1888, el Asilo de Ancianos Desamparados, edificado sobre el solar del Convento agustino de Santa Mónica, «una edificación de cuatro plantas, vulgar caserón, que sólo se distinguía de los circundantes por la decoración de sus vanos con elementos medievalizantes»⁽¹⁹⁾. Por estas fechas es nombrado arquitecto diocesano de Valencia, Segorbe y Teruel; y arquitecto municipal de Valencia y de varios pueblos de la provincia (Alzira, Carcagente, Requena, etc.). Y en 1891 proyecta el panteón o mausoleo dedicado al Cura-Obispo Antonio Ibáñez Galiano (destruido en 1936) que se hallaba en la Iglesia del Convento de monjas Concepcionistas de Yecla⁽²⁰⁾; iglesia que en 1875 había construido su padre José Zacarías Camaña y Burcet.

Exacerbado en lo religioso (perteneció a varias congregaciones) fue Presidente de la Sección de Arte Cristiano de la Academia de la Juventud de Valencia, pronunciando el discurso en honor de patriarca San José el día 19 de marzo de 1891, titulado *Consideraciones sobre el porvenir de la Academia*, afirmando en el orden arquitectónico «lo efímero de la existencia de los más notables monumentos conocidos y de los que restaban vestigios, en la India, en la China y en Egipto, en Grecia y en Roma, y que por doquier sólo se advertían los templos destruidos, ruinas en desorden y derrocadas las obras, esfuerzo de sus autores»⁽²¹⁾.

Por Real Orden de 12 de noviembre de 1900 fue nombrado Consiliario 1º de de la Real Academia de San Carlos en la plaza vacante de Eduardo Attard, tomando posesión y renunciando el 13 de abril de 1901. Fue propuesto en la propia sección para 3º y se ratificó el acuerdo por Real Orden de 24 de abril del mismo año, tomando posesión el día 30.⁽²²⁾

El cambio de siglo supuso para Camaña una renovación en los planteamientos técnicos de la arquitectura al introducir en Valencia por vez primera elementos estructurales de acero laminado sin revestimiento alguno, en la denominada *Casa de Hierro* (Fig. 3), edificio de viviendas construido para sí mismo en la calle de la Paz, núm 17 (antes de Peris y Valero), que data de 1901. Daniel Benito refiere cómo «Camaña



Fig. 3. CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: *Casa de Hierro*. Paz, 17. Valencia. Año 1901
(Foto Isabel Belda y Eva Marín)

- (15) A.A.S.C.V., Legajo 82. Año 1884. «Expediente acerca de un baldaquino-templete con destino para el altar mayor de la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Yecla». Incluye instancia del cura párroco, dictamen favorable de la Academia y borrador del oficio remitido al referido párroco.
- (16) ANONIMO: «Necrológica de José Camaña Laymón». *Almanaque Las Provincias para 1927*. Valencia, Establecimientos Tipográficos Domenech, 1926, p. 402.
- (17) A.A.S.C.V., *Libros de Actas de la Real Academia de San Carlos. Años 1880-1886*. Ms., Sign. 13 Acta de la solemne sesión inaugural del curso académico celebrada en 8 de noviembre de 1885
- (18) Vide nota 4.
- (19) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 275.
- (20) Noticia inserta en el Diario *Las Provincias*. Valencia, 2 de octubre de 1892, p. 2.
- (21) CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: «Consideraciones sobre el porvenir de la Academia de la Juventud Católica de Valencia», en el *Boletín-Revista de la Juventud Católica de Valencia*. Valencia, Imprenta de Miguel Manaut, 1889, Tomo VII, p. 332.
- (22) A.A.S.C.V., *Libro de los señores Presidentes, Consiliarios y Académicos de Honor según la nueva organización de la Academia en virtud del Real Decreto de 31 de octubre de 1849*. Ms., sign. 57, s/foliar.

pretendió realizar un edificio en el que se combinara simbólicamente lo mejor de la antiguo y lo moderno, representando aquello por una composición de corte racionalista académico y una decoración a base de motivos clásicos (bustos, estatuas y relieves de terracota sobre los dinteles de las vanos) y lo moderno por la utilización de vigas de acero cuyas cabezas en forma de I, quedan patentes formando parte de la ornamentación. De esta manera su residencia particular adquiere características de edificio representativo, como ya ha sido señalado por Trinidad Simó al unir su decoración los motivos comentados con otros dirigidos a la exaltación de la ciudad (escudos) y de la profesión de arquitecto (cubrepersianas —desaparecidos en la repretinación del edificio—), etc.»⁽²³⁾

En 1904 asiste a la sexta edición del Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid, siendo elegido tesorero del Comité Local valenciano, cuya presidencia ostentaba Joaquín Belda⁽²⁴⁾.

Por Real Orden de 16 de agosto de 1905 fue nombrado Consiliario 2º de la Real Academia de San Carlos⁽²⁵⁾. Vicepresidente de la Sección de Arquitectura, desde el 10 de julio de 1904 hasta el 1 de abril de 1908 fue uno de los administradores de las rentas del «fideicomiso» que fundó Don Vicente Roig y Martínez, al legar sus bienes (escritura de testamento otorgada ante el notario valenciano Miguel Tasso y Chiva en 22 de abril de 1881) en favor de los alumnos pobres de la Academia, fecha esta última en que fue apartado de este encargo por recado verbal del Presidente Jose Mª Belda, y dado de baja como individuo de la misma en 10 de noviembre de 1909⁽²⁶⁾, aduciéndose falta de asistencia a las sesiones académicas. Al efecto, el acta de la Junta General celebrada en sesión de 7 de octubre de 1909 refiere lo concerniente a la no asistencia de señores Académicos a las juntas celebradas, lo que sigue acerca de Camaña: «Don José Camaña Laymón dejó de asistir a las sesiones de la Academia desde la celebrada en 10 de febrero de 1906 y a las de la Junta de Gobierno, en concepto de Consiliario, desde la de 15 de noviembre de 1905, no constando en actas excusa alguna⁽²⁷⁾. Ante este hecho, Camaña redactó un extenso manifiesto titulado «Los arquitectos en la Real Academia de San Carlos» de fecha 20 de diciembre de 1909, en el que se hacía eco de los motivos de la persecución entablada contra él por parte de los arquitectos académicos que formaron en la disuelta sociedad de arquitectos que presidía Martorell y que remitía, para su conocimiento, al Presidente de la Academia⁽²⁸⁾ en 25 de enero de 1910.

Recuerda Daniel Benito como por estos años la actividad arquitectónica de Camaña en Valencia es de

escasa importancia (miradores y verjas de cerramiento), a excepción de los proyectos que lleva a cabo como arquitecto diocesano como el coronamiento del campanario de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar y la Capilla exenta de Nuestra Señora de Gracia (destruida en 1936) de la Iglesia de San Agustín, fechada en 1922⁽²⁹⁾.

De hacia 1920 data el edificio de viviendas de la calle de Marqués de Dos Aguas, núm 4, esquina a calle Vidal, construcción modernista de la línea «Sezession»

(23) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, pp. 94-95.

(24) *Ibidem*, p. 276.

(25) A.A.S.C.V., Legajo 90-26. «Oficio del Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública dirigido al Presidente de la Real Academia de San Carlos, de Valencia». Madrid, 18 de agosto 1905, 1 h. en 4º.

El oficio dice así:

Subsecretaría. Sección 3ª. Bellas Artes. «Con fecha 16 del corriente el Excmo. Señor Ministro me comunica la Real Orden que sigue: Ilmo. Señor: S.M. El Rey (q.D.g.) ha tenido a bien nombrar a D. José Camaña Consiliario 2º de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Lo que traslado a V.S. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid, 18 de agosto de 1905. El Subsecretario. Señor presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

(26) A.A.S.C.V., Legajo 92-16, Año 1909. «Borrador del comunicado dirigido a D. José Camaña participándole la baja de Consiliario 2º». Valencia, 9 de noviembre de 1909. 1 h. en 4º.

Refiere como sigue:

«Acordada por esta Real Academia en sesión de seis de Julio último, la aplicación de las Reales Ordenes de 7 de Julio y 5 de Agosto de 1851 relativas a las faltas de asistencia de los señores Académicos a las sesiones de la Corporación por espacio de un año, y hallándose V?S? comprendido en las disposiciones citadas en la junta general celebrada el 7 de Octubre próximo pasado se acordó declarar vacante, por voluntaria renuncia de V.S. la plaza de segundo Consiliario; y elevada a la superioridad la oportuna propuesta para cubrir esa vacante, ha sido aprobada por Real Orden del 5 del corriente, y en su consecuencia confirmado el acuerdo de la Corporación dando de baja a V.S. coma á individuo de la misma.

Lo que en virtud de los citados acuerdos comunico a V.S. cuya vida guarde Dios muchos años.

Valencia, 9 de noviembre de 1909.

El Presidente accidental. Antonio Martorell.

Señor Don José Camaña y Laymón.

Véase también A.A.S.C.V., Leg. 92-23, Año 1909. «Expediente relativo a la baja de individuo de esta Corporación D. José Camaña Laymón».

(27) A.A.S.C.V., *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos desde abril del año 1900 hasta febrero de 1910*. Acta de la Junta General de 7 de octubre de 1909. Ms., Sign. 15

(28) A.A.S.C.V., Leg. 92-57, Año 1910. «Petición del Sr. Camaña sobre reorganización de la Sección de Arquitectura». Valencia, 25 de enero de 1910. Informe en dos pliegos mecanografiados.

(29) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 276.

y racionalista (Fig. 4), que consta de planta baja donde se ubican comerciales, entresuelos y cinco pisos⁽³⁰⁾.



Fig. 4. CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: Edificio de viviendas de Marqués de Dos Aguas, núm. 4. Valencia. (Foto Isabel Belda y Eva Marín)

José Juan Camaña y Laymón, figura de carácter recio e intransigente, fallecía el 13 de diciembre de 1926 siendo sepultado en la cripta de la iglesia (La Milagrosa) del Asilo Marqués de Campo, junto a su patrocinador y mecenas José Campo y Pérez. Su excelente labor premiada el gobierno en vida con la encomienda de la Orden de Isabel la Católica⁽³¹⁾.

2. CATÁLOGO DE LA OBRA

La actividad arquitectónica de Camaña, poco dilatada en el tiempo debido a sus múltiples ocupaciones políticas, destacó en las poblaciones que se detallan según nomenclatura toponímica:

ALZIRA

Proyecto de construcción de un mercado cubierto que firmó en 21 de octubre de 1880 y no se ejecutó. Eduardo Domenech define cómo «el proyecto distribuía sobre la irregular planta de la plaza del Mercado dos largas naves con un pasillo central cubierto, más elevado, situándose los puestos en sentido transversal, y un grupo menor en un ángulo de la plaza del que ignoramos su cubrición, que, aunque no se detalla en el proyecto, es de suponer sería otra nave separada del cuerpo central. El aspecto del mercado era ciertamente ecléctico, denotando alguna inseguridad en el uso de las estructuras metálicas por el contraste entre los finos soportes y la pesadez aparente de las cubiertas. Los escasos detalles ornamentales se reducían a las columnas

de fundición, de recuerdo clásico, con llamativas escuadras sobre los capiteles, a los acroterios de los extremos de las cubiertas y a unos escudos heráldicos, rematados por agujas en la cumbre. Parece evidente que nos encontramos ante una obra que delata falta de madurez en el empleo de los nuevos materiales»⁽³²⁾.

Antigua Casa de enseñanza para niñas que fue reedificada y remodelada en 1877 construida entre medianeras, con dos ingresos laterales en la planta baja con una ventana en medio, tres ventanales en la planta noble y un vano y dos balcones en la segunda. Camaña proyectó en la planta inferior un vestíbulo, la escuela en el primer piso y las viviendas de los maestros en la planta superior. Ecléctico en su configuración, fue utilizado posteriormente para Juzgados, siendo reformado en 1927 por José Pedrós Ortíz, conservándose hoy la misma fachada original que ha sufrido pequeñas intervenciones⁽³³⁾.

Proyecto de prisión no llevado a la práctica, de 1879, que iba a ser construida sobre el exclaustro convento de monjas agustinas. Enmarcado dentro de un eclecticismo contenido, desde el punto de vista formal carecía el edificio de concesión decorativa alguna. Los materiales previstos eran los tradicionales, a excepción de la utilización del hierro y de las columnas de fundición en la galería volada⁽³⁴⁾.

Colegio de Escolapios, obra de estilo neobizantino que había iniciado su padre y que Camaña concluyó hacia 1880⁽³⁵⁾.

Restauración de la Iglesia de Santa Catalina con intervenciones particulares en crucero y ábside⁽³⁶⁾. Las cubiertas, de teja plana de Marsella.

CANALS

Torres gemelas de la Iglesia Parroquial de San Antonio Abad⁽³⁷⁾, terminadas hacia 1880. Se trata de dos

(30) SIMO TEROL, Trinidad: *Op. cit.*, p. 347

(31) ANONIMO: «Necrológica de José Camaña Laymón». *Almanaque Las Provincias para 1927*. Valencia, Establecimientos Tipográficos Domenech, 1926, pp. 402-403.

(32) DOMENECH ALCOVER, Eduardo: «Arquitectura del hierro en la Ribera Alta; Los mercados de Alzira, Algemesí y Alberic», en *Al-Gezira*. Alzira, octubre de 1988, nº 4/5, p. 285.

(33) DOMENECH ALCOVER, Eduardo: *Obres Municipals al País Valencià (1860-1960): La Ribera Alta*. Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI), 1990, p. 120 (Inédito).

(34) *Ibidem*, p. 123

(35) «Adelantos en Alzira». *Diario Las Provincias*. Valencia, 11 de Noviembre de 1877, p. 2.

(36) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí); *op. cit.*, p. 415.

(37) *Ibidem*, p. 415.

torres campanarios de planta cuadrada, situadas a los pies del templo y que encajonan la fachada principal. Se estructuran en cuatro tramos o cuerpos cada una de ellas, de los cuales los inferiores son obra de sillarejo y los restantes de ladrillo. Por remate balaustradas con bolinches y cupulines. Oculos y huecos les confieren un carácter ecléctico.

CARCAGENTE

Casino, construido antes de 1897⁽³⁸⁾ y derribado hacia 1970.

GANDÍA

Torre de la Iglesia Parroquial⁽³⁹⁾ o Colegiata, de cuatro tramos con remate barroco tardío, que cubre con tejas vidriadas en blanco y azul. La intervención de José Camaña ¿de hacia 1890?

JÉRICA

Dirección del derribo de la torre de la Iglesia del Socorro en 1887 que amenazaba ruina⁽⁴⁰⁾.

LLANERA DE RANES

Restauración del ábside de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, anterior a 1897⁽⁴¹⁾.

MANISES

Restauración de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista⁽⁴²⁾. Se carece de noticias acerca de las obras que acometió Camaña en el templo.

MASALAVES

Ruiz de Lihory da noticia de que Camaña restauró la *Iglesia parroquial*⁽⁴³⁾. El actual templo, bajo la advocación de San Miguel Arcángel y Santa Magdalena, data de 1908 y es de estilo neogótico.

REQUENA

Plaza de Toros que había proyectado su padre y que Camaña concluyó en 1889, con una capacidad para 10.000 espectadores. Fue inaugurada en 1901. El exterior presenta una doble arquería de arcos geminados en ambos pisos, obrados en ladrillo y mampostería⁽⁴⁴⁾.

Teatros Romea, desaparecido, y *Principal*.

Matadero Municipal, de 1895⁽⁴⁵⁾.

RUGAT, ¿Puebla de?

Torre de la Iglesia Parroquial de San Bernardo⁽⁴⁶⁾, hoy de Nuestra Señora de Gracia, de tres cuerpos, situada a los pies del templo.

TORRENTE

Proyecto para un nuevo manicomio, no ejecutado, que debía haberse construido en el paraje de El Vedat.

VALENCIA

Casa de Manuel Monforte, sito en la calle de la Paz, núm 4, antes Horno de la Seca, núm 12. Data de 1878. Historicista romántico de estilo neoárabe. (Fig. 5).



Fig. 5. CAMAÑA LAYMON, José Juan:
Casa de Manuel Monforte. Paz, 4. Valencia. Año 1878
(Foto Isabel Belda y Eva Marín)

(38) *Ibidem*, p. 415.

(39) *Ibidem*, p. 415.

(40) Noticia recogida por el Diario *Las Provincias*. Valencia 26 de octubre de 1887, p. 2.

(41) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí); *op. cit.*, p. 415.

(42) *Ibidem*, p. 415.

(43) *Ibidem*, p. 415.

(44) GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1986, p. 368.

(45) «Requena: El nuevo Matadero». Diario *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1895, p. 2.

(46) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí); *op. cit.*, p. 415.

Edificio que consta de seis plantas jerarquizadas, con estrecha fachada, cuyas planta baja y entresuelo, destinadas a locales comerciales —tuvieron puertas de acceso de madera— «estaban y están formadas por una estructura de hierro fundido, cosa poco habitual en esas fechas y sólo comparable a las que utilizará Arnau en los años 80»⁽⁴⁷⁾. Las columnillas de hierro registran en la peana la procedencia: «Taller y fundición de hierro de Soriano y Moreno. Jordana, 7. Valencia». Surmontan tres pisos con balcones forjados en voladizo y altillo o desván. Trinidad Simó refiere cómo el edificio «Recuerda la arquitectura árabe de una manera ingenua, en detalles muy llamativos con los huecos en arcos de herradura y el alero (de madera) que remata el edificio»⁽⁴⁸⁾. Sorprende el interior, con escalera que une las diferentes plantas, llenas de fantasía y un diseño cuidado.

La ubicación del edificio (A.H.M., P.U. 1878, Reedfs., exp. 243) hizo que se tuviese que adecuar a la tipología edificatoria de la zona, diseñado para un solo propietario en un entorno comercial céntrico. Reducido era el solar donde se levantó.

Hoy forma parte de los edificios protegidos como de conjunto de interés de la calle de la Paz, configurada a fines del siglo XIX como una de las nuevas grandes vías al gusto francés.

Chalet para Juan Navarro Reverter, financiero perteneciente al grupo Campo. De 1880, era un chalecito alpino con tornapuntas y acroterios.

Daniel Benito, a la vista de los planos (A.H.M., P.U. 1880, exp. 314), lo definía así: «Camaña parte de la tradicional planta cuadrada, pero prolongándola a ambos lados con cuerpos salientes. El tejado es de vertientes y su alero muestra mensulitas de madera labrada y un acroterio de marquetería»⁽⁴⁹⁾.

Se ubicaba junto a la cruz de piedra, hoy desprovista de su casilicio, de la Avda. del Puerto, núm 117.

Asilo del Marqués de Campo e Iglesia aneja (convertida desde 1958 en Parroquia de la Milagrosa). Conjunto neogótico de 1882, con fachada exterior en piedra de sillería procedente de la cantera de Alcudia y resto de la fábrica en ladrillo. Queda delimitada por las calles de la Corona, núm 34, Beneficencia, núm 1, y plaza de Vicente Gimeno.

Daniel Benito expone sobre el Asilo: «Camaña proyectó un edificio inspirado en la cercana obra de Sebastián Monleón para el Asilo de San Juan Bautista, de corte clasicista, que fue rechazado por José Campo, que deseaba una obra de «estilo gótico». Así pues, trazó un nuevo proyecto de estilo neogótico que será aceptado. Este tiene tres plantas con dos fachadas —de 30 x 31 metros— en ángulo diedro y una trasera

recayente a un patio interior. Las fachadas exteriores están recubiertas por láminas de piedra y segmentadas por haces de columnillas rematadas por pináculos, que cumplen el oficio de las pilastras. Vanos de estilo neogótico y estatuas de piedra sobre doseletes completan el conjunto»⁽⁵⁰⁾.

La iglesia, de cabecera poligonal y «cierto lujo constructivo» en acepción de Elías Tormo⁽⁵¹⁾, construida entre 1881 y 1882 muy en la línea pura de Viollet le Duc, posee tres naves que cubren bóvedas de crucería flamígera, girola, dos pisos de tribunas y cimborrio sobre el crucero. «Para lograr todo esto en tan reducido espacio se recurrió al hierro colado (de las labores de hierro fundido se encargó Vicente Ríos) que después fue ocultado por la decoración pictórica»⁽⁵²⁾. La inauguración acaeció en 14 de octubre de 1884 con asistencia del Marqués de Campo⁽⁵³⁾, cuyas iniciales campean sobre el balcón corrido de la portada. A la iglesia antecede un amplio vestíbulo o atrio.

Proyecto de la Iglesia Convento de las Salesas, verificado por Camaña en 1885. Las obras fueron dirigidas por el arquitecto Antonio Ferrer Gómez desde 1899 hasta su conclusión en 1901. De estilo neogótico era de una sola nave y se ubicaba en la calle de Visitación.

Asilo de las Hermanitas de los Pobres de la Caridad o de Ancianos Desamparados, que data de 1888-1889 (A.H.M., P.U. 1888, Construcciones, Exp. 119) y que se edificó sobre el solar del convento de agustinos descalzos de Santa Mónica, aprovechando parte de lo viejo, dos claustros antiguos con arcadas de medio punto.

Se compone de sendas edificaciones conjuntas, asilo y convento, con fachadas recayentes a las calles Madre Teresa Jornet, números 1 y 3 (antes Callizo de Santa Mónica), y de Mañá.

El edificio, de cuatro plantas, un vulgar caserón, responde a un modelo tradicional de épocas anteriores, con sus numerosos vanos rectangulares, decorados con elementos medievalizantes realizados en serie y

(47) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 274.

(48) SIMO TEROL, Trinidad: *op. cit.*, p. 364.

(49) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 274.

(50) *Ibidem*, p. 274.

(51) TORMO Y MONZO, Elías: *Levante: provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 142.

(52) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 274.

(53) ANDRES, D.: «El asilo del Marqués de Campo». *Almanaque Las Provincias para 1885*. Valencia, Imprenta de Domenech, 1884, pp. 104-108.

buscando la mayor economía posible (hecho similar al Asilo realizado por Camaña en Yecla en 1878).

La iglesia, neogótica, es de 1915, de una sola nave con diez tramos muy oblongos, tres comprendidos en el coro y otros tres en el presbiterio⁽⁵⁴⁾.

Proyecto de casona suburbana para María Yanguas en la calle Vuelta del Ruiseñor, núm. 2, que no se edificó. Los planos (A.H.M., P.U. 1894, Construcción, Exp. 104), no firmados por el arquitecto, subrayaban una construcción formada por la superposición de una planta de cruz griega a la que le faltaría uno de los brazos y una planta cuadrada, situando en el centro un patio cubierto por una claraboya de hierro y cristal⁽⁵⁵⁾.

Plan de ordenamiento y ensanche del Llano de la Zaidía, de hacia 1895. Diversos intentos de urbanización de la zona se dieron durante la alcaldía del Marqués de Campo que acondicionó la Zaidía y el acceso a Barcelona.

Casa de Hierro, edificio de viviendas sito en la calle de la Paz, 17 (antes Peris y Valero), con fachadas lateral y trasera versantes a las calles del Pollo y Lumirana, y pared medianera a otro edificio (Paz, 19) de la época. Consta de planta baja, entresuelo y cuatro pisos. Toda la fachada se modula según un ritmo clásico, con decoración bastante plana y detalles muy curiosos que lo aproximan al racionalismo, aunque prevalezca lo ecléctico. Data de 1901 y fue el primer edificio en Valencia que utilizó ascensor eléctrico.

El proyecto original (Archivo Administrativo Municipal, Policía Urbana, Fomento 1901, Expediente 312) de Camaña, según Daniel Benito, corresponde en esencia a la obra definitiva, aunque en su realización tuvieron lugar diversas modificaciones. Según dicho autor, Camaña «desde el primer momento confirió a este edificio un valor simbólico y realizó numerosos cambios sobre la marcha, especialmente en cuanto a la decoración de las fachadas, algunas de las cuales quedan reflejadas en el expediente municipal de esta obra. Como novedad, de la cual es consciente, decide emplear en la construcción una estructura de acero laminado, que en diversos lugares deja patente, sin revestimiento de ninguna clase (en el voladizo de los balcones)»⁽⁵⁶⁾.

A este respecto Trinidad Simó incide en que «conviene observar las viguetas de perfiles metálicos vistos, bajo los balcones del principal, el tratamiento y disposición repetitiva de los huecos y el último piso, en el cual se introduce la seriación. Es divertida la iconografía que usa muy personal: detalles del repertorio helenístico se mezclan con el escudo de la ciudad y con el emblema

de la profesión arquitectónica, el compás y la rosa. Con todo ello, Camaña Laymón evidencia en esta obra todo un entrecruzamiento de ideas generales: el orgullo de una profesión en alza, sus vinculaciones con la ciudad en un momento de empuje urbano y arquitectónico, la educación ecléctica y clásica y finalmente, la fe en el progreso y en el racionalismo (lo cual se manifiesta en las cabezas de las viguetas sin recubrir)»⁽⁵⁷⁾

La «casa de Camaña» (así llamada por su arquitecto) (Fig. 6) en cuanto a su interior, resalta el



Fig. 6. CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: *Casa de Hierro*. Paz, 17. Valencia. Año 1901. (Foto Isabel Belda y Eva Marín)

zaguán de entrada con alto zócalo marmóreo y diseño modernista en la ornamentación vegetal.

Casa de la Salud del Inmaculado Corazón de Jesús situada en la Calle del Dr. Manuel Candela, núm. 37. El edificio ¿de principios de siglo? ha sufrido diversas transformaciones y ampliaciones⁽⁵⁸⁾.

Mirador de la casa de la calle del Emperador, núm. 2⁽⁵⁹⁾, que databa de 1903. Calle ya desaparecida que se ubicaba entre el Paseo de las Barcas y C/Niños de San Vicente.

(54) GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^o: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 363-364.

(55) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 275.

(56) *Ibidem*, pp. 275-276.

(57) SIMO TEROL, Trinidad; *op. cit.*, pp. 367-368

(58) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, 1972, Tomo II, p. 297.

(59) BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, p. 277.

Verja de cerramiento para una fábrica en la calle de la Playa de Caro. De 1906⁽⁶⁰⁾.

Coronamiento del campanario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar, cuya traza es de 1907 (A.A.M., P.U., Fomento 1907, exp. 593).

Se caracteriza por un elevado cupulino de estructura metálica y gusto neobizantino, que alberga el carrillón del reloj⁽⁶¹⁾.

Edificio de viviendas de la calle Marqués de Dos Aguas, 4, con fachada lateral versante a la calle Vidal. De hacia 1920 posee influencias modernistas de la línea «Sezession» y racionalista.

Consta de siete plantas: la inferior o baja, habilitada para comerciales, entresuelos y cinco pisos.

«La composición es central, articulándose los pisos sin jerarquías (de manera que no existe el principal), con balcón centrado sobre zaguán y a ambos lados un cuerpo de miradores que abarcan varios huecos y las tres plantas siguientes al entresuelo. Los dos últimos pisos presentan balcones de volado mayor y menor según altura»⁽⁶²⁾.

Destaca la armonía en la distribución de huecos y el empleo del hierro (independiente de la estructura) en el recercado de balcones, miradores, cancela y cubrepersianas conservadas en el entresuelo y últimas plantas, de atisbo sezessionista.

Reedificación de la Capilla exenta de Nuestra Señora de Gracia en la Iglesia (parroquia desde 1903) de San Agustín y Santa Catalina, de estilo neogótico, que databa de 1922 y que fue destruida durante la guerra civil en 1936.

Fue su obra póstuma que estaba terminando⁽⁶³⁾ y que dejó sin concluir. La capilla era de una sola nave, neogótica, con cuatro tramos de crucería diagonal⁽⁶⁴⁾.

YÁTOVA

Restauración de la Iglesia Parroquial de los Santos Reyes, con decoración interior neoclásica. La intervención de Camaña se circunscribe a fines del siglo XIX ¿hacia 1885?⁽⁶⁵⁾. El Libro de Fábrica que se conserva y data de 1792 en adelante, puede proporcionar información al respecto.

YECLA (Murcia)

Casa-Asilo de Ancianos Desamparados, de 1878, e Iglesia-Capilla, de 1892, bajo la advocación de la Virgen de los Desamparados (Fig. 7).

El Asilo habilita planta baja y dos pisos superiores. La fachada, de planimétrica horizontalidad, se modula según un ritmo seriado con tratamiento plano y disposición repetitiva de los huecos (vanos



Fig. 7. CAMAÑA Y LAYMON, José Juan: *Asilo e Iglesia de las Hermanas de Ancianos Desamparados. Yecla. Año 1878* (Foto Javier Delicado)

neogoticistas). Amplio zaguán de entrada. Patio interior sobre el que gira todo el conjunto.

La iglesia-capilla es un edificio neobizantino dentro del contexto historicista, de una sola nave con cinco crujías y coro alto a los pies. La portada lateral y única fue rehecha en 1948.⁽⁶⁶⁾

Retablo mayor, destruido, de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción, cuyo proyecto data de 1884.

Se trataba de un baldaquino-templete de arquitectura ecléctica y planta movida, cuyo expediente fue aprobado por la Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en cuyo

(60) *Ibidem*, p. 277.

(61) *Ibidem*, p. 142.

(62) SIMO TEROL, Trinidad; *op. cit.*, p. 347.

(63) «Necrológica de José Camaña Laymón». *Almanaque Las Provincias para 1927*. Valencia, Establecimientos Tipográficos Domenech, 1926, p. 402.

(64) BENITO GOERLICH, Daniel; *op. cit.*, p. 276, nota 254.

(65) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí); *op. cit.*, p. 415.

(66) DELICADO MARTINEZ, Fco. Javier: «La capilla Pública y Casa-Asilo de Ancianos Desamparados de Yecla y su patrimonio artístico (I y II)». *Ciudad de Yecla* (Boletín Informativo Municipal). Yecla, Ayuntamiento, nº 11, mayo de 1988, pp. 8 y 9; y nº 12, julio de 1988, pp. 10 y 11.

archivo se conserva⁽⁶⁷⁾. El retablo fue destruido en 1936 y nos es conocido por documentación gráfica⁽⁶⁸⁾.

Panteón o mausoleo dedicado al Cura-Obispo Antonio Ibáñez Galiano, que albergó el presbiterio de la Iglesia del Convento de Monjas Concepcionistas. Data de 1891⁽⁶⁹⁾ y fue destruido en 1936. Dicha iglesia y convento fueron proyectados por José Zacarías Camaña y Burcet en 1875.

Obras de intervención (conclusión) en la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción o «Iglesia Nueva», de hacia 1880 y siguientes. En el referido templo José Zacarías Camaña y Burcet había ejecutado en 1872 la Capilla de la Comunión.

3. VALORACIÓN DE UNA VIDA Y SÍNTESIS DE LA OBRA

José Juan Camaña y Laymón, figura polifacética, de carisma conservador, fue hombre de amplias relaciones sociales, de ahí que sus múltiples ocupaciones políticas incidieran en detrimento de su actividad profesional como arquitecto, con una producción limitada pero selectiva.

Arquitecto de las diócesis de Valencia, Segorbe y Teruel (jurisdicciones las dos últimas donde no hemos abundado, pero que debieron ser fértiles de proyectos), sus obras se circunscriben en lo relativo a edificios religiosos, a restauraciones de templos y levantamiento de campanarios (Canals, Gandía, Rugat) en el ámbito valentino. Como arquitecto municipal de diversas poblaciones de la provincia (Alzira, Carcagente, Requena, Torrente,...) dirigió diversas obras de carácter público, como teatros, casinos, mercados y escuelas. También concluyó varios proyectos que había iniciado su padre, José Zacarías Camaña y Burcet (Plaza de Toros de Requena y Colegio de Escolapios de Alzira), de quien había heredado la inquietud profesional, la del compás y de la rosa.

Personalidad culta, de un amplio bagaje intelectual, apasionado de Victor Hugo (a quien llega a citar en el pliego de condiciones de un proyecto para prisión en Alzira), en el transcurso de su dilatada vida —76 años— contó con un buen patrón y a la vez mecenas, el Marqués de Campo, que le encargó diversas obras,

entre ellas el Asilo al que le da nombre, impuesta en su estilo aunque Camaña no lo decidiera.

Perfecto conocedor del pasado clásico, antiguo y del medioevo (digan sus discursos, para quien el arte griego «era bellísima expresión del más puro racionalismo», y el arte ojival «aspira al cielo... sumido en místico idealismo»⁽⁷⁰⁾), buscó nuevas soluciones a la corriente «revival» que Viollet la Duc había implantado a mediados del siglo XIX, renovándola, y expresando que el ideal de la arquitectura es la belleza, a través del empleo de nuevos materiales como el hierro (vbr.: la Iglesia del Asilo del Marqués de Campo).

Camaña se mueve entre el historicismo y el racionalismo, entre lo ecléctico y lo científico. A su propia casa (Paz, 17) supo aunar y reunir, conjugar, el valor eterno del arte, el triunfo de la técnica y el orgullo de su profesión, la de arquitecto, creadora de espacios.

Decía, afirmaba Camaña en el discurrir de 1884, que los resplandores de una Bella Arte, la arquitectura, alumbraron su cuna y le acompañarían hasta el sepulcro. Hoy, la arquitectura lo mece ya en un sueño eterno, junto al marqués, su mecenas y amigo, bajo la carpa de las bóvedas «góticas» que sus trazos y bosquejos dibujaron (él no las quiso), el hierro que dispuso fundir y la realidad que hizo soñar.⁽⁷¹⁾

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ

(67) A.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia). Legajo 82. Año 1884.

(68) DELICADO MARTINEZ, Fco. Javier: «Escultura arquitectónica en Yecla: El desaparecido baldaquino-templete de la «Iglesia Nueva», obra del arquitecto José Juan Camaña y Laymón». *Revista Programa de Fiestas de la Virgen*. Yecla, Asociación de Mayordomos, Diciembre de 1988, s/paginar.

(69) Noticia inserta en el Diario *Las Provincias*. Valencia, 2 de octubre de 1892, p. 2.

(70) *Vide supra* nota 4.

(71) Mi agradecimiento al investigador Eduardo Domenech Alcover que me proporcionó noticias sobre obras municipales en Alcira, así como a mis alumnas Isabel Belda, Rosa Carreras, Eva Marín y Amparo Villar, que colaboraron en la búsqueda de planos en el Archivo Municipal, sobreimpresionaron material gráfico y realizaron estudio de algunos de los edificios de Camaña en la ciudad de Valencia.

ANTONIO PEYRO MEZQUITA FIGURA EJEMPLAR EN EL PANORAMA CERAMICO ESPAÑOL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Antonio Peyró Mezquita nace en Onda (Castellón) el 17 de junio de 1882 y muere en Valenia en 1954. Con su esfuerzo en solitario bien merece la pena ser recordado pues, su arte en el mundo cerámico de nuestro país, llegó a alcanzar merecida fama. A los 20 años solicita a la Diputación de Castellón que le sea concedida una pensión:

«...que habiéndose dedicado al arte de la pintura y gastando de medios y recursos para sufragar los gastos que le ha de ocasionar la carrera de los estudios que tiene concursados. Suplica a V.E. que de acuerdo con el Reglamento de pensiones dedique concederle una elemental como hijo de la Provincia para dedicarse al estudio de las Bellas Artes en el Conservatorio de Valencia, en el que tiene hechos algunos etudios...»⁽¹⁾.

Reunidos los Diputados en octubre de 1909, acuerdan:

«...que se conceda a D. Antonio Peyró Mezquita la pensión anual de 1.000 ptas...»⁽²⁾.

El pago de la pensión se hizo efectivo a partir de enero de 1903 y continuó hasta 1907, año en que la Diputación cesó las pensiones que se iniciaron en 1903. Durante este tiempo y, a pesar de que los pensionados solicitaron un aumento de la cuantía, siguieron cobrando 1.000 pts. cada año⁽³⁾.

Esta pensión le permitió dejar su trabajo de ayudante de albañil y dedicarse enteramente a sus estudios⁽⁴⁾. En el expediente conservado en el Archivo de la Diputación de Castellón hay una serie de documentos, merced a los cuales se sabe que el joven Peyró ya había estudiado en años anteriores en «La Escuela Elemental de Artes e Industrias de Valencia» entre 1897 y 1902⁽⁵⁾. En 1901 es alumno, con plaza gratuita, en la Academia de San Carlos, y, entre 1898 1901 estudia en el «Patronato de la Juventud Obrera de Valencia»⁽⁶⁾.

Durante los años que permanece bajo la protección de la Corporación, continuó sus estudios en la «Escuela Elemental de Artes e Industrias de Valencia» (entre 1903 y 1905) y en el «Patronato de la Juventud Obrera de Valencia» (en 1903)⁽⁷⁾. En el Curso 1905-1906 se matricula en la

- (1) ARCHIVO DE LA DIPUTACION DE CASTELLON. (A.D.C.). Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente, octubre 1902. Folio 402. Certificado de bautismo. Solicitud de la pensión, fechado 1 octubre 1902, Castellón. Fecha de su muerte tomada de Gran Enciclopedia de la REgión Valenciana, 1976, nº 158, página 283.
- (2) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente, fechado 20 octubre 1902. Castellón el resto de pensionados fueron: D. Francisco Pérez Ripollés y D. Vicente Castell Domenech (en pintura) y D. Manuel Carrasco Giménez (en escultura).
- (3) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 1º. Folio nº 296: «A. Peyró Mezquita ha cobrado desde enero de 1903 a enero de 1907, 1.000 pesetas anuales». En enero de 1907 se acuerda «el cese del percibo de las pensiones», fechado 12 octubre 1906, Castellón. Documento 2º. Folio nº 157: «Solicitan los pensionados en 1903 aumento de pensión para proseguir sus estudios», fechado en 1906, Castellón.
- (4) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 3º (sin número de foliación): «Joaquín Navarro Herrero, Maestro de Taller de Albañilería, situado en la Calle Caballeros nº 54 Certifico: que A. Peyró ha trabajado en mi taller por espacio de dos años y medio», fechado 22 septiembre, 1902, Valencia.
- (5) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 4º (sin número de foliación): Contiene certificados de la Escuela Elemental de Artes e Industrias de Valencia, cursos 1897-98; 1899-1900; 1900-1901 y 1901-02. Estudia: Modelado y Vaciado de Adorno (copia de yeso); Dibujo Aplicado a las Artes y a la Fabricación (grupo de natural) y Aplicación del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas (sección proyectos de ornamentación con aplicación de color). Fechado 22 septiembre 1902, Castellón.
- (6) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 5º (sin número de foliación). Certificado de la Academia de San Carlos de Valencia: «D. Antonio Peyró obtuvo por oposición una plaza gratuita de alumno a la clase de Antiguo y Natural... en el concurso libre, abierto en el año 1901». Fechado 24, septiembre 1902, Castellón. Documento 6º (sin número de foliación). Certificado del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia: «...ha sido discípulo en Dibujo de Figura». Fechado 24, septiembre 1902, Castellón.
- (7) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 7º (sin número de foliación). Certificado de la Escuela Elemental de Artes e Industrias de Valencia, curso 1903-4. Asignatura Aplicaciones del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas. Fechado 30, junio 1904, Castellón. Documento 8º (sin número de foliación). Certificado de la misma Escuela curso 1904-5. Fechado 5, junio 1905, Castellón. Documento 9º (sin número de foliación). Certificado del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia. Asignatura en Clase de Dibujo «antiguo» y de «natural». Fechado 12, junio, 1903, Castellón.

«Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid»⁽⁸⁾.

En el tiempo en que está pensionado, A. Peyró envía a la Diputación dos cuadros, uno, en 1904, titulado «GRIEGA MODERNA» que representa a una joven que está escogiendo flores al lado de una fuente; el otro, en 1906, bajo el título «EL LUGAREÑO»⁽⁹⁾.

Terminada su pensión, el artista de Onda se formará por su cuenta, viajando por España y leyendo todo tipo de publicaciones relacionadas con el mundo de las Artes Decorativas. Habrá que esperar el año 1922 para que consiga su primer triunfo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Obtuvo Segunda Medalla en la sección de Arte Decorativo junto al artista forjador Luis Barreras. En el local de Exposiciones del Retiro, tras pasar las salas de pintura, mostraba sus obras el artista de Onda. La crítica escribió:

«...Peyró Mezquita otro artista ... presenta una colección de objetos cerámicos que rivalizan afortunados con los de las famosas fábricas nórdicas de Europa. Son labradoras valencianas con los pomposos indumentos de ayer; búcaros y vasos de noble vitrificación; bibelotes de una rara y deliciosa simplicidad y con una delicadeza tonal ... diversas obras de cerámica originales de A. Peyró, que han sido premiadas con Segunda Medalla»⁽¹⁰⁾.

El reconocimiento a su labor le impulsa a presentarse en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas de París, en 1925, en la sección española. Para esta ocasión exhibe, entre otras obras: «MAJA ESPAÑOLA» «GITANAS» «LA MACHORALESA» «VALENCIANAS» y «CHULAS». Obtuvo una buena crítica y acogida de público. En estos años posee una fábrica de cerámica en la calle Sagunto de Valencia⁽¹¹⁾.

En 1926, ya consagrado y reconocido, realiza una exposición en el Comercio de Torró, en la calle de San Vicente:

«Han sido expuestas gran número de obras del distinguido ceramista Antonio Peyró. Una concurrencia numerosa y selecta, se estaciona ... elogiando la labor que realiza tan habilísimo expositor. Peyró es el artista predilecto de nuestras damas. Sus preciosas figulinas son el mejor adorno para sus coquetonas habitaciones. Hoy es signo de buen gusto poder mostrar en nuestros salones algunas obras de este ceramista»⁽¹²⁾.

1926 es, sin duda, el año cumbre de su éxito personal. Se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Fue inaugurada en una espléndida mañana del día 19 de mayo,

por la Infanta Isabel, la Reina Doña María Cristina, Don Alfonso y su esposa⁽¹³⁾. En Artes Decorativas las piezas del artista llamaron la atención desde el primer momento:

«Las obras de Antonio Peyró muy decorativas y de sabia técnica»⁽¹⁴⁾.

El 7 de junio, por la noche, el jurado emite su fallo para las secciones de Arte Decorativo y Grabado:

«En Arte Decorativo se concede la Primera medalla a Don José María Gol y a Don Antonio Peyró. En Grabados a Don Juan Espina y Capo.»⁽¹⁵⁾

El artista José María Gol la obtuvo en «Vidrios esmaltados» y por «CONJUNTO DE CERAMICA» Don Antonio Peyró⁽¹⁶⁾.

Las felicitaciones al artista no se hicieron esperar:

«Peyró el de las Tropelinas elegantísimas ante las cuales se detiene siempre un concurso numeroso»; «la obra que realiza Antonio Peyró, como la que levanta a cabo algunos otros artistas decoradores, que anteponen la idea del arte a toda codicia industrial, merece la consagración que hoy se les otorga»; «Peyró el Paladín Triunfante de este arte bello, difícil, tan nuestro que nace y se desenvuelve en nuestra propia tierra. Peyró el árabe por su fanatismo y por su estilo artístico que vuelve a triunfar para

- (8) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Documento 10º (sin número de foliación). Certificado de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Asignaturas: Teoría e Historia de las Bellas Artes; Perspectiva; Anatomía Artística; Dibujo del Antiguo, Ropajes y Paisajes. Fechado 7, junio, 1906, Madrid.
- (9) A.D.C. Becas, Ayudas y Pensiones. 1890-1906. Caja nº 151 (ADC-24). Expediente. Octavilla sin numerar cartas manuscritas A. Peyró. Fechadas 1904, Castellón y 20 octubre, 1906.
- (10) Las Provincias, 31 mayo, 1922, Valencia. Página 2: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. El Fallo del Jurado».
- (11) Exposition internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes. 1925, París. Catalogue de la Section Espagnole. Mateu Artes e Industrias Gráficas. Madrid (página sin numerar). Da la dirección de A. Peyró: calle de Sagunto nº 150, Valencia.
- (12) Las Provincias, 28 enero, 1926, Valencia, portada: «Una Exposición de obras de Peyró».
- (13) Las Provincias, 20 mayo, 1926, Valencia, página 5: «Noticias de Madrid. Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes». El imparcial, 20 mayo, 1926, Madrid, página 3.
- (14) El Imparcial, 3 junio, 1926, Madrid, portada: «Crónica de Arte. La Exposición Nacional. Los Trabajos de Arte Decorativo», por Angel Vegue y Galdoni.
- (15) Diario de Valencia, 8 junio, 1926, Valencia, portada: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. El Fallo de las secciones de Arte Decorativo y Grabado».
- (16) El Imparcial, 9 junio, 1926, Madrid, página 4.

orgullo y estímulo de ser nueva escuela de cerámica de Onda, su pueblo»⁽¹⁷⁾.

La tierra que le vio nacer, Onda, y la Capital, Castellón, dedicaron sus mejores páginas a su triunfo:

«... y el deber en que estaba Onda, como el mismo Castellón, de corresponder a tan solemne consagración del mérito de Peyró».

Ante este escrito, el alcalde de Onda, Juan Peris, contestó al «Heraldo de Castellón»:

«... en la sesión del miércoles 9 de junio se decidió por unanimidad nombrarle Hijo Predilecto de la Villa de Onda y rotular una calle de la misma con su nombre»⁽¹⁸⁾.

«Se felicitó en Onda a su padre. Ha desfilado todo el vecindario por el domicilio de su padre felicitándole calurosamente por el éxito obtenido por su hijo»⁽¹⁹⁾.

A la alegría de esta Primera Medalla de Peyró habría que sumar este año de 1926 (1ª Medalla, Escultura); Rigoberto Soler (2ª Medalla, Escultura); Rafael Bargues (2ª Medalla, Arte Decorativo); Ramón Mateu (2ª Medalla, Escultura); Carmelo Vicent (3ª Medalla, Escultura); Enrique Igual (3ª Medalla, Pintura); Casimiro Gracia y Gabriel Esteve (Bolsas de Viaje)⁽²⁰⁾.

Este mismo año Peyró había acudido a la Feria Muestrario de Milán, donde todo lo exhibido causó gran impresión⁽²¹⁾. También se presenta en la Exposición Internacional de Filadelfia, a la que acudieron 150 españoles. El pabellón español, de estilo andaluz, estaba adornado por valiosos tapices de Goya y Velázquez (cedidos por la Casa Real). Se inaugura el mes de septiembre. En esta ocasión Peyró consiguió Medalla de Oro⁽²²⁾. Al año siguiente es galardonado con la Medalla del Trabajo⁽²³⁾.

En el umbral de los años Treinta el artista de Onda está encumbrado, continua con su fábrica en Valencia y tiene tienda y casa en Madrid. Cuenta con la amistad de artistas de la talla de Salvador Tuset, José Capuz y Mariano Benlliure. Llega a visitar el Palacio Real para hacer un relieve a Alfonso XIII (la familia Peyró, en Valencia, conserva la fotografía que recoge el momento en que el Rey posa para el artista).

Realizó numerosas exposiciones: Salones de la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid, en Valencia en 1931 en la alle Pi y Margall nº 17; Galerías Costa de Mallorca en 1933; Casino de San Sebastián... Llegó a ser Catedrático de la Escuela de Cerámica de Madrid⁽²⁴⁾.

Al estudiar a Antonio Peyró entramos en el mundo del Arte Cerámico. Nuestro país conserva muestras cerámicas desde las culturas más antiguas. Los hallazgos de cerámica

fenicia, púnica, griega, romana, árabe, etc... han sido y son numerosos. La artesanía elaborada por estos pueblos tiene bellos ejemplos en el Levante Español. En siglos más avanzados los centros de Manises y Paterna nos han dejado hermosísimos objetos y, después, la fábrica de Alcora con sus exquisitas piezas. En el resto del territorio nacional destacó la Real Fábrica del Buen Retiro, creada en 1760 bajo protección borbónica y en 1817 se inicia la producción en la Fábrica de la Moncloa. Cuando desaparecen estos dos grandes centros de producción España quedaría rezagada en este terreno. A inicios del siglo XX destaca el trabajo, en porcelana, de Antoni Serra Fiter. A. Peyró se sitúa históricamente en las primeras décadas del siglo XX. En estos momentos, como ha expresado Natacha Seseña:

«Surge un renacer del gusto por la cerámica tradicional, al calor de la Institución Libre de Enseñanza. Los burgueses ilustrados de la Institución descubren las artes populares y se dedican con entusiasmo a revivir las lozas «castizas»... Se funda en Madrid en 1911 la Escuela de Cerámica, con el fin de formar artesanos que continuasen la tradición cerámica española. Enrique Guijo colaboró así como el ilustre ceramista —alimentado por el mismo espíritu— Daniel Zuluoga»⁽²⁵⁾.

(17) Las Provincias, 9 junio, 1926, Valencia, portada: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. La Sección de Arte Decorativo», por Luis Benavente. Las Provincias, 11 junio, 1926, Valencia, portada: «Desde Madrid. El Triunfo de Antonio Peyró», por Néstor. La Provincia Nueva, 11 junio, 1926, Castellón, portada: «Crónica del día. El Triunfo de Nuestro Arte».

(18) Heraldo de Castellón, 11 junio, 1926, Castellón, portada: «Onda al gran ceramista Peyró».

(19) Diario de Castellón, 11 junio, 1926, Castellón, portada: «Peyró Hijo Predilecto de Onda. Se dedicará una calle al Ilustre Ceramista».

(20) El Mercantil Valenciano, 9 junio, 1926, Valencia, página 9: «Artistas Valencianos Premiadados en la Exposición Nacional de Bellas Artes». La Exposición Nacional de 1926. El Fallo.

(21) El Mercantil Valenciano, 9 junio, 1926, Valencia, portada: «Desde Madrid. El Triunfo de Antonio Peyró», por Néstor: «en la Feria Muestrario de Milán... figurando entre los objetos de Valencia gran número de piezas de Peyró».

(22) Las Provincias, 2 julio, 1926, Valencia, página 6: «La Delegación Española en la Exposición de Filadelfia». Y 29 agosto, 1926, Valencia, página 7: «La Exposición de Filadelfia». El dato de la concesión está recogido en: Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, 1976, nº 158, página 383.

(23) La Familia Peyró, en Valencia, conserva la medalla.

(24) Revista Blanco y Negro, 4 marzo, nº 1.920, 1928, Madrid, página sin numerar: «El escultor-ceramista Antonio Peyró» por A. Méndez Casal. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Caja 102, 19131-36, julio 1931, nº 562. Revista la Nostra Terra, marzo, nº 33, 1933, Mallorca, página 112.

(25) Catálogo *Ceramistas en Madrid*, febrero-marzo, 1931. Museo Municipal, Madrid, artículo: *La Cerámica en Madrid*, por Natacha Seseña, páginas 23-24.

Los artistas españoles, como ha escrito José Francés:

«van a arraigarse en la tierra que les vio nacer...
beben de sugerencias populares e influencia
ascentrales»⁽²⁶⁾.

Este escritor ha llamado a este fenómeno «*el resurgir del regionalismo estético*», en el que cada artista busca, en el interior de la geografía española, sus fuentes de inspiración.

La España en que trabajó Peyró es un país en el que se está produciendo la «*vindicación del casticismo español propagado por la Generación del '98*», en la que se persigue las esencias raciales del país a través de sus series de tipos populares⁽²⁷⁾.

En Valencia, la burguesía es la que compra estas obras pues su gusto está dentro del academicismo y el regionalismo. Existe una «*búsqueda del ser de España*», de lo concretamente español⁽²⁸⁾. Proliferan los artistas dedicados a plasmar las costumbres y paisajes del país. Basta recordar: las «castizas» de Florencio Vidal; los rincones españoles de Enrique Marín, Angle Díaz Huertas y José García Lara; los personajes típicos «gitanas», «burlonas», «pastores», «cupletistas», de Rigoberto Soler, Juan Cardona, Marco López, Carlos Vázquez y asimismo Iborra. El costumbrismo de nuestra tierra quedará reflejado por la mano de artistas como José Benlliure («Valenciana en traje de fiesta» —1914—), Manaut Viglietti («Huertano Valenciano» —1920—), G. Palau («Paisaje Levantino» —1922—), entre otros⁽²⁹⁾.

En este contexto tan español, están las piezas de A. Peyró, si se las analiza temáticamente desde su juventud recurre a motivos españoles (ya lo hemos visto en el cuadro «El Lugareño»). En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 presente «labradoras valencianas», búscas y bibelotes. El año en que va a París muestra «cantaoras», «majas», «valencianas» y «objetos de comedor». En las vajillas de mesa y cacharros utiliza motivos decorativos propios de su tierra: florales, barracas valencianas y frutos.

Dentro de la documentación consultada, hay un catálogo (sin fecha), conservado por la familia del artista, que recoge gran número de obras (algunas llevan título), y que pueden considerarse de hacia 1925⁽³⁰⁾, en este catálogo pueden agruparse las piezas por series temáticas: «castizas y majas»; «mujeres de los años veinte»; «religiosa» (La Virgen, Sagrado Corazón, relieves principalmente); «valencianas» (bailando, sentadas, en pie, bustos); «niños sobre animales» (tortuga, jirafa); «personajes populares» (pastores, músicos, vendimiadores, cazadores); «animalitos» y, dentro de los objetos: vajillas de mesa, jarrones, y bibelotes⁽³¹⁾.

En 1.926 presenta una treintena de piezas entre éstas: una maja con abanico; labradora con cesto sobre un burro;

toro; «la Dolores»; una valenciana sentada y entre las obras premiadas figuraron: «Jardinera Imperio», «Niño sobre Cervatillo» y «La Baticola» (esta última también premiada en la Exposición Internacional de Filadelfia⁽³²⁾).

En la Exposición de 1928 en los Salones de la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid lleva bra ya expuestas en otras ocasiones. El 7 de julio de 1931 presentará una nueva gama de esculturas cerámicas y jarrones en la calle Pí y

(26) Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, 1925, París (op. cit.) *Il ressortif du regionalisme esthetique*, por José Francés (Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), páginas 29-30.

(27) Martín González, J. J. *Historia del Arte*, Ed. Gredos, 1978, Madrid, Tomo II, página 451.

(28) Bozal, Valeriano. *Historia del Arte en España*. Ed. Istmo, 1976, Madrid. Tomo II, capítulo: *El Desarrollo del Arte Regionalista*, página 22.

(29) La temática regionalista en el arte español de las primeras décadas del siglo XX, puede verse en revistas de la época: Blanco y Negro, mayo, nº 1.043, 1911; junio nº 1.621, 1922; La Ilustración Artística, enero, nº 1.670, 1914, Barcelona; La Esfera, septiembre números 348 y 460, 1922, Madrid.

(30) Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, 1925, París. Este catálogo contiene fotografías de algunas piezas de Peyró, sin título, que también aparecen en el catálogo de la fábrica del ceramista.

(31) Catálogo *Cerámica y Terracota Peyró, nº 4*, Fototipia R. Giner. Valencia (sin fecha de edición). Esta publicación de la Casa Peyró representa algunas piezas con título:

- «Maja Goyesca», con número de catálogo	3219
- «Machoralesa»,	3148
- «Olé»,	3217
- «Bohemia»,	3212
- «Granadina»,	3210
- «Danzarinas»,	3222
- «En fiesta de la tribu»,	3220
- «Pase Ayudado»,	3223
- «Mater Dolorosa» (busto),	3224
- «Ave María» (relieve),	3198
- «La Vendimia»,	3149
- «Reina de los Juegos Florales»	3150
- «La Moza del Cántaro»,	3151
- «Cháquera» (Danza . 1ª, 2ª y 3ª),	3.52-3153-3154
- «La Calesera»	
- «La Lectura»	
- «La Dolores»	
- «Cancionera»,	3225
- «Montera Española»,	3206
- «A la Fiesta»,	3225
- «Jarra Duque»	

La lista que ofrece este catálogo es una buena apoyatura para futuras Catalogaciones de la obra del artista. Numeración del catálogo antiguo de la Casa Peyró.

(32) Las Provincias, 11 Junio, 1926, Valencia, portada: «El Triunfo de A. Peyró», por Néstor.

La esfera, nº 654, 1926, Madrid.

Margall de Valencia⁽³³⁾. Otras exposiciones recorrieron el país (Casino de San Sebastián).

Técnicamente A. Peyró fue un ceramista notable. Inició su labor utilizando terracota. Después pasó a usar mayólica «*al agua*» y «*a la grasa*». Sus obras se distinguieron por su «*personal gusto*». El color crema de la pasta y el cuarteado de la superficie hacen que sean inconfundibles e inimitables. Dentro de su primer época están los platos decorados con flores y frutos, en los que recurre al oro. Dominó la mayólica, usada en las vajillas de mesa, materia delicadísima por su tendencia a resquebrajarse.

Realizaba los modelos de sus figuras tomándolos del natural y trabajando el boceto en barro. Logró dominar el fuego de sus hornos arañándoles maravillosos reflejos. Sus vidriados, excelentes, consiguieron las mejores alabanzas. Poseía una gran capacidad para crear sus lindas figuritas, muy variadas y con gran originalidad cromática. Imprimía a sus obras un gracioso ritmo de formas y dinamismo en las composiciones.

Científicamente fue un gran conocedor de las arcillas, de los preparados químicos, las tintas y la manipulación de los compuestos. No es fácil una buena elección de la calidad de las pastas, ni, tampoco, utilizar el barniz consiguiendo que se una al barro sin saltar la cochura. Todo ello muestra su capacitación para dominar la técnica cerámica⁽³⁴⁾.

Estilísticamente vemos en Peyró un entronque con las bellas lozas alcoranas. Debió sentir gran devoción por las piezas que se conservan en la Fundación del Conde de Aranda. Sobre este punto, el Marqués de Lozoya escribió:

«La cerámica de Peyró ha sabido conservar las esencias de cuanto más elegante y refinado hay en las piezas levantinas del siglo XVIII, sobre todo en las de la manufactura fundada por los Condes de Aranda en Alcora»⁽³⁵⁾.

Además de Peyró, en su época hay dos nombres dignos de mención, dado que elevaron la cerámica a lo más alto. Uno es el segoviano Daniel Zuloaga, también de «*estilo personalísimo... copiando tipos castellano*»⁽³⁶⁾. Este ceramista para su exposición en Madrid, en 1914, realiza:

«Azulejos decorativos de todos los estilos. Pinta en esmalte, coloración vigorosa, elegantes ánforas y vasos; usa distintos procedimientos y técnicas. Utiliza reflejos metálicos y consigue distintas tonalidades a elevadas temperaturas. Sus obras 'nuevas y personales' son azulejos de porcelana y temas populares»⁽³⁷⁾.

D. Zuloaga en 1920 en la Exposición Nacional de Bellas Artes obsequió al público con relieves y bargeños de gran detallismo⁽³⁸⁾.

El otro es Mariano Benlliure (amigo de A. Peyró) quién nos ha dejado bellas obras cerámicas. Realizó bustos de artistas de la época; majas envueltas con mantón, otras con mantilla española («*Maja de la mantilla*» —1928—); guirnaldas de flores; niños y bustos de gitana (realizadas entre 1921 y 1925)⁽³⁹⁾.

Si hay que aplaudir a Peyró es porque, en solitario, contribuyó a enaltecer el campo cerámico español, tan olvidado desde que en 1812 desapareciera la Real Fábrica del Retiro y las de la Moncloa y Florida. Su tesón, entregado totalmente a su trabajo, logró recompensas altas y sus obras fueron recogidas en revistas del extranjero de habla inglesa y alemana. La Casa norteamericana Caragol and Company dedicó creciente atención a su cerámica⁽⁴⁰⁾. Supo mantenerse en la tradición frente a las corrientes de la cerámica moderna que miraba formas simplificadas.

Poder observar hoy sus piezas, casi en las puertas del siglo XXI, nos ayuda a comprender parte de la España en que vivió. Sus obras están repartidas en diversas colecciones particulares; en el Museo de Onda; en el de Bellas Artes de Castellón (pinturas de su juventud y una preciosa valenciana en madera); el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia posee una vitrina y su familia en Valencia guarda con orgullo buen número de piezas.

Actualmente la cerámica tiende a investigar con nuevas técnicas y líneas vanguardistas. Desde que los dos grandes ceramistas Llorens Artigas y Antoni Cucuella tomaron la vía contemporánea en texturas y formas, otros siguieron. Grandes creadores como Tapiès, Chillida, Picasso y Joan Miró también probaron, con fortuna, el campo

(33) Parte de las obras que A. Peyró llevó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 están fotografiadas en:
- La Esfera, nº 654, 1926, Madrid.

- *Exposición de Esculturas y Pinturas Cerámica Peyró*, diciembre, 1947, Madrid (Avenida de J. Antonio, 48).

(34) *Exposición de Esculturas y Pinturas Cerámica Peyró*, (op. cit.), hojas sin numerar: D. Manuel González Martí y el Marqués de Lozoya escriben sobre Peyró para esta exposición.

(35) Ver nota 34.

(36) González Martí, Manuel. *Cerámica Española*. Ed. Labor, 1933, Barcelona, página 174.

(37) La Ilustración Artística, mayo, nº 1.668, 1914, Barcelona, página 310: «Madrid. Exposición Zuloaga».

(38) La Esfera, junio, nº 337, 1920, Madrid, «La Exposición Nacional. Arte Decorativo».

(39) Quevedo Pessanha, Carmen de, *Vida Artística de Mariano Benlliure*, Ed. Espasa-Calpe, 1974, Madrid. Capítulo: «La Cerámica de Benlliure», páginas 392 y 394.

(40) Revista Blanco y Negro, nº 1.920, 1928, Madrid (Página sin numerar) (artículo citado).

cerámico. En nuestros días hay una amplia gama de nuevos ceramistas, elaboradores de obras de gran calidad y dotes

artísticos (Enrique Mestre, Claudí Casanovas, Arcadio Blasco...).

M^a ISABEL ESTELA GIMENEZ



José Capuz: «Torso de mujer» (cerámica). Este modelo fue llevado al taller de A. Peyró, por el gran escultor Capuz, para que lo realizase en cerámica. (Propiedad: Familia Peyró).



A. Peyró: «La Baticola» (cerámica). El gusto por «lo castizo» está presente en esta obra. Premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1926. (Foto: Museo Nacional de Cerámica «González Martí». Valencia).



A. Peyró: «Niño sobre cervatillo» (cerámica). Premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1926. (Propiedad: Familia Peyró). (Serie limitada).



El ceramista A. Peyró en el Palacio Real de Madrid realizando un modelo, en barro, para un relieve, a su Majestad, el Rey Alfonso XIII. (Foto: Cortesía familia Peyró).

APLICACION DEL DAGUERROTIPO AL GRABADO EN VALENCIA

El grabado calcográfico y xilográfico, la litografía y la fotografía coexisten en la primera mitad del siglo XIX como técnicas diferenciadas, pero con un objetivo común: multiplicar la imagen, trasladándola desde una matriz a un papel.

La fotografía aparece en 1839, con pocos años de diferencia con la litografía, tras experiencias y procedimientos llevados a término por artistas, químicos y ópticos.

En 1814 Joseph Nicéphore Niépce, conecor del arte litográfico, logra fijar la imagen captada por la cámara oscura en una plancha litográfica. Más tarde, sus experimentos le conducen a lograr una imagen positiva directa sobre una placa de metal. En 1826 reproduce sobre una plancha el retrato del cardenal Amboise, realizado en talla dulce, en el siglo XVII. La lámina metálica impresionada a la luz del sol, fue después mordida con ácido, retocada y estampada por el grabador Lamaître⁽¹⁾. Con esta prueba se descubría la aplicación de la fotografía al grabado.

En 1829 Niépce se asocia con el pintor Louis Jacques Mandé Daguerre, conecor de la cámara oscura y preocupado con la idea de fijar la imagen de ésta. La muerte del primero, sin haber logrado otros progresos decisivos, puso en manos de Daguerre la continuación de las investigaciones. Aconsejado por el químico Jean Baptiste Dumas consigue, entre 1835 y 1837, el revelado de la placa con vapor de mercurio y el medio para fijar la imagen, al sumergir la prueba en una solución de cloruro de sodio. El científico François Arago, secretario perpetuo de la Academia de las Ciencias, da a conocer el descubrimiento en las corporaciones oficiales francesas. Al mismo tiempo, el propio Daguerre se encarga de la promoción comercial al organizar sesiones de demostración, y publicar un manual, que alcanzó en 18 meses 39 ediciones y 8 traducciones. La noticia fue difundida en la prensa mundial a lo largo de la primera mitad de 1839⁽²⁾.

El 27 de enero se publicaba en el *Semanario Pintoresco Español* un anuncio del descubrimiento de Daguerre⁽³⁾. Pedro Felipe Monlau Roca, corresponsal en París de la Academia de las Ciencias y Artes de Barcelona, comunica este descubrimiento el 24 de febrero. El 6 de octubre propuso a sus colegas

académicos la adquisición del nuevo invento. La primera prueba del aparato se realizó en Barcelona el 10 de noviembre y en Madrid el 18 del mismo mes⁽⁴⁾.

El daguerrotipo tuvo una entusiasta acogida en España, baste pensar en las tres versiones castellanas del manual de Daguerre, publicadas en 1839 al cuidado de Pedro Mata y Fontanet, Eugenio de Ochoa, y Joaquín Hysern y Molleras, bien estudiadas por Fontanella. En 1846 se edita el *El Daguerrotipo: Manual para aprender por si solo este precioso arte y manejar los aparatos necesarios* de E.L., autor, no identificado, que describe todos los procedimientos fotográficos descubiertos, incluyendo los de Talbot, Herschel, Grove y Bayard⁽⁵⁾.

El Diario Mercantil de Valencia da noticia del libro de Hysern, en marzo del mismo año. El 7 de septiembre, el periódico valenciano publicaba un artículo anónimo, titulado «Divulgación del descubrimiento de Mr. Daguerre para fijar imágenes de la cámara oscura», que según José Huguet Chanzá despertó la curiosidad del dentista Juan José Vilar, hasta el punto de viajar a París para entrevistarse con Daguerre y aprender la nueva técnica. El 26 de febrero de 1840 envió sus primeras pruebas a la Sociedad Económica de Amigos del País, que acuerda divulgar «tan admirable descubrimiento». El 28 de marzo *El Diario Mercantil* elogiaba la calidad de sus ensayos, que fueron los primeros realizados en Valencia, por lo

(1) Cfr. SOUGEZ, Marie-Loup: «La imagen fotográfica en el medio impreso: desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España», en *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1989, p. 67; LEMAGNY, Jean Claude: *Historia de la fotografía*. Madrid, 1988, pp. 16-17; NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, 1983, pp. 14-15; ESTEVE BOTEY, Francisco: *El grabado en la ilustración del libro*. Madrid, 1948, pp. 227-230.

(2) LEMAGNY, Jean Claude: op. cit., p. 20.

(3) FONTANELLA, Lee: *La historia de la fotografía en España desde los orígenes hasta 1900*. Madrid, 1981, p. 27.

(4) SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid, 1981, pp. 209-219.

(5) FONTANELLA, Lee: op. cit., pp. 30-37 y 42.

que hay que considerar a Vilar como el introductor de la fotografía en esta ciudad⁽⁶⁾.

José Montserrat y José Gil, estudiantes de Química, adquirieron el libro de Hysern, y atendiendo a sus instrucciones construyeron una cámara, con la que obtuvieron una vista de Valencia elogiada en el *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*⁽⁷⁾.

Marie-Loup Sougez dio a conocer un artículo publicado en el *Boletín Enciclopédico de la Sociedad de Amigos de Valencia* —reproducido en el *Semanario Popular* el 30 de agosto de 1840—, en el que se ofrece: «título de socio de mérito y 2000 rs vn al que descubra y manifieste el modo de fijar colores de la naturaleza en las copias obtenidas por los aparatos de M. Daguerre u otros más perfectos». También da noticia de los primeros daguerrotipos realizados en esta ciudad por Juan José Vilar «de tan extraordinaria gradación de tintas y tan exacta verdad»⁽⁸⁾.

Fontanella refiere la presencia en Valencia de daguerrotipistas extranjeros en los primeros años de la década del 40, entre otros, los franceses Rousson y Lemasson, el alemán Woelker; y la parisina Madame Fritz, que curiosamente al anunciarse en los periódicos destaca la perfección de los retratos al daguerrotipo, coloreados, de todas las dimensiones, y conseguidos mediante una velocidad de exposición que comprende la variación de 8 a 12 segundos⁽⁹⁾. José Huguet Chanzá añade los siguientes nombres: Cayetano Marras (1842), italiano; Madame Sanz (1845), tal vez aragonesa; Henri Sabatier, Benjamín Chedufant, Etienne Fermin, Bonó, y Lacarelle, franceses, (establecidos en 1845 los tres primeros, los siguientes en 1846, 1847 y 1848 respectivamente); Fontana, y el madrileño Antonio Gálvez (1846); Bonnaud (1847); Vicente Bernard (1848); Fischer, y Juan José Barrera (1849); Mr. Franck, Sr. Rovere y José Widem (1852)⁽¹⁰⁾.

El más sobresaliente de los fotógrafos valencianos, en opinión de Fontanella, fue el escritor Pascual Pérez Rodríguez, que unía a su afán de fotografiar la actividad de creador de tipos literarios, y que gustaba de ilustrar sus artículos con grabados realizados a partir de fotografías⁽¹¹⁾. José Huguet opina que fue el primer fotógrafo profesional de Valencia y el introductor del negativo de papel en España, en 1849; refiere, también, que en sociedad con el pintor Octavio Codecasa realizó «retratos al daguerrotipo sobre papel, coloridos en miniatura»⁽¹²⁾.

A partir de 1854 se detectan nuevos nombres de fotógrafos, entre los que cabe mencionar a Mr. Velten que fotografía sobre papel y cristal; Rivas, que además

de los soportes empleados por el anterior, emplea el pañuelo; los franceses Mme. Fontaine, y Délezègne, especialista en retratos sobre papel realizados «con perfección antes desconocida», según proclamaban sus anuncios en la prensa. Eugenio Jouliá, procedente de París, fue el introductor de los retratos de la tarjeta, también de los estereoscópicos. En 1861 alcanzó el máximo esplendor⁽¹³⁾, pero continuará siendo el fotógrafo más importante durante unos cuantos años más.

La mayoría de estos daguerrotipistas extranjeros —en opinión de López Mondéjar— fueron, sobre todo, vendedores de cámaras, fotógrafos ambulantes y maestros improvisados de nuestros antepasados. Pero ellos son quienes sentaron los cimientos del arte fotográfico en España, pues los pioneros españoles de la daguerrotipia: médicos, catedráticos y científicos, se acercaron a la nueva técnica movidos sólo por la curiosidad intelectual, sin pretender dedicarse a la fotografía de un modo profesional⁽¹⁴⁾.

A partir de 1862 proliferan los estudios de fotógrafos autóctonos: el del pintor Antonio García Peris, seguramente el mejor de los fotógrafos valencianos de su época, que tuvo como ayudante a Joaquín Sorolla, después casado con su hija; el del miniaturista Eduardo Ruiz; el de Tadeo Ríos; el de Valentín Pla Marco, fundador de una auténtica dinastía, el de Tomás Colubi; el del matrimonio italiano Ludovisi, etc...⁽¹⁵⁾.

La aplicación del daguerrotipo al grabado y la tendencia del daguerrotipo por emular las normas estéticas de la litografía fue práctica común de todos los países en la década del descubrimiento. La transformación de las placas heliográficas y daguerrianas en planchas para grabadores, susceptibles de reproducción mediante impresión tipográfica, tiene su origen en las pruebas realizadas por Niépce y Daguerre, y una finalidad: multiplicar la imagen fotográfica por medio del grabado. Pero en los primeros intentos se trataba de grabar

(6) HUGUET CHANZA, José: «La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935», en I Congrès d'Història de la Ciutat de Valencia: s. XIX-XX, 1988, t. III, Ponencia 3.5, pp. 1-2.

(7) Ibidem, p. 3.

(8) SOUGEZ, Marie-Loup; *Historia...*, op. cit., pp. 223-224.

(9) FONTANELLA, Lee: op. cit., pp. 52-53.

(10) HUGUET CHANZA, José: op. cit., Cfr., pp. 3-9

(11) FONTANELLA, Lee: op. cit., p. 53.

(12) HUGUET CHANZA, José: op. cit., p. 8.

(13) IBIDEM, pp. 11-12.

(14) LOPEZ MONDEJAR, Publio: op. cit. pp. 18-20.

(15) HUGUET CHANZA, José: op. cit., Cfr., pp. 12-13

manualmente la imagen del daguerrotipo, mientras que investigaciones posteriores se centraron en el tratamiento químico de la plancha, para convertirla mediante el mordido en matriz calcográfica. Los segundos ensayos, encaminados a lograr la multiplicación de la imagen, se debieron a Alfred Donné y a Jean Baptiste Dumas en París, a Joseph Bèrres y a Krasner en Viena, y a Groves en Londres. Pero es Hippolyte Fizeau quien consigue, entre 1839 y 1844, los mejores resultados al espolvorear resina sobre la placa como en la técnica calcográfica del aguatinta, y someterla a un tratamiento galvanoplástico⁽¹⁶⁾. En 1853 Niépce de Saint-Victor dio a conocer un procedimiento para transportar sobre acero un cliché fotográfico positivo, obtenido sobre vidrio o papel encerado. El resultado final es la transformación de la plancha daguerrotípica en lámina calcográfica, con el dibujo en hueco, que permite, después de entintada, imprimir un elevado número de pruebas sobre papel, idénticas al modelo fotográfico.

Entre 1840 y 1846 aparecen publicaciones ilustradas con grabados que reproducen los daguerrotipos obtenidos por los fotógrafos en planchas de cobre. Bien conocidas son las *Excursions daguerriennes* debidas a Lerebours en Francia y las tomas de antigüedades precolombinas realizadas por John Lloyd Stephens y George Catterwood⁽¹⁷⁾.

En 1840 se ilustran en España con grabados que copian un modelo de daguerrotipo el *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares* de Antonio Furió, editado en Palma de Mallorca; *París y sus monumentos*, publicado en Barcelona en 1846; y las dos grandes colecciones *Recuerdos y bellezas de España*, y *España artística y monumental*, que empiezan a publicarse en 1839 y 1842 respectivamente, con láminas basadas en daguerrotipos y en litografías⁽¹⁸⁾. Fontanella da noticia de otras publicaciones: una, titulada *España*, impresa en Barcelona en 1842, que se ilustra con estampas «sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj...»; otra, la *Guía de Gerona*, escrita por N. Blanch e Illa, en la que el grabador A. Roce se sirve del daguerrotipo para sus ilustraciones, desde 1853⁽¹⁹⁾.

La Real Sociedad Económica de Valencia supo descubrir las posibilidades que ofrecía la fotografía. Su amplitud de miras se refleja en el anuncio de 1840, antes mencionado, y en el de 1843, cuando ofrece medalla de plata «al que descubra y manifieste el modo de grabar con perfección por cualquier método dibujos obtenidos por el daguerrotipo⁽²⁰⁾».

Estamos ante un caso interesado de aplicación de la fotografía: grabar directamente el original

fotográfico, sin dibujo intermedio; también transformar la placa daguerrotípica en lámina de estampación, para emplear la como forma impresa.

El escritor y fotógrafo valenciano, Pascual Pérez Rodríguez, publicó un grabado en *El Diario Mercantil* el 30 de mayo de 1852, basado en «una lámina sacada al daguerrotipo»⁽²¹⁾, que reproducía el obelisco conmemorativo del nacimiento de la princesa de Asturias, instalado en la plaza de Santo Domingo. Entre 1857 y 1860, colaboró en *El Museo Universal* con breves descripciones de monumentos arquitectónicos de Valencia, que acompaña de un grabado xilográfico, basado en sus fotografías⁽²²⁾.

(16) SOUGEZ, Marie-Loup: *La imagen...*, op. cit., p. 67; LEMAGNY, Jean-Claude: op. cit., p. 24; FIGUIER Louis: *La photographie*. París, 1868-1888, reimp. 1983, pp. 130-134; y ESTEVE BOTEY, Francisco: op. cit., pp. 229-230.

(17) SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia...*, pp. 90-91, NEWHALL, Beaumont: op. cit., pp.27-42, y FONTANELLA, Lee: op. cit., p. 54.

(18) SOUGEZ, Marie-Loup: *La imagen...*, p. 67.

(19) FONTANELLA, Lee: op. cit., p. 54.

(20) HUGUET CHANZA, José: op. cit., p. 4.

(21) VIDAL CORELLA, Vicente: «La Valencia de otros tiempos», en *Las Provincias*, 25 de noviembre de 1984, citado por HUGUET CHANZA, José: op. cit., p. 8.

(22) *El Museo Universal*: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles. Madrid, 1857-1869

Ordenamos los artículos por fecha de publicación:

→ San Juan del Mercado de Valencia. Firmado: P.P. Tít. del grabado: *San Juan del Mercado en Valencia (de una fotografía)*. Inscripciones: F. Ruiz, a la izq., Cibera, a la dcha. (nº 6, 1857, pp.45-46).

Catedral de Valencia: Puerta de los apóstoles. Firmado: Pascual Pérez. Tít. del grabado: *Puerta de los Apóstoles en la catedral de Valencia (de una fotografía)*. Sin inscripciones (nº 17, 1857, pp. 125-126).

Catedral de Valencia: Puerta del Arzobispo. Firmado: Pascual Pérez. Tít. del grabado: *Catedral de Valencia. Puerta del Arzobispo*. Inscripciones: Pizarro, a la izq., Alvaro, a la dcha., ambas invertidas, en los bordes verticales. (nº 23, 1857, p. 196 y nº 24, 1857, p. 208).

Valencia: Puerto del Grao. Sin firma. Tít. del grabado: *Puerto del Grao en Valencia*. Inscripciones: F. Ruiz. (nº 2, 1958, pp. 13-14).

Valencia: Puerta y Torres de Serrano. Firmado: Pascual Pérez. Tít. del grabado: *Puerta y Torres de Serrano en Valencia*. Sin inscripciones. (nº 4, 1858, p. 28-29).

El Miquelete, campanario de la catedral de Valencia. Firmado: P. Pérez. Tít. del grabado: *El Miquelete de Valencia (de una fotografía)*. Inscripciones: Pizarro. (nº 14, 1858, pp.108-109)

Valencia: Casa-Lonja. Firmado P. Pérez. Tít. del grabado: *Casa-Lonja en Valencia*. Inscripciones: Pizarro, a la izq., Rico, a la dcha. (nº 8, 1859, pp. 59-62).

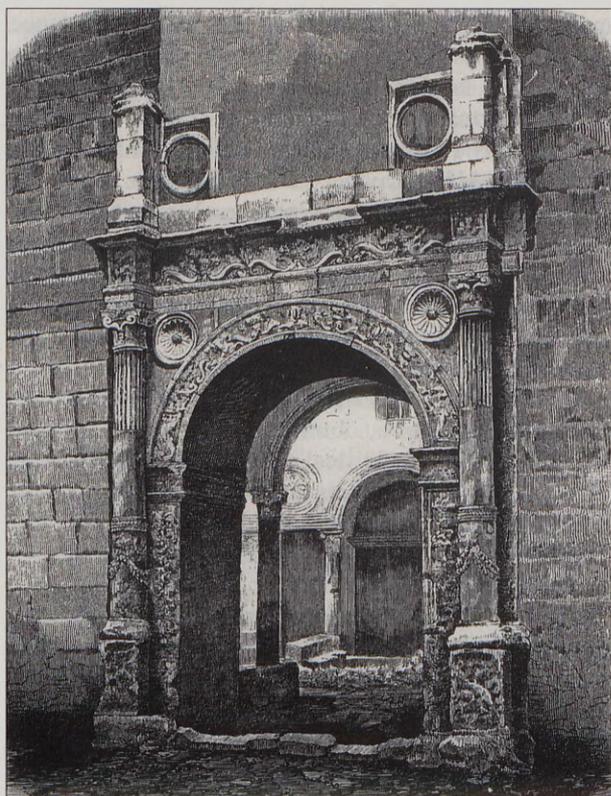
Pascual Pérez tuvo presente las vistas al redactar los artículos, y desde ellos remite al lector a los grabados, al menos en los titulados: *Catedral de Valencia.- Puerta del Arzobispo*, que incluía dos estampas; una, la Puerta; otra, Detalle de la misma (Lám. 1); *Valencia: Puerta y*



Lám. 1. Detalle de la Puerta del Arzobispo. Catedral de Valencia

Torres del Cuarte; Portada de la Casa del embajador Vich en Valencia (Lám. 2), demolida pocos días después de haber obtenido la fotografía; el autor del artículo —que por no llevar firma podría atribuirse a Fernández Cuesta— dice: «su vista tomada pocos días antes de ser derribada para que de este modo quede consignado en las columnas de nuestro periódico, el único recuerdo que es dable ya, sustituyendo así el grabado al monumento que desaparece». Importante es también el relato titulado: «Valencia. Convento de monjas de la Trinidad» (Lám. 3), a propósito de su difícil emplazamiento: encajonado entre edificios, y oculto por cipreses y álamos, que «se niega el goce a la vista, y á los esfuerzos de la fotografía, a la cual solo en secciones, y por decirlo así á pedazos, consiente el arranque de sus bellezas». En otros grabados, *El Miquelete de Valencia* (Lám. 4), *San Juan del Mercado en Valencia*, y *Puerta de los Apóstoles en la catedral de Valencia*, se indica «de una fotografía» a continuación del título. El encuadre y pormenores de los restantes grabados denuncian la vinculación con la fotografía, aun cuando no se explicita.

Los grabados xilográficos presentan un esmerado dibujo, perfecto dominio de la técnica, y una cuidada estampación. Van firmados indistintamente por



Lám. 2. Portada de la antigua casa del embajador Vich. Valencia

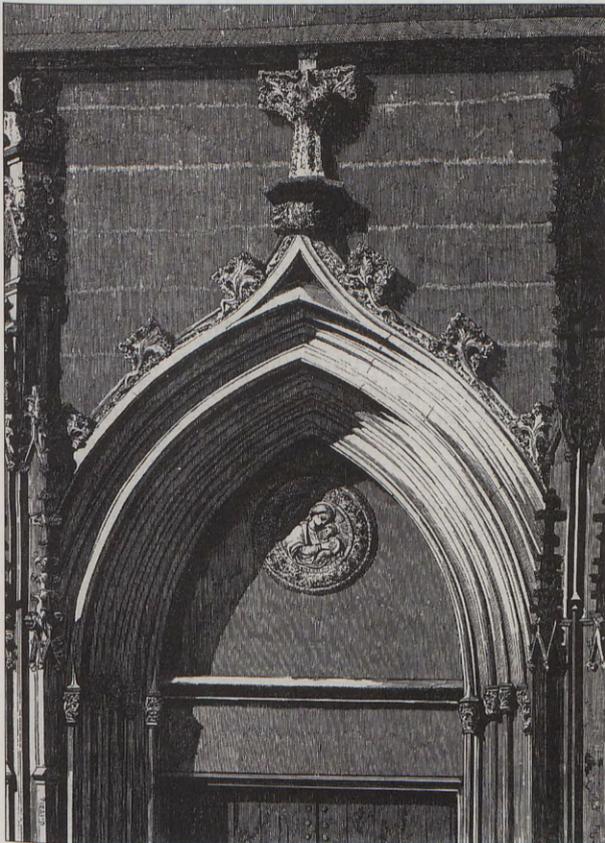
dibujantes y grabadores, formando pareja o aisladamente, incluso algunos aparecen anónimos; sus nombres son: Alvaro, [Ildefonso] Cibera [Cecilio] Pizarro, [Vicente] Salmón, [Bernardo] Rico, y [Federico] Ruiz.

Valencia: Cimborrio de la catedral. Firmado: Pascual Pérez. Tít. del grabado: *Valencia: Cimborrio de la Catedral*. Inscripciones: Pizarro, a la izq., Alvaro, a la dcha. (nº17, 1858, p. 133-134).

→ Valencia: Puerta y Torres del Cuarte. Sin firma. Tít. del grabado: *Valencia Puerta y Torres de Cuarte*. Inscripciones: Salmón, a la dcha. (nº 27, 1860, pp. 205-208).

→ Casa del embajador Vich en Valencia. Sin firma. Tít. del grabado: *Portada de la antigua casa del embajador Vich, en Valencia*. Inscripciones: Pizarro, a la izq., Trichón, a la dcha. (nº 38, 1860, p. 301-303).

Valencia: Convento de Monjas de la Trinidad. Firmado P. Pérez. Tít. del grabado *Parte posterior de la puerta principal del convento de la Trinidad. Valencia*. Inscripciones: Pizarro, a la izd. (nº 43, 1860, p. 341-342).



Lám. 3. Detalle de la portada del convento de la Trinidad.
Valencia



Lám. 4. El Miguelete de Valencia

El grabador valenciano Tomás Rocafort y Lopez⁽²³⁾ se vale también del daguerrotipo para dibujar y abrir láminas calcográficas. En la estampa inédita de la biblioteca de la Universidad de Navarra⁽²⁴⁾, que lleva por título *Imagen de Nuestra Señora del Refugio*, venerada en el Oratorio del Barón de Ujola (Lám. 5),



Lám. 5. Imagen de Ntra. Sra. del Refugio de Pecadores

(23) Hijo del grabador del mismo nombre. Se formó con su padre, en la Academia de San Carlos y en la de San Fernando. En 1827 fue nombrado Académico de Mérito de la Academia de San Luis de Zaragoza. Durante muchos años desempeñó la cátedra de ambos grabados en la Academia de San Carlos. Grabador de retratos, entre otros los del Duque de Rivas y el del conde de Fernán Núñez. Grabó también medallas y sellos en hueco. Cfr. Boix, Vicente: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877, p. 56; y Ferrán Salvador, Vicente: *Historia del grabado en Valencia*. Valencia, 1943, pp. 152-153.

(24) Reproduzco la ficha catalográfica que he redactado:

se especifica al pie del recuadro lo siguiente: «La Imagen según la original sacada de daguerrotipo [sic]», lo que significa que la lámina se abrió con buril y aguafuerte a partir de un original daguerrotípico. La estampa resulta impecable en su ejecución técnica, pero rígida y monótona en el trazo de las tallas.

Rocafort grabó esta estampa en 1856 a la edad de 70 años, rebasando la década de mayor producción del daguerrotipo, cuando se había ya introducido el proceso en papel del calotipo. Pero nada hay que extrañar, pues muchos daguerrotipistas simultanearon ambas técnicas.

El Museo Universal de 30 de agosto de 1863 publica un grabado titulado *Baños Flotantes en Valencia*⁽²⁵⁾ (Lám. 6), firmado por el dibujante Federico



Lám. 6. Baños flotantes en Valencia.
Federico Ruiz y Antonio Manchón.

Ruiz y el grabador Antonio Manchón, de exquisito dibujo y cuidada ejecución, siguiendo una fotografía de Tadeo Ríos.

La aplicación de la copia daguerrotípica que hacen Pérez Rodríguez, Rocafort, y Ríos es importante, pues delata una práctica: la de convertir la fotografía en sustituto del dibujo, que por lo general ha pasado inadvertida a los historiadores del arte, no así entre quienes se han ocupado de relacionar la fotografía con la pintura, como ocurre con Javier Herrera Navarro, cuando opina que la apropiación pictórica de la fotografía fue cuantitativa y cualitativamente más importante en el siglo XIX de lo que nos informan los manuales, monografías y diccionarios⁽²⁶⁾. También es

verdad que la fotografía no hubiese alcanzado todo el auge conocido sin el apoyo de la litografía, la xilografía, la calcografía y la fotomecánica.

El elevado coste del daguerrotipo, con todo lo que suponía el proceso sobre la placa de cobre, la incapacidad de ella para la multiplicación en grandes tiradas, el descubrimiento del proceso calotípico, realizado por Talbot en 1840 y el de la placa de cristal albuminada de Niépce de Saint-Victor en 1847, y el progreso de las artes gráficas a partir del proceso heliográfico, relegaron al daguerrotipo e hicieron que se prescindiera de su aplicación práctica en el grabado, la imprenta y la prensa. Finalmente quedó desplazado del comercio en los últimos años de la década de 1860.

JOSÉ MARIA TORRES PÉREZ

ROCAFORT Y LOPEZ, Tomás (1786 - después de 1856)

Imagen de N.a S.a del Refugio [sic] de Pecadores: venerada en el Oratorio del M. Ylre. Sr. Barón de Uxola en Valencia año 1856 / G.a por D.n Tomas Rocafort individuo de honor y mérito de varias R.s Cooperaciones de Nobles Artes de edad, de 70 años 1856. [Valencia: s.n.], 1856

1 estampa; talla dulce; huella de la plancha 330 x 220 mm., en h. de 460 x 320 mm.

En una filacteria, sobre la imagen; «Elegi et sanctificavi locum istum».

Bajo el tít.: ¡Cuan buena sois al pecador, Maria! Su refugio sois, su paz, su alegría.» «El Excmo. é Ilmo S.r D.r D.n Pablo García Abella Azrpo de Valencia, con los S.rs Obpos de Santander y Segorbe conceden 160 días de Indulgencia por rezar el Ave Maria, ó la Salve y por cualquiera otro acto de adoración ante esta devota y bellissima Imagen y sus estampas». En el centro, partiendo de la leyenda, un escudo heráldico.

Bajo el recuadro, al lado derecho: «La Imagen según original sacada de daguerrotipo [sic]».

Manchas de humedad. Pequeños orificios en la superficie entintada.

Descripción: Retablo de orden compuesto, formado por dos columnas entablamento y frontón. En el recuadro se representa a la Virgen, coronada y con nimbo. Sobre el pecho lleva un corazón radiante. A su derecha va el Niño, en pie, sobre la esfera terrestre. En el fondo aparecen nubes y cabezas de serafines.

1. Nuestra Señora del Refugio de Pecadores - Oratorio del Barón de Uxola - Valencia - 1856.

(25) *El Museo Universal*, nº 7, 1863, p. 279, mencionado también por HUGUET CHANZA, José: op. cit., p. 12.

(26) HERRERA NAVARRO, Javier: «Fotografía y pintura en el siglo XIX». en *Goya*, 131, 1976, p. 293.

REFLEXIONES ANTE LA OBRA DE UN PROFESIONAL DEL ARTE Y LA DOCENCIA

I

Si nos asomamos a la historia, no tardaremos en descubrir, que desde el fondo de las edades hasta nosotros, la función del artista sigue siendo la misma: expresar la realidad invisible que, más allá de nuestro ser físico, constituye al hombre en cuanto hombre y, para lograr este ideal, hace frente al sistema de vigencias establecidas en el contorno donde se halla. El ser humano es capaz de producir formas de vida que son nuevas en el arte, en la conducta o en cualquier otro orden de la existencia humana.

Desde los primeros albores culturales, el hombre ha creado cosas para su uso, ocupaciones necesarias para la lucha por la existencia, lenguajes y símbolos, y ha acumulado una impresionante cantidad de saber en el transcurso de la historia.

En el arte, que es un medio de expresión, el menor trazo de almagre sobre una pared rupestre, la menor forma, es un medio capaz de transmitir un significado, y el artista pretende en todas sus actividades esenciales, decirnos algo acerca de sí mismo, del ser humano y de su universo.

El hombre primitivo de la Alta Edad de Piedra, contempló en las paredes de sus cavernas unos relieves sugerentes por su parecido con animales que ha cazado, los cuales le incitaron a rellenar la superficie con unas manchas y fijar su contorno, y pudo creer que, con esta representación del animal, adquiriría sobre él un poder mágico y animista. Con la misma intención mágica pudieron estar representadas las escenas humanas en diferentes tipos de actividades, o tener otro sentido utilitario o social.

La imagen de un toro de estilo naturalista del Cingle del Mas d'en Salvador (descubierta a finales de 1981), la Cierva del abrigo de Cabra de Freixet (Perelló, Tarragona), la figura femenina en Cinto de las Letras (Dos Aguas, Valencia)... pinturas, éstas, de seres vivos y objetos naturales, que en este período fueron logradas, con tal expresionismo realista unas veces, y otras con tan asombrosa naturalidad, que nos muestran una capacidad de goce estético y una energía creadora que nos lleva a encajar, las obras plásticas de este período, en un estilo naturalista o figurativo.

En la Baja Edad de Piedra no se encuentra ningún rastro de naturalismo. La decoración de la cerámica consiste sobre todo, en franjas de dibujos lineales de diversas clases: círculos, trazos, ángulos y puntos, por lo que se le ha calificado de arte geométrico, pero también se le puede denominar arte abstracto.

En los primitivos actuales se pueden observar los dos tipos de expresión artística, anteriormente expuestos, en una misma cultura.

Estos dos hechos históricos, que se dan en el arte primitivo, podrían servir de base para considerar todo un proceso histórico, en el que la evolución conceptual del arte está anclada en dos principios: uno de ellos, vitalista y de signo naturalista o figurativo, y el otro de signo geométrico o abstracto. Ambos principios estéticos serán las dos constantes, que a través de los hechos históricos, han discurrido unas veces paralelamente, en función de unas culturas como la cristiana y la árabe, y otras veces en una misma cultura y época histórica común, como ocurre a partir de la mitad del siglo XIX. No obstante, estos principios se han ido enriqueciendo y complementado con las constantes corrientes ideológicas, científicas y técnicas, que fueron surgiendo, con mayor o menor rapidez, en cada una de las etapas históricas.

Courbet, que a mediados del siglo XIX desarrolló un vigoroso estilo realista, buscando lo más sórdido y deprimente como medio de realzar la vida, y rechazando el realismo ideal, dio paso al impresionismo, cuya verdadera meta era lograr un naturalismo cada vez mayor, a través de un análisis exacto del color. El interés de los impresionistas por el color y la luz era debido, al menos en parte, a las investigaciones en la física del color llevadas a cabo por científicos como Chevreul.

En la pintura figurativa, el carácter de la obra va siempre unido, por una parte a la figuración y por otra al estilo del artista. Dicho de otro modo, es una doble aportación: la del mundo exterior y la del mundo interior.

Nuevas modalidades artísticas aparecen en el área plástica, y entre ellas el posimpresionismo, el fauvismo, el cubismo, y una larga serie de «ismos» que olvidaremos, para detenernos en el arte abstracto.

Desde Cézanne hasta los comienzos del cubismo analítico, la evolución de la pintura se fue encaminando

hacia un concepto más abstracto. A partir de 1912, surgió en Europa una modalidad artística que excluía todo pensamiento derivado de la naturaleza. Dicho arte ambicionaba descifrar las formas arquetípicas en que se sostienen todas las figuras, como se advierte en las cristalizaciones minerales, y en la arquitectura vegetal, y excluía toda referencia o evocación de la realidad, sea o no ésta el punto de partida del artista.

Los pintores abstractos se manifestaron por una depuración progresiva de la realidad y a la primera etapa se la denominó «arte abstracto», y a la segunda «arte no figurativo». Ambas aspiraban a un mismo fin: «la expresión con exclusión de toda referencia de realidad», y puede llamarse esta nueva forma: «abstracta» o «no figurativa».

En esta época del XIX se presente el clima propicio para que el arte pueda desarrollarse dentro de un ambiente de facilidades sociales y de aspiraciones culturales. Roto el cerco oficial del arte «académico-realista», los artistas pueden manifestar su capacidad creadora y posibilitar la floración constante, de variados y numerosos «ismos», unas veces originales en sus creaciones y otras veces seguidores de alguna «escuela» o «ismo» según el nivel creativo de cada artista, y su concepto de la estética, del mundo y de la vida.

Nuevas concepciones estéticas siguen apareciendo en el siglo XX, cargadas de innovaciones técnicas, pero sin desarraigarse del todo de las que consideramos raíces históricas fundamentales. Una de las constantes es la figuración de la naturaleza, y la otra la no figuración o abstracción.

Entre las tendencias de no figuración está el informalismo que, partiendo de la abstracción, agrupa a una serie de tendencias, más o menos afines: el Expresionismo Abstracto, el Arte Informal y el Arte Matérico, entre otros.

Pero inmediatamente surge, contra el informalismo, la Nueva Figuración en la que sus artistas innovadores presentan distintas características en sus temas; destrucción del objeto, figuras distorsionadas en el realismo descarnado del expresionismo, como reacción emotiva ante los desastres provocados por la segunda guerra mundial.

El Pop-art, movimiento artístico nacido en la década de los sesenta en Estados Unidos, aparece como reacción al expresionismo abstracto. Su técnica consiste en el empleo de artefactos de toda clase de productos de la vida moderna, objetos de uso cotidiano como muebles, lavabos, y animales disecados. Todos estos productos pueden ser dejados tal cual son o bien pintados realísticamente.

El Hiperrealismo aparece en la década de los sesenta, quizás con la pretensión de dignificar al Pop-art (Arte popular) mediante un exacerbado realismo, unas veces de tipo fotográfico y otras, enraizado en el academicismo pictórico occidental. Bajo la denominación de Realismo Mágico dieron a conocer esta tendencia en Francfort, en 1970, cinco artistas españoles, entre ellos, Antonio López.

La nueva abstracción de la década de los sesenta presente como rasgos más notorios: abstracción fría, contornos netos o bordes duros, economía de elementos y nitidez formales. El arte será considerado más puro cuanto más libre esté de usos, relaciones y suplementos. Cuantas más cosas encierre y más ocupada quede la obra, peor será. Cuanto menos piense un artista en términos no artísticos y cuanto menos explote las habilidades fáciles y comunes, más artista será. Los soportes de grandes dimensiones, usados por los artistas de esta nueva tendencia, tienen como objetivo envolver físicamente al espectador.

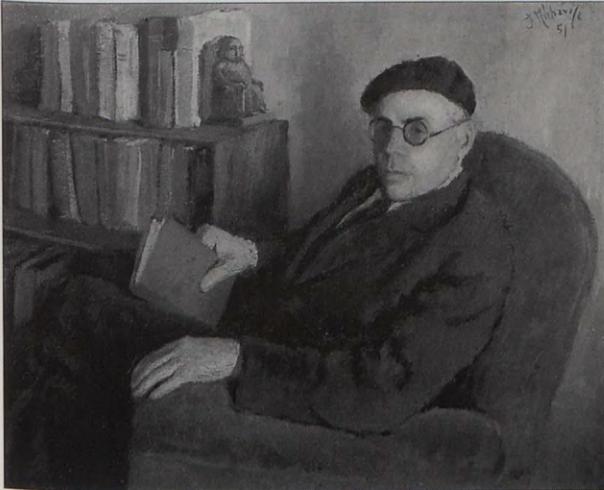
Si, en el proceso de esta relación de hechos, se ha podido observar la permanencia de las dos constantes detectadas en el hombre primitivo, no es menos cierto que nunca cerraron las puertas a sus dotes de percepción frente a los estímulos de la naturaleza, ni a las reflexiones creativas del ser humano. No podrá ya extrañarnos que, en la actualidad, puedan existir tantas variedades de tendencias artísticas y artistas capaces de manifestar, a través de sus obras, su personalidad.

II

Una de estas grandes personalidades artísticas, dotada de extraordinaria capacidad creadora, de gran vocación estética y voluntad indomable, es la de *Joaquín Michavila*, que quiso y pudo elevar su tarea estética a un proyecto de existencia, convirtiendo su querer ser en una necesidad de ser artista. Para lograr este objetivo no se encasilla en una tendencia concreta y determinada, sino que, con su conocimiento de estilos y el dominio de sus técnicas, utilizadas según la exigencia de una temática impuesta o no, siempre tendrá la posibilidad de elegir entre una tendencia figurativa o una tendencia abstracta, con la seguridad de que, en cualquiera de los dos casos, siempre estaría filtrada por su personalidad creativa.

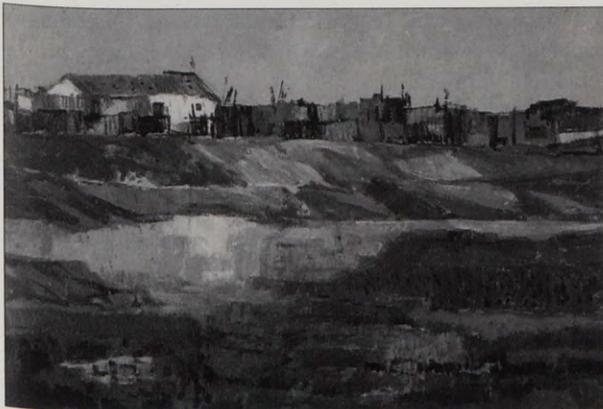
En el historial de su vida artística, cuenta en su haber un lienzo que, al verlo, me impactó de tal manera, que hoy lo tomo como un hito en el proceso de su evolución artística. En el análisis de su técnica se obser-

va un cierto impresionismo de pincelada espontánea, jugosa, creadora; cargada de matices e impregnada de sentimiento, logrando de este modo que, en el retrato, vibrara el espíritu de su padre, hoy en la Pinacoteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



«Retrato de mi padre». 1951. Oleo sobre lienzo. 100 x 81.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

Michavila es un pintor creativo, que vierte su originalidad en función del medio de expresión idóneo, para lograr que la monosemia o polisemia de su lenguaje estético tenga el soporte y la técnica adecuada, para que pueda ser captado por el contemplador a quien va destinado. En un mural sobre el primer rellano del centro donde se ubican las oficinas de las quinielas deportivas de Valencia, existe un gran panel de cerámica,



«La casa del chatarrero». 1955. Oleo sobre lienzo. 120 x 80.
Colección particular.

pintado con su técnica correspondiente, y firmado en 1955. El tema es un campo de fútbol en el que los jugadores se están regateando la pelota. El estilo es de tendencia figurativa, y la composición un tanto expresionista, de tintas planas y trazos de cierto informalismo, logrando que los jugadores y los elementos del campo presenten un dinamismo irónico.

Otra de sus obras, entre las de gran formato de carácter mural, en un lienzo pintado al óleo, con el tema también impuesto «La Plantà de l'arròs», obra de estilo figurativo, centrada en un hecho real, pero ya histórico, por el que se ha de transmitir una información objetiva, que ha de convencer a los que tantas veces han sido testigos presenciales de dicha actividades agrícola suecana.

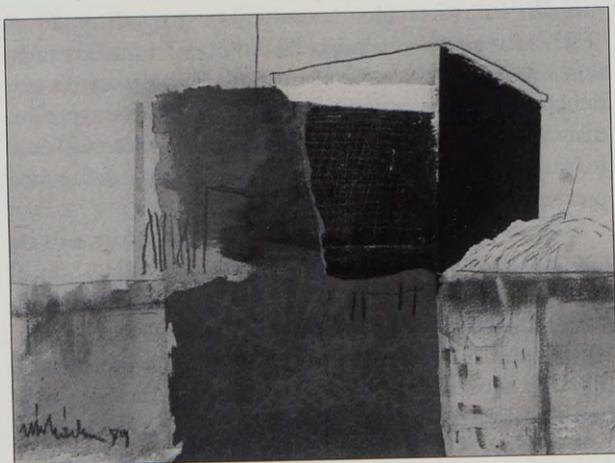
El autor, sin hacer ninguna concesión a un realismo, se convierte en testigo de un hecho real, recurre a su polifacética creatividad, filtra el hecho real a través de su estimativa estructuralista e inunda el paisaje de formas geométricas, y con esquemática realidad pinta los manojos de las plantas, y las figuras humanas son plasmadas con cierto expresionismo realista de suave toque geométrico de tradición muralista. Obra ejecutada con técnica de pincelada directa en las figuras, y en el espacio del fondo, con formas geométricas de aparente textura y exacta valoración cromática, y esto es lo que le da a las aguas esa sensación dinámica.

Otros murales semejantes en tamaño y temática impuesta, como el de la antigua Escuela de Comercio, se resolvieron con un estilo figurativo-constructivista.

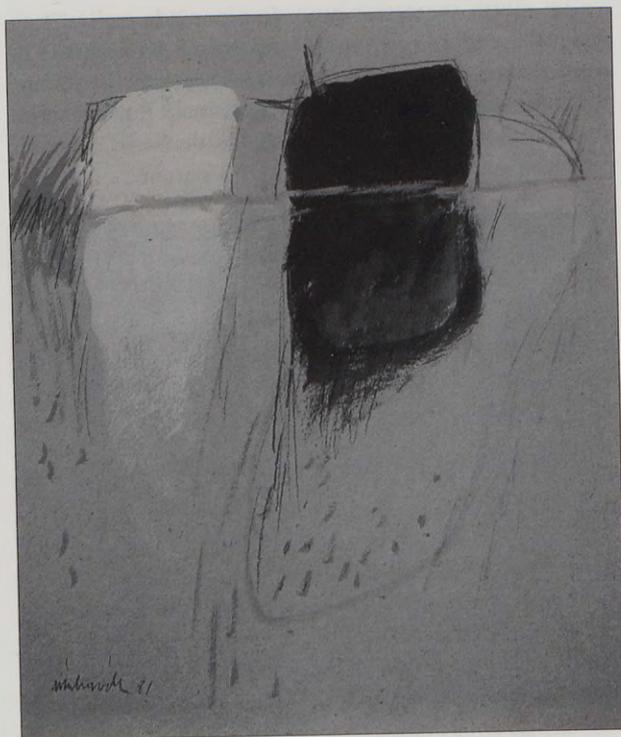
No cabe duda de que el arte es concebido como una forma de expresar ideas, y a Michavila se le imponía, en estas obras de gran formato, una temática, un testimonio histórico, un «documento» en el que tenía que transmitir una simple información, pero al mismo tiempo se le exigía que fueran obras de arte, lo que siempre lograba al conseguir plasmar en ellas, la expresión estética de su personalidad creativa.

Otras obras, contemporáneas de las anteriormente citadas, pero de menor formato y tema de libre elección, son las que le dan opción, para que su yo estético constructor, dotado de cierta intencionalidad visual, dé paso a temas como los del «LLAC». Sobre el mismo tema vuelve a expresarse con técnica diferente, simplificando elementos y materia, con la variante introducción de líneas sugeridoras de agua, y en ambas modificaciones, dando siempre lugar a la participación reflexiva del espectador.

El yo estético de este artista, capaz de resolver temas impuestos de tipo figurativo y al mismo tiempo seguir adscrito a su constante tendencia constructivista,



«Alquería». 1979. Collage. 25 x 15. Colección particular.



«Apunt». 1981. 50 x 43. Colección particular.



«Alquería de marjal». 1980. Oleo sobre lienzo. 60 x 60. Colección particular.

es un factor de divergencia muy positivo en su personalidad. Pero además se observa en su obra plástica que no se contenta con producir emociones sino en despertar sentimientos.

Su concepción del mundo y de la vida le lleva a depurar sus objetivos alcanzados, y su sentimiento conativo le arrastra hacia una depuración constante de formas y colores, para crear un nuevo mundo, no de deseos, ni de sueños y fantasías, sino de lo que siente en lo más profundo de su intimidad y al mismo tiempo, pretende sugerir en el contemplador, aquello que tiene de más humano, la posibilidad de trascender las

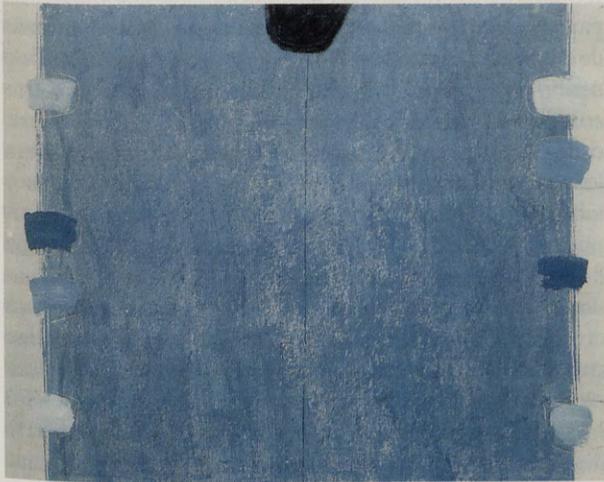
apariencias de una realidad finita y obstaculizadora de la perfección esencial del ser estético, en el complejo universo espiritual del arte.

Este objetivo ya logrado, se pudo observar en su obra reciente expuesta en noviembre-diciembre de 1991, en la galería Theo de Valencia. En el cuadro de gran formato, parece existir la pretensión de que el espectador se encuentre físicamente envuelto en él, y, ante una obra que se presenta carente de ilusionismo espacial y de formas puramente visuales, hace que la temática adquiera tal grado de pureza, que ella misma es capaz de absorber la atención del contemplador y provocar su capacidad reflexiva y creadora.

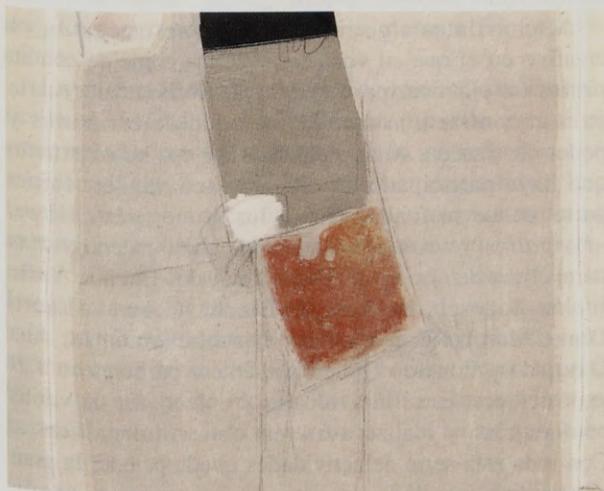
Algunas de sus obras carecen de título, por lo que sus mensajes son polisémicos pero sugestivos, debido a la forma estructural en que han sido concebidos. Sobre un amplio espacio matizado de colores fríos, se aprecian otras formas rectangulares de diferentes tamaños, con tonos y matices armónicamente estructurados; de ahí que el espectador no pueda pasar indiferente ante cuadros de esta categoría estética. En los «collages» intitulosos, en los que la materia es la cartulina coloreada en distintas tonalidades, cortada a mano y colocada en superficies sobrepuestas, logra una composición

sugere por el conjunto tonal de la obra, siendo un estímulo para el espectador, y no sólo para su contemplación sino también para la reflexión.

En los cuadros titulados «Paleta», «Río», «Playa», etc. la temática es representativa de la observación directa de la naturaleza o del objeto observado, pero en la realización de la obra el artista no pretende presentar la realidad observada, sino la imagen interior que él tiene del objeto y del paisaje, siendo capaz de expresarlas creativamente según su concepto esencial de la realidad.



Paleta III, 1991. Pintura sobre tela. 130 x 160 cm.



Paleta I (Homenaje a Manolo Mompó), 1991. Pintura sobre tela. 160 x 200 cm.

Otros cuadros titulados «Paleta II», «Paleta III», etc., revelan no sólo la personalidad del artista sino el alma del maestro, del educador que aparece a través de su obra artística. Las «Paletas» anteriormente citadas no son tales paletas, a no ser en la imaginación creativa del maestro, pero sí son extraordinarias obras de arte. Una de ellas, pintada en colores fríos sobre una tela de gran formato, presenta en su base la primera imprimación tonal más degradada con respecto al azul oscuro que es la máxima saturación, y luego por medio de una serie de tonalidades, entre los dos colores extremos citados, va ajustando gradaciones a través de transparencias y logrando matices indefinibles. Pero el autor se cuida mucho de que, en cada una de las franjas que aparecen en sentido vertical, una a la derecha del cuadro y la otra a la izquierda, permanezca la primera imprimación. Estas líneas divisorias son cruzadas con tantas pinceladas como tonos de color ha usado para la ejecución de la obra, indicando en ellas por medio de escritura o signos, el nombre del color básico y las distintas tonalidades obtenidas, así como la proporción en que ha intervenido el blanco o el negro para su obtención.

En la mitad del borde superior del lienzo hay un semicírculo pintado en negro, descansando su base en el borde superior del rectángulo temático. Este semicírculo, en su punto medio, coincide con una línea fina de trazo negro, que divide el gran rectángulo en dos partes iguales. Este cuadro de una monocromía absoluta, es una obra analítica, atemperada por la riqueza de tonalidades obtenidas ante la proximidad o separación entre las aparentes manchas, de mayor o menor tamaño, y el distinto tono de ellas, al sobreponer unas sobre otras o fundirlas, manteniendo siempre sus transparencias; técnica que junto a sus pinceladas un tanto impresionistas, crea espacios de tonos indefinibles que sombrean o iluminan, haciendo vibrar todo el conjunto espacial. A esta obra de extraordinarias matizaciones en su estructura armónica, le era indispensable que aflorase el acento de la nota negra, para dar brillantez a su melódica composición.

La obra completa es pura abstracción, si se prescindiera de su condición didáctica; pero es posible que al contemplador de ella le pueda ocurrir, y así le ha ocurrido, que, al quedar inmerso en el goce estético de la pintura, descubra en ella un grupo de pinceladas que le llaman la atención y perciba en éstas algo más que una serie de sensaciones: un conjunto de estructuras más o menos significativas que al ser observadas unitariamente, a partir de un concepto —esquema mental puesto por nosotros—, las manchas, surgidas en desorden y aleatoriedad, toman forma presentando una cabeza

femenina unas veces y al ampliar un poco más el área de las manchas, la cabeza femenina se trueca en cabeza de varón con barbas incluidas. No cabe la menor duda de que la intencionalidad del artista no ha predeterminado este hecho en esta obra abstracta, pero ha introducido, inconscientemente, un elemento de percepción gestáltica, y al espectador, dotado de la ley de la «buena forma», le ha permitido encontrar un significado a la serie de manchas agrupadas, estimuladoras de figuraciones, que en este caso, incluso serían «cinéticas».

Otros cuadros semejantes ha realizado el maestro con esa intención didáctica, unas veces con gamas de colores fríos y otras veces con gamas de colores calientes, aunque con esta simple enumeración no queda agotada toda la riqueza de combinaciones salidas de su paleta.

No se puede olvidar la vocación docente de Michavila, Catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Pasada ya su época de docencia por haber llegado a su jubilación, queda permanente en él su vocación docente, y sigue vertiendo sus conocimientos al crear sus ideales paletas didácticas.

Kandinsky se dedicó, durante unos años, a la enseñanza en la Bauhaus (Casa de la construcción) en una de las secciones denominada «Escuela de los oficios». Uno de sus alumnos nos dice que su curso de dibujo consistía en formar, con diversos objetos, una especie de naturaleza muerta que, a continuación, debían dibujar los alumnos, pero no en un estilo naturalista, sino buscando la estructura de la naturaleza muerta, captada en su conjunto. Esto daba lugar a que nacieran estudios que representaban solamente elementos horizontales, verticales o diagonales, más o menos realizados según su importancia, y en otros momentos se confrontaban o contrastaban formas redondas y formas angulosas. Resumiendo, se podría decir que no habían composición, sino análisis de los datos. «Esta enseñanza estaba destinada no a una enseñanza del arte, sino a una enseñanza destinada a formar espíritus para la orientación elemental». Su didáctica es fruto de la concepción de su mundo estético ya que para Kandinsky, desnaturalizar es profundizar en las esencias del arte. Principios que sigue Michavila en su concepto esencial de la abstracción pura, no obstante, siempre existirá el filtro de la personalidad que marcará ciertas diferencias, siendo más acusadas en el área didáctica, al utilizar instrumentos y técnicas más adecuadas, para que sus alumnos puedan lograr los objetivos previstos.

En los métodos para lograr los objetivos, mientras Kandinsky les hace abstraer la esencia de una composición informal, para Michavila, el método consiste en

que el alumno exprese plásticamente el concepto, de una de sus propias ideas, y la represente plásticamente de la forma más original y con el menor número de elementos. De Kandinsky nos ha llegado esta información anteriormente descrita, por uno de sus alumnos, Max Bill, arquitecto, escultor.

En cuanto al color, una de las ideas fundamentales en Kandinsky es que el efecto físico del color suscita una vibración anímica, y ésta, a su vez, permite la asociación con otros sentidos. El color, en Kandinsky, es un medio para ejercer una influencia directa en el alma.

De Michavila tenemos una referencia anteriormente descrita respecto a su gran preocupación por el color, y fue uno de los objetivos constantes en su labor docente, para que sus alumnos tuviesen un concepto y dominio de él no solamente desde el punto de vista teórico sino también práctico. Utilizaba discos giratorios preparados con colores primarios, secundarios, fríos, cálidos, puros o degradados, etc., tratando de que el alumno pudiera lograr conjuntos armónicos y las más variadas gamas y tonalidades de color. Introducía al alumno en el conocimiento y ejecución de variadas texturas; y les enseñaba la técnica necesaria para realizar unos montajes destinados a potenciar su interés y seguridad en su capacidad creadora. Colocaban entre dos laminitas de transparente celuloide los más insospechados materiales. Estos eran elegidos por los propios alumnos, según su capacidad imaginativa, y luego eran colocados en marquitos de diapositivas. Esta especie de diapositivas eran ordenadas, secuenciadas y sincronizadas con un ritmo musical. La proyección de estos montajes resultaban gratos y altamente creativos, no sólo para el realizador, sino también para el contemplador.

Michavila es algo más que un maestro, es un yo creativo en el que su vocación estética coincide con su profesión plástica, pero con la flexibilidad necesaria para encontrar una amplia variedad de estímulos y poder dar cauce a su originalidad. Por eso no es extraño que haya participado en diversas actividades: forma parte, desde su fundación, de los grupos «*Los siete*», «*Parpalo*» y «*Antes del arte*»; realiza escenografías para obras de: Lope de Vega, Juan del Encina, Valle Inclán, Ionesco, Beckett, B. Brecht, Cocteau, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Max Frisch, Dürrenmatt, Ana Diosdado y Eduardo Quiles; presente o participa en 129 exposiciones, entre individuales y colectivas; da varias conferencias, y realiza unas seis obras filmográficas... Con toda esta serie de actividades queda patente la gran capacidad creadora de este artista, ya que, según Guilford, los tres elementos fundamentales de la creatividad son: la fluidez, la flexibilidad y la originalidad.

El artista en plenitud de facultades se siente poseído de un bien ideal que, aún extraído de un bien real, ha sido depurado por su estimativa. No obstante, su ideal estético, no le impide, ante cualquier exigencia temática de contenido objetivo, libar la esencia de cualquier ser de naturaleza y, traducida a su lenguaje estético, adaptarla a los fines propuestos. Por eso no es extraño que en la revista *Monteolivete* n° 7, su portada, ilustrada pro Michavila con la técnica de un «collage», sea portadora de un mensaje estructurado en dos planos claramente diferenciados, tanto en su ideología como en su estilo.

En el gran rectángulo vertical de color gris se puede observar, que en la parte superior aparecen unas franjas horizontales, grises y oblicuas, que van progresivamente aumentando de superficie, en sentido vertical, mientras que otras franjas blancas, más finas y en forma de cuña, sirven de separación a las anteriores. En este gran espacio el artista ha colocado el menor número de elementos, logrando expresar sus ideas con la abstracción constructivista más pura. Esto le permite al contemplador adentrarse en ese mensaje abierto, simbólico y polisémico. Sobre la superficie gris descansa una hoja de cartulina azul, rectangular, doblada su esquina superior derecha, y la parte central con las siguientes letras blancas a mano escritas: A Eusebio Aranda.

La tarjeta azul está como dejada caer al desgaire, sobre la superficie gris; pero, al sobrepasar su esquina derecha superior al área gris, e invadir la blanca de la cubierta del libro, la composición toma vida con el realismo de esa tarjeta doblada que cierra, en parte, el mensaje al llevar escrito el nombre del destinatario. La obra es admirable por su sencilla y acertada composición, y su logrado acorde tonal con los tres colores usados. En esta composición el gris, siempre frío, parece cálido.

En cuanto al rectángulo gris de base, el simbolismo invita al espectador a la reflexión y puede que, si el contemplador conoce al homenajeado, su reflexión esté relacionada con lo que conoce de su personalidad. Las franjas grises rectangulares que van aumentando en superficie, podrían ser representaciones de su crecimiento físico, de su actividad profesional, etc., y en la franja en que incide el ángulo izquierdo de la tarjeta azul, podría considerarse el estadio en el que ha llegado el momento de su jubilación, y en ese espacio gris, vital, que aún ha de recorrer ese vértice izquierdo de su personalidad, nos indica una larga vida en su quehacer

vocacional. Tarjeta realista y azul, inspiradora de vida interior, inteligencia, seriedad y paz. Esta pudo haber sido alguna de las interpretaciones sugeridas por la composición.

III

Dos constantes históricas hemos destacado desde los comienzos del arte hasta nuestros días: la expresión plástica figurativa y la no figurativa que únicamente pueden manifestarse a través de la sensibilidad humana. Pero entendemos que, tanto el realismo como la abstracción absolutos están igualmente eliminados en arte; tanto en uno como en otro el ser humano se siente mutilado, puesto que la vida imaginativa y la real es la única que da fe de lo que somos en lo más profundo de nosotros mismos. Las formas de arte, a mitad de camino entre el objeto y la idea, nos conducen a una forma de expresión figurativa o no figurativa, según la capacidad creativa y técnica del artista y su ductilidad para hacer concesiones en el ambiente social en que se desenvuelve, sin que por ello precise desertar de sus principios estéticos, ni debilitar su personalidad; sino que estos cambios de estilo, aparentemente radicales, pueden servir como vehículos útiles para expresar mejor sus sentimientos.

De todo esto se puede deducir el por qué, en la actualidad, siguen existiendo estas dos constantes —con sus lógicas variantes—, entre los distintos artistas que hoy presentan sus obras en galerías y exposiciones. Quizás como representante ejemplar de esta idea, tenemos entre nosotros a Joaquín Michavila, que con su gran capacidad creativa, dotado de un dominio técnico y de originales procedimientos, expresa sus sentimientos, en sus lienzos, unas veces con un mensaje figurativo, sugerente y un tanto polarizador de nuestras ideas, y otras veces plasma en sus lienzos, con texturas en planos diferentes, las visiones estéticas más depuradas de su imaginación creadora, y en cualquiera de esas obras no figurativas, sean o no acompañadas de un mensaje verbal cerrado, será capaz de hacer surgir en el inconsciente del espectador, todo lo bello y noble que su estado emocional le permita.

JOAQUIN SELLÉS VERCHER

APROXIMACION A LA TRAYECTORIA DE DOS FORMACIONES ARTISTICAS DEL SUR VALENCIANO: EL GRUP D'ELX (1966-1975) Y ALCOIART (1965-1972)

I. NOTAS PARA UN CONTEXTO

Hacia mediados de los años sesenta —manteniendo determinadas convergencias no sólo cronológicas con otras formaciones y replanteamientos programáticos, auspiciados asimismo de manera colectiva en el ámbito de la práctica artística del momento⁽¹⁾— se inician, al sur del País Valenciano, dos proyectos de agrupación, independientes entre sí, que con un marcado carácter local, pondrán en marcha sendas aventuras plásticas, prolongando su existencia —con desigual intensidad— a lo largo de casi una década, como efectivas empresas de intervención común.

Desde el margen de perspectiva histórica disponible, sin duda puede afirmarse que aquellas dos diferentes opciones conjuntas, encarnadas por el *Grup d'Elx* y por el colectivo *Alcoiart*, posibilitaron —a partir de sus respectivos contextos geográficos— diversificadas experiencias artísticas, la mayoría de ellas centradas primordialmente en la actividad pictórica, de acuerdo con la dedicación de sus miembros componentes; pero además, en ambos casos, tales formaciones desarrollaron una cierta dinamización cultural en su propio entorno, algunos de cuyos efectos persisten institucionalmente en la actualidad⁽²⁾.

De hecho la llamada «década prodigiosa»⁽³⁾, por sus concretas características, vino a representar globalmente una muy especial coyuntura —de crítica intervención— para la producción artística. Y en tal sentido no conviene olvidar lo que supuso el auge indiscriminado del *desarrollismo* que, potenciado a ultranza, se convirtió en meta de un modelo de vida presentado como definitiva panacea, enmascarando así —a modo de cortina de humo— tanto las agudas contradicciones sobre las que se asentaban sus fundamentos como la difícil situación social que tal *sistema* forzaba y mantenía. Todo ello dentro de un contexto político que, como recurso eficaz, sabía usufructuar al máximo tales circunstancias, siempre en beneficio de su directo afianzamiento.

En principio, este estado de cosas —para el dominio artístico— podría conllevar, con el aumento

promediado de la capacidad adquisitiva, una mayor «demanda de obra». El incipiente mercado iba abriendo camino hacia un tímido coleccionismo, muy restringido en realidad. Sin duda es un dato a tener en cuenta de manera global. Pero tal efecto no es, sin más, extrapolable a los contextos geográficos que ahora nos ocupan, carentes de toda infraestructura en lo que se refiere al mercado del arte.

Por otra parte, la posibilidad de conectar y asumir la directa realidad social —desde el concreto quehacer artístico— e incidir en una toma de consciencia inmediata —que parecía despertar entonces abierta y esperanzadamente en ciertos colectivos— exigía, por parte del artista, una serie de profundos replanteamientos, toda vez que, de hecho, el mercado, con su dinámica de relativo incremento adquisitivo, seguía en general manteniéndose en unos límites cualitativos de clase, aunque cuantitativamente se hubiese desarrollado en su conjunto.

En medio de esta coyuntura, la profunda individualidad del sujeto creador, que el *informalismo* había ayudado ampliamente a reforzar, representaba un radical subjetivismo, lo que comportaba junto a la novedad y originalidad plásticas propugnadas, a partir de una reforzada «mística de los materiales», un cierto aire de libertad —formal— que incluso podía asumir tintes subersivos, ambiguamente utilizados asimismo

(1) Aproximadamente en torno a esas mismas fechas, se forman también entre nosotros *Estampa Popular Valenciana*, el *Equipo Crónica* y el *Equipo Realidad*. De alguna manera cabe predicar de tales colectivos de trabajo ciertas características comunes en torno al desarrollo de un determinado «realismo social» en la actividad plástica llevada a cabo en aquella coyuntura histórica.

(2) La fundación del *Museo Ilicitano de Arte Contemporáneo* puede ser citado como una muestra de tales logros. Su inauguración en agosto de 1980, tras superar múltiples dificultades, abría explicables expectativas. Sin embargo, transcurrida la primera década de su existencia, es justo reconocer asimismo el evidente letargo por el que atraviesa en sus esporádicas actividades museísticas, al carecer prácticamente de presupuestos.

(3) *Cfr.*, P. Sempere & A. Corazón *La década prodigiosa*. Ediciones Fernal, Colección Punto Crítico, Madrid.

desde el poder, de cara a la «imagen externa» que convenía dar de la dinámica del país, aunque fuese tan sólo *sub specie artis*...

No obstante, en aquella concreta coyuntura histórica, tan romántico subjetivismo comenzaba a ser disfuncional, e incluso sospechoso, precisamente en unos momentos en los cuales «l'art engagé» significaba la máxima aspiración desde unos radicales presupuestos que postulaban la amplia convergencia de la estética con la ética.

Como es sabido, ya a finales de los años cincuenta comenzaron a darse las circunstancias idóneas para una mayor aproximación del concreto quehacer artístico a la realidad circundante por otras vías alternativas, distintas a las diferentes modalidades cultivadas por el variable juego expresionista.

Se hace así, pues, evidente la necesidad de influir sobre las actitudes y las conductas e, incluso, se aspira —con tal fin— a transformar el medio. Es ésta una especie de paso intermedio en dicho proceso de incidencia artístico-social. El *normativismo*, enraizado en los principios gestálticos y en los recursos ópticos, aportó eficaces estrategias a tal respecto⁽⁴⁾, subyugando la despersonalización de los códigos constructivos, al introducir un estricto rigor metódico en la elaboración sintáctica de la obra, buscando la máxima racionalidad en los procesos de su conformación. Modificando el tratamiento del espacio, a base de leyes constructivas que aprovechaban los efectos de los principios perceptuales, se buscaba simultáneamente incidir en la conducta humana.

En realidad, tanto el *informalismo* como el *normativismo* tenían en la plástica valenciana destacados cultivadores y consolidados representantes. Sin embargo los años sesenta iban a ser testigos —entre nosotros— de nuevos replanteamientos en los que el *realismo social* asumiría definitivamente en papel de máximo protagonista⁽⁵⁾.

El movimiento denominado «Crónica de la Realidad» puede a este respecto, y simplificando al máximo, servirnos de aglutinador, aunque haya que recordar la conveniencia —en este caso— de diferenciar entre la *tendencia* en cuanto tal, la *teorización* que supuso y la *actitud* que progresivamente fue diversificándose y de la que participaron —en distinta medida— muchas de las reacciones plásticas del momento, difícilmente englobables, sin más, en una opción estrictamente unitaria⁽⁶⁾.

Conviene, por lo tanto, tener en cuenta como punto de partida contextualizador este breve y esquemático panorama conformado por las tres «tendencias» apun-

tadas: Informalismo, Normativismo y Realismo Social. Pero tampoco hay que olvidar que si en un forzado resumen, más o menos didáctico, pueden aparecer como alternantes y sujetas a un cierto ritmo evolutivo, sin embargo —en la concreta realidad procesual que enmarca la historia de la plástica valenciana de aquel momento— se traslapan e imbrican a menudo mutuamente, al pervivir aún determinadas propuestas informalistas y codearse cronológicamente con opciones del arte normativo y con las diversas instancias del realismo entonces preponderantemente respaldado.

En este crucial horizonte sociopolítico, contando con el panorama artístico perfilado y con las inquietudes creativas que toda opción pictórica que se pretende renovadora, por definición, comporta, debe enmarcarse la doble aparición del *Grup d'Elx* y del colectivo *Alcoiart*, teniendo además en cuenta su respectivo modo de asumir dos cuestiones fundamentales que, de manera concomitante, se presentaban en los diferentes planteamientos estéticos de aquella coyuntura:

a) la especificidad de la práctica pictórica;

(4) Para un amplio acopio informativo en relación a las diversas agrupaciones artísticas españolas habidas entre 1939 y 1969, aconsejamos la consulta del texto de J. Barroso: *Grupos de Pintura y Grabado en España*. Edición del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979. También es útil —sobre todo por los documentos que reproduce— el trabajo de Vicente Aguilera Cerni *La postguerra: documentos y testimonios*. Ediciones del M.E.C. Madrid, 1975 (2 volúmenes). Como referencia general, es obligado citar aquí, asimismo, los siguientes títulos: F. Calvo Serraller *España, medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Ministerio de Cultura & Fundación Santillana. Madrid 1985 (2 volúmenes); Autores Varios *España. Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*. Edit. G. Gili. Barcelona, 1976.

(5) Fundamental, para el contexto que nos ocupa, es el trabajo de R. Marín Viadel *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Ediciones Nau Llibres & Departamento de Estética. Universidad de Valencia, 1981. De alcance monográfico son los textos siguientes: AA.VV. *Equipo Crónica (1965-1981)*. IVAM, Valencia, 1989; T. Llorens *Equipo Crónica* Ed. G. Gili. Barcelona, 1972; F. Tomás y E. Tormo *La Guerra Civil del Equipo Realidad*. Edición de la Universidad de Valencia, 1981; R. de la Calle *Art Sud: De la Imatge a la Paraula. Materials per a una història de la creació artística contemporànea al Sud del País Valencià*. Edicions de la Caixa d'Estalvis. P. d'Alacant, 1988.

(6) La matización —creemos que oportuna— entre la *tendencia*, la *teorización* y la *actitud* que supuso «Crónica de la Realidad» en el ámbito artístico fue ya estudiada por nosotros en un trabajo aparecido en la revista *L'Espill* número 12, Valencia, 1981, concretamente en las páginas 116 y siguientes.

b) la responsabilidad social del artista.

Las dos formaciones colectivas que ahora nos ocupan, desde estos supuestos y frente a tales cuestiones, iban en aquel ecuador de la década de los sesenta a optar por modos particulares de intervención, a la hora de realizar su propia *crónica* del entorno existencial, empeñándose en ello el desarrollo de sus respectivas trayectorias. Sin duda —en ese sentido— la estrecha vinculación de ambas agrupaciones con la realidad cotidiana, inscritas en contextos industriales, dentro de unas coordenadas geográficas e históricas peculiares, revertirá directamente en los presupuestos de su quehacer artístico e indirectamente en sus resultados.

Desde tal perspectiva ambas trayectorias deben enraizarse profundamente en la dinámica que experimentan las industriosas ciudades de Elche y Alcoy. Este hecho se convertirá en factor catalizador y hasta justificativo de sus correspondientes actividades artísticas, definiendo situacionalmente su constante inquietud sociopolítica y cultural.

Ya desde sus comienzos los dos colectivos encaran la presencia de lo humano en el contradictorio contexto social que el desarrollo de la industria comporta en esa década. Tal experiencia les era ampliamente familiar y conocida a partir de la inmediata realidad cotidiana ofrecida por el propio entorno urbano, con las respectivas avalanchas de la inmigración atraída por el particular desarrollo industrial.

Este concreto fenómeno urbano y su ineludible fundamento industrial serán, pues, un dato revelador que sociológicamente debe relacionarse con la génesis y orientación de ambos grupos artísticos.

II. EL GRUP D'ELX (1966-1975)

«Desde principios de siglo, el crecimiento absoluto de la población urbana de Elche ha mantenido un ritmo ininterrumpido, al mismo tiempo que el porcentaje relativo aumentaba en cada período intercensal. La renovación agrícola que suponen las nuevas sociedades de riegos, y sobre todo la cada vez más afianzada industria son los factores que explican el crecimiento demográfico de Elche hasta los años cuarenta, mientras que a partir de entonces la industria se convierte en casi la única fuerza de atracción y crecimiento: la población aumenta casi un cincuenta por ciento en los años cincuenta para doblar el censo de la ciudad durante los últimos diez años, convirtiéndose en uno de los centros urbanos de mayor crecimiento de la



GRUP D'ELX: Castejón, Agulló, Coll, Sixto. 1970

nación»⁽⁷⁾. De hecho con la inmigración «la población rural permanece estancada desde hace más de veinte años, mientras que la urbana se ha triplicado», con lo que Elche se ha transformado en la «anticapital» de la provincia⁽⁸⁾.

Quizás sean suficientes estas breves referencias para explicar el contexto del que partimos, sin querer decantarnos, por ello, hacia determinadas vertientes puramente sociologistas. Pero, en cualquier caso, hay que recordar que la creación del *Grup d'Elx* en relación a su marco geográfico representó un esfuerzo de cohesión, una búsqueda conjunta y una explícita voluntad integradora que paulatinamente fue dando sus frutos: desde el ángulo de los contenidos se enfrentan a la dispersión ideológica, en relación a la investigación lingüística auspician presupuestos experimentales, respecto a la vertiente económica (relación valor/precio de las obras) se plantean actitudes comunes frente a la especulación en el ámbito artístico, y en lo atinente al intercambio de experiencias mutuas refuerzan la integración del colectivo, potenciando —en resumidas

(7) Vicente Gozávez Pérez *La Ciudad de Elche*. Ed. Departamento de Geografía. Universidad de Valencia, 1976, página 114. Asimismo pueden complementar tal información los textos siguientes: J. M. Bernabé Maestre *La industria del calzado en el valle del Vinalopó. Estudio Geoeconómico*, y el de Vicente Gozávez Pérez *El Bajo Vinalopó*. Ambos editados por el citado departamento de la Universidad de Valencia.

(8) Vicente Rosselló Verger *El litoral valencià*. Edit. L'Estel. Valencia, 1969 (2 volúmenes). Cfr. volumen I, páginas 145-149.

cuentas— un cierto afán descentralizador frente a la ya tradicional «emigración» de los artistas hacia núcleos nacionales e internacionales de mayor atractivo.

La apuesta no era fácil ni cómoda. Comportaba, por el contrario evidentes riesgos endogámicos y localistas. Así supo certeramente subrayarlo entonces Vicente Aguilera Cerni al afirmar que «uno de los datos positivos del actual momento artístico, en nuestro país, consiste en el aumento de la *descentralización cultural*. Los valores nacientes, constantemente renovados y reforzados, se resisten cada vez más al viejo fenómeno de la emigración, que durante años había despoblado el centro artístico cultural de nuestros pueblos y capitales menores para concentrarse en las ciudades con aspiraciones de megalópolis. Surgen minorías bien arraigadas en la tierra, en el pueblo, en la provincia y en la pequeña urbe, pero trabajando y actuando conectadas con los grandes temas contemporáneos. Se ha venido formando, pues, una *fecunda reserva* de la que brotan constantes aportaciones con la doble ejemplaridad de su validez intrínseca y de su capacidad para transformar ambientes concretos».

Y el mismo Aguilera aplicará tales observaciones al caso que ahora nos ocupa: «Ese es el ejemplo precisamente del *Grup d'Elx*. Y lo primero que demuestran, por el simple hecho de mantenerse en el difícil clima todavía poco propicio para la moderna cultura artística, es su autenticidad, su constancia y su espíritu de lucha. Lo cual es de enorme importancia cuando abundan tanto, en los centros donde existe «mercado artístico», los mixtificadores habilidosos y los oportunistas siempre dispuestos al aprovechamiento de los circunstanciales vientos favorables»⁽⁹⁾.

Quizás al margen de la crítica generalizada —un tanto desmedida por lo indiscriminado de las afirmaciones que V. Aguilera dirige al mercado artístico y sus corifeos— si que es evidente que la opción de permanecer trabajando conjuntamente, en su propio medio, era algo que respondía a una especie de reacción sentida y compartida, que de algún modo comenzaba a generalizarse, como respuesta de virtual compromiso ante la realidad social circundante. La proliferación de los grupos es la mejor prueba de ello.

De esta manera el *Grup d'Elx*, contando con una común voluntad renovadora, a través de incorporaciones y deserciones, de propuestas conjuntas y debates, de polémicas y dispares decantamientos, desarrollados en una primera etapa entre 1966 y 1969, quedó integrado finalmente por los artistas Alberto AGULLÓ (Elx, 1931), J. Ramón García CASTEJON (Elx, 1945), Antonio COLL (Sineu, Mallorca, 1942) y

SIXTO Marco (Elx, 1916), como miembros fundadores junto con la indiscutible presencia y sólida aportación de Ernesto CONTRERAS, poeta, crítico de arte y teórico que sin duda desempeñó una especial función aglutinadora y codirectiva en relación a la tarea emprendida conjuntamente⁽¹⁰⁾.

Esta vinculación del grupo con la realidad ilicitana es enfatizada, una vez más, por el propio Ernesto Contreras al comentar las intenciones del quehacer común: «El *Grup d'Elx* incluye, entre sus problemáticas, cuestiones que podrían asignarse a una sociedad económicamente desarrollada, como puede ser la llamada sociedad de consumo, y cuestiones propias de una sociedad en desarrollo, verbigracia las tensiones sociales y su repercusión existencial. Incluye aspectos puramente ciudadanos del arte, como la masificación respecto al tema y la colectivización respecto a los procedimientos, y remembranzas del todavía reciente condicionamiento agrario, tal la preocupación por la expresión humana. Incluye el impulso hacia las problemáticas más actuales, por ejemplo, las experimentaciones paracientíficas sobre los comportamientos visuales y las leyes formales de la plástica, y un insobornable compromiso ético respecto a la función del arte, manifestado en su temática. Así, desde esta perspectiva, el *Grup d'Elx* —que presenta la paradoja de una elaboración colectiva de las soluciones estéticas y sociales de los problemas del arte, junto a una práctica individual, artesanal, de los objetos artísticos— ejerce sobre nuestra actualidad una función enormemente clarificadora, desmitificadora»⁽¹¹⁾.

De este modo, a partir de la formación inicial del grupo en 1966 hasta su definitiva consolidación y aparición pública —como tal colectivo— en 1969, al poner en marcha la Campaña de Exposiciones Populares, desarrollaron una intensa *primera etapa*,

(9) Cfr. Vicente Aguilera Cerni en *Anales* de la Sala «Provincia» de León. 1971.

(10) Ciertamente también otros pintores del círculo ilicitano se movieron más o menos en estas coordenadas, incluso algunos más próximos a ellos llegaron a exponer sus obras con el colectivo formado, pero en realidad no se vincularon al programa defendido por el *Grup d'Elx*, ni optaron por integrarse definitivamente en él. Así por ejemplo cabe citar, en este sentido, a Tomás Almela, Andrés Castillejos, Antonio Galiana, Pola Lledó y Casto Mendiola.

(11) Cfr. Ernesto Contreras en la ya citada publicación *Anales*, páginas 165 y siguientes. León, 1971. También el texto será recogido en otros catálogos de exposiciones posteriores, como fue el caso de la celebrada en la Galería Punto de Valencia, en 1973.

caracterizada por su mutua acomodación, en múltiples sentidos. Si inicialmente había quizás prevalecido en el proyecto común una motivación más bien de programática colaboración interna, luego —con el constante intercambio de opiniones, de discusión ininterrumpida a lo largo de los procesos de producción y la crítica mutua y continuada de las opciones personales— fueron creando decididamente no sólo un abierto clima de trasvase y respaldo entre los miembros sino también un reforzamiento de los análisis racionalizados sobre la conformación plástica asumida, lo que ciertamente aceleró la tarea de investigación lingüística y aunó su preocupación por «el hombre y su situación en el mundo moderno»⁽¹²⁾, que si de hecho llegaba a alcanzar, a través de sus obras, una perspectiva general sobre la existencia humana, partía no obstante —como venimos indicando e insistiendo— de la concreta cotidianidad en la que se enraizaba su diario quehacer.

Sin embargo, a decir verdad, el *Grup d'Elx* no formó nunca —ya que tampoco fue ésta su intención— un «equipo de trabajo», en el sentido en que pudiera ser entendido por otras agrupaciones: cada uno de sus miembros mantuvo siempre, según su personal iniciativa, sus rasgos y características individuales, y al firmar individualmente sus obras —y no como colectivo— ratificaban de manera simultánea sus respectivas diferencias. No se impusieron tampoco, en sentido estricto, un *programa estético* unitario. De hecho aunque sus aspiraciones corrieron muy paralelas entre sí, siempre permanecieron distintas y polivalentes sus concretas y personales aportaciones plásticas.

Ello, lógicamente, no excluye su influencia mutua por medio de la actividad compartida y la intensa convivencia, logrando sobre la base de experiencias diversas una mayor coherencia ideológica, e incluso la proyección en común de la expresión artística, lo que, en última instancia, manifestaba la creciente integración de las personalidades del grupo en una misma aventura artística.

Desde esta perspectiva, a fines de 1969, Ernesto Contreras —como auténtico coordinador y cronista— hacía un inteligente y minucioso balance de la trayectoria llevada a cabo, así como de la paulatina decantación convergente experimentada por cada uno de los miembros fundadores del grupo: «Basta recordar sus características antiguas para testimoniar los cambios producidos: la exclusiva preocupación por la materia en Agulló, el lirismo espontáneo de Castejón, la elaboración de un lenguaje refinado en Coll, la delicada aproximación a los objetos más humildes en

Sixto... todo ello nos hace comprender y calibrar efectivamente y con exactitud el alcance de la integración que se ha ido efectuando. Integración que se manifiesta, de un lado, en una línea común de investigación lingüística, cuya principal característica es la utilización de las imágenes puestas en circulación por la civilización técnica, y, por otro, en el intercambio de las aportaciones personales de cada uno de los miembros del grupo, como puede apreciarse, por ejemplo, en las figuras de ahorcados que Agulló ha recibido de Sixto Marco, en la utilización por parte de este último de la técnica de las imágenes seriadas de Coll, la aparición, en las obras del mismo Coll, de elementos líricos característicos de la anterior etapa de Castejón y, por último, la incorporación de la referencia cultista o del lenguaje matérico en las obras de García Castejón, en otros tiempos elementos pertenecientes a las poéticas de Coll y Agulló, respectivamente»⁽¹³⁾.

Es claro, pues, que en el fondo el grupo se propuso explícitamente respetar la personalidad de cada praxis artística, cuidando de que la integración nunca fuese forzada ni condujese al anonimato de los miembros frente al grupo, y a que en el contexto general de la investigación común, de la búsqueda de un lenguaje objetivamente válido, la caracterización estilística de cada individualidad continuaba persistiendo. Así lo recalca el mismo Ernesto Contreras: «Agulló, por ejemplo, sigue insistiendo en su experimentación con materias o procedimientos nuevos —es el caso de sus extraordinarios dibujos lavados— al tiempo que muestra una especial eficacia en la utilización de los nuevos signos. Castejón profundiza en las formas humanas y en los significados solidarios, a veces rociados de ironía, mientras su viejo lirismo se sitúa en niveles más objetivos. Coll, por su parte, aún mantiene su fidelidad más estricta a los planteamientos rigurosamente normativos, al tiempo que incorpora un cierto grado de dramatización misteriosa, como en esas iluminaciones que permiten aislar al hombre en medio de la masa confusa. Sixto Marco, como tal, nos ofrece ante todo el talante protestatario que le es característico, su infinita rebeldía que, curiosamente, se manifiesta con mayor intensidad a medida que su

(12) De hecho éste será el título genérico empleado por el grupo en muchas de sus exposiciones colectivas, variando a veces algunos términos de su formulación, pero coincidiendo siempre en el fondo temático.

(13) *Cfr.* Ernesto Contreras «El Grup d'Elx» en el diario *Información*, Alicante, 18 de diciembre de 1969, página 14.

lenguaje plástico encuentra una dimensión más objetiva y un más amplio nivel de comprensión colectiva»⁽¹⁴⁾.

Queda, pues, patente tanto la labor de intercambio mutuo como el mantenimiento de la identidad creativa personal en el seno del *Grup d'Elx*. Y de hecho pueden generalizarse esas características que evidenciaban en su pública presentación de 1969 a toda la trayectoria desarrollada por el grupo en su *segunda etapa* (1969-1972) en la que se destaca de manera especial la convergencia de presupuestos y su mayor incidencia incluso estilística. En cualquier caso, si conjuntamente recurren, seleccionan, reestructuran e interpretan el repertorio iconográfico de los *mass media* —desde el punto de vista de una crítica a la creciente *cosificación de lo humano*— lo harán siempre presentando en una versión personal las situaciones conflictivas de la tecnificada realidad circundante, gracias a una solidez de oficio y una persuasión no sólo representativa de su compartida raíz ética sino también en aras de una aspiración estética indiscutible.

El «Manifiesto» y sus implicaciones

Las propuestas del *Grup d'Elx* no se limitaron a una actividad de intercambio y asimilación común dentro de la línea de investigación del lenguaje pictórico, sino que su inquietud les condujo asimismo a un cierto replanteamiento del hecho artístico, a partir de unas premisas que comenzaban haciendo especial hincapié en la «función artística» y concluían puntualizando cuestiones claramente axiológicas.

Tales propósitos estaban ya claramente apuntados en unas breves declaraciones a la prensa realizadas por el grupo en vísperas del montaje de la EX-PO I: «La obra de arte siempre fue privativa del adinerado, y es preciso hacerla asequible al pueblo llano. Cargaremos en los precios lo estrictamente indispensable: horas de trabajo, valor del lienzo, pintura, marco, bastidor... Y todo esto, desglosado, lo daremos a conocer al posible comprador, mediante unas tarjetas que adosaremos a los cuadros. Sabemos que no se puede vender así y no pretendemos continuar siempre en esta tónica; pero queremos dar el primer paso al frente, con el ánimo de que otros pintores imiten esta modalidad. El precio de un cuadro es ajeno al arte que éste encierra, pero tenemos interés en que llegue a ese público que quizás posee más deseo que dinero»⁽¹⁵⁾.

Tal sistema, mantenido como uno de los puntos esenciales de las diversas EX-posiciones PO-pulares (EX-PO), emprendidas a modo de auténtica campaña y celebradas por el grupo en *cinco ediciones*, no dejó de

causar cierto impacto y despertó también el interés de otros artistas⁽¹⁶⁾ en las distintas ocasiones que se organizaron⁽¹⁷⁾. Sin embargo, como era de esperar, no cundió ciertamente el utópico ejemplo y, de hecho, el exiguo mercado artístico circundante no se vio prácticamente por ello sometido a diversificación significativa alguna, redundando más bien la iniciativa en directo beneficio de los habituales compradores y coleccionistas.

A lo sumo puede decirse que el intento se convirtió en auténtico *testimonio* de un esfuerzo, rubricando de modo práctico y evidente la decidida voluntad de inducir la modificación del sistema que enmarca el fenómeno artístico en la dinámica social a través de unos canales fijos de distribución/difusión, consagración y venta.

Concretamente aquella tan repentina como inusitada decisión se explicitaba de manera resuelta en el conocido MANIFIESTO que servía de texto de presentación oficial al *Grup d'Elx*, redactado por Ernesto Contreras tras largas discusiones colectivas y a partir de todo un trienio de experiencia común a sus espaldas. Dicho texto, hoy quizás aureolado de curiosidad histórica, merece ser íntegramente reproducido como documento⁽¹⁸⁾:

(14) Ernesto Contreras, *Ibid.*

(15) Cfr. «EX-PO número I del Grup d'Elx», en *Primera Página*, Alicante, 7 de diciembre de 1969.

(16) Entre ellos cabe citar a Andrés Castillejos, A. Mori, Nuvoloni, Grupo «Indar» de Bilbao, que se interesaron particularmente por dicha aventura.

(17) La EX-PO I se celebró en Alicante a fines de 1969. Por su parte la EX-PO II tuvo lugar en Valencia; la III en la Laguna; la IV en Soria y la V en Muchamiel (Alicante). Luego vinieron otras muestras del *Grup d'Elx* pero ya con características diferentes: Madrid y León (1971), Barcelona, Málaga y Palma de Mallorca (1972), Alicante, Altea y Madrid (1973), Bilbao (1974), Barcelona, Alicante, Valladolid (1975), Alicante, Valencia (1982). Pero ya las realizadas a partir de 1972, como se comentará con posterioridad, implican una especie de *tercera etapa* (1972-75) donde casi sólo por inercia se sigue manteniendo el apelativo del grupo. En 1982 se organizarán sendas antologías conmemorativas de la actividad del colectivo —a nivel institucional— en Alicante y Valencia, acompañadas de las respectivas publicaciones.

(18) El texto ha sido publicado en diferentes ocasiones. Así es recogido tanto por Vicente Aguilera Cerni como por J. Barroso en los dos libros ya citados anteriormente. También ha sido utilizado por nosotros en la monografía dedicada a la pintura de J. R. García Castejón, titulada *La realidad de lo Imaginario*. Ediciones Cimal. Valencia, 1981, páginas 17-18.

MANIFIESTO

«En el contexto de la sociedad moderna el trabajo artístico se manifiesta, en gran medida, como un hecho anacrónico en su iniciación y contradictorio en sus resultados. De un lado, se mantienen todavía, de espaldas al desarrollo real de la sociedad, los sistemas operativos artesanales y las secuelas individualistas del romanticismo. Del otro, se perpetúa la confusión entre valor y precio, con lo que la obra de arte pierde su carácter de experiencia cultural colectiva para convertirse en objeto de lujo, en signo distintivo del poder económico.

Con la ambigüedad de esta situación, que afecta a la totalidad del proceso artístico, hemos tenido que enfrentarnos los componentes del *Grup d'Elx*. Nosotros, que consideramos como función del artista la de manifestar, a través de la obra, la verdad del hombre, y que entendemos al hombre como un ser concreto, histórico, situado en una época y en una circunstancia, no podíamos conformarnos perpetuamente con la ambigüedad. Pero ha sido, más allá de cualquier teoría, la práctica cotidiana la que nos ha señalado el camino posible, la que nos ha impulsado al trabajo en equipo, a los análisis objetivos, a la búsqueda colectiva de un nuevo lenguaje capaz de expresar, mediante técnicas operativas actuales la nueva realidad. Somos conscientes de que nos queda, en este sentido, mucho camino por recorrer. Pero así y todo, damos hoy otro paso para hacer frente a la confusión, entre valor y precio. El valor artístico de nuestras obras podrá ser medido teniendo en cuenta sus contenidos estéticos y su eficacia social, pero no admitimos que sea metamorfoseado en rentabilidad económica, en valor monetario. Para evitarlo, hemos señalado, el precio de cada obra considerando, precisa y únicamente, el contravalor económico de los productos que la integran, desde el tiempo de trabajo hasta los materiales utilizados, igual que se hace con los productos de cualquier otra actividad laboral. Si con esto conseguimos, además de poner en evidencia el equívoco existente entre valor y precios, que nuestras obras lleguen a figurar en paredes no contaminadas por el lujo, consideraremos que hemos sido pagados con largueza. Pagados con una moneda que, ésta sí, es equivalente al valor artístico.»

GRUP D'ELX

Sin embargo pronto llegaron algunas torcidas —y quizás mal intencionadas— interpretaciones, lo que obligó al mismo Ernesto Contreras a perfilar unos oportunos matices, que servían tanto de refuerzo como de puntualización al texto del *Manifiesto*: «El significado de la exposición actual del *Grup d'Elx* tiene un alcance más amplio, puesto que implica una rectificación —o, cuanto menos, una aclaración necesaria. La aclaración tiene, incluso, un aspecto anecdótico, aspecto que a más de uno ha engañado, haciéndole tergiversar su sentido. Me refiero al sistema introducido por el grupo en la valoración económica de los cuadros, es decir, en el precio de las obras. Pero el *Manifiesto* del *Grup d'Elx* es, a este respecto, bastante claro: el arte es, por principio, social y es la sociedad su destinatario. Pero los hábitos comerciales de la sociedad han creado la confusión, al entender que el arte, propiedad del conjunto de la sociedad, puede traducirse sin más en valor económico. Y que se traduce de hecho. Los componentes del *Grup d'Elx* entienden que el valor artístico de la obra —su carácter de comunicación específicamente plástica— está totalmente al margen de las fluctuaciones mercantiles, de la capacidad adquisitiva del espectador —lo que ha provocado, en la realidad, un usufructo del arte por las capas más reducidas de la sociedad— y se han negado a someter sus obras a la ley descubierta por Adam Smith. O, dicho de otra manera, han suprimido la plusvalía, estableciendo el precio de las obras de acuerdo con el valor económico real que, como producto del trabajo humano, tales obras tienen. Deducir de este hecho —que produce el otro, totalmente anecdótico aunque sus resultados sociales sean extraordinariamente positivos, de la posibilidad de adquirir una obra perfectamente calificada por unos miles de pesetas— un abaratamiento del arte supone no sólo una errónea interpretación del gesto colectivo de Agulló, Castejón, Coll y Sixto Marco, sino, mucho más, un apoyo a la situación que ellos intentan precisamente con ese gesto, combatir, denunciar y aclarar»⁽¹⁹⁾.

En realidad el alcance de la iniciativa del grupo tuvo su resonancia a través de las distintas exposiciones que, dentro de esta línea de actuación, organizó el colectivo. Era, desde luego, un modo consecuente de plantear su quehacer artístico desde su compromiso personal, llevando su concepción de las funciones artísticas tanto al dominio estético como al ideológico

(19) Ernesto Contreras *Primera Página*, Alicante, 1969, cit., supra.

y práctico: desde las cuestiones propiamente lingüísticas a la vertiente del contenido⁽²⁰⁾, desde una cierta colectivización del trabajo artístico a la denuncia de los condicionamientos económicos de la circulación del arte.

Además, la «solución económica», que se habían propuesto plantear en aquellas auténticas campañas populares —que eran lo que fácilmente pretendían ser sus EX-PO—, repercutió de manera inmediata en sus investigaciones estéticas. La rápida adquisición de sus cuadros en cada una de las muestras montadas suponía a su vez disponer, en un plazo de tiempo relativamente corto, de todo un fondo de obra nueva.

Fue así como entraron en una etapa de gran actividad y efervescencia, que en ningún caso comportó estereotipación alguna en la producción artística del Grupo, antes bien se vio incluso forzada la investigación conjunta, motivando una mayor dedicación individual, lo que supuso asimismo una simultánea aceleración en la evolución pictórica personal de cada uno de los miembros, constatable paulatinamente a lo largo de las EX-PO celebradas en esa época.

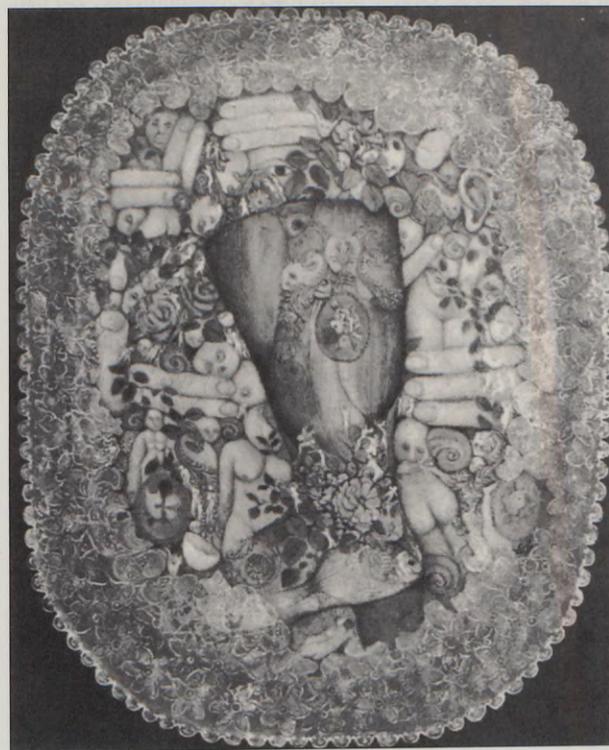
En ese sentido fue fácil reconocer que los dibujos de Ramón G. Castejón adquirieron un mayor vigor y una intensidad expresiva cada vez más sorprendente, introduciendo elementos de alto nivel connotativo, unas veces mediante un desgarramiento de la anatomía, con las fragmentaciones corpóreas como alegato frente a la violencia moral y física, anunciando así en sus obras cuál iba a ser su posterior trayectoria plástica, siempre crítica y contestaria —con la misma espontaneidad con que asume su existencia personal— frente al deterioro progresivo y a la descomposición de lo auténticamente humano⁽²¹⁾.

Agulló, por su parte, profundizó en la precisión de su lenguaje, buscando una comunicación más directa —adecuada, por tanto, a su intención de ampliar el campo social de los receptores del arte— basada en una mayor identidad práctica entre sus signos, que explicitan su base matérica, y el juego de los significados. Recursivamente mantiene las raíces de su etapa figurativa inicial así como su posterior período esencialmente informal, armonizando —desde los nuevos supuestos— ambos recursos en una línea neofigurativa que le es muy característica, en la que ni lo humano ni lo matérico pierden su intensidad testimonial ni tampoco su fuerza poética.

Antonio Coll, en posesión cada vez de un lenguaje más elaborado, optó no obstante por una mayor dosis de ambigüedad al abordar críticamente el repertorio de la mitología erótica de la sociedad, recurriendo a

elementos irónicos sustitutivos de aquella inefable suntuosidad precedente y reduciendo las anteriores referencias de corte más claramente denotacional. Para ello no dudará en armonizar, por su lado, los principios del normativismo plástico con la figuración para reforzar, en función del contraste, el alcance simbólico de su denuncia, admitiendo, asimismo, las más diversas experiencias e innovaciones en su *modus operandi*.

En relación a Sixto Marco, es necesario señalar que fue conjugando su marcada propensión al subjetivismo con una sintaxis que conecta la vertiente claramente referencial con un mundo de símbolos —equidistante quizás de lo onírico y lo poético— donde una humanidad residual desgrana su existencia. El originario «encrespamiento», e incluso dramatismo estructural de sus composiciones, fue armonizándose con la anterior presencia de las cosas humildes,



«La bota», 45 x 55 cm., Sixto. Marco, 1975

(20) No se olvide que el título de aquella exposición clave —e inicial— era precisamente «L'Home».

(21) Cfr. muestra monográfica *La realidad de lo Imaginario*, ya citada con anterioridad.

cargadas progresivamente de una intensa significación complementaria, de forma que la violencia ética era así reflejada —como lo será en su lenguaje posterior— por vía connotativa, como resultado global que emana de la obra en conjunto, más que por la explícita alusión, aunque no faltaron intermitentemente los recursos a un dramático gestualismo figurativo, sublimado luego progresivamente en clave surrealista⁽²²⁾.

En cualquier caso queda claro el proceso aglutinador que, incluso en el lenguaje plástico, fue desarrollándose en el seno del *Grup d'Elx*, a través de un decantamiento mutuo. Inscritos sus miembros, en el momento de la formación inicial del colectivo, en tendencias dispares (recuérdese el panorama que contextualiza su aparición como formación pictórica a mediados de los años sesenta) fueron —sin llegar a la adopción de una única *poética colectiva*— sumando sus experiencias particulares respectivas, según sus anteriores actividades, a las que como Grupo generaban conjuntamente. En este sentido, si la primera etapa (1966-69) fue de adecuación mutua y de preparación para posteriores iniciativas, la segunda (1969-72) era la consecuencia radical de las propuestas que el *Manifiesto* abiertamente explicitaba, debiendo entenderse como el práctico envés de sus propios postulados teóricos.

Sin embargo, ya a finales de 1972, una vez clausurado el ciclo de «Exposiciones de Campaña Popular», el mismo Ernesto Contreras, testigo excepcional de toda la trayectoria del Grupo, daba cuenta de algunos cambios producidos, marcando así el inicio de una etapa distinta, que clausuraba de facto el trienio precedente. Recordaba, en tal ocasión, el énfasis que unos años antes ponía en subrayar dos aspectos concretos, ambos recogidos en el *Manifiesto*: de un lado la incidencia que sobre la confusión entre valor y precio —aquella necesidad denunciada por Antonio Machado— podía tener en el sistema practicado por los pintores ilicitanos al marcar el precio de venta de sus obras, y, por otra parte, indicaba el creciente intercambio (y la paulatina integración estilística) que se había venido dando en los lenguajes individuales. Y a continuación, como una apostilla decisiva que introduce, a manera de apéndice, un sentido nuevo en el hilo discursivo da la siguiente puntualización:

«No se trata, desde luego, de una «rectificación» formal —que podría hacerse si hubiera motivos para ello— sino de una puntualización efectuada por la misma experiencia. La nueva exposición del *Grup d'Elx* margina, por supuesto, la práctica económica iniciada en diciembre de 1969. Es un hecho. Tan irreversible como el que tuvo características incluso de

espectacularidad entonces, y que volvió a repetirse en distintos lugares a lo largo del tiempo transcurrido. ¿Por qué, entonces, la renuncia? La experiencia, como dijo aquel revolucionario, es más sabia que el mejor dotado de los ideólogos. Y la experiencia ha señalado, sin negar en absoluto el fundamento ético y plástico de aquella aventura, que sin una decisión colectiva —global— a nivel de producción (una decisión capaz de hacer saltar las firmes cadenas económicas que en la sociedad de consumo sujetan la actividad artística, condicionándola —lo que llevaría implícito un cambio radical en las estructuras sociales—) el empeño, aislado, es inviable. Inviabilidad que, por supuesto, sirve para valorar más estrictamente el carácter ejemplar, aleccionador de la decisión ahora rectificada. Su inviabilidad es, paradójicamente, una prueba de su necesidad. Y la necesidad, su conocimiento, es, según algunos teóricos, el fundamento de la libertad»⁽²³⁾.

Igualmente en aquella ocasión, que como hemos indicado abría una fase diferenciada de las anteriores⁽²⁴⁾, se daba otro rasgo significativo, en relación a la formación individual del artista. De hecho no se trataba de un retroceso —y así lo subrayaba E. Contreras— que pudiera referirse a las identificaciones estilísticas crecientes, fruto del intercambio de experiencias, que se habían ido acelerando con la utilización, por parte de los componentes individualizados del *Grup d'Elx*, de elementos sintácticos y hasta morfológicos previamente elaborados por los demás integrantes del colectivo, sino que ahora —como un eslabón más de un proceso bastante complejo de *creatividad compartida*— cada uno de ellos ratificaba la asimi-

(22) Cfr. Trabajo monográfico de Ernesto Contreras *Sixto Marco*, editado por F. Torres, Valencia, 1976. También el capítulo dedicado a Sixto Marco en nuestro libro *Art Sud. De la Imatge a la Paraula*, referenciado más arriba.

(23) Ernesto Contreras «El Grup d'Elx» en *Información*, Alicante, 16 de marzo de 1972.

(24) Resumiendo la periodicidad apuntada a lo largo del presente trabajo, cabría distinguir consecuentemente —a nuestro modo de entender— *tres etapas* en la trayectoria del *Grup d'Elx*: 1966-69 como un período de formación y afianzamiento de la existencia del colectivo; 1969-72 como fase definitiva, marcada por los explícitos contenidos reseñados en el «Manifiesto» y su puntual aplicación en la serie de exposiciones desarrolladas bajo su impronta; 1972-1975 como período donde predominan ya rasgos cada vez más personalistas e independientes en la praxis pictórica de los distintos miembros del grupo, prologándose sus actividades expositivas conjuntas hasta la decisiva fecha de 1975, cuando el ineludible cambio sociopolítico planteaba ya otras cuestiones e intereses, a todos los niveles.

lación de los elementos así, conjuntamente, adquiridos para acelerar individualmente el desarrollo de «estilos distintos» *generando diferencias* de dicción plástica.

Ciertamente que por debajo de tales diferencias seguían evidenciándose las mismas preocupaciones temáticas y un mismo planteamiento ideológico: el hombre y la crítica de su realidad concreta y cotidiana. Pero la manera de conformar esas preocupaciones y esa crítica fue positivamente evolucionando hasta llegar ahora a exteriorizarse, diferencialmente, no sólo con una elaboración más plástica y menos conceptual, sino sobre todo mucho más personificada.

Con la iniciación de este último período —quizás bastante más estilista— se dejaba atrás cierta «ganga retórica» (connatural por otra parte con la efervescencia casi instintiva del *pathos* creativo, preponderante en todos ellos con anterioridad, y que con fervor casi mesiánico se había transformado, por mor de la incidencia estética, en un explícito programa ético marcadamente voluntarista). Aquellos recursos retóricos, espontáneamente empleados por su eficacia pragmática, aunque de hecho no redujesen el valor formal de las obras, al menos sí comportaban la imposición de un cierto extremismo —simplista— en los signos plásticos, que de modo paulatino irá reduciéndose en cada poética personal.

Por otra parte, en esas fechas ya Ramón G. Castejón había dejado el Grupo al trasladarse a las Islas Canarias, quedando el colectivo conformado por Agulló, Coll y Sixto.

En consecuencia, pues, a partir de 1972, la directa significación, revulsiva, va mitificándose para devenir más ambigua, respondiendo así, después de todo, a la dimensión polivalente de la tarea artística, aunque —insistimos— sigue manteniendo su expresiva raíz crítica frente a los condicionamientos de la sociedad consumista, haciendo en conjunto un especial hincapié en el erotismo masificador y alienante. No obstante esta opción se particulariza rotundamente en cada uno de los componentes del Grupo, pasando del juego de contrastes formales de Agulló —la exacta frialdad de los contextos normativos vitalizados por la expresión figurativa— hasta la agresividad *sui generis* de Sixto, mucho más racionalizada en el fondo de lo que daba a entender el difuso talante onírico de sus composiciones, que de este modo vino a encontrar, sin duda, la forma más íntimamente fiel de su dilatada carrera. Coll, por su lado, sabe hábilmente conectar la experiencia estrictamente pictórica en su tratamiento del espacio plástico, en sus seriaciones y en sus descomposiciones planimétricas, con el núcleo testimonial de

un incesante alegato frente a la alienación, alegóricamente objetivada sobre todo en el desnudo femenino.

De hecho la actividad del *Grup d'Elx*, en esta última etapa, aumenta incluso, duplicando el número de sus exposiciones e incrementando sus iniciativas culturales con ambiciosos proyectos. Pero este punto merece una atención aparte.

La separación posterior de A. Coll, al partir hacia las Baleares, y fijar de nuevo allí su residencia, marcó el tope a las muestras conjuntas y, con ello, se diluyó a mediados de los años setenta —en el plano artístico— la entidad del *Grup d'Elx*, una de las aventuras plásticas más interesantes y significativas de la reciente historia artística del Sur del País Valenciano.

El «Grup d'Elx» como núcleo de actividad cultural

Hay momentos que parecen ser extremadamente propicios para ciertas empresas: porque existen las personas adecuadas para llevarlas a cabo, porque se dan las circunstancias objetivas para ello y porque cumple satisfacer las necesidades que actúan como revulsivo en el coronamiento de los concretos objetivos planteados.

Desde esta perspectiva conviene calibrar el conjunto de realizaciones culturales que, paralelamente a su actividad pictórica, desarrolló en/desde su particular entorno ilicitano el *Grup d'Elx*⁽²⁵⁾.

Si las EX-PO significaron un primer alabonazo, contando incluso con sus correspondientes contradicciones, por lo mucho que de aventura y testimonio comportaban, otro tanto habría que indicar en relación a los *Encuentros Artísticos* (En-Art) que por iniciativa del Grupo se celebraron con el fin de establecer un contacto directo entre artistas plásticos alicantinos y los de otros núcleos urbanos. *En-Art I*, celebrado a fines de 1970, reunió a pintores y críticos de Valencia y Alicante, mientras que el encuentro *En-Art II*, convocado en 1972, hizo lo propio entre Alicante y Madrid.

Además del montaje de una exposición conjunta, se trataba de programar mesas redondas y discusiones —siempre abiertas— de tipo más o menos monográfico, centradas tanto sobre aspectos concretos de la

(25) Desde luego hay que tener muy en cuenta que además de la actividad del *Grup d'Elx* existían en la ciudad de Elche otros grupos, especialmente de carácter teatral, como *La Carátula* (en la que, por cierto, colaboró intensamente el propio J. R. García Castejón), *La Farsa, Agrupación T.A.M.*, etc., que propiciaban asimismo un ambiente de destacada inquietud cultural, e incluso también de marcado compromiso situacional, en cuanto colectivos independientes.

propia praxis artística como en torno a la vinculación arte-sociedad.

Los «Encuentros Artísticos» hay que considerarlos desde una perspectiva práctica: constituyeron una manifestación de la conciencia cívica de unos artistas, en cuanto que realizadores de culturas, en conexión directa con su propio medio. Porque se trataba, en última instancia, de acomodar una problemática casi genérica por su universalismo —la problemática artística— a una problemática muy particular —la realidad cotidiana de la ciudad de Elche—, aunque igualmente genérica en su significado sociológico: las tensiones y exigencias propias de la práctica artística en relación con el desarrollo industrial acelerado⁽²⁶⁾.

De hecho, una vez más, confluyen las preocupaciones del Grupo, siempre enraizadas en la conexión entre arte y tecnología, arte y sociedad, arte y realidad humana, para llevar a cabo una contrastación de pareceres de sus propias experiencias con las de otras formaciones u otros ambientes.

En cualquier caso hay que tener en cuenta que todas estas iniciativas —constantemente compartidas, nacidas de la directa relación empírica establecida entre la teorización y la práctica, entre la creación individual y la crítica colectiva— se iban a su vez reflejando en su producción artística, llevada a cabo en cada oportunidad de forma más consciente e intencional. Lo que comportaba que la función poética de la obra de arte —nunca olvidada tampoco por el Grupo— consiguiera armonizarse con su imperativo ético, buscando la confluencia simultánea, en su práctica significativa, tanto del *prodesse* como del *delectare*.

No menos digno de mención fue su pertinaz empeño por lograr que se fundase en la ciudad de Elche un *Museo de Arte Contemporáneo*. La larga historia de esta aspiración —hoy, como es sabido, ya realidad— arranca casi de los propios inicios del *Grup d'Elx*, ampliamente secundada por otros artistas y críticos de arte, siendo igualmente respaldada por distintos colectivos e instituciones.

Hubo, ciertamente, que vencer dificultades de todo tipo hasta conseguir un Museo que, como rezan sus estatutos, es «regentado por los propios artistas: se halla enraizado en su entorno social y quiere ser culturalmente vivo»⁽²⁷⁾. Pero la meta en parte conseguida satisface —al menos un tanto— el largo camino recorrido.

Otros proyectos acariciados por los componentes del *Grup d'Elx* fueron el poder montar un «Museo de la Industria» y la consolidación de una «Escuela de Pintura Illicitana».

Todo ello, en conjunto, puede efectivamente dar una cierta idea global de lo que *de facto* significó, artística y sociológicamente, la existencia del Grupo, de modo concreto, para el sur del País Valenciano, dada la amplitud de sus aspiraciones.

Sus efectos, incluso una vez desmembrado el colectivo como tal, por el cambio de residencia, como se ha indicado anteriormente, primero de Ramón G. Castejón y luego de Antonio Coll, continúan evidenciándose a través de sus logros. Pero, además, si atendemos al quehacer plástico actual e independiente de cada uno de los cuatro protagonistas, que un día hicieron posible todas aquellas experiencias, podemos constatar abiertamente que su pertenencia al *Grup d'Elx* ha representado una etapa fundamental y determinante que ha conformado también de manera decisiva e indiscutible su realización artística presente.

De cualquier forma, el hecho de reconsiderar, aquí y ahora, esos retazos de experiencia compartida, supone la necesaria y oportuna recuperación de una realidad histórica concreta, en la que prende y se inserta la identidad de una parte de la plástica actual de dicho entorno geográfico.

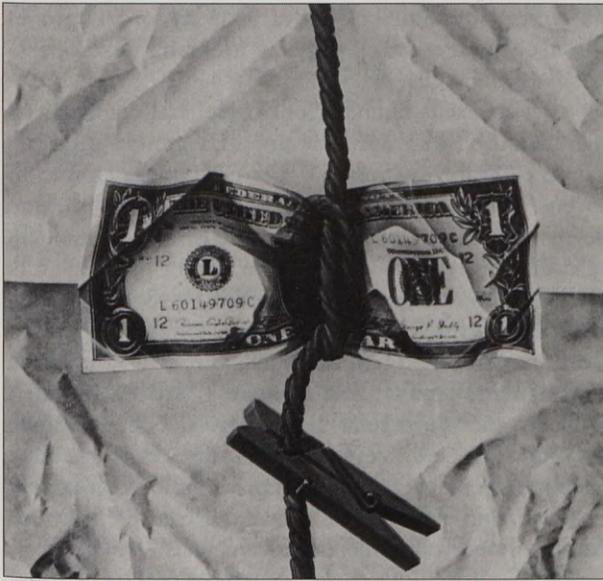
III. EL COLECTIVO «ALCOIART» (1965-1972)

Insistir de nuevo sobre el contexto urbano e industrial en el que surge el colectivo *Alcoiart*, en la mitad de la década de los sesenta en la ciudad de Alcoy, no haría sino subrayar determinadas semejanzas y ciertos paralelismos con lo ya apuntado respecto a algunas de las condiciones que propiciaron la génesis del *Grup d'Elx* en su respectivo medio. Además, también en esta nueva formación artística tiene vigencia cuanto se ha dicho en relación a los intentos de descentralización cultural y de fomentar, en consecuencia, dentro del correspondiente núcleo ciudadano las pertinentes agrupaciones de carácter sociocultural capaces de incorporar y retener en su seno los nuevos valores personales dando así cauce —en el ámbito local— a sus iniciativas.

De hecho lo que se ha comentado respecto a Elche como «anti-capital», en relación a Alicante, podría subrayarse aún más, si cabe, al referirnos a la ciudad de Alcoy, núcleo urbano dotado de rasgos muy

(26) Cfr. V. Pastor Chilar en *Primera Página*, Alicante, 18 de diciembre de 1970.

(27) Cfr. José Garnería, «El Museu d'Art Contemporani d'Elx» en la revista *Cimal* número 9. Valencia, 1980, páginas 15-16.



Antoni Miró, *Dolar enforcat*, 1974-75 (Pintura, 100 x 100)



Antoni Miró, *Service du nettoyage*, 1975 (Pintura 100 x 100)

particulares, con fuerte tradición obrerista, intensas preocupaciones nacionalistas, amplias y diversificadas raíces socioculturales, propiciadas desde la estructura industrial y sus obligados intercambios mercantiles. Todo ello ha dotado históricamente a la ciudad y a sus habitantes de unos perfiles muy específicos, con personalidad propia dentro del País Valenciano.

Desde este punto de vista, el surgimiento del colectivo artístico poseerá, pues, asimismo rasgos diferenciados. En realidad, entre las generaciones precedentes —desarrolladas en la inmediata posguerra del marco alcoyano— no habían faltado determinados cultivadores de las artes plásticas. Pero dada la continuidad más o menos académica de sus intervenciones estéticas, a diferencia del *Grup d'Elx*, no cabe hablar en este caso de coexistencias intergeneracionales entre los miembros fundadores de *Alcoiart*⁽²⁸⁾. En realidad todos los que participaron en dicha formación habían nacido en los primeros años cuarenta. Se trata, consecuentemente, de un grupo de extracción cronológica muy homogénea y con preocupaciones generacionales cohesionadas.

Podría incluso afirmarse, ya de entrada, el carácter de *reacción de resistencia* —dentro del medio urbano— que, desde su origen, poseerá el grupo, buscando por ello planteamientos diferenciadores, frente a la citada tradición de continuidad estética localmente preponderante. Y sin duda las salidas a tales experimentaciones lingüísticas se verán marcadas inicialmente por una clara perplejidad, debida a la menguada información y al aislamiento. Algo que si, de hecho, es rasgo común de las opciones de posguerra ya a nivel estatal —rotos los lazos con los aportes creativos anteriores al conflicto bélico— mucho más determinante debía serlo, como es lógico, en el caso específico que nos ocupa, en cuyo contexto las cuestiones de vanguardia habían perdido su alcance y su sentido inmediato respecto al quehacer artístico habitualmente desarrollado en ese concreto medio. Sólo ciertos contactos informativos, muy mediados, aportaban ecos suficientes para convertirse en mínimo caldo de cultivo donde implantar los deseos y aspiraciones de aquellos jóvenes.

Junto a tales reivindicaciones estéticas, es obligado hacer referencia a la contestación social y a la incidencia ideológica y nacionalista que progresivamente irán convirtiéndose en notas destacadas que, ya de por sí, definirán en buena medida la tónica general de *Alcoiart*.

Precisamente son esos extremos los que nos recuerda J. Albert Mestre cuando describe las líneas

(28) Piénsese que en el seno el *Grup d'Elx* coexisten generaciones cronológicamente muy dispares. Así, por ejemplo, Sixto Marco nace en 1916, mientras que Castejón nace en la década de los cuarenta, concretamente en 1945.

generales que enmarcaban las finalidades del propio colectivo: «El seu origen en clau local, però d'empenyorament més enllà d'aquest marc, cal veure'l com una resposta singular a un conjunt d'estímuls que es donaven els anys seixanta al context històric-artístic del nostre país, fortament condicionat per la nit franquista i per açò mateix profundament mediatitzat per la dialèctica que va generar la consideració crítica de tot allò que olia a discurs oficial de la dictadura. En primer lloc hi havia una urgent necessitat de reconsiderar —en sintonia amb els primers moviments avantgardistes de l'Estat durant els anys cinquanta i després del trencament de la guerra— la component lingüística i significativa del món de l'art, i en concret de revisar críticament l'art valencià, deixant de banda les velles escoles anquilosades i esgotades, sincronitzant-ho definitivament amb les opcions de l'art contemporani. En segon terme es volia un art compromès amb la realitat en la perspectiva d'un replanteament social, cultural i, fins i tot, polític que en aquest país apareixia imbricat en els projectes dels qui lluitaven per les llibertats i per la recuperació nacional: l'art —es deia— era com prendre partit, perquè prendre partit era definir-se com a home en la societat»⁽²⁹⁾.

Sin duda tales referencias no ocultan tampoco la gran dosis de voluntarismo que se encerraba en dichos proyectos, dado el indicado aislamiento, la exigua documentación y, en la mayoría de casos, el autodidactismo⁽³⁰⁾. Todo lo cual no deja de agravar la situación al coincidir, de facto, los inicios del grupo con la aún —por aquel entonces— breve trayectoria artística personal de sus miembros fundadores. Tampoco contaron en el seno de la formación —como era habitual, si comparamos históricamente la existencia de los diversos grupos surgidos en tales décadas— con una personalidad teórica o crítica que colaborase en la fijación y desarrollo de los objetivos, facilitando el soporte y respaldo justificativo al quehacer artístico emprendido⁽³¹⁾.

En realidad la documentación hoy existente respecto a este colectivo es muy escasa. Sólo los catálogos aún disponibles —meramente informativos de cada una de las muestras— y algunos comentarios de prensa pueden servir de exiguo material de estudio. Y es en este aspecto donde también se echa en falta la presencia —inexistente— del teórico o del crítico que, paralelamente a las actuaciones artísticas, legítima metas y aglutina presupuestos, desde la redacción de manifiestos y el seguimiento evolutivo de los correspondientes itinerarios.

En esa concreta vertiente hay que reconocer, pues, las mayores dificultades que, ya como punto de

partida, rodeaban la aventura de *Alcoiart*, por el intenso «aislamiento» que les afectaba desde perspectivas diferentes.

Así lo reseña también Jordi Botella al comparar tal dificultad con su entusiasmo: «La gent d'*Alcoiart* sabia, o millor dit, intuïa —perquè llavors eren molt jòvens, barbuts i salvagement indocumentats— el grau de resistència que anaven a trobar. En aquell moment la creació artística deixava de ser la paraula dels iniciats i fou convertida en pedra i proclama per a trencar vidres i despertar conciències. Front a l'oscurantisme exigien denúncia. Front a la pobresa d'espírit reclamaven innocència. L'art era treball i artista, a més de revelar el missatge dels déus, també escoltava els seus veïns i s'embufava els dissabtes. L'època i la ciutat no donaven per a molt més i la gent d'*Alcoiart* no estava per a romanços. Clar eren jòvens, barbuts i meravellosament indocumentats»⁽³²⁾.

A menudo es la distancia histórica la que —en función de los logros y desarrollos posteriores— se encarga de mitificar un tanto los propios orígenes. Y con muchos de los grupos y colectivos artísticos —tan numerosos— de la larga posguerra española ocurre precisamente eso. Si aquí tratamos de poner ciertos extremos en su justo lugar no es, por supuesto, con el afán de minimizar los esfuerzos que, en su momento se llevaron a cabo, sino por poner en evidencia precisamente aquellas dificultades y el exiguo bagaje que acompañaba al considerable voluntarismo, desplegado desde los propios ribetes de la motivada utopía que hizo posible el desarrollo de tales aventuras no sólo estéticas.

Además en el contexto social de la época —por limitarnos ahora al ámbito valenciano— el despliegue

(29) Cfr. Josep Albert Moltó «Alcoiart» en AA.VV. *Alcoiart després d'Alcoiart*. Ediciones del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert». Alicante, 1991. Exposición homenaje.

(30) Autodidactas eran asimismo buena parte de los componentes del *Grup d'Elx*. Y este dato nos sale de nuevo al paso ahora en *Alcoiart*. La no existencia de Escuelas de Bellas Artes en Elche ni tampoco en Alcoy, sólo academias privadas o Escuelas de Artes y Oficios, suponía el desplazamiento como mínimo a Valencia para cursar estudios. Tal y como aún sigue ocurriendo en la actualidad.

(31) Si en el *Grup d'Elx* Ernesto Contreras asumió ese papel, en Valencia Vicente Aguilera Cerni y Tomás Llorens hacían lo propio con aquella «Crónica de la Realidad», en sus diversas formaciones colectivas.

(32) Cfr. Jordi Botella «Alcoiart: denúncia i innocència» en el ya citado volumen AA.VV. *Alcoiart després d'Alcoiart*. Alicante, 1991.

de aquellos colectivos, centrados en las actividades de creación plástica, tuvo en realidad escasa resonancia, tanto en Valencia como en Elche o Alcoy. Afirmar lo contrario no sería sino jugar a la mixtificación de los hechos. La perspectiva estética siempre se ha visto estratégicamente supeditada a la perspectiva política o a la perspectiva tecnológica de cara al ideal de la transformación de la sociedad. Y las urgencias existenciales del momento se decantaban directamente hacia esas otras perspectivas. El mismo quehacer artístico se movía también en ese sentido para reforzar su propio alcance de intervención.

Alcoiart no fue, como grupo, una formación estable y definitiva, en la medida en que si —por un lado— la nómina de los miembros iniciales se incrementó con el transcurso del tiempo, por otra parte, la actividad expositiva —pauta esencial de sus actividades— se fue decantando en la práctica, casi de forma exclusiva, hacia la permanente inquietud desarrollada por Antoni Miró (Alcoy, 1944), que fue en todo momento el auténtico motor del colectivo a lo largo de su existencia.

El grupo nace en enero de 1965, conformado en un principio por Sento Masiá, Miquel Mataix y Antoni Miró. Sin duda, desde sus primeras manifestaciones, destacaron sus deseos de investigar —en relación al lenguaje plástico— sobre medios y técnicas artísticas muy diferentes, a la vez que subrayan sus comunes preocupaciones en torno a la función social del arte. Sin embargo, de hecho, el colectivo —como tal— no llega a proponer ningún tipo de objetivo ni programa estético unitario. No asumen manifiestos comunes ni efectúan declaraciones relativas al establecimiento de una poética conjunta. Tampoco trabajan como tal grupo en torno a proyectos de obra realizada en común, al contrario que otras formaciones del momento, las cuales sí que firmaban sus trabajos como equipo.

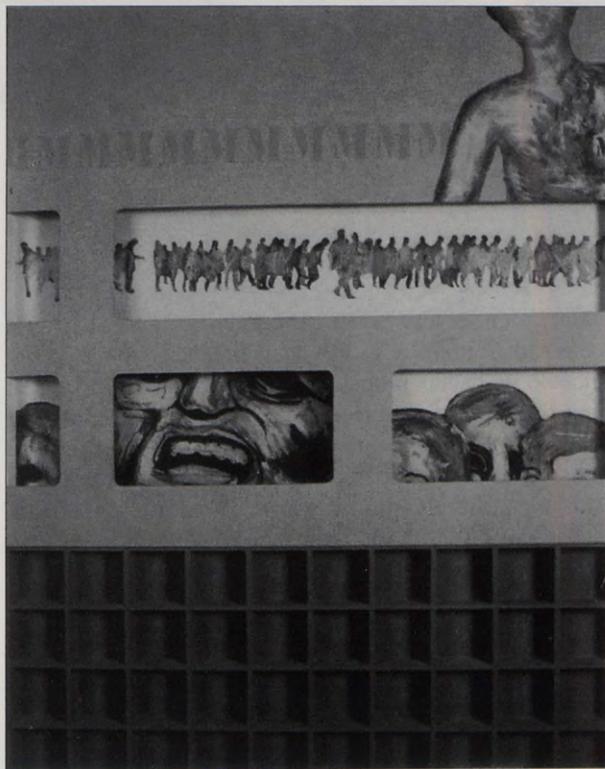
Con ello queremos hacer notar, ante todo, que el intento comparativo de revitalizar el quehacer artístico local desde presupuestos y posturas innovadoras no se traduce directamente en la propuesta de una explícita programación para el colectivo. Respetando cada una de las individualidades integrantes —y las modalidades artísticas asumidas por sus miembros— se preocupan preferentemente por conseguir una especie de concienciación mutua respecto a la necesidad de actualizar experimentalmente el propio desarrollo y versatilidad de los lenguajes artísticos y de hacer llegar sus resultados al contexto social. Se trataría, pues, de cualificar tal aventura compartida como la generación

de un grupo de mutua *estimulación* y la formación de un frente de conjunta *resistencia* ante el difícil panorama inmediato en el que se mueven.

Posteriormente se incardinan también en el proyecto de *Alcoiart* otras individualidades no menos heterogéneas en sus planteamientos y actividades, como Alexandre o Vicent Vidal. Y habría asimismo que hacer notar la colaboración esporádica —incluso a nivel de muestras conjuntas— de otros artistas alcoyanos con el grupo.

La influencia mutua entre los miembros de *Alcoiart* no es ciertamente fácil de puntualizar en relación a su concreta práctica artística, dada sobre todo su versatilidad y respectivas experiencias. Sin embargo hay que hacer notar que el talante innovador y compartido les llevó a trabajar con materiales y técnicas muy diferentes, potenciando a partir de tales recursos sus personales opciones estéticas.

Así mientras Sento Masía se movía en una cierta propuesta «pop» manipulando imágenes de actualidad periodística o investigando sobre chapas metálicas, Miquel Mataix no dejaba de trabajar en sus composiciones abstractas, entre líricas y abisales,



«L'Home», 116 x 89 cm., 1969, Agulló.



«Presó», 70 x 50 cm., 1967, Castejón.

Alexandre se decantaba hacia una curiosa y singular síntesis de surrealismo y pintura matérica y Antoni Miró recorría —por aquel entonces— todo un amplio camino en el que tanto cabe encontrar lo abstracto como lo figurativo, lo destacadamente «pop» como el dictado de pautas propias del arte normativo. Era, pues, una búsqueda zigzagueante que evidenciaba, antes que nada, el deseo de encontrar un eficaz y resuelto lenguaje asumible como personal. Pintura, escultura, cerámica, murales y obra gráfica iban así acaparando su paulatina atención. Sin embargo de manera progresiva fue dándose una acentuación en el grupo —pasados los primeros años— hacia aquellas opciones que se identificaban de forma clara con un cierto *realismo*, aunque manteniendo las huellas —en cada caso— de las propias individualidades de sus respectivos autores.

En conjunto desde 1965 a 1972 bajo el rótulo conjunto de *Alcoiart* —seguido siempre de la correspondiente numeración— se realizaron exactamente un total de 55 muestras, entre exposiciones conjuntas o individuales de los miembros del colectivo, de las cuales algunas tuvieron lugar en Francia, Italia e Inglaterra. Y, a decir verdad, de todas ellas más de la mitad corresponden a muestras personales de Antoni Miró, el cual mantuvo, hasta el final de la formación, el apelativo del grupo como referencia de su propio quehacer. Todo ello da, de hecho, una exacta idea de la dinámica sesgada del colectivo.

Iniciados ya los años setenta, los desplazamientos más o menos definitivos de los componentes del grupo y los cambios de residencia inciden definitivamente en la escisión del colectivo, cuya cohesión no había sido tampoco su fuerte ni su rasgo característico más destacado. Posteriormente cada uno de sus miembros, de acuerdo con sus personales proyectos, ha ido desarrollando, en estas dos últimas décadas, su propio y peculiar itinerario estético.

Alcoiart fue —como en el caso de tantos otros grupos— una aventura desigualmente compartida, inscrita, sin duda, en un fértil momento creativo de la historia cultural de nuestro país.

Precisamente a la hora de abordar las claves del panorama artístico del sur del País Valenciano, el papel desempeñado por el *Grup d'Elx* y por *Alcoiart*, como tales formaciones colectivas y luego —tras su disolución— a través de la actividad individual de sus miembros, ocupa, ciertamente, una parte muy considerable del despliegue de tal historia. No han faltado, además, múltiples colaboraciones posteriores, en iniciativas conjuntas, entre los que fueron representantes de aquellas dos agrupaciones —que nacieron hace ya un cuarto de siglo— contando también con la participación de otros nombres destacados de aquél ámbito geográfico como el caso de Arcadio Blasco, Díaz Azorín, Juana Francés o Salvador Soria, a través de ambiciosos proyectos como el de *Art-Sud*. Pero el estudio de tales derivaciones, a pesar de hallarse de algún modo conectadas con el tema que nos ha venido ocupando, excede sin duda los límites del presente trabajo.

ROMAN DE LA CALLE
Universidad de Valencia

ARTISTAS VALENCIANOS EN EL CENTRO DE CALCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID (COMPLUTENSE)

INTRODUCCION

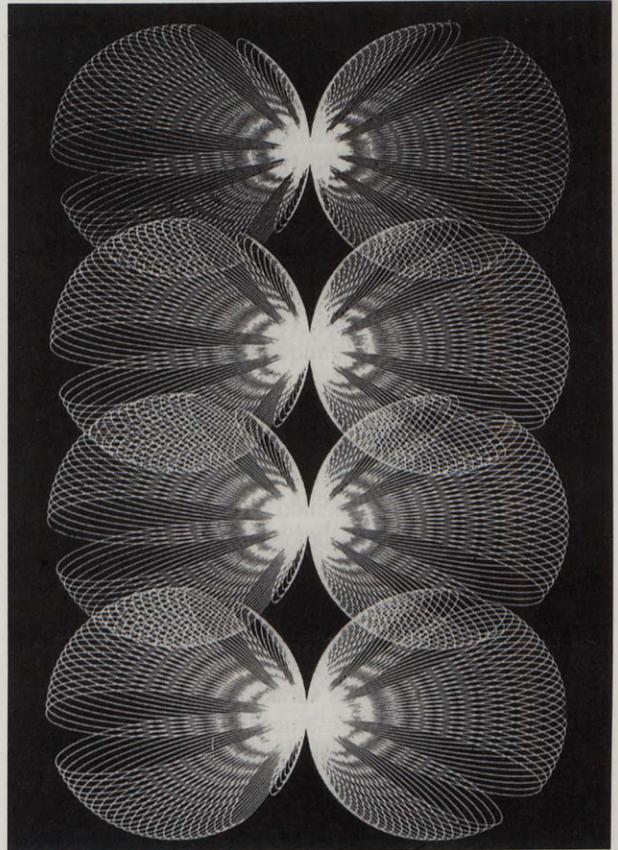
A finales de los años sesenta se desarrollaron en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid una serie de Seminarios que intentaban aprovechar las ventajas del ordenador en otros campos que no eran estrictamente informáticos. El objetivo fundamental que se pretendía era el de aplicar esta potente herramienta al estudio de una serie de disciplinas con el fin de sacar buen partido de la rapidez y facilidad de cálculo en los procesos estadísticos.

Los seminarios realizados fueron bastante diversos⁽¹⁾, pero en realidad el que verdaderamente nos interesa a nosotros es el denominado «Generación Automática de Formas Plásticas», que comenzó a funcionar en el último trimestre de 1968 y permaneció activo con mayor o menor intensidad hasta mediados de 1974.

La experiencia era totalmente novedosa en España y en ella participaron representantes importantes del arte valenciano. Aunque en los ambientes artísticos españoles pasó casi desapercibida, sin embargo fuera de nuestras fronteras las actividades de tipo artístico tuvieron bastante eco, hasta el punto de hacer exclamar a un autor francés «Sous la botte franquiste, la terre de Lorca et de Picasso continue d'être la terre du genie espagnol»⁽²⁾.

El seminario sobre «Generación Automática de Formas Plásticas» significaba la introducción en España del llamado Arte Cibernético, más conocido en medios internacionales por *Computer Art*. Se trataba de una nueva corriente artística desarrollada en Europa y EE.UU fundamentalmente a lo largo de los años sesenta.

Los orígenes hay que retrotraerlos a 1960, cuando la compañía de aviación Boeing adoptó oficialmente el nombre de *Computer Graphics* para referirse a los diseños que sus ordenadores realizaban. Esto tenía lugar solamente doce años después de que N. Wiener impulsara la aparición de la cibernética como ciencia en 1948, con el propósito de abordar automáticamente el estudio y medición de la información basados en las teorías del cálculo y de la estadística matemática. No obstante hay algunas tentativas aisladas durante la década de los años cincuenta⁽³⁾.



Eusebio Sempere, *Haz de Septifolios*, Serigrafía, 1969, 68 x 48 cms. Cálculo según la fórmula $R = \text{COS } W \times \text{COS } (6 W + K)$

A partir de aquí personas relacionadas con el campo del arte empezaron a experimentar con este nuevo instrumento, contando con la colaboración de técnicos especializados en informática, que adaptaran la nueva

- (1) Lingüística Matemática, Generación de Formas Musicales, Composición de Espacios Arquitectónicos, Ordenadores en la Enseñanza Secundaria, Estudio del fenómeno OVNI, etc.
- (2) J. C. Quiniou, *Marxisme et Informatique*, París, 1971.
- (3) Me refiero a la exposición en el *Sandford Museum* de Cherokee, Iowa (EEUU) de 1953.

herramienta a las exigencias del quehacer artístico. El objetivo era aprovechar la belleza que pueden presentar ciertas curvas matemáticas. Se trabajaba mediante procedimientos de superposición, inversión, variantes cromáticas y gradaciones tonales sobre fondos diversos, para finalmente obtener composiciones de tendencia geométrica dotadas de un gran interés. De esta manera aparecía una nueva «estética matemática» que entendía la práctica del arte como un análisis de las posibilidades cuantificables que existen en la creación.

Los primeros en explorar las posibilidades estéticas del ordenador fueron los alemanes F. Nakes y G. Nees y el americano A. M. Noll. A partir de 1965 las investigaciones estaban tan avanzadas que podemos dar por consolidada la nueva corriente. La exposición que consagraría internacionalmente la tendencia fue la celebrada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres durante el año 1968, bajo el título de *Cybernetic Serendipity*, aunque hubo otras muestras⁽⁴⁾ importantes a lo largo de la década e incluso fueron apareciendo grupos⁽⁵⁾ dedicados a trabajar en el nuevo lenguaje que ofrecía el ordenador.

El arte cibernético más que una nueva vanguardia en cuanto a la forma y al contenido de la producción artística significaba una nueva metodología para la consecución de la obra de arte a partir de una programación constituida por fórmulas matemáticas que el ordenador computa y que sustituyen a la forma tradicional de pintar con la mano. Se fundamenta —en palabras de Javier Seguí— en «el manejo operativo de las variaciones de información en relación a los problemas estéticos»⁽⁶⁾. Sin lugar a dudas esta colaboración entre el artista y la máquina lleva a sus últimas consecuencias el viejo anhelo de Leon Battista Alberti de vincular ciencia y arte de una manera muy estrecha.

La computadora se convertía en un útil instrumento de trabajo para la obtención de ordenaciones estructurales, de manera que su uso ayudaba a la creación de órdenes estéticos relacionados con la geometría. Por ello artistas que venían trabajando de forma artesanal dentro del campo constructivista o del *optical art* optaron por la cibernética para dibujar sus geometrías o sus series morfológicas de carácter repetitivo.

El proceso seguido por los artistas cibernéticos para la formulación definitiva de sus obras pasa por las siguientes etapas:

– Concepción previa de la obra a partir de un proceso intuitivo que cristalizará finalmente en un programa estético aplicable al ordenador.

– Creación de un programa informático en el que deben aparecer especialmente un repertorio de signos y

una serie de reglas que determinen las posibles relaciones entre los signos. Ambos elementos son seleccionados por el artista de acuerdo con su creatividad.

– Traducción de los signos y reglas a un lenguaje informático de fórmulas matemáticas. En este momento es donde el artista necesita más la ayuda de técnico.

– El ordenador ejecuta las operaciones algorítmicas que le han sido introducidas a una velocidad y con una exactitud muy superiores a las que el ser humano puede alcanzar. Estas operaciones pueden ser muy variadas, según la voluntad del artista, pero las más frecuentes son: sumas, restas, multiplicaciones, divisiones, comparaciones, permutaciones, giros, ordenaciones diversas (*patterns*), etc. Al final la máquina ofrece todas las posibilidades que estadísticamente puedan existir.

El resultado de todo el proceso ha de ser visualizado en *display* o dibujado directamente con el *plotter* sobre papel. Por lo general estos trazos se amplían a tamaños mayores y se pasan a otro tipo de técnicas más convencionales como la serigrafía o la fotomecánica. También se ha llegado a fotografiar automáticamente la imagen que aparece en una pantalla fosforescente de tubo catódico. E incluso existen los llamados *visual computers* cuya imagen proyectada en pantalla es susceptible de ser ampliada, perspectivizada o corregida con la ayuda de un pincel luminoso que convierte las transformaciones manuales en impulsos electrónicos que modifican la estructura del dibujo mediante una reprogramación del proyecto inicial.

La obra realizada por estos procedimientos significa la cumbre de la concepción racionalista del arte iniciada en el Renacimiento con la perspectiva geométrica, continuada en el cubismo y en todos los fenómenos de raigambre constructivista que se desarrollan en el siglo XX. Su esencia constitutiva es la búsqueda de una serie de leyes científicas de ordenación estructural.

La producción artística cibernética presenta una doble identidad: la obra en sí con sus características formales propias y el proceso tecnológico de su configuración vinculado íntimamente al programa informático. Esta duplicidad que no aparece en las

(4) *Computer-grafik*, Stuttgart, 1965. *Mind-extenders*, Londres, 1968. *Some more Beginnings*, Museo de Brooklin, 1969. *Arte y Cibernética*, Buenos Aires, 1969.

(5) *Computer Technique Group* (Japón), *Grupo Experiencias* (Argentina), *Experiments in Art and Technology* (EEUU).

(6) Javier Seguí de la Riva, «Estética-Información» en *Ordenadores en el Arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

obras de confección tradicional ha levantado una cierta polémica entre los teóricos del movimiento que se han venido alineando en dos posiciones.

Por un lado está la postura defendida por el alemán Max Bense⁽⁷⁾ que es partidario de una estética aséptica centrada en los valores numéricos y en su relación con el orden formal. Quedan en este caso al margen aspectos de tipo semántico, ya que no interesa tanto la información que se investiga cuanto la estructura que tiene esa información reducida a un sistema de signos. Se insiste en los aspectos programáticos y operativos. Los conjuntos de signos empleados se agrupan en supersignos los cuales a su vez son computados mediante un proceso combinatorio y estadístico que da como resultado la obra de arte.

Pero por otro lado no podemos olvidar la postura de otros tratadistas como el francés Abraham Moles⁽⁸⁾ que echan de menos valores de tipo semántico y critican la reductibilidad de la obra a meros signos sin significado, a reglas abstractas.

Llegados a este punto de reflexión cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿Dónde reside la creatividad del artista en el arte cibernético, si el ordenador opera de forma automática? ¿Pueden ser consideradas verdaderamente obras de arte aquellas que son generadas por una computadora? La personalidad del artista y su creatividad están perfectamente a salvo, por que éste interviene en los momentos esenciales de la configuración estética. Por un lado selecciona los signos y reglas que se introducen en el ordenador y por otro selecciona las propuestas que el *plotter* dibuja para realizarlas en materiales más duraderos que el papel desechando otras combinaciones. La máquina es una mera herramienta de trabajo que ahorra tiempo y esfuerzo a quien la maneja, porque desvela todas las posibilidades de desarrollo, pero siempre subordinada al control del artista.

En esta línea argumenta E. Delgado, uno de los asistentes al primer curso del seminario, cuando afirma:

«Muchos pensarán que este esfuerzo de investigación va en contra de la esencia misma del arte y que lo deshumaniza sometiéndolo a reglas y leyes todavía más estrictas que las que anteriormente conocía el hombre, pero los que así piensen pierden de vista (quizá porque no han sido iniciados en este terreno) la belleza que se puede encontrar en determinadas formas matemáticas representables por medio de ecuaciones más o menos complejas. Entonces ¿es que el arte se va a convertir en una ciencia pura como pueden ser las matemáticas? A estos contestamos que no, pero también pensamos que

las ciencias exactas y aplicadas pueden prestar una gran ayuda al arte, a encontrar nuevos caminos enriqueciéndolo hasta límites sorprendentes para el mismo artista»⁽⁹⁾.

En esta tesis que venimos argumentando el movimiento cibernético es uno de los ejemplos más claros de las relaciones entre arte y ciencia y un botón de muestra de la concepción tecnológica de la vida propia de los años sesenta. Durante estos años el ordenador permitió ofrecer un nuevo y radical planteamiento de las artes. Incorporaba a estas artesanales disciplinas una serie de principios científicos que permitían obtener determinadas formas plásticas ajustadas a unas leyes de composición que la máquina trabajaba y posteriormente dibujaba.

ACTIVIDADES DEL SEMINARIO

El seminario sobre «Generación Automática de Formas Plásticas» constituye en aquellos años una actividad punta de lo que se estaba haciendo en otros países dentro de este campo. La experiencia no tuvo demasiada acogida en nuestro país por parte de los sectores tradicionalistas que veían en la máquina a un posible suplantador del artista. No obstante la prensa⁽¹⁰⁾ se hizo eco del acontecimiento y destacó su contribución a las vanguardias contemporáneas.

La idea partió del pintor sevillano Manuel Barbadillo. Este artista estaba interesado en utilizar el ordenador como auxiliar para la composición de sus obras y a tal efecto solicitó una beca de las que convocaba el Centro de Cálculo. Los responsables de la institución consideraron viable el proyecto, dado que la pintura de Barbadillo estaba formada por módulos simples susceptibles de configurar múltiples composiciones a partir de un proceso combinatorio en el que el ordenador podía ser de gran ayuda. Así lo relataba el propio artista meses más tarde de haberse iniciado la experiencia:

(7) M. Bense, *Estética de la información*, Madrid, 1972.

(8) A. Moles, *Art et ordinateur*, París, 1971. *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, 1971.

(9) E. Delgado, *Aplicación de las computadoras a la generación de formas plásticas*, Boletín núm. 5, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

(10) E. Delgado Contreras, «La computadora al servicio del arte», *Informaciones* (29-V-1969). J. Castro Arines, «El arte nuevo de las computadoras», *Informaciones* (10-VI-1972).

«Mi relación con el Centro de Cálculo comenzó en Marzo del año pasado [1968], al recibir una carta de Mario Fernández Barberá, técnico de IBM en funciones de coordinador con el Centro, en la que me decía que creía que las experiencias que estaba llevando a cabo en mi obra, se verían muy facilitadas con la ayuda de ordenadores electrónicos. Con su carta, me enviaba algunos impresos con información sobre actividades del centro»⁽¹¹⁾.

Dar salida a las inquietudes de Barbadillo era bastante sencillo, porque todo se reducía a un problema combinatorio. El alfabeto se limitaba a unos pocos módulos primarios que agrupados de dieciséis en dieciséis configuraban todas las obras. El artista seleccionaba aquellas soluciones que resultaban más de su agrado según su intuición estética. El programador para ahorrar tiempo y esfuerzo tenía que intentar una sistematización matemática de los principios estéticos del pintor que le llevaban a preferir unas combinaciones sobre otras, es decir, objetivar al máximo sus procesos intuitivos y formularlos en leyes generales.

Otros participantes en el Seminario como Javier Seguí de la Riva, J. M. de la Prada Poole y José María Yturralde aportaron nuevas hipótesis de trabajo con el fin de introducir aspectos cromáticos y otros más que pudieran ser adecuadamente cuantificados para su posterior computación. Por su parte José Luis Alexanco intentó aplicar la máquina a la generación de formas escultóricas. El procedimiento consistía en partir de una figura previa que era susceptible de modificaciones formales haciendo variar los coeficientes de un polinomio interpolador o mediante matices de transformación que pueden llegar a conseguir distintos tipos de generación. Las modificaciones se obtenían por desplazamiento. La figura evolucionaba en un dinamismo continuo que originaba cambios de posturas con sucesivas repeticiones y ciertas variantes.

José María Yturralde nos comenta años más tarde su experiencia en el Centro de Cálculo:

«Fue super interesante, fue un momento histórico desaprovechado, fue una desgracia encontrar una negativa tan tremenda por parte de todos los sectores (artistas, críticos). Entonces nadie conocía los ordenadores, el artista que los utilizaba se convertía rápidamente en una máquina y dejaba de ser (según la opinión general) un artista. Desde luego fue una oportunidad histórica que se perdió [...] Todos nuestros trabajos eran más conocidos fuera de España que

aquí. Nosotros fuimos los primeros en utilizar el único ordenador que había en este país, luego más tarde se fueron incorporando estudiosos de otras materias y poco a poco nos fueron echando. Además, para nosotros era muy difícil continuar con la experiencia, pues tanto Barbadillo como yo (que fuimos los primeros en trabajar con ordenadores) teníamos graves problemas económicos, fue una época dura y difícil»⁽¹²⁾.

Los seminarios ofrecidos se desarrollaron con un cierto carácter interdisciplinar, especialmente en el caso de «Composición de Espacios Arquitectónicos», «Generación Automática de Formas Plásticas» y «Lingüística Matemática». Fueron varios los que participaron en más de un seminario de manera que el intercambio de experiencias fue ciertamente rico. El de «Formas Plásticas» estuvo concurrido no sólo por artistas, sino también por arquitectos, informáticos, poetas experimentales y críticos de arte.

Las reuniones se programaron generalmente con carácter bisemanal y en ellas se trataban temas diversos que luego quedaban reflejados en el Boletín del Centro de Cálculo, siempre relacionados con el interés de los asistentes y con el trabajo que cada miembro estaba desarrollando. Entre otros temas podemos citar los siguientes: gramática generativa para la descripción plástica de un cuadro, pintura modular, estudio matemático de la obra de Mondrian, generación bidimensional de figuras tridimensionalmente imposibles, estética cibernética, sistematización y tratamiento automático del color, relaciones arte y ciencia, generación de secuencias cinéticas planas, redes moduladas, etc.

También los asistentes dedicaron algunas sesiones a analizar la marcha de los seminarios y la utilidad de las reuniones. De todo ello quedó bien claro que el arte cibernético estaba lleno de posibilidades creativas sin caer en el peligro de que la ciencia llegara a desbordar al arte.

(11) M. Barbadillo, «El ordenador. Experiencias de un pintor con una herramienta nueva» en *Ordenadores en el arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, p. 13.

(12) Entrevista inédita realizada a Yturralde a principios de los años ochenta. *Centro de Documentación de Arte Valenciano*, Departamento de Estética y Teoría del Arte, Universidad de Valencia.

```

SUBROUTINE CIRC (A,B,R).
8007 PUNT = R*40.
8008 DALFA = 6.28318/PUNT.
8009 ALFA = 0.
8010 X = R + A.
8011 Y = B.
8012 CALL PLOT(X,Y,3).
      2 ALFA = ALFA + DALFA.
8013 IF(ALFA.GE.6.28318) GO TO 1.
8014 X = R*COS(ALFA) + A.
8015 Y = R*SIN(ALFA) + B.
8016 CALL PLOT(X,Y,2).
8017 GO TO 2.
      1 X = R + A.
8018 Y = B.
8019 CALL PLOT(X,Y,2).
8020 RETURN.
      END.

```

Programa informático en lenguaje FORTRAN destinado a generar una obra cibernética. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

Durante el primer curso (1968-1969) los asistentes⁽¹³⁾ se propusieron fundamentalmente «encontrar nuevos campos de aplicabilidad de los ordenadores automáticos y tratar de definir en qué consistía esta aplicación»⁽¹⁴⁾. Se partía de cero. Miembros que entendían de informática pero que no sabían coger un pincel y otros que estaban acostumbrados a la disciplina artística pero que en su vida habían visto un ordenador. Yturralde se hacía eco de esta primera dificultad al señalar:

«Se nos plantea en primer término el problema de cómo utilizar estos medios de una manera eficaz, lo cual nos obliga a reconsiderar nuestros propios métodos de trabajo y definir nuestra intención, debiendo profundizar al máximo y presentar los problemas de la forma más exhaustiva posible»⁽¹⁵⁾.

Los logros fueron todavía reducidos, pero se trabajó arduamente por «formalizar en lo posible la descripción objetiva de la obra, y analizar su semántica»⁽¹⁶⁾. Los miembros llegaron a la conclusión de que con los métodos tradicionales de hacer arte existían una serie de procesos mecánicos cansinos que perturban la creatividad del artista y restan efectividad. En este punto es donde el ordenador se convertía en una ayuda eficaz, evitando elaborar de manera artesanal todos

estos procesos mecánicos. Sin suplantar al creador, la máquina le ahorra mucho trabajo rutinario y permitía aumentar su capacidad de concentración al liberarle de toda servidumbre reiterativa.

Una línea de trabajo consistió en tratar de encontrar constantes formales y estructurales en pinturas de distintos estilos y épocas que fueran muy representativas. Para ello se empezó a analizar de manera computable una serie de obras. Mediante un proceso estadístico de los datos introducidos en el ordenador se podían aislar unas constantes en estos cuadros, reduciéndolos a esquemas elementales de tipo estructural. La ayuda de algunos *tests* como el de Warteg permitieron averiguar fenómenos característicos y su significado en cada caso.

Las conclusiones que se iban sacando de este experimento demostraban que no existen formas básicamente bellas que estén presentes en todas las obras de arte que la historia califica de maestras, de manera que aquellas obras que se acerquen a esta configuración puedan ser consideradas *a priori* como bellas. La experiencia realizada por Michael Noll en los laboratorios de la *Bell Telephone Company* en Murray Hills (New Jersey) que fue comentada durante este primer curso, confirmaba la no existencia de formas universalmente bellas. Noll analizó mediante computador la obra de Piet Mondrian «Composición con líneas» de 1917. Partiendo de las constantes formales y cromáticas de esta pintura, el ordenador generó una serie de nuevas composiciones en las que se respetara las relaciones de equivalencia y el mismo número de líneas verticales y horizontales contenidas en el cuadro original. Mostrados los resultados a un número determinado de personas, resultó que el 59% preferían la obra realizada por la máquina al original y el 72% tomó el Mondrian como obra del computador.

(13) Vicente Aguilera Cerni, José Luis Alexanco, F. Alvarez Cienfuegos, Manuel Barbadillo, Florentino Briones, J. L. de Carlos, M. de las Casas Gómez, Gerardo Delgado, Mario Fernández Barberá, Irene Fernández Flórez, Ernesto García Camarero, A. García Quijada, José María Yturralde, Abel Martín, Julio Montero, J. Peña, Isidro Ramos, Guillermo Searle, Javier Seguí, Eusebio Sempere y Soledad Sevilla.

(14) E. García Camarero, Catálogo *Formas Computables*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

(15) J. M. Yturralde, «Sistematización del análisis pictórico con vistas a la generación plástica con ordenador» en *Ordenadores en el Arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, p. 35.

(16) Idem.

A raíz de todas estas investigaciones se realizó en el mismo Centro de Cálculo una exposición⁽¹⁷⁾ con el título «Formas Computables» que pretendía dar a conocer los frutos obtenidos. De entre todos los participantes sólo Barbadillo, Sempere e Yturralde presentaron obra hecha con ordenador. Los demás expusieron modelos naturales que iban a servir de estudio a las distintas programaciones.

El curso 1969-1970 se vio enriquecido con nuevos miembros⁽¹⁸⁾ que se sumaron a la experiencia. Después de los logros obtenidos en el curso anterior, se plantea ahora «la cuestión de qué papel desempeñará ahora la máquina en la tarea mucho más delicada consistente en la confección de algoritmos, en la búsqueda de reglas para definir procesos, en una palabra, en la actividad que comúnmente se denomina como creatividad»⁽¹⁹⁾. El problema era difícil de resolver. Mientras en el campo de la lógica formal se trabaja con leyes fijas (pensemos por ejemplo en los estudios de Frege, Russell, Whitehead o Hilbert), en el terreno de la creatividad artística el autor no utiliza reglas inmutables de composición y cromatismo cuando se aplica en su obra. Las normas que le sirven de punto de partida son difícilmente reducibles a términos estrictamente lógicos, puesto que la imaginación, la intuición o la emoción son imposibles de convertir totalmente en leyes lógicas de carácter formal.

A pesar de estos condicionantes el segundo año de trabajo permitió pasar de una primera fase de «formas computables» a una segunda fase de «formas computadas», ya que la mayoría de las obras que se presentaron en la exposición de final de curso habían sido obtenidas con ordenador, aunque muchos artistas decidieran luego traducirlas a otros materiales más duraderos para su comercialización. El *plotter* cedido por la casa Benson y el *display* del Centro de Pruebas de IBM, ayudaron considerablemente a obtener estas formas ya computadas.

En cursos sucesivos todavía se fueron uniendo otros participantes⁽²⁰⁾ y de estas actividades darían buena cuenta las exposiciones⁽²¹⁾ montadas con obra cibernética. En los últimos años de trabajo en el Centro de Cálculo los problemas de tipo técnico seguían siendo los más importantes, tal como señalaba el director del Centro Florentino Briones:

«La principal dificultad que se encontró en el seminario es que los pintores encuentran muy problemático la programación. La cuestión proviene de que los ordenadores están dotados con excelentes lenguajes como el FORTRAN, para la programación científica, pero no tienen ninguno apropiado para el arte»⁽²²⁾.

Ante esta situación los pintores decidieron recurrir a programadores con formación científica, pero que tuvieran al mismo tiempo algunos conocimientos de arte, con el fin de que escribieran los programas que los pintores precisaban. También se barajó la posibilidad de diseñar un lenguaje informático asequible a los artistas, para que ellos mismos pudiesen elaborar sus propios programas a tenor de sus necesidades.

Durante los años que duró la experiencia cibernética llegaron a pasar por el Centro de Cálculo los artistas procedentes del mundo valenciano Eusebio Sempere, José María Yturralde y Soledad Sevilla, antiguos alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Los tres habían tomado contacto anteriormente con algún tipo de geometría e incluso con el *optical art*. Por ello el ordenador significaba un instrumento de gran ayuda para el trabajo que venían realizando.

Eusebio Sempere (Onil-Alicante, 1923-1985) era a estas alturas un veterano del arte geométrico desde que en 1948, gracias a una beca de la Universidad de Valencia, viajara a París y entrara en contacto con toda la vanguardia del momento. Los *gouaches* que expuso en la Sala Mateu⁽²³⁾ en julio de 1949 ya presentaban formas onduladas y espirales que iban a marcar su camino posterior.

Sempere asumía el lenguaje cibernético cuando las teorías de la *gestalt* habían dejado en él profunda mella desde hacía años. Con el ordenador trataba de generar el mismo tipo de obra que había realizado hasta ahora, pero sustituyendo la intuición artesanal por el trabajo estrictamente controlado por la técnica.

(17) J. Ramírez de Lucas, «Generación automática de formas plásticas y formas computables», *Arquitectura*, septiembre, 1969, p. 69.

(18) A. del Amo, G. Carvajal, Eizaguirre, Tomás García, Ramón Garriga, Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Gómez Perales, Malle Din a, Herminio Molero, J. M. Navascués, J. M. de la Prada Poole, Manuel Quejido de la Rica, C. Sambricio, J. Sarquís, F. Carbonell, S. Fraga, M. García Nart y Eduardo Sanz.

(19) E. García Camarero, Catálogo *Generación Automática de Formas Plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970.

(20) Elena Asins, Waldo Balart, Ana Buenaventura, F. Cabrero, R. Eleta, M. A. García Fernández, F. J. González Estecha, Miguel Lorenzo, Lugán, F. Martínez Vilaseñor, M. Pablo, J. Romero, C. Rodríguez, J. Ruíz, Enrique Salamanca y Enrique Uribe.

(21) *Formas Computadas*, Sala del Ateneo de Madrid, 1971, *Arte Computado*, Palacio Nacional de Congresos y Exposiciones, Madrid, 1972.

(22) F. Briones, Catálogo *Formas Computadas*, Sala del Ateneo de Madrid, 1971.

(23) *Jornada* (14-VII-1949) y *Las Provincias* (17-VII-1949).

En junio de 1971 Sempere leyó en el transcurso de un seminario en el Centro de Cálculo un polémico texto⁽²⁴⁾ en el que exponía su propia visión sobre las actividades que se estaban desarrollando en torno al ordenador. En su tono poco optimista y en los continuos interrogantes que aparecen en el discurso se advierte un fondo de duda sobre todo el trabajo que se estaba realizando.

Para él el binomio arte-ordenador equivale al binomio arte-sociedad moderna, porque el artista no puede replegarse sobre sí mismo y encerrarse en una categoría puramente estética, «cuando su lenguaje es incapaz de transmitir la inquietud y los problemas que afectan de forma profunda a la humanidad». Por ello, «consciente del pequeño papel que puede jugar, el artista intenta la invención de un nuevo alfabeto utilizando la máquina para crear una nueva simbología científica».

El problema estriba en potenciar al máximo la intuición creativa del artista. Para ello es preciso el trabajo en equipo. Conjugar conocimiento y técnica, porque «la preparación del artista es ridículamente elemental y la técnica nacida de los ordenadores le es desconocida por completo. En ocasiones el pintor acude a sus intenciones oscuras pero desamparado por completo debido a su técnica artesanal».

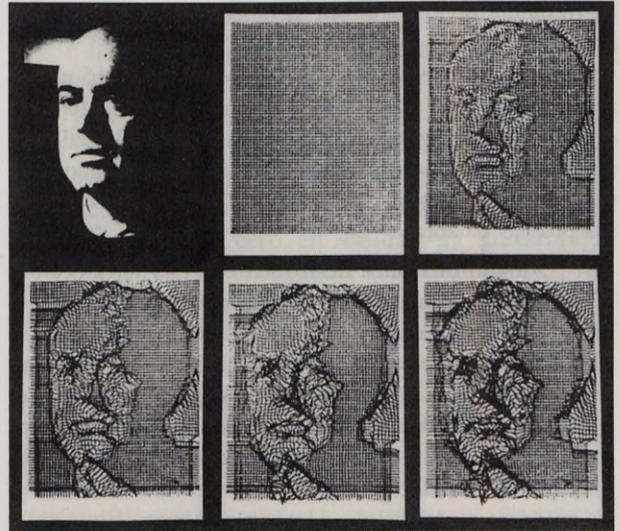
En este terreno de colaboración arte y ciencia es donde Eusebio Sempere apunta la posibilidad de que el Centro de Cálculo pueda ser de gran ayuda, pues permite «usar la intuición del artista y ponerla al servicio de la ciencia. Ya que el artista no llegará a conocer de forma suficiente el lenguaje científico para poder manejarlo».

¿Cabe, pues, admitir la convivencia entre arte y ciencia? Es la pregunta final que nuestro autor se plantea. El escepticismo de Sempere es manifiesto a este respecto. En 1972, comentando su intervención en el debate del Centro de Cálculo, respondía a esta cuestión:

«¿Es posible que el trabajo en equipo haga posible la coexistencia arte-ciencia? ¿O será inútil crear esta simbología ciencia-arte porque el arte está aparatosamente desbordado por la ciencia y ésta se justifica a sí misma?»⁽²⁵⁾.

A pesar de este claro escepticismo, Sempere trabajó con el ordenador⁽²⁶⁾ en el Centro de Cálculo y llegó a generar obras de raigambre cibernética. Sus investigaciones se orientaron en dos direcciones.

Las primeras obras estaban formadas por estructuras de índole geométrica tomando como base las



Eusebio Sempere, *Autorretrato*, 1969. Proceso de descomposición de una retícula según la fórmula $F = \text{COEF} \frac{P}{D^2}$

curvas programadas por Eduardo Arrechea que se representan gráficamente a partir de ecuaciones matemáticas y que Sempere divulgó en serigrafías. La configuración formal parte de una circunferencia sujeta a evoluciones sobre sí misma y desplazamientos cartesianos hasta llegar a generar líneas onduladas de muelle similares a un «Serpentín» que recorre vertical u horizontalmente el soporte y da nombre a la obra. Las interferencias de las finísimas líneas trazadas por el *plotter* forman ángulos inferiores a 45 grados que ante el espectador se convierten en movimientos aparentes de efecto moaré. El cinetismo todavía se acentúa más en virtud de la sinuosidad que presenta cada serpentín.

En esta misma línea realizó obras tituladas «Haz de septifolios» con la fórmula de la computadora $R = \text{COS } W \times \text{COS } (6W + K)$. Ahora más que movimientos de desplazamiento la circunferencia genera formas esféricas que se abren como una flor apoyadas sobre un punto básico muy luminoso. El movimiento virtual está

(24) Este texto sería publicado meses más tarde. Véase al respecto E. Sempere, «Sempere», *Chroniques de l'art vivant*, núm. 25, noviembre, 1971.

(25) E. Sempere, «Declaraciones», *Tropos*, núms. 3-4, 1972, p. 32.

(26) E. Entrena, «Eusebio Sempere trabaja con una computadora para elaborar su obra», *La Verdad* (11-V-1971).

fuertemente potenciado por la densidad de estructuras circulares que se interfieren entre sí.

Después de estos primeros intentos trabajó en la reconstrucción de una figura mediante la descomposición geométrica de una retícula lineal. La experiencia fue posible gracias al programa elaborado por el técnico Lorenzo Carbonell. Consistía —citando sus propias palabras— en:

«tomar una línea horizontal en cuya intersección con las verticales colocamos unos puntos que van a someterse a desplazamiento con respecto a la siguiente ley: Dado un determinado punto que pertenece a la línea vertical, suponemos que todos los demás puntos de esta vertical atraerán a este punto con una fuerza que viene dada por esta fórmula:

$$F = \text{COEF} \frac{F}{D^2}$$

COEF = Cociente variable.

P = Peso del punto.

D = Distancia entre dos puntos.

La resultante de todas estas fuerzas produce un desplazamiento del punto sometido a esta atracción.

Efectuando esta operación para todos los puntos de la horizontal, la nueva línea estará formada por los nuevos puntos desplazados. Con el trazado de todas estas líneas desplazadas se genera una nueva figura que reunirá las características buscadas de luz y sombra, tomando como graduación relativa las diferencias entre 0 y 5.

Si cambiamos el término de la horizontal por la vertical, el resultado obtenido se repetirá en el otro sentido»⁽²⁷⁾.

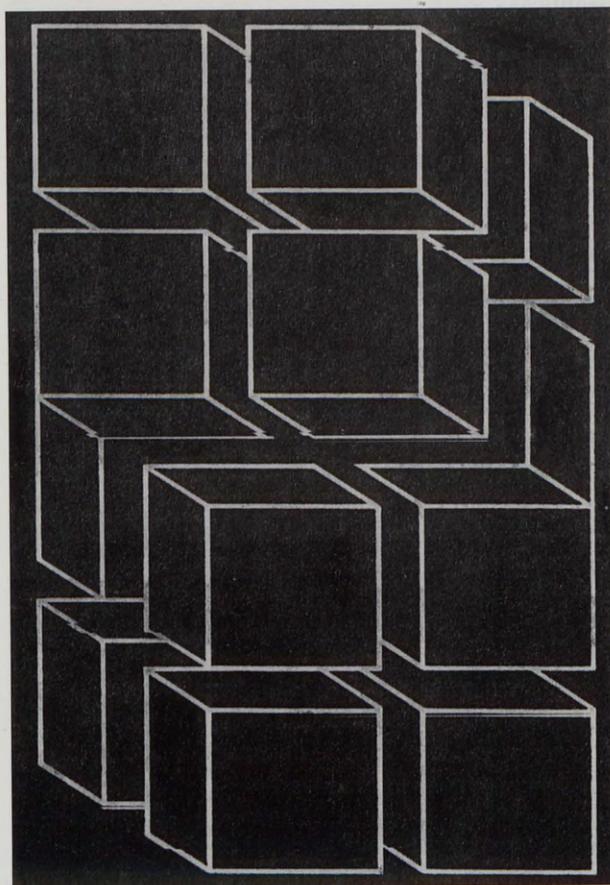
Sempere aplicó esta metodología a un retrato suyo de la cabeza. El programa del ordenador actuaba sobre los puntos desplazándolos y deformando su figura de diversas maneras de acuerdo con leyes similares a las de la Gravitación Universal. A la fotografía se le había superpuesto una retícula lineal de 80 x 60 puntos. Luego se calculó la densidad de oscurecimiento desde el blanco hasta el negro total en una escala dividida en cinco grados. La deformación se producía según la mayor o menor atracción que cada punto experimentaba a partir del nivel de oscurecimiento.

Así las retículas paralelas se agrupaban o se separaban hasta generar contrastes de luz y sombra en la figura. Según el grado de atracción se producían variantes distintas de un mismo tema, en este caso su propio retrato que llegaba a alcanzar aspectos

visiblemente diferentes por la mayor o menor concentración de puntos negros. La retícula lineal de origen adoptaba la fisonomía que el artista quería imponerle mediante la manipulación de su estructura original hasta convertirse en una auténtica obra plástica.

Sempere llegó a realizar tres autorretratos en serigrafía utilizando estas técnicas de deformación. Uno con una retícula en vertical, otro en horizontal y un tercero combinando ambos tipos de rayado.

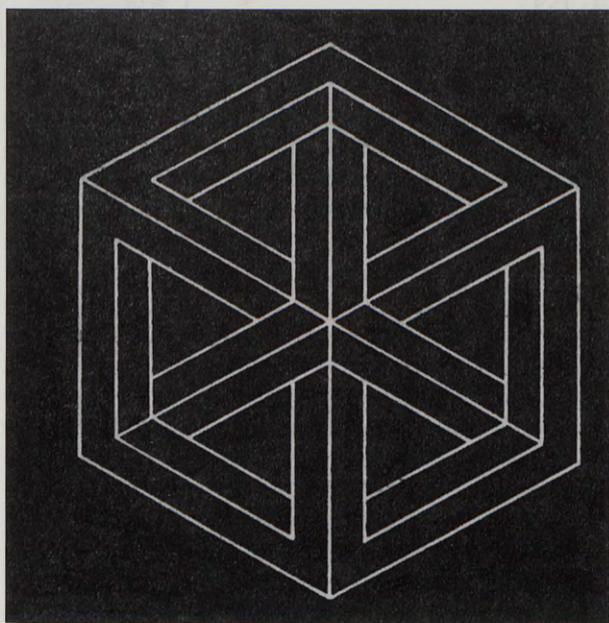
José María Yturralde (Cuenca, 1942) cursó los estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia. En 1963 —justo el año de terminar la carrera— inicia una corta etapa informalista inspirada en Antoni Tàpies y Jackson Pollock, pero dos años más tarde abandona este tipo de lenguaje para adentrarse definitivamente en el terreno de la geometría.



José María Yturralde, *Figura Imposible*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969

(27) E. Sempere, Catálogo *Generación Automática de Formas Plásticas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970.

Los trabajos en el Centro de Cálculo están dedicados a las llamadas «Figuras Imposibles» que el artista venía investigando con técnicas tradicionales desde el año 1967. A partir de 1968 empezará a construirlas con ayuda del ordenador. Son figuras que se obtienen al representar una estructura geométrica aparentemente tridimensional con datos bidimensionales, tomando como punto de partida el triángulo, el cuadrado, el rectángulo y el círculo. Aunque el artista es capaz de dibujarlas sobre el papel nunca se podrían trasladar a la tridimensionalidad real. La figura imposible aparece como un «objeto bidimensional, representando mediante una falsa perspectiva, una estructura aparentemente tridimensional, pero imposible de representar en tres dimensiones»⁽²⁸⁾. El ojo humano trata de reproducirlas imaginativamente y al encontrarse con el engaño entra en una especie de ambigüedad sensitiva que le deja perplejo.



José María Yturralde, *Figura Imposible*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969

Aparece en el fondo de estas figuras un interés por la configuración del espacio, basada en sistemas de representación habituales en otros períodos artísticos. Así lo señalaba Yturralde en una entrevista celebrada en 1972:

«Para mí el espacio donde nos movemos tiene X dimensiones las cuales quiero ordenarlas

para modular el espacio. Al pasar del punto a la línea, al plano y al espacio de cinco o diez o veinte dimensiones distintas ocurre que su representación en el plano bidimensional que es una cosa tan real, surgen figuras que se apartan de nuestra experiencia visiva, perceptiva y por eso las llamaba 'figuras imposibles', para entendernos, pero, en realidad, me gustaría que no tuvieran un nombre tan rotundo. [...] Me interesa desde el punto de vista de la matemática, la teoría de la probabilidad. Yo me apoyo en la geometría y trato de estudiar desde la euclidiana hasta las últimas, las no euclidianas, las multidimensionales. He estudiado mucho también la perspectiva renacentista y luego el modo cómo dejó de utilizarse, después he empezado a trabajar en otras perspectivas, por ejemplo en la perspectiva esférica que ya otros han iniciado, siempre buscando nuevos modos de visión, como tratando de entrar en una nueva dimensión, de representar una nueva dimensión, de ahí que estas figuras no respondan a los sistemas clásicos de representación»⁽²⁹⁾.

Yturralde utiliza la perspectiva axonométrica para representar las tres dimensiones sobre un plano bidimensional. El resultado es un movimiento virtual que surge de la posibilidad de pasar de una forma espacial a otra. La inestabilidad es buscada por el mismo artista, que conoce los mecanismos de nuestra percepción y juega furtivamente con sus limitaciones. El proceso consiste en presentar al espectador varias soluciones posibles de una misma composición geométrica. El autor impone una especie de juego que genera diversos grados de tensión emocional en la persona que contempla las obras y así «la ambigüedad de la situación estimula acciones de interpretación en el espectador, creando un estado de participación activa en la reconstrucción mental del material propuesto»⁽³⁰⁾.

El ojo oscila continuamente entre las distintas

(28) J. M. Yturralde, «Ejemplo de una aplicación metodológica continuando un trabajo sobre estructuras geométricas» en *Ordenadores en el Arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, p. 42.

(29) J. M. Yturralde, «Del acontecimiento visual y la medida», *Tropos*, núms. 3-4, 1972, p. 86.

(30) J. M. Yturralde, *Catálogo Yturralde*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1972.

opciones a gran velocidad, de modo y manera que ninguna de ellas tiene la suficiente autonomía para consolidarse con carácter estable en la retina, ya que ninguna de las estructuras posibles convence lo suficiente debido a su ilógica formal. Se producen movimientos aparentes de expansión o contracción, avance o retroceso, giros diversos, etc. Si el artista aplica todo su ingenio en la obra consigue vencer al espectador y lo mantiene en un estado de ambigüedad visual que puede llegar a desencadenar situaciones de ansiedad perceptiva.

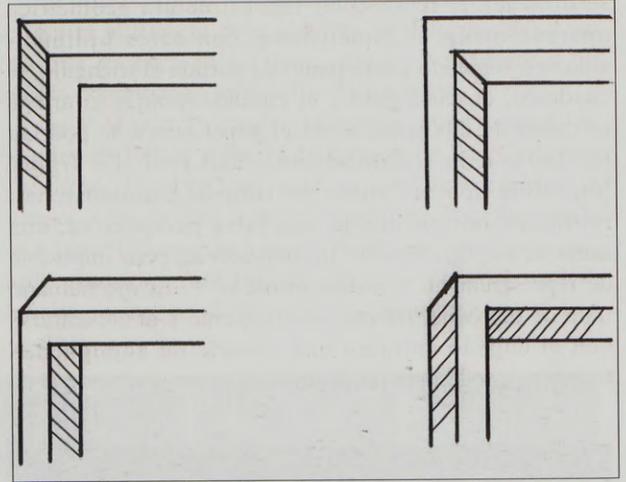
El movimiento virtual se ve potenciado por el color que se vale del grado de saturación, el claroscuro e incluso el contraste de complementarios para acentuar todavía más el cinetismo. Yturralde comentaba en 1969 estas obras en los siguientes términos:

«No me interesa la composición tradicional ni el equilibrio. He tratado de representar un fenómeno. Pero en ciertos casos estos fenómenos los he manejado en categoría de símbolos. Este desequilibrio, esta contradicción es buscada, me interesa enormemente la reacción psicológica del espectador. La cual es controlada por medio de la estadística, teoría de la información, teoría de los juegos y teoría de la probabilidad»⁽³¹⁾.

El programa elaborado en el Centro de Cálculo para el trabajo de Yturralde recibió precisamente el nombre de «Figuras Imposibles». Se realizó a partir de cuatro figuras elementales a las que el artista impuso una serie de leyes de representación no tradicional, como por ejemplo las propias de las proyecciones diédricas ortogonales que sirven para representar en dos dimensiones figuras de tres. La computadora generó a partir de estas cuatro figuras otras diez mil que pudieron ser dibujadas con la plumilla del *plotter*.

La calculadora había realizado automáticamente un estudio completo de todas las combinaciones existentes para construir figuras (posibles o imposibles) en base a triángulos, cuadrados, pentágonos y hexágonos regulares, cuyos vértices estaban unidos mediante barras rígidas que en proyección quedan perfiladas por tres líneas paralelas.

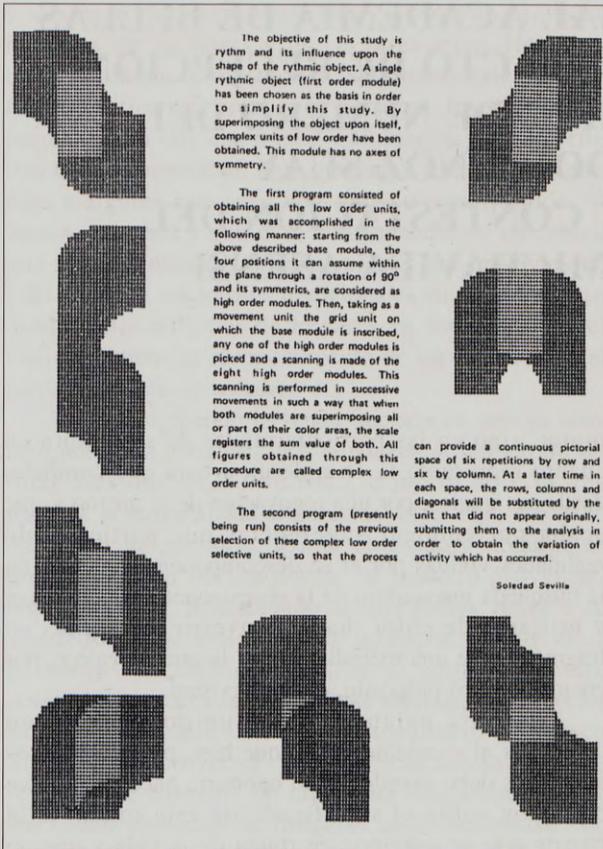
La imposibilidad de la figura surge al dibujar sus vértices. El vértice es un cubo que al representarlo en perspectiva caballera ofrece cuatro modalidades distintas:



Para dibujar todos los polígonos posibles (reales o irreales) hay que recurrir a un proceso combinatorio que el ordenador calcula con mayor rapidez y exactitud que el artista, teniendo presente el número de lados y las cuatro formulaciones de los vértices. Si trabajamos con hexágonos se llega a un total de 350 diferentes. La cantidad es asequible para que el artista no se pierda en un mar de figuras a la hora de seleccionar las que le interesan, pero a su vez son demasiadas si hay que calcularlas y dibujarlas a mano. Por todo ello la máquina resulta de una gran ayuda y alivia el penoso trabajo. El proceso todavía se complica más si el pintor quiere introducir otros elementos en el juego combinatorio, como el color o la textura.

Soledad Sevilla (Valencia, 1944) ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1960, pero al año siguiente se traslada con su familia a Barcelona donde cursa la especialidad de Pintura y el Profesorado de Dibujo. En 1967 fija definitivamente su residencia en Madrid con estancias en el extranjero por motivo de estudios. Su obra ha evolucionado desde la figuración inicial a la geometría, pasando por una etapa intermedia de carácter informalista. Participa en los seminarios del Centro de Cálculo entre 1969 y 1971.

(31) Elena Asins, «Entrevista con Yturralde», *Gaceta Universitaria*, núm. 118, segunda quincena, marzo, 1969.



Soledad Sevilla, Catálogo *Formas Computables*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969

La producción realizada con ordenador⁽³²⁾ se basa en unidades simples de tipo modular, pero a Soledad Sevilla no le interesa tanto un sistema de continuidad

formal cuanto el ritmo que se obtiene. Parte de un módulo único que ella misma denomina «módulo de primer orden». Cuando superpone este módulo sobre sí mismo consigue una serie de unidades más complejas que carecen de ejes de simetría.

El primer programa utilizado calculaba todas las posibilidades existentes de unidades de segundo orden. Para generarlas se tomaba el módulo de base como punto de partida y se le sometía a un movimiento giratorio para obtener las cuatro posiciones dentro del plano y sus simétricos. Luego se procedía a la sobreposición de dos módulos y al cálculo de posibilidades combinatorias que pueden existir desde el punto de vista estadístico.

El segundo programa experimentado consistió en la creación de un espacio pictórico de 6 x 6 unidades iguales de segundo orden en el que se van sustituyendo filas, columnas o líneas diagonales por otras unidades que no aparecen inicialmente. De esta manera el artista introduce variaciones sobre las unidades anteriores.

En esta línea trabajaron los pintores valencianos de los que nos hemos ocupado junto a otros más de procedencia diversa. Todos ellos aspiraban a experimentar una nueva herramienta distinta a los tradicionales pinceles con la idea de que ciencia y arte no son dos compartimientos estancos y que la técnica está al servicio del hombre, incluyendo al artista.

PASCUAL PATUEL

(32) Véase el texto explicatorio de Soledad Sevilla en el Catálogo *Formas Computables*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

**DISCURSO LEIDO ANTE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN CARLOS EN EL ACTO DE RECEPCION
PUBLICA COMO ACADEMICO DE NUMERO DEL
ILMO. SR. D. RICARDO MUÑOZ SUAY
EL 14 DE MAYO DE 1991 Y CONTESTACION DEL
ILMO. SR. D. JOAQUIN MICHAVILA ASENSI**

Excmos. E Ilmos. señores;
Señoras y señores:

En 1954 nos encontrábamos en Roma Luis García Berlanga y yo trabajando en unos guiones con el que entonces era llamado «el padre del neorrealismo», Cesare Zavattini. Por las tardes, que eran libres para nosotros dos, nos dedicábamos a excavar con nuestras miradas, cada día agradecidas por la contemplación de algo tan calificable como es la belleza romana, las piedras, el paisaje, las mujeres y los hombres que alegraban las calles y las plazas de una ciudad que vivía los intensos días de una libertad que como un manto de ilusiones cubría la vida cultural de aquel maravilloso país, que había recobrado la existencia tras dolorosos trances históricos. Aquellas tardes inolvidables nos llevaban, en muchas ocasiones, a subir la montaña del Gianicolo en cuya cima se encuentra la Academia española de Bellas Artes, desde la cual, a sus pies, se extendía toda Roma. Fue allí donde conocí a Manuel Hernández Mompó, a él y a la obra que entonces, muy influido en aquella etapa por la pintura italiana contemporánea, no era sino, como hemos visto después, un arranque, todavía dubitativo, de su enriquecimiento y de su permanente renovación. De aquel primer conocimiento de la vitalidad de Hernández Mompó no sólo guardo el recuerdo de una rápida amistad. Una pintura, «El coliseo romano», que refleja, a la perfección, el grado de tratamiento imaginativo de un monumento tan reproducido que gracias a sus pinceles adquiere la notoriedad de una recreación en la que la abstracción cobra una importancia privilegiada.

Hoy, por circunstancias dolorosas pero también reglamentarias, al haber sido asignado Hernández Mompó Académico de Honor, he sido elegido por ustedes, para ocupar el sillón correspondiente. Deseo, por tanto, detenerme un instante no en la crítica elogiosa del

pintor, sino en las particularidades de su pintura en cuanto representa la obra de un artista que combate, desde sus inicios, por una renovación de sí mismo y que acaba por emplear sugerencias que partiendo de realidades vividas por él se descomponen en signos, en la búsqueda innovadora de la obsesionante mancha, viva y brillante de color, hasta convertir los signos en fragmentos de una metralla en que la que prevalece, por encima de otro propósito, el placer visual.

Tras mis palabras de recuerdo complacido dedicadas al excelente pintor que hoy, por imperativos amistosos debo suceder, creo oportuno hacer una breve reflexión sobre el significado de esta ronda de la muerte que se convierte en ronda de la vida y que no es otra sino la permanencia activa de una institución, de unas instituciones, que en el transcurso de los siglos recomponen los dolorosos pero inevitables vacíos que la biología impone. Creo que es en esa permanente renovación de la Academia donde se debe encontrar la clave de la vigencia, del dinámico quehacer creativo que logra que la Institución, nacida en aquel siglo de las luces que inició con la Razón su no siempre fácil andadura, siga en pie, con el propósito diligente de convertir sus investigaciones, sus debates y sus patrocinios, en uno de los aportes más adecuados de estos tiempos en los que conviven en estrecho maridaje la modernidad y el clasicismo, la audacia innovadora y la reflexión intelectual y crítica.

En ocasiones, sin embargo, y este es mi caso, creo que hay que vencer la modestia del nuevo miembro electo, con la justificación del mensaje que incorpora. Desearía, con toda la sinceridad que siempre intento que caracterice mi vida, hacerles partícipes de mi duda. Yo no soy un creador, yo no soy un artista, con esa denominación no arcaica pero si tradicional, que califica a los seres que, con mejor o peor fortuna, construyen una vida, sus propias vidas, con reflexiones

y sus experiencias, sentados y asentados junto a hombres de las letras y de las otras artes. Hoy, por tanto, y me aferro a esta idea como tabla salvadora de mi insignificancia creativa y personal, les debe pedir permiso para que esa puerta que ustedes han abierto, con tanta generosidad, deje paso no a una persona más sino a alguien que trae, con toda su significación, al cine a esta casa y con él la confirmación de que ahora que la influencia del cine es tal que sus imágenes no sólo alcanzan los locales tradicionales sino que invaden diariamente millones de hogares en todas partes del mundo, obtiene el reconocimiento de las Academias, el reconocimiento de ustedes.

Tal vez siguiendo la senda iniciada en mis ya muy antiguos años juveniles, nos conduzca al mundo de las imágenes que es, sobre todo, a juicio mío, el que justifica la inmortalidad artística del cine. Para eso debo retroceder mi memoria, apartar el olvido y situarme en una habitación oscura donde un insólito proyector, regalo familiar, denominado «Pathé-Baby» reúne a su alrededor a los amigos de la infancia, dos de ellos hermanos de alguien que hoy se encuentra entre nosotros y que tal vez recuerde las vecindades del doctor Muñoz Carbonero con las del arquitecto Francisco Mora. Aquel proyector, aquellas sesiones infantiles y privadas, se convirtió en mi primer descubrimiento de que existía un mundo de imágenes que cohesionadas con el movimiento, transformaban, dentro de la metafísica del lenguaje, el aparente lenguaje visual en lenguaje emotivo y en movimiento. Y comencé a intuir que existía un estrecho parentesco entre los valores significativos que forman el fotograma con las imágenes oníricas que empapan cualquier creación cinematográfica. El cine tiende a expresarlo todo, lo objetivo tanto como lo subjetivo, por medio de la imagen animada.

El siguiente paso, además de la conversión en espectador del cine en las salas comerciales que, poco a poco, lograron marginar el pequeño proyector familiar, fue el descubrimiento no ya de la pintura, a la que ya estaba habituado, sino del Museo. En el viejo Museo del Carmen pasé horas contemplando sus pinturas y las que más me cautivaban en aquellos momentos en los que prevalecían mis mundos cinematográficos, eran los cuadros en los que yo pretendía adivinar que la imagen adquiriría o intentaba adquirir movimiento. El gran lienzo teatral de José Benlliure no me atraía por su falsa historicidad, sino por el intento de lograr que aquella masa de legendarios mártires adquiriese un efecto móvil. De Muñoz Degraín destacaba esa pintura de una riada que me parecía encarnar todo el dramatismo de un fotograma en el que la corriente del agua y el debatir de

los personajes establecían una historia contada. Y, en especial, me sentía atraído por una tablilla de Pinazo en la cual unos personajes al borde del mar, en la playa, anticipaban un mundo felliniano vivido después en tantos films inolvidables.

Con el bagaje de esos pequeños descubrimientos consolidé, para mis adentros, esa comunicación de la pintura y el cine, unidos por la magia de la imagen. Y todavía ahora, tras devorar miles y miles de metros de cine y vídeo, suelo detenerme, entre las pinturas de mi modesta colección de las escuelas valencianas, ante un pequeño óleo de Constantino Gómez en el que unas impresionantes olas logran a la perfección imitar el movimiento creciente de la marea donostiarra.

Todos ustedes captan la imagen para después llevarla tal como es, o transformada, al papel o al lienzo. Y todo ese afán de captar la imagen nace de un órgano, el más importante del cuerpo humano, el ojo. El poeta Iosif Brodskij, ha declarado: «El ojo es el primer instrumento de defensa para quien habita en ambiente enemigo y es el último que se apaga antes de morir. Y, a veces, aún después de la muerte, sigue abierto. El ojo es el órgano que comunica con la conciencia del hombre, es la base de la opinión estética del hombre en el mundo. El ser humano percibe el mundo primero estéticamente y sólo después éticamente».

Los ojos de los artistas son como los de una cámara tomavistas. Las imágenes que ustedes, artistas, contemplan, están en movimiento, pero ustedes intentan congelarlas para transportarlas al barro, al papel, a la tela. Milán Kundera alude a un personaje de su novela afirmando que «llegó a la conclusión de que hoy el ojo de Dios ha sido reemplazado por la cámara. El ojo de uno ha sido reemplazado por el ojo de todos».

El medio de reproducción de la imagen por el cine es la fotografía que se mueve, pero su medio de expresión es la sucesión de planos que cohesionados por las imágenes construyen o reconstruyen una historia.

«El cine es una manera de vivir y esa manera de vivir es una forma de mirar» ha dicho Ingmar Bergman. La imagen constituye el sueño del cine. El cine es sueño e invita a la ensoñación como la pintura y en él se pueden y se deben insertar los sueños propios como se hace en la pintura. Por eso el film que utiliza imágenes parecidas a las del sueño se encuentra con capacidad para construir un sistema irracional de textura onírica donde la imagen, las imágenes, se transforman en realidades o en ficciones no menos reales.

Nuestra época es la de la imagen. Hoy el mundo está inmerso en el mundo de la imagen. Mundo e imagen ya son inseparables. Desde siglos, en los

balbucesos históricos, el hombre intenta fijar la imagen, y a partir del punto en el que lo logra, la iconografía tuvo pocos límites. La Ilustración se alimentó, en esencia, de obras grabadas, un paso hacia adelante para la simultaneidad del arte. En el siglo XIX Niepce logra el invento presentido de la imagen real, reproducida y congelada en la fotografía. Y poco después su primo Abel, nombre premonitorio, la fija en los cristales. En 1895 salen los obreros de la fábrica de Lyon y nace el cinematógrafo gracias a los hermanos Lumière, otro nombre premonitorio.

La persistencia de las imágenes en la retina desvela mundos, rompe tradiciones. Es el inicio de la carrera imparable de la imagen. Sonoro, televisión, video. Nace la nueva civilización de la imagen, lo que supone una profunda sociología, ésa que parte de una demanda visual que, como escribe Gillo Dorfles, no es sino «elementos creados por el hombre para ser observados, para provocar a través de su particular capacidad visual en nuestra mente y en nuestra «Psique».»

El ojo puede con todo. Primero es el ojo, la mirada, y después es el verbo que subtitula la historia. «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas, / es ojo porque te ve». Y esta sentencia machadiana no hace sino confirmar la regla de que el ojo-imagen, imagen-ojo, enriquece el acervo cultural del hombre hasta la saciedad del espejo, reproductor de imágenes en torno al ojo espectador, del espectador de una civilización que no cesa de crear, ya sin pausa, nuevas formas audiovisuales en la que los protagonistas son los mismos espectadores que, a su vez, crean imágenes fijas o en movimiento para ir descubriendo gustos, tactos, sonidos, historias, informaciones y comportamientos.

El cine es un arte joven y, al mismo tiempo, por su facilidad reproductora e industrial, ya es viejo. El cine

todavía no ha cumplido su centenario, pero sus millones y millones de metros de película en todas partes del mundo, en cualquier almacén industrial o en cualquier armario casero, se conservan por fortuna o se pierden y deshacen por desgracia, faltos de cuidados y de previsiones. La película clásica o la producida para las televisiones, el vídeo y los tantos nuevos sistemas de reproducción deben salvarse de la destrucción. Muchas veces destruir una película es suicidarse históricamente. De ahí la necesidad de conservar las imágenes fotográficas y cinematográficas, por nimias que sean, por vulgares y modestas que parezcan. Por fortuna, las filmotecas de muchos países, desde hace años, se han creado para conservar, clasificar y estudiar todo el material creativo, documental, imaginativo, que el hombre ha ido produciendo gracias a las cámaras reproductoras. Tal vez sea ahora el momento en el que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en colaboración con la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, abra su abanico de labores, se dedique, en la medida de sus posibilidades, a estudiar e investigar ese campo nuevo del acervo cultural de la imagen en movimiento y, así pueda aproximarse con tino a la zona de ese arte que ha devenido arte gracias a la tradición. Líneas y colores se convertirán cada vez más en la expresión de un mundo interior. Y su proyección cristalizada será la imagen. Que ella nos inquiete, nos convoque, nos invite a conservarla, pues la imagen, a fin de cuentas es el resultado de la obra de los creadores que fijan en ella, quieta o en movimiento, la reflexión estética y el anhelo inmortal.

RICARDO MUÑOZ SUAY

DISCURSO DEL ILMO. SR. D. JOAQUIN MICHAVILA ASENSI

Exmo. Sr. Presidente.

Ilmos. Sres. Académicos.

Señoras y señores:

En este acto en el que todos los presentes nos sentimos coprotagonistas, se me concede la grata misión de dar la bienvenida a esta Real Corporación al Ilustrísimo Sr. D. Ricardo Muñoz Suay.

Tengo pues la suerte y la satisfacción de verme especialmente vinculado a un acto que, en el austero marco de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, entiende debe ser estimado como un hecho histórico, pero que más allá del ámbito académico, en el campo de la actividad cultural valenciana hoy tan intensa, es de esperar tenga notable influencia, pues los propósitos a este respecto, son desde ahora, firmes, y

con fundadas esperanzas de que puedan ser llevados a cabo.

Desde aquí, la presencia del nuevo académico y su participación en el quehacer especializado de la Institución, va a señalar nuevos objetivos que, como acabo de decir, procuraremos cumplir dentro de nuestras posibilidades, mediante actividades estimulantes e innovadoras, que hasta estos momentos, quedaban de hecho, que no de voluntad, al margen de las áreas de competencia de esta Real Academia.

Acabamos de escuchar el juicio que, en tanto que profesional, ha hecho de sí mismo este gran señor del cine, en honesta y rigurosa renuncia a considerarse un creador, un artista; juicio respecto al cual, y atreviéndome a adivinar el sentir de mis ilustres compañeros, y ¿por qué no? del selecto público que nos acompaña, he de interpretarlo como signo inequívoco de autenticidad moral, que nace de su fuerte personalidad, en la que la modestia y la sencillez, polarizan su actitud, sobre la base de la ética, hacia un trabajo llevado a cabo sin desmayo, con especial dedicación y eficiencia.

Por otra parte, pienso que quizá hemos de reconocer que el uso coloquial de algunas palabras con fuerte carga de mitificación, suelen desplazarse fuera del espacio de su estricto significado y tememos por ello, aplicarlas más allá de los márgenes del tópico. Pero con todo, a la vista del quehacer de Ricardo Muñoz Suay, a lo largo de su fecundo caminar por la vida, no pueden existir dudas al afirmar su condición de hombre creativo, de apreciar su talante de artista cabal.

La complejidad de la actividad creadora del ser humano es, ya se sabe, de muy alto nivel y dilatado su campo de operaciones por consiguiente, y como natural consecuencia, las posibilidades de la acción de la inteligencia, son fuente inagotable de matices que perfilan cada actividad específica, tal como está sucediendo hoy, en virtud de las nuevas aportaciones en el campo de la tecnología audiovisual.

Desde 1893 en que los hermanos Lumière presentaron su invento, al cual, por cierto, no le auguraban porvenir, la irrupción decisiva del medio audiovisual e informático como soporte de nuevas formas de expresión, ha alterado así mismo el discurrir teórico de la estética desde la cual, si la realidad histórica y social no bastase, obtendríamos inmediatamente, plausibles y suficientes argumentos para permitir la inclusión, sin reticencias, de estos soportes químicos y electrónicos en el ámbito de la artisticidad.

Otra cosa es que la categoría artística se utilice como vulgar coartada para presentar productos ínfimos, deleznales, o que por otra parte, el calificativo de

artista se aplique de inmediato, con evidente frivolidad, como antes he apuntado, más a calificar la peripecia pintoresca en la escena pública que a referirse seriamente, sin retóricas, al trabajo tenaz, innovador, la reflexión y la autocrítica, desde la intimidad distanciante de la inteligencia creadora.

Lejos quedan ya las dudas. Recuerdo que por los años cincuenta se celebraron en la sede del Ateneo Mercantil, una serie de conferencias, (si mal no recuerdo fueron tres) anunciadas bajo el epígrafe nada enigmático de «El cine, ¿Séptimo Arte?» Obviamente la conclusión final del interrogante estaba decidida previa y tácitamente: No. Por aquel entonces fueron dichas alambicadas argumentaciones, herederas quizá de aquella desdichada sentencia del Nobel, y gran autor D. Jacinto Benavente en la que venía a decir que el invento del cine estaría bien si se suprimiesen las imágenes y se dejaran tan sólo los diálogos sobreimpresionados. Se refería, claro está al cine mudo.

Estas anécdotas no hacen otra cosa que ratificar la existencia de residuales restricciones a reconocer lo que desde mucho tiempo fue de común aceptación en los medios intelectuales más progresistas: la indiscutible categoría artística de la cinematografía.

Es por ello por lo que las plurales teorías estéticas del cine, salidas del pensamiento crítico de personalidades como Arnheim, Eisenstein, Jean Mitry, André Bazin o Christian Metz con análisis de carácter realista, formalista, estructural, etc. han podido ser escritas; pues en el punto de mira de estos teóricos, había de verdad un motivo específicamente estético: la cinematografía.

Según parece, la tesis más utilizada en las descripciones del cine y la fotografía como vehículos de expresión y comunicación ha sido su carácter básico de producto industrial.

Ciertamente que el marchamo industrial y tecnológico comienza en el mismo diseño de la herramienta de base: la cámara y se prolonga en amplias estructuras técnicas y científicas y por supuesto financieras, que precisan las producciones cinematográficas desde los proyectos más modestos; pero no es menos cierto que de este aparente maremagnum de servidumbres, a pesar de tal parafernalia técnica o más bien gracias a ella, pueden salir obras maestras como «Napoleón» de Gance, «Avaricia» de Von Stroheim o «Ciudadano Kane» por citar tres de las primeras películas importantes que tuve ocasión de disfrutar hace muchos años.

La aparente contradicción del binomio industria-arte, se explica y aclara desde la categoría profesional

de los equipos de guionistas, producción, realización y montaje. El hecho de la escasa o breve aparición de sus nombres en las carteleras, o su nula incidencia en la memoria colectiva, no está en relación con su decisivo papel como copartícipes creadores, en un objetivo artístico final.

¿Quién, si no es especialista o al menos un buen aficionado sabe que el gran compositor Oliver Messiaen trabajó para Luis Buñuel en su filme «Las Hurdes»? Otros grandes músicos, como Prokófiev, Honegger, Shostakóvich, colaboraron estrechamente en obras maestras del cine. Este último, por citar un ejemplo ilustre, actuó varios años como pianista para ilustrar las sesiones de cine mudo en locales de Moscú y puso la banda sonora a filmes de Dovchenko, Jean Renoir, André Malraux y Alain Resnais.

Los nombres de Mankiewicz, John Huston, Paul Sebas o Terry Nelson asociados al trabajo de Orson Welles, o la nutrida nómina de colaboradores de De Sica, como fueron Zavattini, Chiari, Franci, etc. en «Milagro de Milán» y «Ladrón de bicicletas» y como ellos, guionistas, decoradores, músicos, fotógrafos, han merecido, aunque, no necesitado, una mayor relevancia en la presentación pública de las producciones. La lista de los nombres de estas personas escritas en letra pequeña sería muy larga. Pero el cine exige esta clase de trabajo.

Hombres y mujeres que no renuncian a lo que, como grandes profesionales, asumen con coraje y amor entrañable a su tarea, en la penumbra de la colaboración y que sirven a las artes del cine sin servirse de él.

Ricardo Muñoz Suay, que como bien se sabe es una autoridad en esta materia compleja e integradora de las artes, ha querido permanecer, como él mismo ha manifestado, en ese segundo plano, alejado quizá de la popularidad pero en posesión de un sólido prestigio. Él ha sentido el pulso vital del mundo de la cinematografía en el mismo corazón del frenético trabajo, desde el proyecto hasta el montaje. Es evidente que su actitud honesta, contrasta de manera clamorosa con algunos comportamientos consecuentes a la ambición desmedida, voraz y desleal que en el mundo del cine es moneda corriente.

Su respuesta a la llamada del cine es antigua y arranca como él mismo nos ha dicho, desde el mismo hogar familiar, pero es a partir de la fundación en 1928 del primer cineclub universitario, cuando se vuelca en la organización de este tipo de agrupaciones de cinéfilos, en el ámbito estudiantil, gracias a los cuales, y a modo de inciso, diré que muchos estudiantes de mi

generación, pudimos llegar a conocer y tomar como tema de conversaciones, los nombres y las obras de los grandes realizadores, con las salvedades de rigor. Habrían de sernos casi familiares los nombres de Flaherty, Pabst, Murnau, Clair, Renoir, etc.

Juan Piqueras y José Renau introducen a Muñoz Suay en los círculos de la vanguardia cinematográfica en los cuales se madura su definitiva vocación por el cine y cuanto le rodea. Piqueras hubo de ser para Ricardo el impulsor definitivo en su vida de hombre de cine, desde que en el año 1933 pudo escuchar una conferencia de aquél en el Ateneo Científico de Valencia. Su respeto por Piqueras motiva la denominación con su nombre de una sala en el Rialto, sede del Instituto Valenciano de las Artes Escénicas del Cine y de la Música.

Creo oportuno y justo, referirme, en esta circunstancia, al escultor Rafael Pérez Contel, admirado precursor de las actuales didácticas de la enseñanza del arte, quien convivió con Piqueras en París y gracias al cual y al excelente trabajo monográfico del que fuera buen amigo mío Juan Manuel Llopis, conocemos hoy la desbordante actividad del ensayista y crítico requeñense.

La crítica de cine es una de las primeras atenciones del nuevo académico tras la guerra civil y así en 1951 crea la revista «Objetivo» que desde los primeros números obtiene reconocido prestigio por su contenido crítico, si bien años antes, la experiencia de articulista se había consolidado en las páginas de la revista «Índice» que las personas de mi generación conocimos con cierta regularidad.

Por mi parte tengo algún recuerdo de las llamadas conversaciones de Salamanca que Muñoz Suay organiza y consigue llevar a cabo en compañía de Eduardo Ducay, aunque el manifiesto de la convocatoria y unas declaraciones tan certeras como valientes de Bardem cortarían la vida de «Objetivo».

Mas se imponía la actividad en el exterior para, entre otras cosas, reivindicar la figura de Luis Buñuel como gran personalidad de la cinematografía y consigue instituir en Venecia el premio del realizador aragonés, por lo que en los jurados venecianos está escrito el nombre de nuestro ilustre académico.

Jurado también en Cannes, en repetidas convocatorias, se produce su relación con Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem; las llamadas «dos palmeras del cine español» en clara elipsis del desierto cinematográfico de la época. Con ambos cineastas inicia su carrera en los platós como ayudante de realización, labor que le habría de llevar a participar en más de treinta películas en calidad de director

asociado, ayudante de dirección, productor ejecutivo, director de producción y guionista, por lo cual y dispénsenme la obviedad, su conocimiento de los parámetros del arte cinematográfico no puede ser más completo.

En el año 1952 se concluye el rodaje de «Esa pareja feliz» en la que interviene como primer ayudante de realización y que no llega a estrenarse a su tiempo. Como bien saben ustedes, se trata de un film con registro satírico-social, nacido entre producciones de pelucas, trajes de guardarropía, y aparatos decorados de cartón piedra. Por ello se consideraría una película insólita en la que sus protagonistas pueden ser estimados dentro de aquel contexto de retórico historicismo, como antihéroes.

Para su estreno posterior tendría que abrir brecha primero, el tonificante vendaval de «Bienvenido Mister Marshall», producida por Uninci, productora de la que fue confundador nuestro compañero y en la que intervino esta vez, con la dura tarea de productor. La atonía del cine español era tal, que casi nadie de entre los participantes en la gloriosa aventura, creyó en ella. Tan sólo los actores Elvira Quintillá y Félix Fernández y naturalmente Muñoz Suay y el propio Berlanga, fueron la excepción. No obstante, pues rodaje como aquel, con argumento tan singularmente crítico, no tenía precedentes.

Pero el envío del film al festival de Cannes y su alta consideración por el jurado internacional, anima al tándem Berlanga-Muñoz Suay a viajar a Italia, tras haber visto y analizado los filmes neorrealistas que De Sica, Germi, Lattuada, Blasetti y Cesare Zavattini habían exhibido en su visita a España. Ricardo ya poseía una buena experiencia, adquirida en el rodaje como director asociado con Rouquier, en París.

Entre Ricardo y Cesare Zavattini, durante la estancia de éste en España, se había desarrollado una entrañable y duradera amistad que propició, sin menoscabo de ella, un largo y discutido proyecto de neorrealismo adaptado a este país que en su problemática exhibición lo haría con el título de «Cinco Historias de España».

Luis García Berlanga y Ricardo Muñoz Suay viajan durante mes y medio por varias regiones en busca quizá de motivaciones que justificasen en sus conciencias de hombres honestos una extrapolación imposible, del neorrealismo. En efecto: la filosofía del discurrir un tanto unidireccional de la vida inmediata de Zavattini, no podía encajar con las ideas de Berlanga, más cerca de la ambigüedad vitalista del espectáculo que del análisis minucioso de una realidad concreta en un momento dado propios del realizador italiano.

La estancia en Roma, trabajando en los guiones de este frustrado proyecto, le llevó en cambio a experimentar irrepetibles vivencias, entre ellas la amistad con nuestro amigo y académico de Honor Manolo H. Mompó, vivencias de las cuales nos ha ofrecido una visión urbana que si bien es escueta en su literalidad, o quizá precisamente por serlo, viene a ser un apunte en clave cinematográfica.

Me refiero a la interpretación que ha hecho del acontecer humano, callejero, y a la descripción sucinta de la vista de Roma desde la colina del Gianicolo. Vienen a ser equivalente al texto de un guión y las imágenes consecuentes, serían, sin duda, suficientemente explícitas para situar una supuesta acción en aquella extraordinaria ciudad.

Es en esa capacidad de síntesis expresiva, donde asoma en esta ocasión el talento del cineasta que es Ricardo.

Nuestro compañero prosiguió su velada labor, junto a otros realizadores de gran prestigio que ven en él al colaborador competente que oferta ideas creativas, sin esperar a cambio otra cosa que no fuese el respeto profundo de sus colegas.

Kirsanov, Dino Risi, John Berry, Francesco Rosi, Antonioni, Bardem, Rocha, Losey, Jaime Camino, Gutiérrez Aragón, Buñuel además de nuestro Luis García Berlanga, su amigo de siempre, tuvieron el acierto de poner a su lado a este hombre que hoy tenemos el honor de recibir en esta casa.

En gracia a la brevedad, que suele ser tradicional en estos actos de recepción, no voy a detallar su extenso currículum, que, por otra parte, ha sido difundido por los medios de comunicación, como corresponde a la función artística y pública, del académico al que hoy recibimos.

Jurados, conferencias, corresponsalías, direcciones de cursos monográficos, artículos, dirección de editoriales, miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Académico Correspondiente electo de la Real de Bellas Artes de San Fernando, constituyen entre otros muchos acontecimientos de su vida profesional, explícitos indicadores que dibujan el perfil de un hombre inteligente y creativo que posee la modestia de quien tiene plena conciencia de lo mucho que queda por hacer en pro de la cultura de nuestro pueblo.

Con él ha entrado en esta Academia el arte de la cinematografía, también implícitamente la fotografía, y en definitiva la gama de la imagen tecnológica actual. Ha entrado el ojo mágico de la cámara, ese ojo que puede con todo, según sus palabras, que como la pluma o el pincel, es una prolongación neuronal del cerebro creador

que, en las imágenes captadas, nos propone la ensoñación del mundo, nos sustrae del implacable ritmo de la mecánica del tiempo de Cronos, y que sitúa en la lejanía de la soledad, a nuestro propio yo; lejanía en la que descubrimos aquello que la inmediatez de la conciencia nos ha negado: la razón mágica de descubrir las entrañas del mundo real desde la poética de las imágenes de esa otra realidad, la realidad del arte, la realidad de la ficción cinematográfica en la pantalla, que no ha de convencer a los sentidos, si no al alma, que pone en activo todo el registro emocional y en la que se configura otra verdad; la de la nueva conciencia que puede otorgar (si se desea fervientemente, «el poder de», como pensaba Schelley hacernos crear aquello que vemos).

Quiero terminar subrayando algo que afecta de manera capital a nuestra cultura: su meritísima labor al frente de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana que él mismo creó y amplió sin cesar y que ha hecho de esta institución, una realidad modélica que ejerce con

apretada economía y con la colaboración de un colectivo de hombres y mujeres que considero excepcional, una brillante ejecutoría, no sólo en sus excelentes y cuidadas programaciones, si no en otras relevantes actividades, entre las que sobresale la ingente tarea de recuperar, restaurar y conservar la dispersa filmografía existente en el ámbito de la Comunidad.

Ricardo Muñoz Suay, Excmo. señor, Medalla de Oro de las Bellas Artes, actualmente por sobrados méritos Director del Instituto Valenciano de las Artes Escénicas del Cine y de la Música, por todo cuanto sabemos de tí y por cuanto queda por saber que tu modestia no quiere revelar, tenemos el honor de recibirte en esta Real Academia. Dios quiera que tu estancia en ella sea tan larga como fecunda está siendo tu vida. Seas pues bienvenido.

JOAQUIN MICHAVILA ASENSI

CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento del artículo 63, punto 4º del vigente Reglamento de la Real Academia, se presenta resumen del curso anterior, concretamente en lo que se refiere a los siguientes epígrafes:

SESION INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada, tuvo lugar el día 4 de noviembre, coincidiendo como viene siendo tradicional con la festividad de San Carlos Borromeo, onomástica del monarca fundador Carlos III. En primer lugar se celebró la Santa Misa de apertura de curso,



El sr. Rodríguez Culebras, Académico correspondiente, pronunciando su conferencia sobre «Segorbe una Catedral y un museo».

oficiada por el M. I. Sr. Dr. Ramón Rodríguez Culebras, canónigo de la Catedral de Segorbe y Académico correspondiente, quien pronunció una brillante homilía. Ya en el salón de actos, dio comienzo seguidamente la sesión académica en la que, tras la lectura reglamentaria de la memoria anual anterior, tomó la palabra el académico, antecitado, Dr. Ramón Rodríguez Culebras, versando su conferencia sobre "Segorbe, una Catedral y un Museo". Finalizada ésta, el Presidente Sr. Garín Ortiz de Taranco declaró inaugurado el curso académico 1990-1991, no sin antes haber hecho entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes de 1991 al Museo Catedralicio de Segorbe.



El Académico de número, Dr. Santiago Rodríguez en su conferencia sobre la estancia de Goya en Valencia y en «San Carlos»



D. Herminio Pérez, Vicario General de Segorbe, al recibir la Medalla al mérito en las Bellas Artes para aquél Museo Diocesano.



El Académico correspondiente en Xixona doctor Verdú al tomar posesión .



El Sr. Muñoz Suay en su toma de posesión como Académico de número.



El Sr. Muñoz Suay recibe la medalla y el diploma de Académico de número.



El Académico Sr. Michavila en su respuesta, en nombre de la Corporación, al Sr. Muñoz Suay



El Académico Sr. Alegre Cremades en su toma de posesión como Académico de número.

SESIONES ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Siete han sido en total las sesiones ordinarias celebradas, para deliberar asuntos de la competencia del Pleno de la Corporación o de su Junta de Gobierno.

Las sesiones extraordinarias de carácter público han sido tres: la de 30 de abril para conmemorar el 223 Aniversario de la fundación de la Real Academia por Carlos III, sesión en la que intervino el Académico de número Dr. D. Santiago Rodríguez dando lectura a su conferencia sobre Goya titulada "Un curioso intermedio valenciano"; la de 14 de mayo, con motivo de la recepción pública del Académico de número don Ricardo Muñoz Suay, quien leyó su discurso de ingreso sobre "El mundo de la imagen"; y la de 23 de mayo con la recepción del también Académico de número don Antonio Alegre Cremades, que disertó acerca de "El grabado, de la razón a la pasión". En la sesión del 30 de abril se posesionó el Académico correspondiente en Xixona Dr. Verdú Candela que leyó unas cuartillas al efecto.



Recepción por el Académico de número Sr. Alegre Cremades de sus distintivos como tal.

Entre las sesiones ordinarias ha de recordarse la celebrada en 15 de enero, por haberse dado conocimiento en ella del nombramiento de la Dra. Carmen Gracia Beneyto como Directora del Museo de Bellas Artes San Pío V, de Valencia; y en la de 7 de mayo, de la designación del Académico de Número Dr.

D. Felipe Vte. Garín Llombart como Director del Museo del Prado. En la misma sesión informó de haber sido nombrado el Dr. D. Salvador Aldana director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADEMICOS

Durante el pasado curso, el Pleno de la Corporación eligió Académico correspondiente en Castellón a Don Luis Prades Perona, y Académico correspondiente en Madrid, al Dr. Don Francisco José Portela Sandoval. También lo ha sido el Dr. D. Santiago Grisóla para Académico Supernumerario.

FALLECIMIENTOS DE ACADEMICOS

El acta del pasado 4 de junio registra un hecho luctuoso en el discurrir de la vida corporativa: el fallecimiento del Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. También es de lamentar la pérdida de los académicos correspondientes Ilmas. Sras. D^a Rosario García Gómez de Roig y D^a Lidia Sarthou Vila, y el Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol.

En sesión de 9 de abril se dio cuenta del óbito de la Ilma. Sra. D^a Concha Llácer, esposa del Académico de número Don Luis Gay, Consiliario primero de la Corporación.

ACUERDOS DE ESPECIAL SIGNIFICACION

La Real Academia informó en 5 de febrero de la formalización del Convenio de colaboración entre la Generalitat Valenciana y la Real Academia; convenio que fue firmado el 22 de mayo, acordándose, a cambio de ciertas concesiones a favor del ente autonómico cierta ayuda económica para actividades en el ejercicio corriente, y otra para instalaciones, por una sola vez. En la misma sesión fue presentado el proyecto de constitución de un Seminario Permanente dedicado a la Expresión y la Comunicación Artística, dirigido por el Académico Dr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez y sobre el que actualmente se trabaja, así como el "Aula de Música", con actuaciones diversas como conciertos y conferencias, etc.

También es de destacar el convenio firmado con cierta fundación japonesa para la cesión temporal de determinadas obras propiedad de la Academia, a exponer allí.



Cartel reproduciendo el retrato de «D^a Joaquina Candado», propiedad de la R. Academia, con motivo de la exposición de ésta y otras obras en Japón.

Y es de mencionar la renuncia al cargo de Secretario General de D. Miguel Angel Catalá Gorgues y el nombramiento de nuevo Secretario General en la persona del Académico de número, D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo arquitecto y de D. Salvador Seguí Pérez como Vicesecretario General. También Académico de número.

PRESTAMOS DE OBRAS DE ARTE

Como se ha mencionado anteriormente, y previo convenio con una entidad japonesa, son varias las obras del patrimonio académico expuestas allí temporalmente en diversos centros museísticos de aquel país. Asimismo se cedieron obras de Miguel Parra para la exposición de "Bodegones en la Pintura Española", celebrada en Tokio.

Cinco lienzos de Salvador Tuset fueron expuestos en la antológica dedicada a dicho pintor en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia.

De igual modo se accedió al préstamo del "Retrato de Bayeu", pintado por Goya, para figurar en la exposición organizada por el Consejo de Aragón.

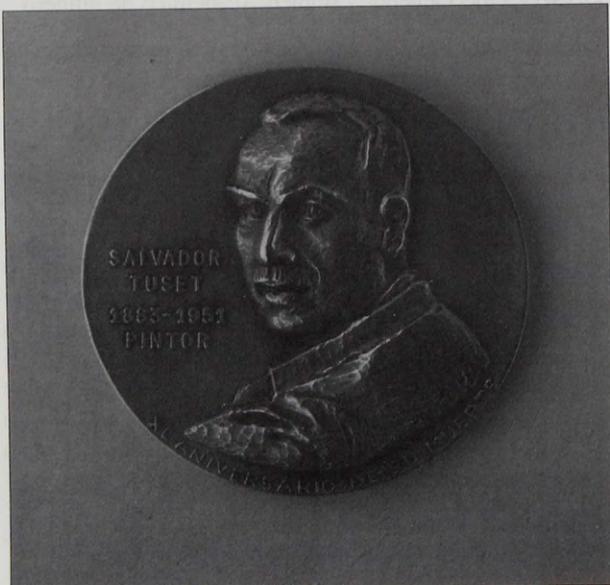
DONACIONES

En este capítulo hay que significar las dos magníficas acuarelas del Académico de Honor Don Ernesto Furió cedidas a la Real Academia que se exhiben en el despacho de Presidencia, y que representan al pintor J. Sorolla y al escultor M. Benlliure.

MEDALLAS Y DIPLOMAS

En Junta General de 9 de julio se tomó el acuerdo de conceder la medalla al Mérito en las Bellas Artes de 1992 al Excmo. Sr. Don Andrés Freire Conde, Capitán General de la Región Levante, por su labor en el ámbito de las bellas artes durante el tiempo de su mando proyectándose hacerle entrega de la misma en la sesión solemne de apertura del curso 1991-1992, coincidente con la festividad de San Carlos. En la misma sesión se propuso la designación de Entidad Benemérita de la Real Academia al Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana otorgándose el diploma correspondiente.

La Academia acordó emitir una medalla conmemorativa del 40 Aniversario de la muerte del ilustre pintor Salvador Tuset, Académico de Número que fue de "San Carlos", aceptando la oferta del original de la misma, obra de su hija la escultora Amparo Tuset, que aquí se reproduce en anverso y reverso.



INFORMES SOBRE EDIFICIOS MONUMENTALES

Fueron varias las sesiones académicas en las que se trató, entre otros edificios monumentales como la Iglesia Parroquial de Alboraya, la de los Santos Juanes de Valencia y el antiguo monasterio de San Vicente de la Roqueta de Valencia así como, acerca del estado de conservación del edificio de San Pio V y de su proceso de rehabilitación en cuya segunda fase se prosigue.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Un año más, durante el pasado curso, se publicó la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que es portavoz y órgano de esta Real Academia, en el número 71 de su larga trayectoria, siendo veintisiete trabajos los que avaloran el interés de dicho ejemplar, que se relacionan:

“La ciudad de Valencia, Patrona y mecenas de la Real Academia de San Carlos”, por Miguel Ángel Catalá Gorgues; “Historia del puente romano de Al-Qántara, en la zona de Serranos (44-27 a. C.)”, por Xavier Bertomeu Blay; “Un estudio de los símbolos en el arte clásico en Valencia”, por Cristina Aldana Nácher; “El retablo de los Siete Gozos, del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, por Carmen Rodrigo Zarzosa; “El testamento de Rodrigo de Osona”, por Ximo Company y Luisa Tolosa; “Las sacristías de la Catedral de Valencia”, por Juan A. Oñate; “Fernando Yáñez y la

Capilla de los Caballeros”, por Pedro Miguel Ibáñez Martínez; “Orfebrería y Ornamentos sacros en la Iglesia Anciprestal de Jijona (siglos XV-XVI), por José Hilarión Verdú Candela; “Portadas de la Iglesia Parroquial de San Martín, de Valencia”, por Fernando Pingarrón; “El retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, de la Iglesia de Santiago de Orihuela, obra del escultor Ignacio Esteban”, por José Luis Melendreras Gimeno; “Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico”, por Francisco Javier Delicado Martínez; “Emilio Sala, un pensionado romano en París”, por Carlos Reyero; “*El baño*, del dibujo al lienzo”, por Luz Buelga; “El artista José Renau Montoro, restaurador pictórico”, por Angela Aldea Hernández; “En el centenario del nacimiento del escultor Carmelo Vicent”, por Vicente Ferrer Olmos; “Dos bocetos inéditos de Sorolla”, por Rafael Gil Salinas; “Alfredo Claros: su vida a través de su obra”, por Joaquín Sellés Vercher; “Luis Arcas, pintor de paisaje y retratista”, por María Amparo Cabot Baneito; “Concha Piquer y Manuel Benedito”, por Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco; “Rafael Pérez Contel: educar por el arte”, por Román de la Calle; “La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones”, por Custodio Marco Samper; “La postmodernidad como transición”, por Manuel Muñoz

Ibáñez; “Aproximación a la pintura de Juana Francés: reflexiones a manera de homenaje”, por Román de la Calle; “El Grupo Parpalló (1956-1961)”, por Pascual Patuel; “El maestro José Manuel Izquierdo (1890-1951), por Salvador Seguí; Bibliografía; “Crónica Académica”, por Enrique Taulet y Rodríguez Lueso; “In memoriam. Enrique Giner. Escultor de sí mismo”, por Felipe M^a Garín. “Lidia Sarthou”, por L. D.; “Relación de publicaciones recibidas en 1990, por M.I.E.G.

La publicación de la revista ha sido patrocinada por la Generalitat Valenciana, con la ayuda del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Diputación Provincial y el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. A estas instituciones y a cuantos han contribuido con su competente colaboración desinteresada a mantener el esplendor del órgano oficial de la Corporación, la Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

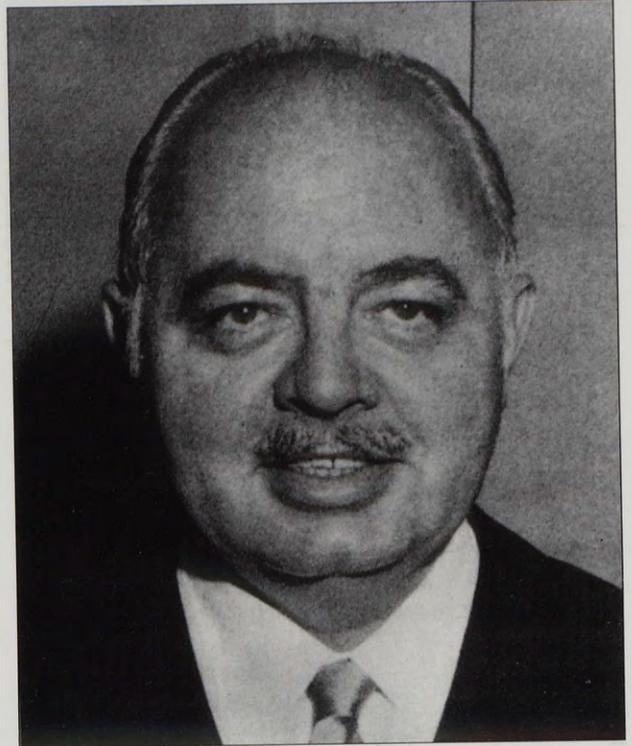
Estas actividades son las principales desarrolladas por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, durante el período en que se celebran sus 223 años de dilatada vida a partir de su fundación por el Rey Carlos III.

ENRIQUE TAULET Y RODRIGUEZ LUESO

Cronista Honorario

VICENTE MORTES ALFONSO
Académico de Honor

Duelo para la Corporación que le contó en dicha clase académica desde febrero de 1974, es el de este insigne valenciano que, a su técnica bien probada, unió las dos notas más estimables en la casa de San Carlos: la inquietud positiva, eficiente y práctica, por el arte materializado en monumentos sobre todo, y la acendrada valencianía profesada con auténtico entusiasmo. Nacido en una de las localidades de nombre cerámico famoso en el mundo y formado en el gran crisol del Colegio Mayor de San Juan de Ribera de Burjasot, y en los centros universitarios y de ingeniería de Valencia, Madrid y Lovaina, supo conciliar todas estas dedicaciones con el servicio de la cosa pública en tiempos no fáciles, basando, además, en una plural e intensa actividad empresarial la posibilidad de maniobra y de ayuda en el mundo de la cultura al que su vocación le llevaba. La Catedral de Valencia, "Micalet" incluido, su labor en las carreteras españolas, los miles de viviendas promovidas desde su Ministerio, y la cerámica de su pueblo que tanto estudió, probándolo su discurso de ingreso en esta Real Academia (a la que donó en dicho acto un "socarrat"), le deben la vida que les dedicó y que rindió al Señor el día 23 de mayo de 1991. En el testimonio del dolor de esta pérdida junto al Cristo de la Fé, la Academia estuvo presente, junto a todo lo que representaba en aquel acto los valores "del Cel i la terra", a los que Vicente Mortes Alfonso había ofrendado su vida.



F. M^a. G.

DOÑA ROSARIO

Doña Rosario, Rosario, Rosarito, Rosario García Gómez, de Roig Laynosa, que de todas estas maneras y algunas más era llamada, lo que prueba la amplitud y variedad de sus amigos, de sus leales, de sus incondicionales que es casi como decir de todos los que la conocieron, alumnos o no, pero la conocieron enseñando, D^a. Rosario fue ante todo enseñante y por eso se le recuerda hoy y aquí. Casi diríamos que, emblemáticamente, ella era la enseñanza misma, la docencia, la pedagogía; el educar, el darse, el proyectarse “en Ciencia y Caridad” como el título del grande y antiguo, primerizo, cuadro picasiano que así se llama; era su lema, la razón de su vida.

Doctora dos veces y Profesora infinitas, ella, su actividad y ¡qué actividad! era algo esencial en el mundo docente valenciano, no sólo en las enseñanzas artísticas, sino en casi todos los estamentos de estudio. La “Escuela”, la vieja Escuela de San Carlos, en la que vivió enseñando medio siglo, era inimaginable sin ella.

Descanse en la paz del Señor, Sabiduría infinita, el alma de la Ilma. Sra. D^a. Rosario García Gómez de Roig Laynosa, Académica Correspondiente de San Carlos.

F. M^a. G.



FEDERICO MARÉS

Federico Marés Deulovol merece, en el momento de su muerte, de su tránsito a otra vida, la verdadera, en la que bien creía y en la que le estaría esperando Santa Eulalia, cuya urna de reliquias llevó y conservó piadosa y afectivamente, una memoria especial, como artista, como fundador, a base de tenaz esfuerzo y sacrificio, de su gran museo: el mejor de escultura española anterior a la edad de Oro, y, asimismo, como técnico y virtuoso del coleccionismo, y gran español de Cataluña. Las reales sombras de Poblet, a las que dio mejor asiento pétreo; todas sus obras plásticas, como en lo vivo y humano, sus alumnos, sus amigos, cuantos le conocieron, las autoridades para las que trabajó, sobretudo de la docencia, la museología y el fomento, todo tuvo en sus manos un transfondo de sentido estético que es tanto como decir noble y sano.

La Academia valenciana de San Carlos que le contó entre sus primeros Correspondientes, le eligió "de Honor", llegándole el tránsito a mejor vida, antes de



Enterrament de Crist, por F. Marés

publicarse su elección, por lo que en la relación o nómina para la que fue elegido no figura y en la que de derecho estuvo unos meses hasta el 17 de agosto del 91.

F. M^a. G.

BIBLIOGRAFIA

GUIA DE MUSEOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1991.

La creciente creación de museos en la Comunidad Valenciana ha coincidido con la elaboración y ulterior publicación de esta Guía que, sin caer esta vez en el tópico, llena un hueco en la bibliografía artística y arqueológica del país. En principio, según palabras de Evangelina Rodríguez, Directora General de Patrimonio Cultural de la Generalitat Valenciana, se ha pretendido realizar un listado lo más completo posible de todos los Museos y Colecciones Museográficas permanentes, como anticipo de un futuro Registro General de Museos de la Comunidad.

La Guía está dividida en dos partes bien diferenciadas: en la primera aparecen ordenados los Museos por orden alfabético de los municipios de cada una de las tres provincias; en la segunda se hace una relación de las colecciones permanentes, indicando el tipo de fondo: arqueológico, artístico, de arte sacro, histórico, etc... La inclusión de sendos índices por orden alfabético de municipios y por contenido temático facilita sobremanera la consulta, así como los ideogramas colocados al margen de cada museo y los croquis orientativos de los que ofrecen mayor complejidad. A todo ello hay que añadir las ilustraciones escogidas de las obras más representativas y una reseña bibliográfica que proporciona una mayor información. La confección de la Guía ha sido posible gracias a un grupo de expertos y a la colaboración de los propios museos que posibilitan de este modo un acercamiento cada día más intenso entre el objeto artístico y el estudioso y público en general.

ASUNCION ALEJOS MORAN

BRU Y VIDAL, SANTIAGO: *Traza y ventura del Ayuntamiento de Sagunto. (Un paseo por el Morvedre de la Ilustración)*. Excmo. Ayuntamiento de Sagunto. Fundación Municipal de Cultura. Sagunto, 1991, 262 págs. y 222 ilustraciones en blanco y negro.

La conmemoración del segundo centenario del inicio de la construcción de la Casa del Ayuntamiento de la Ciudad de Sagunto, en 1789, según el proyecto del arquitecto valenciano Vicente Gascó Masot, ha tenido como exponente la edición del presente libro. Su autor, cronista oficial de Sagunto y Valencia, evoca una época concreta de la heroica ciudad cuyos orígenes se remontan al comienzo de nuestra historia.

Tres capítulos bien pertrechados nos ofrecen una visión del Morvedre de la Ilustración en su aspecto urbano, destacando la labor de los ilustrados y eruditos, y sobre todo del inicial artífice del edificio consistorial Vicente Gascó cuyo perfil biográfico y proyecto arquitectónico para esta empresa ocupan lugar central y prioritario en el libro, concluyendo con las vicisitudes por las que pasó la obra hasta su finalización en 1934 por Angel Romaní Verdeguer, y su estado actual.

La documentada prosa queda realizada por la profusión de fotografías, planos y dibujos que hacen de esta obra un punto de referencia cuyo alcance va más allá del título que la encabeza.

ASUNCION ALEJOS MORAN

DEL MODERNISMO AL ART DECO. LA ILUSTRACION GRAFICA EN VALENCIA. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Septiembre-octubre 1991, 83 págs. y 123 ilustraciones en color y blanco y negro.

Cuidado y con buen fundamento, con textos de Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, es el catálogo

de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional y la Universidad de Valencia. En él se recoge una interesantísima panorámica de la actividad artística en Valencia durante el primer tercio del siglo XX, en la vertiente gráfica referida al cartel y a las publicaciones periódicas, en la que tuvo particular relevancia el papel desempeñado por la litografía J. Ortega. Muchos de los ilustradores que componen la muestra fueron en su día notables artistas de la vanguardia de los años veinte.

El catálogo no se limita a ofrecernos tan sólo la enumeración de obras expuestas y reproducciones gráficas, magníficas por cierto, sino que traza una visión histórica de la ilustración valenciana desde el primer modernismo hasta el Déco, ofreciendo aspectos casi inéditos y enormemente sugerentes de tan singular muestra del arte valenciano.

ASUNCION ALEJOS MORAN

PEREZ MORAGON, FRANCESC; JARQUE, FRANCESC. *Arquitectura gótica valenciana*. Ed. Bancaixa. Artes Gráficas Vicent, S. A., 1991. 65 páginas de texto. 386 fotos.

Desde la perspectiva que da el haber dedicado alguna parte de la vida al gótico valenciano y no haber perdido nunca de vista el tema, antes al contrario eligiéndolo en la ocasión más solemne, la apertura del curso del 69, sobre el matiz, que quizás no lo es sino valor categórico, de sus vinculaciones universales, cabe apreciar el gran libro de Moragón y Jarque. Este gótico que han contemplado y hecho contemplar con imágenes y del que han recogido anteriormente otros aspectos menos monumentales de nuestra cultura regnícola.

Moragón y Jarque ofrecen un gran gótico valenciano rico en templos admirables, cenobios ejemplares, con originalidad respecto del "tipus" europeo; unas construcciones civiles, monumentales, majestuosas, que son emblema de la civilidad, la vida comunitaria y la actuación colectiva, desde los puentes que peinan el Turia al "hospital famoso"; y desde la Lonja, templo de la fama y catedral del comercio, a las casas, con la variedad que va del palacio o palacete con amplio zaguán y patio, arcos rebajados y escalera

angular, ennobleciendo el servicio del patio y la casa misma, a las que son solo casas sencillas, más casas que ningunas otras, con su sistema de ejes y su ornato natural, de cubierta, vanos y anejos llenos de estilo.

La información fotográfica, de tanta calidad como abundancia, distingue y singulariza algunas obras egregias y sitúa no pocas entre la vida palpitante, con lo que al gótico valenciano cabe tenerlo como cosa no pasada.

G.

PATRIMONIO ARTISTICO Y MONUMENTAL. 1990. *Ayuntamiento de Málaga*. Edita Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1990, 353 págs. y 220 ilustraciones en color y blanco y negro.

La celebración del V Centenario de la constitución del Ayuntamiento de Málaga ha tenido, entre otros actos, una exposición conmemorativa y la edición de este magnífico Catálogo-inventario del patrimonio artístico y monumental del Municipio. Un conjunto de profesionales del arte y de la historia avalan con su pericia el estudio de las piezas del ámbito arquitectónico y plástico que lo integran.

Desde 1489, fecha de la efemérides, hasta nuestros días se recogen en seis capítulos estudios sobre los bienes culturales del municipio malagueño, dedicados al patrimonio inmueble, escultórico y pictórico, incidiendo asimismo en el cartel como soporte conmemorativo, la miniatura y otras imágenes impresas, así como diversas fichas cartográficas, a los que sigue el Catálogo de la Exposición y el Inventario de distintas obras artísticas.

Por las páginas del libro desfilan las diversas Casas Capitulares que ha tenido la ciudad, su hospital, edificios sanitarios y cementerio, mercado de las Atarazanas, casa natal de Picasso, teatro Cervantes, Archivo Histórico Municipal, la finca denominada "La Cónsula", la Iglesia del Santo Cristo de la Salud y el conjunto monumental de la Alcazaba y Gibralfaro.

En el patrimonio escultórico se destaca la imagen del Cristo de la Salud, el monumento al Marqués de Larios, realizado por Mariano Benlliure; fuentes como la de Génova o de los cisnes que se conserva en el parque malagueño, o la de las Tres Gracias. La escultura

decorativa y conmemorativa cuenta, entre otros, con el Monumento a Torrijos de Rafael Mitjana o el dedicado a Picasso de Miguel Ortiz Berrocal.

Singular trascendencia reviste la historia de la colección pictórica, algunos de cuyos autores, como Ricardo Verdugo Landi o Federico Ferrándiz Terán, recibieron la influencia de Muñoz Degrain, destacando asimismo el mecenazgo ejercido por el propio Ayuntamiento en este arte.

No hace falta ponderar que nos hallamos ante un libro digno de encomio, que será útil tanto a los investigadores y estudiosos como al ciudadano interesado por la ciudad de Málaga y su riqueza artística.

ASUNCION ALEJOS MORAN

ALDANA FERNANDEZ, SALVADOR. EL PALACIO DE LA "GENERALITAT" DE VALENCIA. Vols. I (343 págs. más ilustrac. II (291 págs. más ilustrac.) III (199 págs.) Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1991.

Acaba de aparecer esta obra sobre el Palacio de la "Generalitat" Valenciana, de la que es autor el Catedrático y Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, doctor don Salvador Aldana Fernández. La trayectoria investigadora de dicho autor, de la que tuvimos, no hace mucho tiempo, otra espléndida muestra con su monografía sobre *LA LONJA DE VALENCIA*, se mantiene dentro de sus coordenadas de solidez científica y ameno tratamiento documental de los textos.

La monografía, sobre nuestro primer palacio monumental, se compone de tres volúmenes. En el primero, a lo largo de trescientas cuarenta y tres páginas, se delinea el esquema histórico de la Generalitat Valenciana desde sus orígenes hasta 1707. Se adentra luego el autor en el estudio del palacio de la Generalitat en su aspecto artístico, dándonos primero el esquema de los fundamentos archivísticos y bibliográficos sobre los que ha fundamentado su investigación.

Precisamos destacar, ante todo, la aportación documental que el trabajo pone de manifiesto, singularmente cuando en los restantes capítulos de este

primer volumen se recrea la obra del palacio total y como la ofrecen los documentos. Tenemos, pues, la verdadera historia de la construcción que, hasta hoy, había sido interpretada, cuando no adulterada, por aproximaciones poco científicas en su mayoría.

En el segundo volumen se nos ofrece, pormenorizadamente, apoyado el autor en los documentos conservados, todo lo que constituyó la decoración del palacio, pasando revista a lo que en él hubo de cerámica, cueros y guadamecés; ebanistería, escultura, esmaltería, metalistería, pintura y textiles. De todo el acervo monumental que los diputados fueron adquiriendo a decenas de artistas y artesanos —cuyas relaciones se dan, por primera vez, completas— y que a lo largo de casi cuatrocientos años se fue acumulando en la Casa, apenas si quedan muestras (excepción hecha de la llamada "Sala Nova" y algunos otros elementos pictóricos y escultóricos, etc.); el paso del tiempo y la destrucción efectuada por los hombres convirtieron el palacio, que el profesor Aldana recrea en toda su grandeza y nos lo hace ver tal y como fue, en algo irreconocible. En la actualidad, libre de las antiguas servidumbres administrativas, como sede de la Presidencia de la Comunidad Valenciana, ha recuperado parte de su esplendor de antaño.

En este segundo volumen son de destacar, también, los completísimos índices (onomástico, temático I y II y toponímico) los cuales nos permiten consultar, cómodamente, obra tan erudita.

El tercer volumen viene dedicado a la presentación de un conjunto muy importante de documentos (más de cuatrocientos) elegidos en razón de su significación concreta. Algunos se presentan íntegros; otros en extracto y los restantes con indicación exclusivamente de su contenido. Se publican también algunos Inventarios de la Generalitat, de fechas muy señaladas.

La obra, que viene a llenar el enorme vacío de investigación que el monumento padecía, podemos considerarla definitiva y a ella tendremos que acudir todos aquellos que investigamos aspectos del arte valenciano desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Las citas documentales son exhaustivas y demuestran cómo cada uno de los párrafos transcritos se fundamenta en un documento de la época, documento, por supuesto notarial ya que el autor ha revisado la documentación de todos los que estuvieron, desde los comienzos de la Generalitat Valenciana, al servicio de ésta.

Destacan asimismo las espléndidas ilustraciones que contiene la obra, algunas absolutamente desconocidas hasta hoy por no haberse realizado el inventario artístico del palacio como tal.



Se aportan a la obra no sólo datos inéditos sino que se rectifican afirmaciones hechas recientemente de una forma apresurada.

La presentación de la obra ayuda a hacerla aún más grata. Su aparición ha sido fruto de una tarea investigadora, larga y compleja, de su autor y del impulso del Consell Valencià de Cultura editando la obra como muestra de una política cultural fecunda de acercamiento de las más importantes facetas de la cultura valenciana de todos los tiempos al público de hoy.

N. R.

COMPANY, Ximo: *L'art i els artistes al País Valencià Modern (1440-1600). Comportaments socials.* Editorial Curial. 1ª Edició, Barcelona 1991. Pp. 337

La millor ressenya bibliogràfica per a l'obra de Ximo Company possiblement siga agafar les seues pròpies paraules, emprades d'una forma clara i concisa al llarg de tot el llibre, però si realment ferem açò, no seria millor llegir el llibre pròpiament dit? Per eixa raó intentarem donar una visió ràpida de l'estudi.

És clar que tota l'obra gira al voltant d'una hipòtesi de treball ja anunciada al títol, la Història Social de l'Art, però centrada a una època que pel que fa al País Valencià ha estat fins ara poc estudiada: El Renaixement (1440-1600). Sobre aquest període s'han fet estudis de molts tipus, però realment aquest, lliga aspectes importantíssims per a conèixer-lo en profunditat. No ens dona una visió tradicional, sinó que hi conjunta als aspectes purament formalistes de l'art, el refoons històric i social del moment; vessant aquesta que ens ajuda en gran manera a comprendre i entendre la manifestació artística.

El llibre, malgrat que un tot unitari, el podriem dividir en dos blocs compactes. La primera part que agafaria del capítol primer fins al quart, on es presenta tot l'aparell teòric de l'obra. A grans trets es fa una revisió del model italià del Renaixement, qüestionant algunes afirmacions que tradicionalment han sigut acceptades com l'extrapolació de la realitat artística d'una minoria selecta a un marc geogràfic i cronològic excessivament ampli o l'aplicació del concepte d'artista modern o modernitat front a l'artesà medieval.

També en aquest primer bloc cal destacar l'estudi que es fa de l'impacte cultural, a nivell general, que té l'efervescència intel·lectual italiana sobre el marc geogràfic hispà i concretament valencià. Continuant, en certa mesura amb aquesta comparança bilateral Repúbliques italianes-País Valencià ens introduïm en aspectes que han sigut tractats d'una manera novedosa al ser aplicats a la Història de l'Art com per exemple la situació social dels artistes; la permanència del món gremial o el nucli d'organització professional conegut a la Corona d'Aragó amb el nom de Confraria; la funció dels mecenes i la seua presència o una qüestió tan bàsica com és l'estudi dels contractes signats pels artistes, de vegades forçats i d'altres de bon grat (les menys).

Per finalitzar el primer bloc de l'obra, l'autor fa un repàs al substrat socio-cultural de l'art i els artistes valencians, destacant la relació que hi existeix entre la producció artística valenciana (autòctona o no) i el grau d'influència que reben els artistes de la cultura desenvolupada en eixe moment; tractan aspectes tant significatius com la literatura, ciència, filosofia o pensament universitari.

El segon bloc, que abarcaria els dos darrers capítols —cinqué i sisé—, és ja una aplicació pràctica i de confirmació dels aspectes teòrics que han sigut exposats a la primera part. En primer lloc ens presenta una visió general de l'art valencià entre 1450 i 1600, on agafa exemples concrets. A través d'aquests exemples ens dona una visió de la realitat artística i es centra en la discussió del tema de «la renovatio de l'antichità» o d'altres, novament comparant-ho o diferenciant-ho de l'Itàlia.

Per finalitzar, l'estudi constata de forma concreta, a través d'un repàs de les tres grans arts —Arquitectura, Escultura i Pintura— i de forma especial dels artistes, la situació social, econòmica, etc. en la qual es troben, destacant un ampli estudi dels pintors com Jacomart, Reixac i sobretot d'un dels seus temes més estudiats: Paolo de San Leocadio.

Per últim destacar dues qüestions de l'obra de Company, en primer lloc l'apèndix documental, que ens dona informació de primera mà de la realitat artística valenciana i que per primera vegada han eixit a la llum pública. Documents tant interessants com el de Joan d'Utrillas, mestre d'obres o el de Joan Vendrell, pintor: el primer de 1476 i el segon de 1483. I en segon lloc, fer menció de l'aparell bibliogràfic; una bibliografia extensa que ens dona mostra del gran coneixement que de l'època té l'autor.

ALFRED SERRANO I DONET

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1991

MONOGRAFIAS

- ADAMI: IVAM Centre Julio González: 13 diciembre 1990-3 febrero 1991. Valencia: IVAM, 1991.
- ADSUARA: Exposició Antològica del Centenari: Centre Cultural. Caixa Castelló: marzo-abril 1991. Castellón de la Plana : Diputació, 1991.
- AGUADO BLEYE, Pedro. Santa María de Sales en el siglo XIII. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987.
- EL AUTORRETRATO en la Pintura Española: de Goya a Picasso: Primera Parte. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- AZORIN SORIANO, Luis. Semana Santa en Yecla. Yecla: Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias, 1991.
- AZUAR RUIZ, Rafael. Fortificaciones y Castillos de Alicante. Alicante: Caja da Ahorros Provincial, 1991.
- BENITO YBORRA, Miguel. Fauna Medieval: El Valle Sur del Vinalopó Medio. Alicante: Caja da Ahorros Provincial, 1990.
- BIBLIOTECA PUBLICA VALENCIANA, 1979-1989: 10 años de actividad. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989.
- BORRAS GUALIS, Gonzalo M. El Arte Mudéjar. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- BRU Y VIDAL, Santiago. Traza y Ventura del Ayuntamiento de Sagunto: Un paseo por el Morvedre de la Ilustración. Sagunto: Ayuntamiento. Fundación Municipal de Cultura, 1991.
- BUÑUEL, Luis. Lá-Bas: Guión Cinematográfico de Luis Buñuel y J-C. Carrière; Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- CAMPANO: Pintura 1980-1990: IVAM Centre del Carme: 18 diciembre 1990. Valencia: IVAM, 1990.
- CASTELLÓ: Festa Plena : Verano 86. Castelló: Iniciatives Culturals. Castellonenses, 1989.
- COLEGIO Corpus Christi. Inventario de Fondos Notariales del Real Colegio Seminario. Fernando Andrés Robres... (et al.). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- COLOQUIO de Iconografía (1º: 1988. Madrid). 26-28 mayo: Ponencias y Comunicaciones. Cuadernos de Arte e Iconografía. t.II, nº 3 y 4, 1º y 2º semestre. 1989.
- CORTES ARRESE, Miguel. El Gótico en Teruel: La Escultura Monumental. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1985.
- CUBEDO, Manuel. El Teatre a l'Escola. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989.
- E. GRANELL. (Catálogo de Exposición Antològica): Fundación Cultural Mapfre Vida: Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1989.
- ESTELA GIMENEZ, María Isabel. La Antigua Baronía de Chulilla: Aproximación a su Historia. Separata de: Estudis Castellonencs. Diputació de Castelló, nº4, 1987-88.
- ESTERAS MARTIN, Cristina. Orfebrería de Teruel y su Provincia: Siglos XIII al XX. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1980.
- FERNANDEZ CUENCA, Vicente. El Comercio Minorista en la Ciudad de Alicante. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1991.
- FIESTAS en Honor del Santísimo Cristo de la Fe y San Vicente Ferrer. Paterna: Ayuntamiento, 1991.
- GARGALLO: La nueva edad de los metales. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- GIOVANNI Battista Piranesi 1720-1778: Aguafuertes. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1991.
- GUIA de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1991
- HAMILTON, Richard. Exteriors, Interiors, Objets, People: IVAM Centre Julio González: 25 febrero-4 abril, 1991. Valencia: IVAM, 1991.

- JOEL SHAPIRO (Exposición): IVAM Centre Julio González. Valencia 1990-1991. Valencia: IVAM 1990.
- LALANA, Francisco. Historia de El Monasterio Real de Santa Christina de Summo Portu de Aspa, del Orden de Predicadores de la Ciudad de Jaca. Huesca: Instituto de Estudios Turolenses, 1989.
- LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY: IVAM Centre Julio González 11 febrero-7 abril, 1991. Valencia: IVAM, 1991.
- LEWIS HINE: IVAM Centre Julio González: 1 de marzo-25 de abril 1991. Valencia: IVAM 1990.
- LOPEZ GOMEZ, José Manuel. La Arquitectura Oficial en Teruel durante la Era Franquista (1940-1960). Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1988.
- MADRID del siglo IX al XI (Exposición): Madrid, octubre-noviembre 1990: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Consejería de Cultura, 1990.
- MALLADA, Lucas. Memorias de la Comisión del Mapa Geológico de España. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990.
- MOMPÓ, MANUEL H.: 1935-83 (Exposición Retrospectiva): Sala Parpalló: primavera 1984. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo. Diputación Provincial, 1984.
- MONDRIAN, Van der Leek, Van Doesburg: Obras sobre papel: IVAM Centre Julio González, del 11 de febrero al 7 de abril de 1991. Valencia: IVAM, 1991.
- EL MUDEJAR DE TERUEL: Patrimonio de la Humanidad. Elena Barlés Báguena... (et al.). Teruel: Instituto de Estudios Turolenses: Ayuntamiento, 1989.
- MURCIA BARROCA: Centro de Arte Palacio Almodí: 19 noviembre 1990-10 enero 1991. Murcia: Ayuntamiento, 1990.
- MUSEU FREDERIC MARES. Catàleg d'Escultura i Pintura Medievals. Joan Ainaud Lasarte... (et al.). Barcelona: Ajuntament, 1991.
- ELS PAISATGES DE JOANOT MARTORELL: Gandía i la Safor: IVAM Centre Julio González. 11 enero-24 febrero 1991. Gabriel Cualladó... (et al.) Valencia: IVAM; Ajuntament de Gandía, 1990.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas: Museo Nacional de Cerámica: Catálogo. Madrid: Dirección de los Museos Estatales, 1991.
- SABORIT BADENES, Pere. Morir en el Alto Palancia: (La religiosidad popular a través de los testamentos. Siglos XVI-XVIII). Segorbe: Ayuntamiento, 1991.
- SEGUI PEREZ, Salvador. Cancionero Musical de la Provincia de Castellón. Segorbe: Caja Valencia, 1990.
- SIURANA ROGLAN, Manuel. La Arquitectura Gótica Religiosa en el Bajo Aragón Turolense. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1982.
- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA: Sesión de Investidura de Doctor «Honoris Causa» del Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Valencia. Universidad Politécnica, 1988.
- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA: Sesión de Investidura de Doctor «Honoris Causa» de D. Jacques-Ives Cousteau y de D. Federico Mayor Zaragoza. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.
- WILLIAMS, Raimond. Cultura: Sociología de la Comunicación y del Arte. Barcelona: Paidós, 1982.

PUBLICACIONES PERIODICAS

- ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1990, nº 71; 1991, nº 72.
- ALMANAQUE LAS PROVINCIAS. La vida valenciana en el año... Valencia, 1991. CXI.
- ALTAMIRA. Revista del Centro de Estudios Montañeses. Santander: Diputación Provincial, 1976-77, XL; 1978, I; 1979-80, XLII; 1981-82, XLIII; 1983-84, XLIV; 1985, XLV; 1986-87, XLVI; 1988, XLVII; 1989, XLVIII.
- ANALES DE LA ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Valencia, 1987, XLV, 65; 1988, XLIX, 66.
- ANUARIO...: Estudios-Crónicas. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1988; 1990.
- ARCHIVO HISPALENSE: Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. Diputación Provincial, 1989, LXXII, 221; 1990, LXXIII, 223.
- ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA. Servicio de Investigación Prehistórica. Valencia: Diputación Provincial, 1989, XIX, t. III; 1990, XX.
- ARIADNA: Revista de Investigación. Museo Municipal de Palma del Río (Córdoba). Diputación Provincial, 1990, nº 8 y 9.

- ARQUITECTURA TECNICA: Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana. Murcia, 1990, nº 8 y 1991, nºs 9, 10, 11.
- ARTIGRAMA: Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza, 1989-90, nºs 6 y 7.
- AURAS: Revista de la Asociación de Antiguos Alumnos. Valencia: Colegio San José, 1990, nº 8 y 1991 nº 11.
- BOLETIN DE ARTE: Departamento de Arte de la Universidad de Málaga, 1988, nº 9 y 1990, nº 11.
- BOLETIN INFORMATIVO ARABISMO. Madrid: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1990, nºs 56, 57 y 58; 1991, nºs 59 y 60.
- BOLETIN DE INFORMACION MUNICIPAL. Valencia; Ayuntamiento, 1966, nº 50.
- BOLETIN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES. Jaén; Diputación Provincial, 1990, XXXVI, nºs 141 y 142; 1991, XXXVII, nº 143.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «Camón Aznar». Zaragoza, 1991, XLIII, XLIV, XLV, XLVI.
- BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid, 1989, X.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA. Real Academia de BB. AA. Nuestra Señora de las Angustias, 1990, nº 1.
- BOLETIN DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS. San Sebastián: Museo de San Telmo, 1980, XXXVI, nºs 1 al 4; 1981, XXXVII, nºs 1 al 4; 1982, XXXVIII, nºs 1 al 4; 1983, XXXIV, nºs 1 al 4; 1984, XL, nºs 1 al 4; 1985, XLI, nºs 1 al 4; 1986, XLII, nºs 1 al 4; 1987, XLIII, nºs 1 al 4; 1988, XLIV, nºs 1 y 2; 1989, XLV, nºs 1 al 4; 1990, XLVI, nºs 1 al 4 y 1991, XLVII, nº 1 y 2.
- BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA. Valladolid: Universidad, 1990, LVI.
- BOLETIN DE LA REAL SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón de la Plana, 1990, LXVI, nºs III y IV; 1991, LXVII, nº I.
- CASTILLA-LA MANCHA: Revista de Información de la Junta de Comunidades. Toledo, 1991, nºs 62 y 64.
- CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO. Benicarló (Castellón), 1991, IX, nº 35.
- CUADERNOS DE ARTE COLONIAL: Museo de América. Madrid: Dirección de Museos Estatales, 1990, nº 6.
- CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFIA. ACTAS DEL PRIMER COLOQUIO DE ICONOGRAFIA. Madrid, 1988, II, nºs 3 y 4.
- CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, 1991, XXII.
- ESTUDIS CASTELLONENCs. Castellón de la Plana; Diputación Provincial, 1987-88, nº 4.
- ESTUDIOS SEGOVIANOS ... Segovia; Instituto Diego de Colmenares. Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1990, XXXI.
- GALERIA ANTIQUARIA: Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo. Madrid, 1990, VIII, nºs 77 y 78; 1991, IX nºs 80 a 85 y 87 a 89.
- GOYA: Revista de Arte. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1990, nº 219; 1991, nºs 220, 221, 223 y 224.
- KALIAS: Revista de Arte. Valencia: IVAM Centre «Julio González», 1990, nºs 3 y 4; 1991, nº 5.
- LABORATORIO DE ARTE: Departamento de Historia del Arte. Sevilla: Universidad, 1990, nº 3.
- LETRAS DE DEUSTO. Bilbao: Facultad de Filosofía y Letras, 1991, nºs 21 y 51.
- MAESTRAZGO. Ulldecona (Tarragona), 1991, año XIX, nº 12.
- NOULAS: Boletín Informativo Municipal. Nules (Castellón): Ajuntament, 1991, XXI, nº 215.
- OMAYA; Revista de Información Hispano-Árabe. Madrid, 1990, I, nºs 4 y 6.
- PLIEGOS DE LA ACADEMIA. Cádiz (Puerto de Santa María): Academia de Bellas Artes de «Santa Cecilia», 1991, nº 1.
- PRINCIPE DE VIANA. Pamplona. Institución Príncipe de Viana, 1991, 52, nº 192.
- RESEÑA de Literatura, Arte, Espectáculos. Madrid, 1991, XXVIII, nº 22.
- RETAMA: Colaboraciones Interdisciplinares. Cuenca: Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., 1991, nº 8.
- REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS: Histórica, Literaria y Artística. Badajoz: Diputación Provincial, 1991 XLVIII, nº II.
- REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Fundación Ortega y Gasset, 1990, nº 114.

REVISTA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Medellín (Colombia), 1990, LIX, nº 222, 1991, LX, números 223 a 225.

SAITABI; Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Valencia, 1989, XIXXX.

TEMPORADAS DE LA MUSICA. Madrid, 1982, X, número 24.

TERUEL: Organo Oficial de la Institución. Teruel; Instituto de Estudios Turolenses, 1977, nºs 57 y 58; 1978, nº 60; 1979 nºs 61 y 62; 1980, nºs 63 y 64; 1981 nºs 65 y 66; 1982 nº 68; 1983, nºs 69 y 70; 1984, nºs 71 y 72; 1985, nºs 73 y 74; 1986 nºs 75 y 76; 1987, nºs 77 y 78.

TESELA: Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia, 1990, nº 12; 1991, nº 13.

TRIBUNA ALEMANA: Selección Quincenal de la Prensa Alemana. Hamburgo (Alemania), 1991, XXVIII, nº 1043 y 1044.

VER: Mediterráneo: Revista de Turismo, Ferias y Congresos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1991, nº 8.

XÀBIGA; Revista de Cultura. Xàbia (Alacant): Museu Arqueològic i Etnogràfic «Soler Blasco», 1990, nº 6.

WAD-AL-HAYARA: Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana». Guadalajara, 1990, nº 17; 1991, nº 18.

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

ANDRES CILLERO. Microrretrospectiva. Obras de un lustro. Torrent (Valencia); Ajuntament, mayo, 1991.

AGUSTIN SANCHEZ VIDAL - JOSE LUIS BORAU. Una panorámica. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel; Diputación Provincial, 1987. Zaragoza, VI Festival de Cine y Vídeo.

ARLETTE ROLDES. Villena (Alicante): Casa de Cultura, junio-julio, 1991.

BERNARDI ROIG. Bretón. Galería de Arte, diciembre-enero, 1991-92. Valencia.

IV BIENAL DE PINTURA. Murcia, 1991, Consejería de Cultura, Educación y Turismo.

CARLOS FORADADA. Galería de Arte Bretón, Valencia, mayo-junio, 1991.

CARMELO TRENADO. Espacio de amor y lucha. Pinturas. Sala Dos. Granada: Caja de Ahorros, mayo, 1991.

CERTAMEN DE PINTURA «Vila de Benissa». Catálogo-exposición. Benissa: Ayuntamiento, abril-mayo, 1991.

CIENTO Veinticinco Años de Pintura Valenciana. 125 Aniversario. Valencia: Las Provincias, 1991.

DIEGO GALAN. Diez Palabras sobre Berlanga. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. Semana Internacional de Cine. Festival Turolense de Cine.

EDUARD CORTINA: Villena: Casa de Cultura, septiembre-octubre, 1991.

ELENA AGUILERA. Villena: Casa de la Cultura, mayo-junio, 1991.

EMILIO PASCUAL. Silencio en medio de la luz. Villena: Casa de Cultura, febrero, 1991.

EXPOSICION II CONVOCATORIA DE ARTES PLASTICAS «Ciudad de Villena»: Casa de Cultura, agosto-septiembre, 1991.

FONS D'ART. Ajuntament d'Amposta: Generalitat de Cataluña: Departament de Cultura: Diputación de Tarragona. Museu del Montsia. Enero 1991.

GRUPO DE ARTE THEO. Murcia: Caja de Murcia. Obra Cultural (exposición en Cehegín, Mula, Caravaca, Calasparra).

YOSHIYASU ZENITANI. Emoción. Octubre, 1991, Sala Dos. Granada.

JAVIER CALVO. Pintura. Torrent, abril, 1991.

MARIANO MAESTRO. «Autografías». Torrent: Casa de Cultura, diciembre, 1990.

MARICARMEN NARANJO. Cerámica. Villena: Casa de Cultura, octubre-noviembre, 1991.

MESTRE. Murs Imaginaris. Barcelona: Ajuntament. Museu de Cerámica, Palau Reial de Pedralbes, octubre 1990-enero 1991.

PREMI DE PINTURA BIENAL D'ART CIUTAT D'AMPOSTA; Ajuntament: Generalitat de Catalunya, 1991. Museu de Montsia.

RAFAEL ALBERTI, A.R.C.O. IFEMA. Feria de Madrid. Caja de Ahorros de Asturias. Obra Social Cultural. Fundación Rafael Alberti. Diputación.

RAFAEL HERNANDEZ. Exposición. Casa de Cultura, Villena, marzo-abril, 1991.

RAUL RUIZ. El libro de las Desapariciones. Valencia: IVAM. Instituto «Julio González», 1990.

ROBERTO MARTIN. De Egipto a Samarkanda. Sala Dos. Granada. Junio, 1991.

RAMON PEREZ CARRIO. Pinturas. Torrente; Ajuntament. Delegación de Cultura. Marzo, 1991.

SEGUNDO DE CHOMON. Pascual Cebollada. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. Diputación Provincial, 1986.

S. SORIA. Exposición. Villena: Casa de Cultura, enero-febrero, 1991.

ZURITA ALVAREZ. Elegías. Sala Dos. Granada, abril, 1991.

M^a ISABEL ESTELA GIMÉNEZ



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 1991

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. 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. 46021 Valencia.
- 19- 6- 1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Pl. Porta de la Mar, 5. Tel. 351 57 09. 46004 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 y Estudio: Colón, 82-6º. Tel. 352 04 62. 46004 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, 52. 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. Y Partida de Calvet, 49. 46080 Alboraya (Valencia).
- 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. Tel. 573 20 09.
03720 Benisa (Alicante).
- 21- 2- 1989 Ilmo. Sr. Nassio Bayarri Lluch. C/. Bany dels Pavesos, nº 7. 46001 Valencia.
Tel. 391 74 32
- 14- 5- 1991 Ilmo. Sr. Ricardo Muñoz Suay. Plz. Ayuntamiento, 17 «Rialto». Tel. 351 52 21.
46002 Valencia.
- 23- 5- 1991 Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades. C/. de Paterna, 1-13^a. Tel. 363 26 75.
46110 Godella (Valencia).

ENTIDAD BENEMERITA

Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

ACADEMICOS SUPERNUMERARIOS

- 3- 4- 1990 Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert. Pl. Alfonso el Magnánimo, 12-1.^a
Tels. 351 08 69 y 351 06 23. 46002 Valencia.
- 5- 6- 1991 Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Jacinto Argaya Goicoechea. Caballeros, 31.
Tel. 391 24 14. 46001 Valencia.
- 10- 7- 1991 Ilmo. Sr. D. Santiago Grisolí García. C/. Artes Gráficas, 1. 46010 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. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.
<i>Domicilio:</i>	Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. 46010-Valencia. Tel. 369 03 38.
<i>Adjunto a la Presidencia:</i>	Ilma. Sra. M.ª Concepción Martínez Carratalá. Tel. 380 42 74

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
2- 2- 1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios. Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3	28016 Madrid
6- 5- 1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9, A, bajo B. Tel. 45 64 61	41011 Sevilla
24- 2- 1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, dcha. Tel. 424 07 59	08015 Barcelona
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 Feria, 13	14003 Córdoba
6- 12- 1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastián. Gral. Mola, 33, 4.º ...	Villarreal (Castellón)
4- 4- 1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos	29616 Málaga
5- 11- 1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7. (Y 28008 Madrid) Museo Cerralbo. C/. Ventura Rodríguez, 17	30008 Murcia
7- 1- 1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Director Orquesta R. T. V. E. Gavilán, 160 «B», 28230 Urbanización las Rozas. Madrid. Tel. 637 45 23 ...	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. Camí Real, 76 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. En Benicásim, Apartamentos Tritón, Avda. Ferrandis Salvador, 134. Tel. (964) 39 36 84 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. Avenida del Paraíso, 15. 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
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

Fecha nombramiento		Residencia
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. (Y 46010 Valencia. San Pío V, n.º 9. Tels. 360 57 93)	Paterna (Valencia)
3- 2- 1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Martí. Abad Sola, 9, 3.º ... Tels. 286 06 17 y 287 15 00	46700 Gandía (Valencia)
3- 2- 1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Avda. de América, 16. Tel. 256 36 64	28002 Madrid
9- 6- 1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. Obispo Soler, 2, 5.ª Tel. 153 04 64	Manises (Valencia)
9- 6- 1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apartado 18. Tels. 540 33 94, 540 19 50 y 540 15 26	Crevillente (Alicante)
8- 6- 1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Tel. 227 48 46	Xàtiva (Valencia)
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. 573 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. Tel. 22 50 26	50004 Zaragoza
17- 1- 1984	M. I. Sr. D. José Climent Barber (Y Barchilla, 4. Tel. 332 29 79. Valencia)	Oliva (Valencia)
6- 3- 1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nácher. Los Arces. (Y 46007 Valencia. Avda. Giorgeta, 43, 5.º, Tel. 341 48 54)...	Siete Aguas (Valencia)
16- 10- 1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nácher, 60, 8.ª (Y 28023-Madrid. Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97)	Chiva (Valencia)
4- 12- 1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008 Valencia. Guillén de Castro, 141 y Rey D. Jaime, 9. 46001 Valencia. Tels. 391 85 82 y 391 40 43). Ramón y Cajal, 25. Tel. 363 87 49	Godella (Valencia)
7- 5- 1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars. C/. Calabria, 75, 5.º, dcha. Tel. 224 07 59	08015 Barcelona
10- 12- 1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas. San Gregorio, 17, 1.º ... (Y Valencia, Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19.ª Tel. 332 29 24) ...	03300 Orihuela (Alicante)
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 Portugalete (Vizcaya). Avda. Carlos VII, 10-1º Tel. 483 76 69)	48010 Bilbao

Fecha nombramiento		Residencia
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. Apartamentos Recoletos, 404, C./ Villanueva, 2. Tel. 431 91 00	28001 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. Pedro Espinosa, 21, Chalet, n° 7. Tel. 261 10 08	29007 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 Jijona (Alicante)
17- 1- 1989	Ilma. Sra. D. ^a M. ^a Concepción Martínez Carratalá C/. Dtor. Guijarro, 7 - 1.º. Tel. 230 04 92	46340 Requena (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino C/. S. Vicente, 32 - 6. ^a . Tel. 278 03 60	46160 Liria (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Perezgil C/. Doctor Flemming, 15	03016 Vistahermosa (Alicante)
12- 12- 1989	Ilmo. Sr. D. Juan 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- 3- 1990	Ilmo. Sr. D. César Manrique Cabrera. José Betancort, 26. Tel. 81 24 16 - 17	35500 Arrecife Lanzarote (Islas Canarias)
5- 3- 1991	Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona. C/. Cataluña, 20. Tel (964) 21 41 35	Castellón
4- 9- 1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval C/. Issac Peral, 44 - 3º - D ^a . Tel. 549 27 95	28040 Madrid

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. Avda. 25 de Abril. Edificio Navegador, 1º A Tel. 07 3511 284 61 70 (Y 46004 Valencia. Jorge Juan, 6-4º-8ª Tels. 352 77 66 y 394 34 34	2750 Cascáis (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

	<i>Páginas</i>
Ribera, por <i>El Marqués de Lozoya</i>	3
Hace cien años se inauguró el monumento al Rey D. Jaime, por <i>Vicente Vidal Corella</i> . Comentario de <i>F.M. Garín Ortíz de Taranco</i>	5
Presencia de Roma en el Museo de Bellas Artes de Valencia, por <i>Asunción Alejos Morán</i>	9
Murallas y portales de la Jijona medieval. Localización y documentación, por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	20
Una "Muerte de San Martín" del Maestro de San Lázaro, por <i>Ximo Company</i>	26
En torno al retablo de Puebla Larga, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	31
Una traza inédita para el Palau de la Generalitat Valenciana, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	35
La Pila de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, en Alcalá de Xivert (Castelló), por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frigola</i>	40
Notas sobre el antiguo convento de la Merced de Valencia, por <i>Fernando Pingarrón</i>	43
El pintor oriolano Joaquín Campos, su estancia en Orihuela (1773-1780), por <i>José Luis Melendreras</i> ...	46
Limoges-Alcora, o las tribulaciones de un porcelanero en España, por <i>Jean D'Albis</i> . Traducción <i>M.ª Paz Soler</i>	51
Goya. Un intermedio valenciano, por <i>Santiago Rodríguez García</i>	54
Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi, por <i>Rafael Gil Salinas</i>	59
El pintor José Brel en el Palacio de los marqueses de Dos Aguas, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	62
Dibujos exploratorios de Sorolla. Apuntes de playa, por <i>Luz Buelga Lastra</i>	76
Salvador Tuset, por <i>Carmen Chinchilla Mata</i>	80
Historicismo y racionalismo en la Arquitectura de José Juan Camaña y Laymon (1850-1926), por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	88
Antonio Peyró Mezquita, figura ejemplar en el panorama cerámico español de la primera mitad del siglo XX, por <i>M.ª Isabel Estela Giménez</i>	99
Aplicación del daguerrotipo al grabado en Valencia, por <i>José María Torres Pérez</i>	105
Reflexiones ante la obra de un profesional del Arte y la Docencia, por <i>Joaquín Sellés Vercher</i>	111
Aproximación a la trayectoria de dos formaciones artísticas del sur valenciano: El Grup d'Elx (1966-1975) y Alcoiart (1965-1972), por <i>Román de la Calle</i>	118
Artistas valencianos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Complutense), por <i>Pascual Patuel</i>	133
Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el acto de recepción pública como académico de número del Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay el 14 de mayo de 1991 y contestación del Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi	144
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet y Rodríguez Lueso</i>	151
In memoriam: Vicente Mortes Alfonso, por <i>F. M.ª G.</i>	156
Doña Rosario, por <i>F. M.ª G.</i>	157
Federico Mares, por <i>F. M.ª G.</i>	158
Bibliografía	159
Relación de publicaciones recibidas en 1991, por <i>M.ª Isabel Estela Giménez</i>	163
Real Academia de BB. AA. de San Carlos, de Valencia. Relación de Académicos	168

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Hace cien años se inauguró el monumento al Rey D. Jaime:	
<i>Fotografía ilustrativa</i>	7
Presencia de Roma en el Museo de Bellas Artes de Valencia:	
<i>Mosaico de las nueve musas</i>	9
<i>Figura 1. Cabeza de "Agripina minor"</i>	10
<i>Figura 2 y 3. Niño. Torso masculino ¿Baco joven?</i>	11
<i>Figura 4. Neptuno</i>	11
<i>Figura 5. Neptuno</i>	12
<i>Figura 6. Sileno. Capitel de fuente</i>	12
<i>Figura 7. Ara funeraria</i>	14
<i>Figura 8. Ara funeraria</i>	15
<i>Figura 9. Ara funeraria</i>	16
<i>Figura 10. Lápida funeraria (fragmento)</i>	16
<i>Figura 11. ¿Ara? (fragmento)</i>	17
<i>Figura 12. Melpómene. Mosaico de las nueve musas (detalle)</i>	18
<i>Figura 13. Terpsícore. Mosaico de las nueve musas (detalle)</i>	18
Murallas y Portales de la Jijona medieval. Localización y documentación:	
<i>Dibujo. Plano "Sexona Vila Real - Castell, Valls, Murs i portals"</i>	23
<i>Dibujo. Plano-localización de murallas y portales en la Jijona actual</i>	24
Una "Muerte de San Martín" del maestro de San Lázaro:	
<i>Maestro de San Lázaro. Muerte de San Martín.</i>	
<i>Museo de San Pio V. Valencia, 58 x 70 cm., pintura al óleo sobre tabla.</i>	26
En torno al retablo de Puebla Larga:	
<i>Retablo de Puebla Larga</i>	31
<i>Virgen con Niño Jesús. Tabla central del retablo de Puebla Larga</i>	32
Una traza inédita para el Palau de la Generalitat Valenciana:	
<i>Cancel y puertas para la "Sala Nova". Palau de la Generalitat.</i>	
<i>Foto: Archivo General del Reino de Valencia</i>	35
<i>Lámina 2. Modelo de puertas. Sebastián Serlio. "Todas las obras de la Arquitectura"</i>	36
<i>Lámina 3. Artesonado. Sebastián Serlio. "Todas las obras de la Arquitectura"</i>	37
La Pila de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, en Alcalá de Xivert (Castelló):	
<i>Templo Parroquial de Alcalá de Xivert</i>	40
<i>Pila de la Iglesia de Alcalá de Xivert en 1991</i>	41
<i>Pila de la Iglesia de Alcalá de Xivert en 1991</i>	41
Notas sobre el antiguo convento de la Merced de Valencia:	
<i>El convento de la Merced en el plano manuscrito de la ciudad de Valencia del Padre Tosca de 1704</i> ...	43
El pintor oriolano Joaquín Campos, su estancia en Orihuela (1773-1780):	
<i>Joaquín Campos. San Pedro. Catedral de Orihuela</i>	47
<i>Joaquín Campos. San Pedro. Catedral de Orihuela</i>	48
<i>Joaquín Campos. El Buen Pastor. Iglesia de Santa Justa y Rufina. Orihuela</i>	48
<i>Retablo de la Capilla de la Comunión. En la parte superior, cuadro de la Inmaculada Concepción de Joaquín Campos. Iglesia de Santa Justa y Rufina. Orihuela</i>	49

Goya. Un intermedio valenciano:	
“La despedida del Duque de Gandía (San Francisco de Borja)”. Goya	58
“La muerte del impenitente ante el estupor y horror de San Francisco”. Goya	58
Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi:	
Fig. 1. Solicitud de admisión en la Real Academia de San Fernando del pintor Asensio Juliá. 1783	59
Fig. 2. Francisco de Goya. Asensio Juliá, 1798. Lugano, colección Thyssen-Bornemisza	61
Fig. 3. Francisco de Goya. Asensio Juliá, 1814. Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute	61
El pintor José Brel en el Palacio de los marqueses de Dos Aguas:	
Lámina 1. José Brel “Alegoría de la Noche” (dormitorio de los marqueses).....	68
Lámina 2. José Brel. Alegoría “Genio, Gloria y Amor”	70
Lámina 3. José Brel. Sala del Alumbramiento “Alegoría de la diosa Hebe”	72
Dibujos exploratorios de Sorolla. Apuntes de playa:	
Figura 1. En la playa	77
Figura 2. Pescadores y barcas	77
Figura 3. Escena de playa con velas	78
Figura 4. Camino de Xàvea	78
Figura 5. Pescando en el acantilado	78
Figura 6. Cala blanca	79
Figura 7. Paisaje marineró.....	79
Salvador Tuset:	
Retrato	82
Nicolasa	83
La Alquería del Pí	84
Bodegón con cangrejos	84
Tomando el té	86
Historicismo y racionalismo en la Arquitectura de José Juan Camaña y Laymon (1850-1926):	
Figura 1. El arquitecto José Juan Camaña y Laymon	89
Figura 2. Fachada de la Iglesia del Asilo del Marqués de Campo. Valencia	90
Figura 3. Casa de Hierro. Paz 17. Valencia. Año 1901	91
Figura 4. Edificio de viviendas del Marqués de Dos Aguas, n.º 4. Valencia.	93
Figura 5. Casa de Manuel Monforte. Paz, 4. Valencia.	94
Figura 6. Casa de Hierro. Paz 17. Valencia. Año 1901	96
Figura 7. Asilo e Iglesia de las Hermanas de Ancianos Desamparados. Yecla. Año 1878	97
Antonio Peyró Mezquita, figura ejemplar en el panorama cerámico español de la primera mitad del Siglo XX:	
José Capuz: “Torso de mujer” (cerámica)	104
Niño sobre cervatillo (cerámica)	104
La Baticola (cerámica)	104
El ceramista A. Peyró en el Palacio Real de Madrid realizando un modelo en barro, para un relieve, a su Majestad el Rey Alfonso XIII	104
Aplicación del daguerrotipo al grabado en Valencia:	
Lámina 1. Detalle de la Puerta del Arzobispo. Catedral de Valencia	108
Lámina 2. Portada de la antigua casa del Embajador Vich. Valencia	108
Lámina 3. Detalle de la portada del Convento de la Trinidad. Valencia	109

<i>Lámina 4. El Miguelete de Valencia</i>	109
<i>Lámina 5. Imagen de Ntra. Sra. del Refugio de Pecadores</i>	109
<i>Lámina 6. Baños flotantes en Valencia. Federico Ruiz y Antonio Manchón</i>	110
Reflexiones ante la obra de un profesional del Arte y la Docencia:	
<i>Retrato de mi padre. 1951. Oleo sobre lienzo. 100 x 81. Museo de BB.AA. de Valencia</i>	113
<i>La casa del chatarrero. 1955. Oleo sobre lienzo. 120 x 80. Colección particular</i>	113
<i>Alquería. 1979. Collage. 25 x 15. Colección particular</i>	114
<i>Alquería de marjal. 1980. Oleo sobre lienzo. 60 x 60. Colección particular</i>	114
<i>Apunt. 1981. 50 x 43. Colección particular</i>	114
<i>Paleta III. 1991. Pintura sobre tela. 130 x 160 cm.</i>	115
<i>Paleta I (homenaje a Manolo Mompó). 1991. Pintura sobre tela. 160 x 200 cm.</i>	115
Aproximación a la trayectoria de dos formaciones artísticas del sur valenciano.	
El Grup d'Elx (1966-1975) y Alcoiart (1965-1972):	
<i>Grup d'Elx. Castejón, Agulló, Coll, Sixto: 1970</i>	120
<i>"La bota". 45 x 55 cm. Sixto. Marco, 1975</i>	125
<i>Antoni Miró. "Dolar enforcat". 1974-75 (pintura, 100 x 100)</i>	129
<i>Antoni Miró. "Service du nettoyage". 1975 (pintura, 100 x 100)</i>	129
<i>"L'home". 116 x 89 cm. 1969. Agulló</i>	131
<i>"Presó". 70 x 50 cm. 1967. Castejón</i>	132
Artistas valencianos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Complutense):	
<i>Eusebio Sempere. "Haz de Septifolios"</i>	133
<i>Programa informático en lenguaje FORTRAN destinado a generar una obra cibernética.</i>	137
<i>Eusebio Sempere. "Autorretrato", 1969. Proceso de descomposición de una retícula</i>	139
<i>José María Yturralde. "Figura imposible". 1969</i>	140
<i>José María Yturralde. "Figura imposible". 1969</i>	141
<i>Figura. Vértices</i>	142
<i>Soledad Sevilla. Catálogo "Formas Computables". 1969</i>	143
Crónica académica:	
<i>El Sr. Rodríguez Culebras, Académico correspondiente, pronunciando su conferencia</i>	151
<i>El Académico de número, Dr. Santiago Rodríguez en su conferencia sobre la estancia de Goya</i>	151
<i>D. Herminio Pérez, Vicario General de Segorbe, al recibir la Medalla al Mérito en las Bellas Artes para aquél Museo Diocesano</i>	151
<i>El Académico correspondiente en Xixona, Doctor Verdú al tomar posesión</i>	151
<i>El Sr. Muñoz Suay en su toma de posesión como Académico de número</i>	152
<i>El Académico Sr. Michavila en su respuesta, en nombre de la Corporación, al Sr. Muñoz Suay</i>	152
<i>El Sr. Muñoz Suay recibe la medalla y el diploma de Académico de número</i>	152
<i>El Académico Sr. Alegre Cremades en su toma de posesión como Académico de número</i>	152
<i>Recepción por el Académico de número Sr. Alegre Cremades de sus distintivos como tal</i>	152
<i>Cartel reproduciendo el retrato de "D.^a Joaquina Candado", propiedad de la Real Academia, con motivo de la exposición de ésta y otras obras en Japón</i>	153
<i>Anverso y reverso de la Medalla conmemorativa del 40 Aniversario de la muerte del ilustre pintor Salvador Tuset</i>	154
In memoriam:	
<i>Vicente Mortes Alfonso. Académico de Honor. Fotografía</i>	156
<i>D.^a Rosario García Gómez. Fotografía</i>	157
<i>Enterrament de Crist, por F. Mares</i>	158

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. ALVARO GÓMEZ-FERRER BAYO

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

