

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1992



VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de

los Archivos de Arte Valenciano

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. RD48292

PUENTE DEL MAR

Junto con el del Real es uno de los más bellos y estéticamente mejor diseñados por la armonía de sus casilicios, esculturas, sus elementos compositivos y estilo en general.

Comunicaba a Valencia con el mar y la costa mediterránea. Tiene diez arcos apuntados, con flecha mucho mayor que los de la Trinidad y Serranos. La distancia entre tímpanos es de 8'35 y la longitud total de 160 metros.

“Era, primitivamente según Teixidor, no de cantería, sino una “palanca” (nombre, por ello, dado vulgarmente también, al primitivo de San José: “palanca”⁽¹⁾) que se la llevó la avenida de 1487. Anteriormente este puente del Mar (sic) de tablas y, a lo más sobre algo de mampuesto, fue arrasado en la riada de 1472, que se llevó éste y el, entonces también de madera, existente donde hoy está el de San José como en la de 1475 y en la famosa de 1517, aunque sólo se llevó las barandas. En 1589, pese a estar hecho más sólido, ya de “fábrica”, por acuerdo de 1576, fue destruido igualmente, por no ser aún de piedra, y, pese a ser ya de este material, parte del puente del Real. Fue entonces, en 1591, cuando se acuerda obrar el actual puente del Mar, discutiéndose su emplazamiento, como registra Carreres, hasta acordar, como sabemos, que fuese junto al “Convent del Remei”, y al lado de los cimientos del anterior, arruinado. El proyecto —las trazas— elevadas al Rey Felipe III, fueron de Francisco Figuerola, pedrapiquer

de Játiva, luego vecino de Valencia, y “Lapicida seve architector”, quedando terminado en 1596, todo de piedra de cantería, con diez arcos apuntados con dovelas, nueve tajamares y en los del segundo arco, a ojo, los pedestales de los casilicios. Tiene rampa, hacia aguas abajo, para evitar subiera la corriente por el lado de la ciudad”⁽²⁾

El arte de Francisco Figuerola, quizás, no ha sido superado en ningún puente de casilicios en España. Éste diseñó las pilas inclinadas de forma que la madre del río fuese completamente paralela a los lados de los pilares.

La piedra se trajo de Agullent, cerca del Verge d'Agres.

Sus casilicios son casi idénticos a los del Real, con tejado de cerámica vidriada, imitación de los de Talavera de la Reina. Los bancos con sus pirámides y escalinatas forman un conjunto muy integrado⁽³⁾.

Las escalinatas, tanto las de la entrada como las de la salida del puente, son según diseño de Javier Goerlich, realizados entre 1943 y 1945. También en este período se pusieron losas del rodeno y capa de hormigón para hacerlo peatonal.⁽⁴⁾

- (1) Se le da el nombre de “palanca” al pasadizo de escasa anchura, con pretilos o sin ellos. Por regla general eran de madera con muros de mampostería.
- (2) Bertomeu Blay. *Historia y Estética de los puentes del Antiguo Cauce del Río Turia de Valencia*. Tesis Doctoral 86. Valencia. 12 volúmenes. Volumen n.º 3, pag. 170.
- (3) *Ibid* Volumen N.º 4, pág. 52 y vol. n.º 5, pag. 71.
- (4) *Ibid*. Vol. N.º 3, pág. 170, 171, y Vol. n.º 5, pág. 71



Existe un proyecto firmado por el Arquitecto mayor del Ayuntamiento de Valencia, del 11 de abril de 1932, donde explicaba la necesidad de construir otro puente y hacer el presente peatonal⁽⁵⁾.

El erudito Cabanilles reprodujo en un grabado el arruinamiento de tres arcos con los casilicios correspondientes en la riada del 5 de noviembre de 1776. Su destrucción la ocasionaron los golpes producidos por una maderada traída por una riada repentina. En 1770 fue Batiste Pons quien reparó los casilicios. La primera vez que se construyeron éstos fue en 1673, con las esculturas de Santo Cristo y San Pascual. Dato que aportó el estudioso Teixidor, que en realidad lo supone por haberlo visto en una lápida muy gastada, deduciendo por los trazos de las letras que quedaban. Don Felipe María Garín Ortiz de Taranco pensó, cuando realizó el *Catálogo monumental de Valencia*, que los nombres de los jurados que aparecieron en la lápida, que leyó Teixidor, fueron elegidos en 1677, y que podría ser en 1678 cuando se inscribieron en ésta.

El propio autor de este puente sabía de las artes de la escultura, pues realizó el primer casilicio de la Cruz, junto con el puente, según fuentes de Carreres. Se terminó su construcción en 1596. Este casilicio de "La Creu del Pont del Mar", fue deteriorado en mayo de 1709, con la caída de un rayo en día de tempestad. Se sustituyó en 1720, por el de la Virgen de los Desamparados del artista Francisco Vergara. Modernamente situada esta imagen en el patio del Colegio de Huérfanos de San Vicente Ferrer.⁽⁶⁾

En 1782, es sustituida por otra Virgen esculpida por Sanchis. Esto fue debido a la riada de 1776, que destruyó tres arcos y los casilicios. En el año 1932 fue destruida y restaurada por Alfredo Just y arruinada finalmente durante la Guerra Civil de 1936.⁽⁷⁾ En 1940 es sustituida por otra de Vicente Navarro, después de declarar desierto un concurso en el que destacó la Virgen de Francisco Gutiérrez Fechina, hoy en colección particular, y reproducida en tamaño triple sobre la capilla del Cementerio. Este concurso estuvo presidido por Mariano Benlliure, quedando el primer premio desierto.⁽⁸⁾

La escultura de San Pascual, destruida en la Guerra Civil en el año 1940, fue rehecha por José Ortells.

DESCRIPCION DEL PUENTE

Consta de 10 arcos apuntados. Cada uno de éstos está diseñado, a su vez, por dos arcos de 21'10 metros de radio. La luz de estos arcos es, desde la Plaza de América al lado opuesto, de medidas: 1=13, 1₂=13,

1₃=13, 1₄=12, 1₅=12, 1₆=12, 1₇=12, 3,1₈=13, 1₉=13,30, 1₁₀=11,4. Están sustentados por nueve pilas de 3,60 a 4 metros y dos estribos artificiales que se prolongan en el interior del muro del cauce⁽⁹⁾.

El ancho entre los tímpanos es de 10,5 m. y la altura del mismo es 7,5 y 6,5 en los extremos. La longitud total es de 162,20 m.

Las relaciones entre vano y ancho de pila es de 3,16; 3,25; 3,36; 3,41., siendo estos coeficientes relativamente altos. Se dedujeron estos coeficientes según experiencia de los puentes de la Trinidad y Serranos.

Es un puente muy singular por varias razones, primero: la inclinación de sus pilas respecto a los muros de contención del cauce.⁽¹⁰⁾ Segundo por sus casilicios y esculturas de la Virgen y San Pascual, que ayudan a crear un espacio verdaderamente genial. Don Francisco Figuerola conocía muy bien el oficio, pues era escultor de profesión, y trató todo el puente como si se tratase de una escultura única.⁽¹¹⁾

Su sección transversal es un rectángulo con triángulos adosados a ambas partes de los puentes. Estos se mantienen desde los cimientos hasta el medio del nivel del puente, terminando en un sombrero piramidal. Su sillería está muy bien tramada y aparejada.⁽¹²⁾

Las bóvedas están constituidas por una rosca de 1'20 m. de grueso, que corresponde a las dovelas propiamente dichas.

Están dispuestas en dirección radial y son de gran perfección en su labra.⁽¹³⁾ Tienen una pequeña forma trapezoidal, siendo su forma más pronunciada en las dos dovelas que cierran la clave.⁽¹⁴⁾ Son de un espesor creciente de 60 a 70 centímetros, aproximadamente.

Las boquillas de los arcos están perfectamente alineadas con los tímpanos, pretiles y albardillas. Es el puente de piedra del que más hiladas de sillería existen por encima de los arcos, siguiendo luego el del Real, y los de Serranos y Trinidad.⁽¹⁵⁾ Justamente encima de la clave de cada arco hay unos mechinales para drenar la plataforma del puente actualmente convertido en zona peatonal.

La forma de estos mechinales es troncocónica, como los mechinales de Serranos. Tienen un goterón para

(5) *Ibid* Vol. N.º 3, pág. 181 a pág. 185.

(6) *Ibid* Vol. N.º 7, pág. 186.

(7) *Ibid* Vol. N.º 7, pág. 187.

(8) *Ibid* Vol., N.º 7, pág. 186.

(9) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 76.

(10) *Ibid* Vol. N.º 11 y 12 (planos).

(11) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 77 ss.

(12) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 82.

(13) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 85.

(14) *Ibid* Vol. N.º 9 y 10 (fotolitos puente del Mar)

(15) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 84.



Puente del Mar. Foto F. M. Garín

disimular la tensión superficial del agua. Están inclinados unos 15° a 20° , respecto a la horizontal.⁽¹⁶⁾

Las bóvedas entroncan con los arcos bajo un ángulo de 20° , médido respecto a la horizontal. Sólo existen dos dovelas en el arco que se ocultan casi en la pila en el punto de entroncamiento.⁽¹⁷⁾

El enlace entre pilares y zona de tímpanos, se realiza prolongando éstos y añadiendo un sombrerete piramidal, que intersecciona su vértice en la zona más alta de la coronación del tímpano.

En la parte de aguas arriba, para proteger los tímpanos de los posibles obstáculos flotantes, se construyeron unos protectores de piedra en los tres arcos centrales. La razón de proteger esta parte central se debe a que fueron destruidos en 1776 por una maderada. Al mismo tiempo, en esta zona, estos protectores con pómulos apiñados estaban situados en la parte de arriba de los pilares. También se aprovechó para hacer unos bancos y sirviesen de respaldos. Colocados a ambos lados de éste, en la albardilla, los apiñados.

En la albardilla hay farolas dispuestas al tresbolillo y coincidiendo su situación con los pilares del puente. El

pretil y albardilla está formada por dos hiladas de sillería. Esta hace la función de albardilla biselada.

En la entrada y salida del puente existen unos bancos y pirámides con unas escalinatas de 32 escalones.⁽¹⁸⁾

Los casicillos están orientados de forma axial sobre las pilastras, debido a la diagonalidad de las pilas respecto a los paramentos del cauce. Esta forma de mudar los casicillos a las pilas da una plasticidad al puente solamente igualada por los del Real. Al tener descentrados los casicillos, dan la sensación, cuando se observan, de que siguen nuestra mirada.⁽¹⁹⁾

Los pilares no tienen verdadero tajamar, pero los triángulos prismáticos adosados a éstos hacen esa función perfectamente.⁽²⁰⁾

La fábrica del puente es de sillería de buena calidad. Procedente de las calizas de Agullent, en el Vall

(16) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 84 ss.

(17) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 83 ss.

(18) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 74, 86, 93, 96 y 98.

(19) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 71, y 73.

(20) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 85, Vol. N.º 11 y 12 (planos).

d'Agres. Las baldosas que se utilizaron recientemente son areniscas del rodeno. El sillar tipo es de dimensiones 60 x 90 x 120.⁽²¹⁾

El aparejo es de hiladas sucesivas a sogas en tímpanos, pilares y pretiles. En la arcada es a tizón.⁽²²⁾ La puesta en obra del tímpano es mejor que en el de la Trinidad.

Posee mortero de hormigón en su interior. Su puesta en obra está arreglada con hiladas de piedras y mortero. El rejuntado de hormigón se advierte en las pilas y tímpanos.

En el arco apenas se ve que exista hormigón entre sus dovelas.⁽²³⁾

El aparejo de los sillares en pilas y arcos es de gran maestría. Las caras vistas de la fábrica están labradas al sistema pico fino. En los tres arcos que se arruinaron en 1776 se puede observar que se aprovechó mucho su sillería y la que se ve más nueva es la que se repuso.⁽²⁴⁾

PROBLEMAS ARQUEOLOGICOS, RESTAURACION, REHABILITACION Y CONSERVACION:

Es una obra de la que no se disponía documentación gráfica. Se aporta ésta de forma tradicional, planta, alzado y sección. También se hizo el levantamiento por fotogrametría terrestre, lo mismo que en los otros puentes de piedra. Con la intención de realizarse su catálogo histórico del mismo. (*Todo en nuestra Tesis*).

Aunque se conoce quien fue el autor del mismo y la procedencia de la sillería, no se sabe acerca de los dibujos de sus trazas que se enviaron al rey Felipe III. Posiblemente si no se perdieron o cayeron en manos de algún coleccionista de documentos antiguos, quizás en el Archivo real de Madrid.

Quedan otros datos para esclarecer, como el año de la construcción o finalización de los primeros casilicios. Se sabe por Teixidor que se construyeron en 1673, y según supone el profesor F. M. Garín Ortiz de Taranco fue en 1678.

Esto porque los nombres que aparecen en la lápida son los que fueron jurados en 1677.

Al no existir tránsito por él, parece que se conserva mejor que los otros. Necesitan una conservación las lápidas y ciertas partes del puente.

PROBLEMAS ARQUITECTONICOS INGENIERILES.

Es el que tiene sus pilas más inclinadas o balanceadas respecto a los muros del cauce. Por ciertas razones

es posible que F. Figuerola, inclinase la dirección de las pilas. Primeramente, para recoger las aguas del cauce, que en una riada de importancia van siendo lanzadas por los puentes en distintas direcciones.

Esto se hizo para que las aguas incidan en la misma dirección de sus pilas. La característica fundamental de sus pilas es la de estar diseñadas como sustentacionantes de las cargas y además cumplan con ciertos condicionantes hidráulicos mínimos.

Figuerola debió conocer muy bien los problemas hidráulicos del A.C.R.T.V., y sus corrientes principales que se originan en una gran riada. Este debió observar el de la Trinidad, que fue, junto con el de Serranos, los que inspiraron a este escultor, constructor de puentes.

Tiene un conjunto de 10 arcos de 11,40 a 13 metros y 9 pilas exentas de 3,6 a 4 metros. Según el profesor Casado, la sección del cauce, 7 por 144=1.008, descontando los tímpanos, tenemos: 29 por 144=403, y las pilas, 9 por 3,8; por 3=103, resultando una sección útil= 0,7 por 502=351m². Esto es, un 35,1% de sección útil.⁽²⁵⁾

Hay que tener en cuenta que nuestro cauce tiene unas características muy específicas en los regímenes de la turbulencia del agua en las avenidas, convirtiéndose la corriente en un verdadero zig-zag, debido a los puentes y a la morfología del cauce.

Como en los demás puentes, había que proteger dicha obra de fábrica de los golpes de los elementos flotantes. El segundo problema era de tipo hidráulico. Por eso se puso un perfil triangular a ambos lados del puente.

Es uno de los puentes más altos, unos 7,3 metros, teniendo una esbeltez de 0,75. Esto hace que se eleve cierta altura sobre el nivel de la zona colindante; era una razón entre varias, haber variado el tráfico y para que se utilizara como pasarela peatonal. Posteriormente llegó a solicitarse la demolición de este puente artístico y se realizó el proyecto de otro, para sustituir a éste.⁽²⁶⁾ Incluso en el informe del Dr. Fernández Casado se expone: "Este puente se va a suprimir por no tener utilidad, ya que es simplemente pasarela de peatones". Afortunadamente podemos observarlo aún, debido al esfuerzo de muchos profesionales en quererlo conservar, pues es una pieza única de museo en la historia de los puentes de piedra con casilicios de este tipo.

(21) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 97.

(22) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 84.

(23) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 83 ss.

(24) *Ibid* Vol. N.º 5, pág. 79.

(25) *Ibid* Vol. N.º 11 y 12.

(26) *Ibid* Vol. N.º 3, pág. 182 a 185.

Por regla general, nunca se arruina un solo arco, sino un conjunto de ellos. Esto es debido a que, en cada pila, los esfuerzos se compensan con los arcos que inciden en él. Al faltar alguno de ellos el empuje es descompensado y se autodestruye el mismo. Muchas veces esta teoría no es totalmente cierta y el pilar resiste el empuje de un arco por las buenas condiciones de la fábrica del pilar, el mortero de hormigón, etc.

Tiene una rasante horizontal, lo que por la tipología de una arcada debía de haber sido más alonado. Por esta

causa tiene unos fuertes desniveles al principio y al final del puente, salvados, actualmente, por las escaleras.⁽²⁷⁾

La sencillez del puente unida a la elegancia de los casilicios caracteriza la imagen de éste.

XAVIER BERTOMEU BLAY
Real Academia de San Carlos

(27) *Ibid* Vol. N.º 5 pág. 73 y 74.

MINIATURAS CON SIMBOLOS ROMANOS EN FLAVIO JOSEFO

La Biblioteca Universitaria de Valencia cuenta entre sus fondos manuscritos con un ejemplar del *De Bello Judaico* del historiador judío Flavio Josefo, que vivió en el siglo I de nuestra Era y acompañó al Emperador romano Tito en la toma de Jerusalén. Hemos analizado, en otro lugar, la rica decoración, a base de interesantes miniaturas, que adornan los siete libros y el prólogo de que se compone la obra.

El manuscrito del que hablamos pasó a la Biblioteca Universitaria de Valencia en el siglo XIX, junto con otros procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes, también en Valencia, habiendo llegado aquí por haber pertenecido a la Biblioteca Napolitana de los Reyes de Aragón y formar parte de los bienes de los Duques de Calabria, la virreina doña Germana de Foix y su tercer marido don Fernando de Aragón.

Es conocido el fervor del rey Alfonso V por los libros, interés que cristalizó en la creación de una Biblioteca Real que llevó desde España a Nápoles una vez que fijó su residencia en aquella ciudad. Una vez reconstruido el Castelnuovo, mandó depositarla allí, habilitando una estancia especial para así tenerla cerca y poder dedicarse a la lectura de los preciosos volúmenes que la componían. El Rey, además, quiso incrementar sus fondos y para ello envió a España a uno de sus bibliotecarios, Jaume Torres, canónigo de Valencia, para que adquiriera libros. También ordenó que se copiaran aquellos que no se pudieran obtener. Así Jacopo Curlo, escribano del Rey, copió, entre otros libros, el *Tratado sobre Terencio*, de Donatus, y la *Vida de Alejandro*, de Arrian. Los decoraron, como diremos después, los más célebres miniaturistas de la Corte napolitana y fueron encuadernados por operarios, quizá musulmanes, llegados desde Granada y Córdoba ⁽¹⁾.

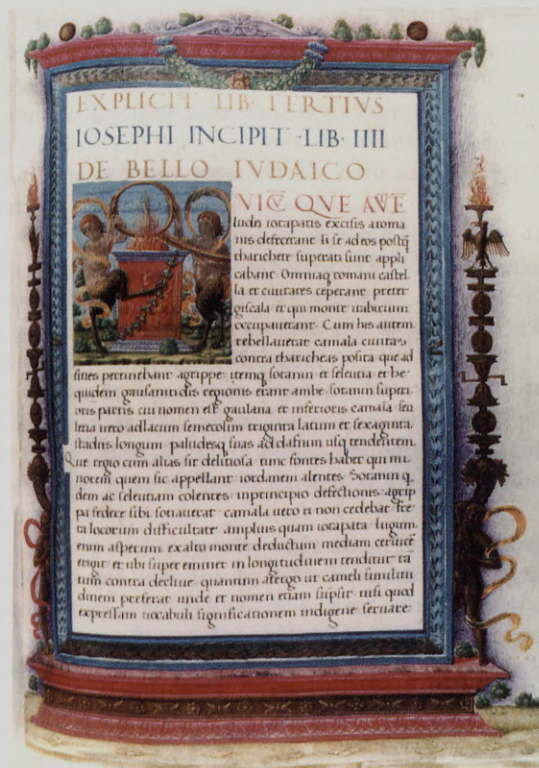
Estudiados los fondos de la biblioteca aragonesa por Mazzatinti, De Marinis y Filangieri, entre otros autores, siguen siendo objeto de admiración por la belleza artística de la mayor parte de ellos siendo muestra cumplida del altísimo nivel cultural alcanzado por Alfonso V y su Corte napolitana ⁽²⁾.

En *De Bello Judaico* destacamos las ocho hermosas hojas con miniaturas, en oro y diversos colores, que son las que nos interesan por su gran riqueza decorativa, así como por los elementos iconográficos e iconológicos que en ellas hallamos.

Cada una de dichas hojas consta de una escena o cuadro y una orla que rodea la primera página del texto de

cada libro con motivos iconográficos extraídos del mundo de la Antigüedad romana, tan admirada por los componentes de los círculos cultos de la época.

En este trabajo nos ocuparemos únicamente de los elementos decorativos existentes en dos de dichos libros de Josefo, concretamente de los del cuarto y quinto, pues guardan una cierta relación entre sí.



Libro IV del "De Bello Judaico".

- (1) RYDER, A.: *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. Edicions Alfons El Magnànim. Valencia, 1987. pp. 97-99.
- (2) DE MARINIS, T.: *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*. 6 vols. Milán, 1947-52.
MAZZATINTI, G.: *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*. Rocca S. Casciano, 1897.
FILANGIERI DI CANDIDA, R.: *Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonesa di Napoli*. Nápoles, 1934.

DESCRIPCION DE LOS MOTIVOS ICONOGRAFICOS DE LAS MINIATURAS DE LOS LIBROS IV Y V.

El libro del *De Bello Judaico* en su primera hoja de texto presenta una interesante y variada orla, que rodea a aquél enmarcándolo; su anchura no es uniforme, alcanzando los 2 cm en los laterales y 5 cm en la parte inferior de la misma. Los colores empleados en los diversos motivos son: el violeta rosado, marrón oscuro, azul oscuro, verde y amarillo.

La parte inferior de dicha orla simula el marco de un cuadro, con molduras rectas superpuestas y decoración a base de elementos vegetales, como rosetas y guirnaldas de laurel.

Las bandas laterales guardan una disposición similar. Sobre la gruesa moldura inferior se sitúan sendos personajes masculinos, desnudos y barbados, sujetando sobre sus hombros sendas cornucopias. Encima de este elemento aparece una serie de variados objetos en equilibrio imposible: un soporte plano, una moneda con una efigie laureada, soportes cónicos, otra moneda, una roseta y nuevamente un soporte plano; rematando todo ello vemos un águila con las alas extendidas, que, a su vez, sujeta un soporte o pebetero del que surge una potente llama.

En el lateral izquierdo la disposición de los motivos es similar, exceptuando que el águila ha sido sustituida por una mano derecha abierta, con la palma hacia el espectador.

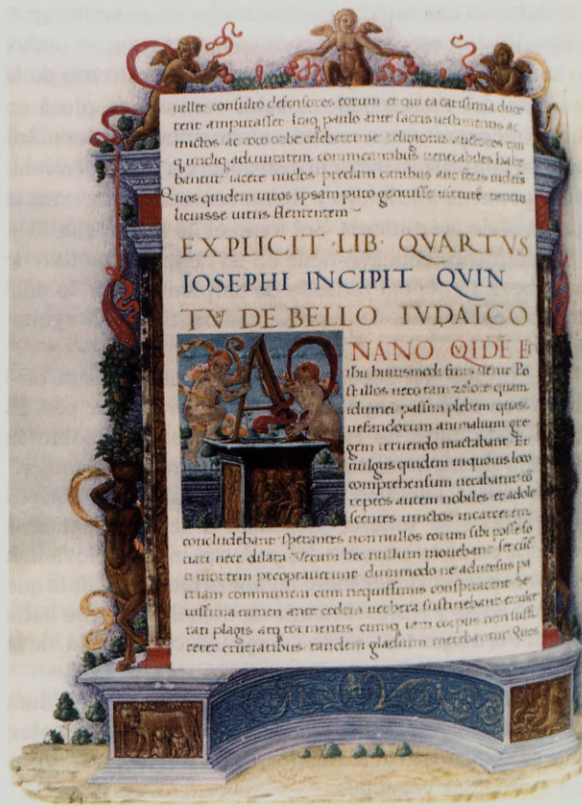
La zona superior de la orla continúa la forma de un marco de cuadro que delimita la caja de la escritura. Sobre esta moldura cuelga una guirnalda de laurel con frutos en su centro, asomando por encima del fondo varios arbustos.

El aspecto compositivo general de la orla que comentamos adopta, pues, la disposición de un marco de cuadro, apoyado directamente en el suelo o campo. Destaca también su simetría lateral, añadiéndose como motivo más rico, iconográficamente, un hombre a cada lado del marco, que porta varios elementos de clara filiación romana, asimilables, en conjunto, a los grandes trofeos de las ceremonias triunfales romanas; se busca así, también, la armonía visual sin caer en la monotonía, al variar ligeramente los motivos ornamentales o la posición de los mismos. Cabría pensar aquí que nos encontramos en presencia de un especialísimo grotesco, inventado por el miniaturista, tomando elementos aislados y fundiéndolos, como lo hacían los canteros que trabajaban en Roma o Florencia, aprovechando los modelos ornamentales que aparecían en sarcófagos o monumentos romanos abandonados. Hay que recordar que, en la primera mitad del XV, los dibujos de Francesco de Giorgio, Bellini o Giuliano da Sangallo, y en la segunda mitad de ese mismo siglo los de

Maso Finiguerra y Pietro Lombardo, entre otros, se anticipan, con sus interpretaciones de lo "antiguo", a los repertorios que, a partir de 1480, con el descubrimiento de la "Domus Aurea" neroniana, o la Villa de Adriano, en Tívoli, obran en manos de los pintores, sin olvidar el impacto que, para la apreciación de los frescos neronianos, causara el anónimo escritor que, hacia 1500, dio a conocer su *Antiquarie prospettiche romane composte per prospettiva Melanese depictore* (3).

El otro elemento decorativo que presenta la primera hoja del libro cuarto, lo constituye el *cuadrado rectangular* con una escena, que vemos en el ángulo superior izquierdo de la caja de escritura; mide 6 x 5 cm, aproximadamente, y sirve de rico marco a la primera letra del libro: la "Q" de "QVICUMQVE".

La escena muestra en su centro, apoyado sobre el suelo, un imponente altar o ara cuadrangular, con su frente decorada con un relieve; sobre el altar arde un fuego sagrado. El relieve del altar se compone de diversos elementos de la panoplia romana—que el miniaturista pudo



Libro V del "De Bello Judaico".

(3) DACOS, N.: *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Reanaissance*. Brill, Leyden, 1969.

conocer de las mismas fuentes con las que construyó sus grotescos—. Destacan una armadura, un casco, una espada y varias lanzas. Una guirnalda vegetal corta el ara oblicuamente. La letra “Q”, que figura “arder” sobre el fuego de la pira, la sostienen dos seres fabulosos, mitad hombre, mitad macho cabrío; son, por tanto, dos sátiros. Al fondo de la composición observamos varios árboles y arbustos, que el artista emplea para situar la escena en un ambiente bucólico o campestre.

Una vez efectuada la descripción de los elementos iconográficos de las miniaturas de este libro cuarto, pasaremos a ocuparnos de las del libro quinto.

La hoja presenta, igualmente, una riquísima *orla* de aspecto similar a la anterior. No obstante contiene elementos iconográficos diferentes.

La anchura de la misma es algo irregular, con casi 5 cm en la parte inferior y unos 3 cm en los laterales. Los colores empleados en la miniatura son: el marrón, verde, azul y violeta, con algún detalle en rojo y oro.

La zona inferior de la orla adopta la forma de un gran pedestal, con una moldura semicircular en su centro que, compositivamente, debería corresponderse con un nicho, obviamente tapado por la escritura. En el extremo de la izquierda del mencionado zócalo, vemos una placa en relieve que representa a una loba amamantando a dos niños sentados bajo ella, siendo curioso observar cómo el miniaturista presenta a Rómulo y Remo sentados, dándonos la espalda el de la izquierda y el torso el de la derecha.

El elemento cóncavo tiene en su centro el motivo de una cabeza femenina rodeada de serpientes, por lo cual creemos están ante la representación de la Gorgona-Medusa.

El extremo del zócalo, en su derecha, muestra otro relieve con caballo cuyo cuerpo acaba en cola de pez. El animal nada entre las ondas marinas llevando sobre su lomo una figura humana, muy probablemente de mujer.

Las partes laterales, idénticas en cuanto a motivos iconográficos se refiere, presentan a sendos centauros apoyados en cada extremo del pedestal inferior; levantan los brazos para sostener sobre la cabeza una cesta, de la que emergen hojas y frutos. Encima de dichas cestas, se halla suspendida a cada lado y boca abajo una cornucopia, de la que penden igualmente hojas y frutos.

La zona superior de esta orla la constituye una moldura recta, parcialmente oculta por la caja de la escritura, sobre la que se apoyan tres niños alados, que sostienen entre ellos unas guirnalda vegetales.

En general, el conjunto de la orla del libro quinto adopta la disposición de un altar de base curva, idealmente situado en un escenario campestre, por lo que su aspecto no es propiamente el “marco de cuadro” que vimos en el libro cuarto. Destaca también la simetría lateral de la

composición así como el predominio de los tonos violeta, azul y marrón.

La decoración de esta hoja se completa con el *cuadrillo* situado en el centro y a la izquierda de la caja de escritura, que sirve de lujoso marco a la primera letra de este libro: la “A” de “ANANO”.

En este cuadrillo se nos presenta en el medio un altar o ara cuadrangular, en cuya cara principal, en relieve, vemos a un hombre barbudo arrodillado frente a un personaje con casco ante el que extiende su mano en ademán de súplica; otros tres individuos, detrás, contemplan la escena.

Encima de este altar, dos niños con alas sujetan una monumental letra “A”. Por el fondo del conjunto asoman las copas de varios árboles.

SIGNIFICACION DE LOS ELEMENTOS ICONOGRAFICOS

Tanto en la primera hoja del libro cuarto como en la del libro quinto del manuscrito, contamos con una serie de motivos de clara simbología en el mundo romano, que se distribuyen en orlas y cuadrillos como resultado de la erudición del miniaturista, que demostraba así al lector del texto de Flavio Josefo su cultura humanística, puesta al servicio de la intencionalidad ejemplarizante del tratado del escritor judeo-romano⁽⁴⁾.

Los elementos iconográficos de la *orla* del libro cuarto son fundamentalmente: la cornucopia, el águila, el fuego, la mano, el laurel y los atlantes.

Con respecto a la *cornucopia* representa la abundancia y muy especialmente de los dones divinos⁽⁵⁾. Rebosa de hojas, flores, frutos, etc. Se la conoce, también, como “Cuerno de la cabra Amaltea”.

El *águila* representa un doble símbolo, a la vez celeste y solar. También la majestad y el poder, siendo el símbolo de Júpiter en el panteón romano, que, a su vez, lo había tomado del Olimpo griego. El emperador Augusto introdujo el águila en Roma como distintivo militar y símbolo del Imperio⁽⁶⁾.

En cuanto al *fuego*, era considerado como el más noble de los elementos en la Antigüedad clásica, por cuanto

(4) RAVA, C. E.: *Arte dell'illustrazioni nel libro italiano del Rinascimento*. Milano, 1945.

MICHELINI TOCCI, L.: *Miniature del Rinascimento*. Catálogo de la Exposición. Palacio del Vaticano, 1950.

(5) CHEVALIER, J.: *Dictionnaire des Symbols*. Laffont. Paris, 1974. pp. 238-239.

TERVARENT, G. de: *Attributs et Symboles dans l'Art profane*. Droz. Genève, 1958. Cols. 123-124.

WALL, H. Van de: *Iconclass*. Amsterdam, 1980. vols. 8-9, p. 53.

(6) CHEVALIER. *Ob. cit.*, pp. 11-14.

implica purificación, regeneración e iluminación de la forma más sublime ⁽⁷⁾.

La *mano*, emblema real, extendida, simbolizaba entre los romanos la autoridad del padre y del Emperador, aunque también lo era de la amistad y la concordia al estar abierta hacia los demás, por lo cual derivó a ser considerada esa postura como un signo de salud ⁽⁸⁾.

El *laurel*, que vemos en esta orla en forma de guirnalda como motivo ornamental, fue considerado el árbol sagrado por excelencia en Grecia y Roma. Se ofrendaba a Apolo y aparece ligado a la idea de inmortalidad y triunfo; en forma de corona como símbolo de victoria y triunfo ⁽⁹⁾.

Los *atlantes* sostienen las cornucopias de las que emergen los demás elementos compositivos, como camafeos, águilas y pebeteros. Cumplen los atlantes la función primordial de soportar grandes pesos, que en este caso se asemejan a sendos trofeos militares romanos. El sentido general de la orla resulta, pues, claro, al aparecer los elementos más representativos de la prosperidad y el poder que cabía atribuir a la Roma Imperial, cuyo poder se exaltaba en la obra de Josefo.

Completando iconográficamente esta orla tenemos el *uadrío* que encabeza el texto, en que básicamente vemos un altar, que es lugar del sacrificio en el mundo romano, con el *fuego*, que alude a la purificación, como vimos antes.

La decoración de dicho altar, a base de una *panoplia* o conjunto de armas, hace aquí referencia a la vida y virtudes militares, nota destacada de la idiosincrasia del pueblo romano.

Los *sátiros* que rodean este altar representan a personificaciones de divinidades menores campestres, que están llevando a cabo una ceremonia de culto típicamente romana; en su origen los sátiros y silenos, constituyen el séquito de Dionisos y la representación que en esta ocasión vemos —con patas de macho cabrío— fue la más frecuente en la Antigüedad clásica. Aquí se nos muestran con un poder benéfico, como compañeros de los dioses, y, además, muy humanizados al estar en relación con una escena sacrificial y por tanto de carácter religioso.

A continuación pasaremos a estudiar la significación de los símbolos de las miniaturas del libro quinto.

La *orla* presenta una gran riqueza de motivos y temas del mundo romano, así los *centauros*, los *putti* o niños alados, y nuevamente la *cornucopia*, además de los relieves del zócalo, ya descritos.

El *centauro*, ser fabuloso mitad hombre y mitad caballo, vivía en el bosque y, por lo general, tenía costumbres bastante brutales; se exceptúan dos de ellos, Quirón y Folo, que tienen un carácter distinto, son hospitalarios, benévolos, quieren a los humanos y no recurren a la violencia. La representación de estos dos seres puede ser la de los que vemos sosteniendo las cestas de frutos en los laterales de

la orla, con la idea de resultar propiciadoras de la abundancia y prosperidad ⁽¹⁰⁾.

Aunque, por su naturaleza salvaje y bestial, suelen representarse con aspecto triste, los que en esta orla se efígian son casi unos niños, de rostro semejante a los *putti* que les acompañan. Diríase que no se trata aquí de mostrarnos unos seres trágicos sino, más bien, de espíritus domados que flanquean el testimonio escrito de la grandeza del Imperio romano ⁽¹¹⁾.

Con respecto a los *putti* constituyen un elemento frecuentísimo, también, en los lugares relacionados con el mundo funerario, puesto que se consideran mensajeros, anunciadores, mediadores entre cielos y tierra, así como símbolos de la diligencia y de la fama; asociados a las Bellas Artes y a las Ciencias; a los guerreros y juegan con sus armas o son auxiliares de las Virtudes y los Vicios ⁽¹²⁾. Su aparición hay que relacionarla con una buena nueva, y con este sentido los vemos en casi todas las orlas que el miniaturista pintó para el *De Bello Judaico*.

Pero lo más notable de esta interesante orla resultan ser los relieves con temas clásicos del mundo romano; así la *loba*, acompañada por dos niños —que serían Rómulo y Remo— aludiría a la leyenda fundacional de la ciudad de Roma.

La cabeza de la Gorgona-Medusa es un tema muy frecuente en contextos funerarios, así como en otros tipos de relieve. También puede ofrecer el contrapunto negativo —como suele ocurrir con los seres híbridos— oponiéndose al mundo altamente positivo de los *putti*, ya mencionados, y lo que consideramos como una hipótesis sugestiva: estar relacionada con el bajorrelieve siguiente.

El *hipocampo* o caballo marino representa la metamorfosis del dios Neptuno que, aquí, es cabalgado por una figura, al parecer, femenina. Si efectivamente se tratara de Neptuno, dios del elemento húmedo, la figura femenina que le cabalgaría sería la de Salacia, ninfa marina de la que habla Virgilio en *La Eneida*, asociándola al nacimiento del pueblo romano, así como ambas figuras aludirían, también, al poderío naval de dicho pueblo y a su extensión por el Mediterráneo.

Por otra parte, Poseidón-Neptuno se unió a la Gorgona-Medusa y ello explicaría la presencia de ésta en el zócalo de la orla representando los orígenes divinos del pueblo romano, continuamente protegido por los dioses a través de Eneas.

(7) CHEVALIER. *Ob. cit.*, pp. 350-352.

(8) CHEVALIER. *Ob. cit.*, pp. 481-482.

(9) Tervarent. *Ob. cit.* Cols. 231-233.

(10) Tervarent. *Ob. cit.* Col. 64.

(11) CHEVALIER. *Ob. cit.*, p. 156.

(12) Tervarent. *Ob. cit.*, Cols. 23-24.

En cuanto a los elementos iconográficos del *cuadrilo* que enmarca la primera letra de este libro quinto, observamos la repetición del *altar*, como lugar de sacrificio por excelencia, centro del culto romano. Pero en esta ocasión el relieve que decora la cara delantera del ara nos presenta a un hombre arrodillado, con barba y largo cabello, en actitud de súplica y sumisión, frente a un jefe militar representado con su casco, desnudo, y rodeado de su séquito. Dicho personaje cubierto y desnudo representa a un Emperador divinizado mientras el sujeto arrodillado y barbado es un enemigo vencido. Cabe la posibilidad de que el Emperador sea Vespasiano o Tito recibiendo a un enemigo vencido, en representación de todos los restantes pueblos dominados y muy especialmente al pueblo judío. Sería así una discreta alusión, pero muy real, al tema principal del libro de Josefo e indirectamente a la gloria imperial romana como ejemplo perdurable. A este respecto conviene recordar cómo el historiador pone en boca de Tito, sitiador de Jerusalén, la arenga que éste dirige a sus soldados:

“¿De qué manera no os parecerá cosa torpe y fea que los judíos, gente que no se afrenta mucho de ser vencida, hechos a estar sujetos y en servidumbre, menosprecian ahora la muerte y todos los peligros por libertarse y excusarse de ello; y vienen a correr entre nosotros, no por tener esperanza de victoria, sino sólo por mostrarse; y nosotros, vencedores de casi todo el universo y de los mares, a quienes no vencer es gran injuria?, ¿estaremos sentados, ociosos y sin acometer una vez a los enemigos, atrevidamente, aguardando que perezcan por el hambre y su fortuna, pudiendo principalmente con poco peligro acabarlo todo?” (“De Bello Judaico”. Libro VII.-I).

En la cara izquierda del altar, en escorzo que no permite verlo en su totalidad, hay otro bajorrelieve con, al menos, dos figuras desnudas, posiblemente mujeres. Si en el zócalo de la orla de esta página se alude indirectamente a Eneas, origen del pueblo romano, cabe la posibilidad de que esas dos —o tres, quizá— figuras femeninas aludan al episodio del “Juicio de Paris”, relacionado éste con Eneas, pues ambos viajaron a Esparta donde fueron recibidos por los Dioscuros y aquél conoció a Helena dando origen al ciclo troyano y la posterior fundación de Roma. Tema sutil, evidentemente, pero emblemático destinado a los lectores que conocieran bien la Antigüedad clásica.

Sobre dicho altar, de nuevo, aparecen las figuras de dos *putti* que completan la decoración del cuadrilo.

AUTORIA Y LECTURA SIMBOLICA DE LAS ILUSTRACIONES

Alfonso II, duque de Calabria, heredará del rey Alfonso V de Aragón una biblioteca muy rica en códices miniados que serán alojados, como hemos dicho, en el convento

jerónimo valenciano de San Miguel de los Reyes. Dichos códices fueron traídos desde Nápoles por Fernando de Aragón, príncipe de Tarento e hijo mayor del último rey aragonés de Nápoles, Federico III. Constituyeron, pues, la base de la gran biblioteca de los Duques de Calabria.

Con la supresión del Convento valenciano pasaron a la Biblioteca Universitaria de Valencia 233 manuscritos de aquel fondo, reduciéndose luego a 193, que son los que registra Gutiérrez del Caño ⁽¹³⁾.

De los trece manuscritos de la Biblioteca Napolitana de los Reyes de Aragón, decorados a la manera “padovana” ⁽¹⁴⁾, interesan tres grupos romanos, el primero de los cuales reúne, entre otros, al *De Bello Judaico* de Valencia, así como el *Estrabón*, de Viena, y al *Valerio Máximo*, de Nueva York ⁽¹⁵⁾.

Los miniaturistas que sabemos trabajaban en Roma a lo largo del siglo XV serían Gioachino de Gigantibus, Gaspare Romano, Giovanni Tedeschino y Bartolommeo San Vito.

De entre todos ellos destaca Bartolommeo San Vito, artista excepcional de la escuela romana, copista y además rubricador, pero, fundamentalmente, miniaturista ⁽¹⁶⁾. Ilustró más de 120 manuscritos, entre ellos el Flavio Josefo que nos ocupa.

Presenta un estilo que se caracteriza por la belleza y armonía de las orlas que adornan los textos, con arquitecturas “antiguas” y frontispicios equilibrados con *putti*. Por otra parte, como vemos en los dos ejemplos estudiados, su paleta destaca por su gran luminosidad y por la utilización de una amplia, pero muy seleccionada, gama de colores, con sus diferentes tonalidades. Usa, también, discretamente, el oro. Resultan primorosos los escudos reales que campean en sus libros.

La lectura simbólica que podemos realizar del sentido profundo que San Vito quiso dar a estas orlas y cuadrillos, no es otra que la de querer ennoblecer plásticamente el manuscrito presentando escenas completadas con recargadas orlas, llenas de símbolos y referencias al mundo romano.

(13) GUTIERREZ DEL CAÑO, M.: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia, 1913. T. 2.º, p. 157.

(14) ANCONA, P.: *La miniature italienne du Xe. au XVIe. siècle*. París, 1925.

(15) SALMIN, M.: *La miniatura italiana*. Milán, 1956.

(16) DE MARINIS, T.: *Nota per Bartolommeo San Vito, calligrafo del Quattrocento*.

Mèlanges Eugène Tisserant, tomo 4. (Studi e testi, 234). Cité du Vatican, 1964, pp. 185-188, y 10 láms.

RUYSSCHAERT, J.: “Bartolomeo San Vito, miniaturista”. *Archivo de la Facultad Romana de Historia Patria*. Tomo 20, 1967, p. 357.

Todos estos motivos contribuyen, pues, de una manera ciertamente reiterativa a representar adecuadamente y a exaltar los orígenes divinos de Roma y su grandeza, ilustrando la relación de un hecho histórico de tanta trascendencia de una forma en verdad atractiva y que en el arte romano imperial tuvo también su repertorio de imágenes plásticas –“Arco de Tito”, por ejemplo–.

El profundo interés que tuvo la Corte napolitana por los temas de la Antigüedad queda puesto de manifiesto en ejemplares como el que comentamos. Monarcas cultos, que como los Emperadores romanos –caso de Alfonso V– eran capaces de mostrarse efigiados subidos sobre carros

triumfales, y además leían a los autores clásicos. Reyes, como el tantas veces citado Alfonso V, de quien se ha dicho que “poseía una mente penetrante, una facilidad de expresión y un amor apasionado por el saber”, con un concepto cesarista del gobierno y del papel que tenía que desempeñar en el mundo de su época, encontrarían en Flavio Josefo una fuente inagotable de sugerencias para alimentar ese sentimiento.

CRISTINA ALDANA NACHER
Universitat de València

MOLINOS MEDIEVALES EN JIJONA

Lo de “medievales” hemos de empezar considerándolo un decir, sólo para dar a entender que los molinos de referencia, según la documentación descubierta, ya existían durante los siglos XV y XVI.⁽¹⁾ Sin embargo, su certificado de nacimiento se pierde siglos adentro, en las profundidades de un pasado, indudablemente más lejano.

Pero ¿qué interés puede tener algo que, en el mejor de los casos, servía para moler trigo (digamos grano, en general) y de lo que apenas queda ya vestigio alguno?

Cuando esta pregunta fue soslayada, o se nos olvidó formularla a su debido tiempo, ocurre que el arqueólogo, el historiador, el humanista, sensibles a cualquier matiz en este entorno, llegan al lugar de los hechos, como el cazador cuyo perdiguero no supo mantener la “muestra”: se escurrió la perdiz, sin que aquél pudiera verla.

Hemos tenido la suerte de poder documentar la existencia de 19 molinos, en el término municipal de Jijona⁽²⁾, después de casi cuatro años de pesquisas documentales, y rastreos en las riberas de lo que se llamó, en los siglos dorados del Reino de Valencia, “lo riu dels molins”⁽³⁾.

De manera parecida a lo del cazador, cuando llegamos a “tiro de la muestra”, apenas quedaba rastro de la pieza. Valga un lamento para echarnos en cara el descuido y la falta de sensibilidad por todo aquello que, como parte de nuestro patrimonio artístico y arqueológico, hemos conseguido que se pisotee y sepulte en el olvido.

Tengamos muy presente que algunos de estos molinos, aún funcionaron “ilegalmente”, durante la guerra civil del 36, y a principios de los años cuarenta, prácticamente, con los mismos mecanismos técnicos del siglo XV. Pero es todavía más sorprendente que, a pesar de ello, en la actualidad, apenas quede resto de todos ellos y que sobren los dedos de una sola mano, para contar las personas que supieran dar, en este momento, una aproximada razón técnica de su funcionamiento⁽⁴⁾.

Estos molinos, todos los molinos de que se habla en los protocolos del Archivo Notarial del Ayuntamiento de Jijona, tienen, en primer lugar, un gran interés arqueológico; un interés técnico; y qué duda cabe que suponen un interés económico-político; todo ello, como es natural, desde una referencia histórica.

Desde el punto de vista arqueológico, sería suficiente, como lo es, poder otorgar a estos molinos la edad de su documentación, es decir, un mínimo de cinco siglos. Pero el caso es que, mientras no usemos de medios un poco más sofisticados para certificar su antigüedad, se puede suponer que estos molinos pertenecen, por lo menos, a los siglos de la dominación árabe. Cuento con el testimonio afirmativo del Dr. Youssef Al-khatib, mi asesor en temas árabes, y aun me confirma que, todavía hoy en Siria, quedan restos de molinos semejantes.

Desde el punto de vista histórico-político, es sabido que los molinos eran materia sometida a intervención real. De manera que se otorgaba el permiso del Rey para su construcción y explotación. No se podía someter a carricamen o negociación, sin el debido permiso. Muchos de ellos eran de directo dominio del “Señor Rey”. Otros estaban sometidos a un censo real de siete sueldos⁽⁵⁾. Cuando la “obligación” era a favor de un tercero, por carga sobre el molino para una negociación, aparte lo que supusiera responder a éste, el Rey tenía el derecho de “fadiga” que, en fin de cuentas, no era otra cosa que unos derechos reales sobre la operación o negociación⁽⁶⁾. Lo que nos pone al corriente de que los intereses y los impuestos son uno de los inventos más antiguos.

LA TECNICA DE ESTAS PRIMITIVAS MAQUINAS

La técnica de estos molinos, como habrá podido imaginar el lector, era hidráulica. Sin embargo, después de intensa búsqueda bibliográfica, no conseguimos hallar precedentes de esta clase de máquinas. Ni “La Tavole della Enciclopedye”⁽⁷⁾, obra especializada

(1) Arch. de prot. Notar. de Jijona.

(2) Véase índice documental, pág. 551 y ss. de la Tesis Doctoral del que suscribe, Universidad Politécnica de Valencia, 2-XII-1986.

(3) Véase índice documental citado.

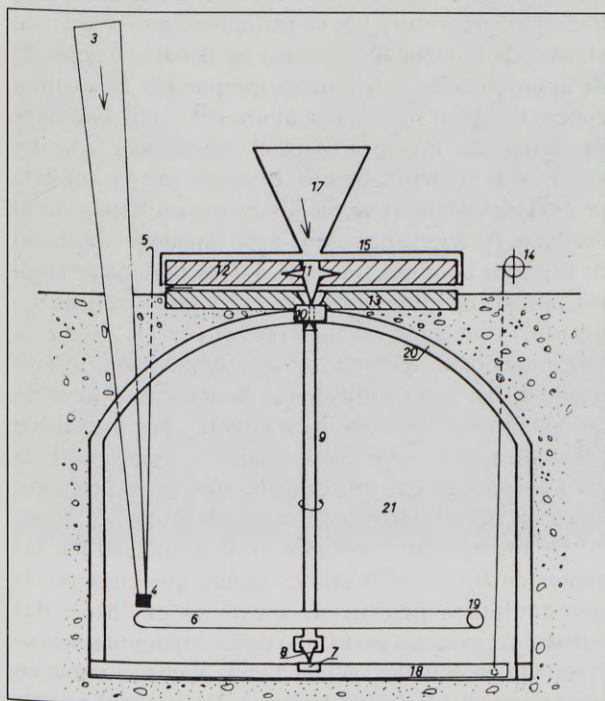
(4) Nuestro esquema de funcionamiento del molino, y la nomenclatura recogida referente al mismo, ha sido posible gracias a la información y colaboración de D. Francisco Verdú (Quico el Moliner).

(5) Arch. de Prot. dicho, Prot. n.º 13, Blay Bernabeu, act. 99, año 1547-1551.

(6) *Ibidem*, Prot. n.º 139, Juan Sanchis, act. 47, año 1595.

(7) “La Tavole della Enciclopedye”, tres vols. e índice, Editora Arnoldo Mandadori—1762-77. Facsimil, Milano, Gulio—1976.

italiana del siglo XVIII, en cuatro volúmenes, que es, prácticamente, una historia de la ingeniería universal, lleva esquema alguno que se le parezca al de nuestros molinos. Efectivamente, los primeros molinos son hidráulicos, y se aprovecha en ellos la fuerza cinética del agua. Pero no la presión atmosférica, que es en realidad el tipo de aprovechamiento de que tratamos, a la vista de los molinos que intentamos recuperar en Jijona.



ESQUEMA DESCRIPTIVO DEL PRIMITIVO MOLINO HIDRAULICO EN JIJONA

Hemos otorgado el n.º 1 y 2 a la presa o assut y la bassa, que no se dibujan.

- | | |
|------------------------|---|
| 3. Cub | 13. Pedra solera |
| 4. Paleta | 14. Alçador |
| 5. Gancho | 15. Astora (ab passao) |
| 6. Roda dels cullerots | 16. Astora (simple) |
| 7. Dau | 17. Gronsa |
| 8. Gorró | 18. Banch |
| 10. Boixa | 19. Cullerot (de la turбина) |
| 11. Nadilla | 20. Arcada de soporte general. |
| 12. Pedra volandera | 21. Cacau. Conjunto de la obra bajo el suelo. |

DESCRIPCION Y FUNCIONAMIENTO

Lo fundamental en estas máquinas moledoras consistía en disponer de un depósito de agua que regulaba y aseguraba un caudal constante. Este caudal se mandaba a un foso, en forma de cono truncado, de unos ocho metros (según casos, quizás más) de profundidad, llamado "cub". En el fondo, una abertura daba paso a un conducto de madera de unos 10 centímetros de diámetro o de lado; y el agua así encauzada y forzada por la presión atmosférica que acumulaba el artilugio, se precipitaba sobre un juego de paletas en forma de estrella ("roda dels cullerots"), que movía sobre sí el eje que la sustentaba. Francamente, habrá que decir que se trataba de verdaderas turbinas, cuya velocidad y revoluciones era controlada por una "paleta" que suministraba la fuerza más o menos impetuosa del agua.

Sobre la rueda "dels cullerots", el eje, "el pal", ponía en contacto, a través de un dado de bronce llamado "el gorró", la piedra de giro para moler, llamada "pedra volandera", tal como podemos apreciar en el esquema descriptivo, anotado y numerado de la técnica del artilugio. Todo ello estaba sustentado por una pieza de madera (endurecida como la piedra) que conectaba, en uno de sus extremos, a una rueda con paso de rosca que permitía, mediante una pieza de hierro, ser girada, y elevar la piedra volandera según convenía; "alçar la mola", o bajarla ("aterrar la mola"). Esta piedra de giro, con su movimiento sobre otra fija ("pedra solera"), eran los instrumentos directos de la molienda.

"La boixa", especie de cojinete de engrase, realizaba la transmisión desde el "pal" o eje hacia la piedra "volandera" o movable. "La boixa" consistía en una caja de fundición, en la que tres cuñas de bronce, huecas, llenas de grasa, mantenían el eje en posición, y lubricaban el árbol de transmisión o "pal". Parece ser que se llamaba "boixa", porque, primitivamente, la pieza se construía con madera de "boix" (boj), material muy compacto y difícilmente cuarteable.

La "nadilla" era otra pieza de hierro que sostenía la piedra "volandera", y que, a través de la "boixa", tomaba contacto con el eje, encajando sobre él y manteniendo el equilibrio y el movimiento en la tarea de moler.

La introducción del grano se realizaba a través de la "gronsa" o tolva. El grano se deslizaba por una abertura en el centro de la piedra "volandera", mediante una "canaleta" y un "colpejaor", que formaban parte ya del exterior del artilugio.

Se ve en el esquema cómo bajo un arco o "arcà", se montaba toda la maquinaria, quedando soterrada bajo el nivel del suelo, a excepción de las piedras moledoras y

arreos auxiliares. Aquella especie de gruta era objeto de fantasías y leyendas, para alejar del lugar a la gente menuda. La puesta en movimiento del mecanismo, debía ser violenta y peligrosa si no se sabía controlar. Se producía un fuerte estallido, al irrumpir el agua de la “paleta” contra la “roda dels cullerots”; se ponía la cosa en movimiento, y el agua salpicaba a metros de distancia. Se organizaba un ruido ensordecedor, y un templeque zarandeaba el lugar. La cámara donde todo esto ocurría se llamaba “cacau”. Quizá por ello mismo los valencianos decimos aquello de: “es va armar un cacau...”. Sobre todo cuando la “paleta” se abría del todo, el artificio corría el riesgo de hacerse en mil pedazos. De ahí también la fuerza semántica de la frase “anar a tota paleta”.

Andando el tiempo, engranajes a nivel de la “nadi-lla” convertían la transmisión vertical en horizontal, y la fuerza motriz fue aprovechada para labores, como el lavado, secado, selección del trigo y transporte y envasado de materiales, junto al molino.

ESTADO Y DOCUMENTACION DE LOS MOLINOS

Los 19 molinos documentados no agotan la posibilidad de llegar a encontrar algunos más, lo que daría a entender la potencialidad agraria de los campos jjonencos y su distrito comarcal, en épocas primitivas. Si además consideramos que existía el “molí draper”,⁽⁸⁾ hemos de suponer que se fabricaba papel en nuestra Jijona medieval. Aunque no venga al caso, tenemos documentación de la fabricación de mantas, y sobre todo, sabemos que en 1500 ya existía el oficio de turrone-ro⁽⁹⁾, con lo que los cimientos de la industriosa ciudad de hoy se remontan a los tiempos gloriosos del Reino de Valencia.

De los molinos documentados, 17 son “molins fari-ners”; uno de los dos restantes es el “molí de vent”⁽¹⁰⁾, del que no sabemos nada más, sólo que su ubicación era cercana a las crestas rocosas en que se asienta la ciudad. En nuestra búsqueda, hemos llegado a pensar que pudiera tratarse de la propia “Torre de Blay”, por su ubicación y por su robusta construcción⁽¹¹⁾. Del “Molí draper”, no tenemos más noticia que la que se da en un acta notarial al describir unas tierras: “... en la volta del molí draper... dos bancals de terra campa et garrofers... sitis in termino dicte ville... infra molendinum johannis et Bernardi Cremades, juxta iter ville Aliquantis, et prope fluminem aut torrentem dictorum molendinorum...”⁽¹²⁾. Es decir, el molino estaba más abajo que el Molí de Cremades, en el río junto al

camino de la Villa de Alicante, cerca del río o torrente de dichos molinos. No es poco saber, porqué el “Molí de Cremades” se conserva en pie. Pertenece hoy a unos primos del que suscribe, y estamos convencidos de que si se pudiera investigar el subsuelo, sin detrimento de la seguridad del edificio general, podríamos descubrir “la cacau” y todos los utensilios propios del lugar. Sobre ese punto existe hoy un gallinero, donde todavía pude ver la “pedra solera”, y sobre todo un gran tablón endu-recido al estilo descrito más arriba que llegamos a confundir con una viga de cemento al tropezar con ella, y que, entre mi primo y yo, no pudimos ni mover. Se conserva toda la estructura externa de la balsa o depósito de agua, aunque con obras superpuestas de distinta época. Es impresionante la altura del “cub” que debe medir más de 20 metros desde el “trestallador” a su desagüe en la “paleta”. De ello se puede colegir la fuerte presión atmosférica que recibiría y desarrollaría el paso del agua. Por cierto que el preciado líquido para el riego de la huerta continúa fluyendo por los mismos conductos, hasta la desembocadura, en el río, de la cantidad sobrante, como si el molino estuviera todavía funcionando. El edificio, de dos plantas, conserva su tejado árabe, y sus muros tienen la nobleza de lo viejo, con sabor a castillo, con la cal dorada y hasta quemada del sol de tantos siglos, entre naranjos y limoneros. Esta es la Jijona rural que no se puede ver si no se profundiza en sus bellos rincones del “riu dels Molins”.

De los molinos conocidos en la actualidad por las gentes de Jijona, sólo uno es seguro que conserva la nomenclatura primitiva, y éste es el “Molí del Albalat”;⁽¹³⁾ por otra parte, uno de los topónimos más acreditado en aquellas cálidas tierras y que se repite en otras tierras del Reino de Valencia. De este molino sólo puede verse una porción de muro ruinoso, también entre naranjos y limoneros. Sin embargo, en sus inmediaciones, existe otro que no tenemos identificado, del que se conservan la balsa y el “cub”, cuya corona superior o “trestallador” está primorosamente labrado en piedra.

Otro de los identificados es el “molí del Cavaller”, los dueños de cuyo edificio y ruinas no sabían de la existencia del molino, en lo que hoy es la tierra de “Canana” en “lo Barranch”, río arriba de los que vimos

(8) Arch. ya dicho, Prot. n.º 2, Jayme Araçil, act. 73, años 1495-96.

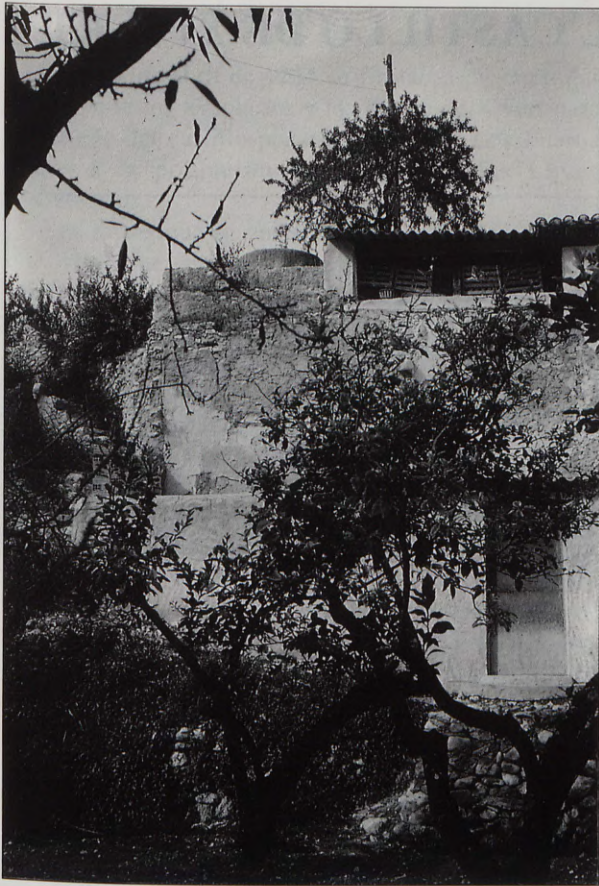
(9) Véase índice documental de la tesis nombrada, pág. 612.

(10) Arch. ya dicho, Prot. n.º 3, Jaume Araçil, acta 240, años 1501-1502.

(11) *Ibidem*, Prot. n.º 20, Blay Bernabeu, acta 51, año 1583.

(12) *Ibidem* cita (8).

(13) *Ibidem*, Prot. 140, Juan Sanchis, actas 113 y 116, año 1601.



“El molí del Albalat”

anteriormente. Conserva su hermosa y enorme balsa, pegada totalmente al edificio, en que se aprecia el “tres-tallador” o punto más alto del artilugio molinero, negado al uso, pero empotrado en un lado del edificio, por donde continúa pasando el agua de riego, hasta aparecer por la alcantarilla a nivel del río, tal como anteriormente, como si el molino permaneciera funcionando ininterrumpidamente.⁽¹⁴⁾

“Lo Molí de Picó” resultó el más fácil de identificar, por la multitud de referencias con que fuimos tropezando⁽¹⁵⁾, y sin embargo, tampoco siguió siendo fiel a su nomenclatura primitiva. Hoy es una auténtica ruina. Pero entre sus muros puede apreciarse su larga historia, propicia a sugerencias misteriosas, hasta por su propio emplazamiento. Es un lugar verdaderamente romántico. Se sitúa en el río “Coscó”⁽¹⁶⁾, cerca de la confluencia con el “Barranch o riu dels Molins”, junto a una estrecha garganta que se forma donde la margen derecha del río es la base del cerro prehistórico de Santa Bárbara. Son impresionantes sus gruesas paredes y sus profundas dependencias, llenas de recuerdos de la evolución histórica del Molino. Podemos recordar todavía haber ido con las caballerías del abuelo a llevar cargas de sacos del hermoso trigo de nuestras cosechas de la prestigiosa variedad “Jijona”. Como dato y opinión particular, creemos que la alcantarilla por donde el molino vierte aguas al río es de construcción romana.

El resto de molinos: “Molí de Petri Mira”, en els “Almasils”⁽¹⁷⁾; el de “Ros y de les Smoladores”, en Montnegre; el de “Els Capellans”; “Del Salt”, del “Riu de la Torre”, etc..., son molinos de los que no tenemos más referencias documentales. Sería interesante que la juventud completara este trabajo histórico patrimonial.

JOSE HILARION VERDU CANDELA

(14) *Ibidem*, Prot. 139, Juan Sanchis, acta 240, año 1599.

(15) *Ibidem*, Prot. n.º 2, Jayme Araçil, acta 10, años 1495-96.

(16) “Coscó” o río de Jijona es nombre árabe que significa “lugar de lucha romana”.

(17) Véase índice documental de los molinos, en la tesis doctoral ya nombrada, págs. 551 a 558.

UN MURO ISLAMICO EN EL CASTILLO DE XIVERT

Es urgente, urgentísimo, reparar y mantener un muro islámico que contiene un letrero escrito en idioma arábigo. También todo el castillo y su poblado morisco merecen conservación, investigación y declaración de monumento.

El Castillo de Xivert, o Xivert a secas, está situado en el término municipal de Alcalá de Xivert (Castellón), en la Región denominada Bajo Maestrazgo. De la antigua Orden de Montesa. Dista 2,5 km, en línea recta, de la torre de la Iglesia.

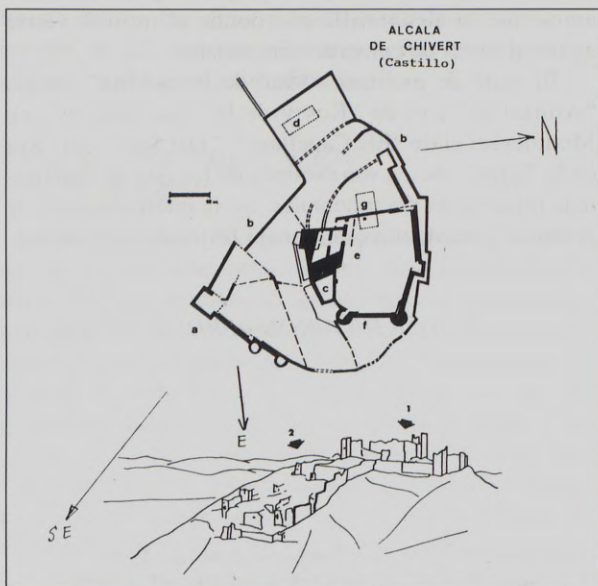


Figura 1. Plano del castillo de Alcalá de Chivert

Mucho hay escrito sobre Xivert en general y sólo dos noticias publicadas (una copia de la otra) sobre el letrero arábigo. Sólo éste ya merece más estudio.

Creo que, como orientación, conviene que aquí reseñe algo sobre la historia y arqueología del castillo y del muro. Los no enterados se enterarán y los enterados se enriquecerán más, pues presento estudios complementarios y fotografías del letrero que creo que éstas son sus primeras y tal vez únicas. Además, estimulará a los expertos en arqueología, en idioma árabe y en arquitectura, pues hay especialidad para todos ellos.

Xivert está sito en un cerro de la Sierra de Irta, la que es párallela a la costa desde Alcossever hasta



Figura 2

Penyíscola. La cota de la cima del cerro es de 388 m. dominando el amplio valle de Alcalá, La Foia, desde 243 m. Naturalmente, el castillo domina algo más. Sus coordenadas geográficas, correspondientes a la Red Geodésica Europea Unificada, son:

—Longitud referida al meridiano de Greenwich, entre $0^{\circ} 15'$ y $0^{\circ} 16'$.

—Latitud, entre $40^{\circ} 18' 30''$ y $40^{\circ} 18' 50''$.

Los orígenes históricos de Xivert son dudosos en cuanto a su procedencia romana o visigoda. Indudablemente está situado en un punto estratégico entre Tortosa-Penyíscola y Sagunto (Oropesa y otros puntos son, a mi entender, secundarios, no pasan por ellos antiguas vías de comunicación). Xivert sí que está junto a uno de los caminos generales levantinos, no el principal, es verdad, que era la Vía Augusta, su paralela situada más tierra adentro (Sant Mateu-Coves), pero con gran importancia estratégica por su mayor cercanía a la costa. También vemos que en este tramo hubo existencia de dos castillos, el de Pulpis y el de Xivert. Este tenía mucha más categoría que aquél, pues su posibilidad de socorro a la costa era más rápido, su dominio sobre un terreno cultivable mayor; el cerro sobre el que se asienta lo justifica.

En lo que no hay duda, ni histórica ni arqueológicamente, sobre la existencia de un castillo (Al-qal'a) islámico. Aquí explicaremos esta realidad.

Históricamente tenemos:

—Xivert fue cedido para su conquista y posesión, en 1169, por Alfonso II de Aragón, a los caballeros del Temple.

—El Maestre Hugo de Forcalquier ganó Alcalá a los moros.

—El 28 de abril de 1234 se firmaron las capitulaciones entre los templarios y los moros de Xivert para la entrega del castillo por estos últimos. Los Fueros dados a la población cumplían con las Leyes Musulmanas.

Los restos que se encuentran hoy día demuestran que Xivert fue una fortaleza importante, incluso en la época islámica, aunque los restos de las construcciones cristianas son importantísimos, más aparentes, mejor conservados. Parece ser que, además de la utilización militar, había recinto para viviendas civiles, esto sin contar con otras viviendas, cuyos restos existen actualmente, en donde residieron los moros, constituidos en moriscos como consecuencia de su capitulación en el año, antes indicado, de 1234.

¿Cuál pudo ser el desarrollo del castillo? Luego veremos que el muro a que nos referimos, que desde luego es punto defensivo de gran importancia dentro del conjunto, demostrado por su propia robustez, fue considerado de categoría suficiente como para escribir en él el nombre de Dios.

Al muro referido lo debemos considerar como el origen del castillo. Pudo haber otras construcciones anteriores, incluso moras, pero la construcción que le da carácter superior es él. Todas las características indican su construcción en el siglo X, en la época califal.

Abd-er-Rahaman III, aún Emir independiente de Damasco, solamente, organizó, en el año 924 (312 h), una campaña contra Pamplona, regida esta ciudad por Sancho García Abarca de Navarra. El Emir eligió para ello la ruta de levante, por las regiones de Murcia y Valencia, con el fin de someter, de paso, a los rebeldes que allí había. En el itinerario que siguió se cita también a Tortosa (situada en el extremo de la entonces llamada Frontera Oriental). Es probable que el camino seguido no fuera el de la Vía Augusta, pues estratégicamente era más importante el que fuera más cercano a la costa y más accesible a Penyíscola, punto primordial como fortaleza, pero sin seguir el que junto a la orilla del mar iría de Alcossever a Penyíscola, por ser de mala andadura, no tener puntos defensivos con buenas comunicaciones (la actual torre Badum tal vez no estuviera construida y en su caso, como ahora, sería una atalaya, muy importante como tal pero no tanto como para visitarla con todo el ejército por el propio Emir). Era un camino muy local. Así pues el único camino interesante era el que pasaba por el valle de Xivert y por las cercanías de otro punto fuerte, el castillo de Pulpis, que tal vez aún no estaba construido. El camino de

Xivert era el más adecuado, más estratégico que la Vía Augusta y menos vulnerable que el de la costa si lo había.

Bien por haber algún castillo ya construido, aunque de escasa importancia para lo que fue luego, bien por ser punto estratégico, es probable que el Emir ordenara la construcción de un robusto castillo que, además, pudiera albergar a la población que circunstancialmente acudiera a refugiarse. El perímetro de la construcción islámica así lo deja entender. La urgencia en la construcción no sería grande; no había peligro inmediato de ataques cristianos, se iba a tomar la población de Tortosa o a reforzar su posesión (esto sí que es cierto), por lo tanto se podía efectuar la obra de albañilería por la modalidad llamada tapia. La tapia es de construcción relativamente lenta, necesita mano de obra abundante para el transporte del material y tiempo de secado largo; la tapia es una obra de “tiempos de paz” (André Bazzana). El muro se empezó a construir o se rehizo a partir de una determinada altura en el año 924. Tal vez la parte construida en el año 928 (316 h), comienzo del Califato cordobés o inmediatamente siguientes. Algún autor estima que puede ser de finales del siglo X. No creo que en esta parte del califato, consolidada la posesión de Tortosa, regida “directamente” por el Califa, se considerara necesario efectuar una obra del tal envergadura, cuando se habían derribado murallas de poblaciones, aunque, eso sí, reforzando sus alcazabas y los fuertes muy fronterizos. Xivert no estaba a finales del siglo X en esas condiciones.

EL MURO

Veamos primero el conjunto y diferentes partes del castillo para comprender la situación de nuestro muro.

En la Figura 1 tenemos representado el plano esquemático y croquis ⁽¹⁾⁽²⁾ de Xivert. El muro de que tratamos es el indicado por la letra “a”, el comprendido entre la torre cuadrada de la esquina (de forma de baluarte), llamada Mayor o de Mediodía, y la torre circular, llamada de la Tanega. El muro, recto, debió ser

(1) Elements d'Archéologie Musulmane dans Al-Andalus: Caractères spécifiques de L'Architecture Militaire arabe de la Région Valencienne. Par André Bazzana.

AL-QANTARA. Revista de Estudios árabes. Vol. I, Madrid, 1980. Fasc. 1 y 2. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. Instituto Miguel Asín, pág. 339.

(2) Problèm d'architecture militaire au Levant espagnol: le château d'Alcalá de Chivert, Château-Gaillard. André Bazzana. Etude de castellologie médiévale (Bad-Müns tereifel, 1976), VIII (Caen, 1977). Pág. 351.

proyectado para soportar los primeros embates guerreros que se produjeran.

La Figura 2 es una fotografía del conjunto. A la izquierda, según se la mira, está el Muro.

La Figura 3 es la fotografía que contiene, en el centro, al Muro.

La Figura 4 es una aproximación al Muro, en donde vemos que la segunda hilera, encima de unos huecos, está el cajón con el letrero.

La Figura 5 es la fotografía del letrero.

Las fotografías indicadas se obtuvieron en los primeros años de la década de los 80.

Tal como están las cosas la descripción del muro puede ser la siguiente:

El muro está asentado sobre rocas calcáreas, formado, hasta cierta altura, por una pared de mampostería, tal vez anterior a la época califal, o sea restos de antigua fortificación, pues ocupa casi la mitad de la altura del total del muro y, por lo tanto, no se comprende la razón para cambiar de procedimiento constructivo, salvo que en el Califato estaba promocionada la tapia (tapial por extensión) y en este caso con mayor razón al querer dar al muro un carácter decorativo y de dedicación a Dios (con los medios que allí se encontraban) y se comprueba por el letrero y por el encuadramiento de los cajones por medio de tiras, cenefas, situadas en su contorno. Es de notar que el aparejo de la tapia tiene los cajones en hiladas yuxtapuestas previendo que las juntas verticales no coincidan una sobre otra; concretamente, en este caso de manera que coincidan una sobre otra en hileras alternativas⁽³⁾.

Si el muro hubiera sido construido todo de una sola vez es casi seguro que sería todo de tapia, salvo la mínima base necesaria que, para acomodarse al terreno, hubiera sido de mampostería.

Creo, insisto, que la pared de mampostería es muy anterior a la tapia; que la tapia es artística, además de



Figura 4

robusta, y se quiso construir un monumento militar, dedicado o invocando a Dios.

EL MURO es, lo vemos, de mucha importancia, militar, arquitectónica y estética. El letrero resalta su categoría. Posiblemente es un caso único, dentro de España, en la zona del paralelo geográfico donde está situado. Tiene una letra artística, una frase que, por lo menos es seguro, invoca a Dios y está puesto a la intemperie, moldeado con el mismo material que la tapia. El tapial tenía el “negativo” de la frase, grabado dulce, diseñado por un artista, por un gran calígrafo.

¿Qué dice EL LETRERO? Hay varias versiones. La escritura árabe tiene signos que por su pequeñez, o no se pusieron o no se observan o han sido borrados por el tiempo. Algunos signos ortográficos no harían falta por la claridad de la palabra como es casi seguro en caso de Allah. Esta palabra no ofrece duda a casi nadie. Los grandes expertos así lo traducen.

Una de las versiones es la de M. N. Elisseff, profesor de la Universidad de Lyon II ⁽¹⁾, que propone dos versiones, escritas en nuestra fonética, y una sola traducción:

“Pour la rencontre de Dieu”.

Expresión que dice ser coránica. Para mí “pour” se debe traducir como “para”; tendríamos:

“PARA EL ENCUENTRO DE DIOS”

Consultado por mí, a través de amigos, las posibles traducciones, tengo los siguientes informes:

— *Un misionero Javeriano.*

Da muy diferentes versiones que no parecen relativas al tema. No traduce Allah.

— *Traductor-intérprete oficial en Marruecos.*

Efectuó numerosas consultas sin encontrar una versión íntegra. Da por muy probable la existencia de la palabra Allah.

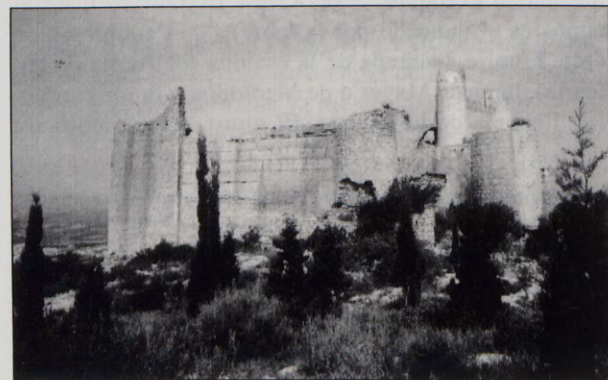


Figura 3

(3) Asesoría amablemente comunicada por Carmen Aréchaga, experta en porcelana, cerámica y construcciones medievales.

—Varios.

Sólo indican AL-ILAHA (La Divinidad) o AL-LAH (Dios).

—Alto funcionario del Museo Numimástico Rabat.

Da la siguiente versión:

“el-Qa im li LL”. Traducido al francés la da por “Celui qui se lève au nom de Dieu”; que traduzco como:

EL QUE SE LEVANTA AL NOMBRE DE DIOS

Queda confuso si el pronombre se refiere al castillo o a la persona que, categóricamente, crece, se desarrolla, progresa al nombre de Dios, en honor de Dios. No hay que olvidar el título honorífico Al-Nassir ledin Allah, el amparador de la ley de Dios, el victorioso por la religión de Dios, correspondiente a Abderrahman III cuando se ascendió al Califato.

Como anécdota diré que hay una expresión popular que se refiere a Xivert y que hubiera podido ser versión de una frase, grabada o no en algún otro muro, de los antiguos moros o moriscos. Tal vez éstos, orgullosos de “su” castillo, de la posible frase mural, dirían: “Alcalá y Alá” cuando se encontraran con un cristiano de la llanura. Este, el cristiano, peyorativamente, contestaría “Alcalá y Aló”. Precisamente esta última expresión es la que, burlonamente, dicen actualmente, los pueblos vecinos de Alcalá de Xivert, a los alcalaiños. La posible burla a los moriscos se volvió contra los burladores que quedan burlados.

CALIGRAFIA DEL LETRERO

El estilo Cúfico, árabe, tiene formas rectilíneas, angulosas, geométricas; su base es lineal y tiene astas o palos montantes, que se dirigen hacia arriba. No es una escritura espontánea y tiene aspiraciones estéticas. Su naturaleza es monumental. Las líneas rectas se corresponden con las direcciones fundamentales arquitectónicas. Su utilización más frecuente es la transcripción de textos religiosos esculpidos en piedra. También se utiliza para textos de gran valor literario.

El estilo Kúfico, también se escribe así, con K, procede de la escritura siríaca y su nombre de la población Kufa (fundada en el año 638), en Mesopotamia, cerca de Hira.

En el arte hispano-árabe, el estilo cúfico adquiere aspecto regional, con trazos verticales de menor altura, bucles más anchos y redondos, floridos ligeramente y estilizados en los trazos verticales y en los rabos de las letras. No es nuestro caso.

Nuestro letrero es de diseño cúfico antiguo, evolucionado a las formas representadas en el siglo X⁽⁴⁾⁽⁵⁾.



Figura 5

Nuestro letrero no está grabado en piedra, pero es una hermosísima muestra del arte caligráfico Kúfico del siglo X.

Naturalmente, el diseñador fue un gran calígrafo. ¿Posiblemente valenciano? La Valencia mora ha tenido notabilísimos calígrafos⁽⁶⁾. Tenemos a los Aljanet (n. 1095-1107), Abenxalada, Abengatós, etc... Anteriormente a éstos debió haberlos, pues estamos próximos al siglo X. El encargo caligráfico no era de larga ocupación, pero sí de arte mayor. En Valencia había escuela. El calígrafo debió ser un valenciano.

Importante el castillo, importante el muro, importante y ejemplar único el letrero.

Reparar y mantener es necesario. Ahora en 1993 se impone la urgencia, repito, pues los desperfectos puedan alcanzar al propio letrero; ya han alcanzado a su cajón.

MANUEL SANZ DE BREMOND Y FRIGOLA

- (4) Calligraphie Arabe Vivante. Hassan Massoudy. Flammarion. París, 1981.
- (5) The splendour of Islamic Calligraphy. Abdelkebir Khatibi, Mohammed Sijelmassi. Thames and Hunson. London.
- (6) Calígrafos árabes valencianos. B. Bono y Barber. Valencia Atracción. N.º 255. Abril 1956.

BIBLIOGRAFIA

- Historia General de España*. Modesto Lafuente. Tomo I. Barcelona, 1877.
- Historia de España*. Ramón Menéndez Pidal. Tomo IV.
- Ciudades Hispano-Musulmanas*. Leopoldo Torres Balbas. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales. Parte II. Las defensas urbanas.
- Geografía de España de el Edrisi*. Eduardo Saavedra.
- Las fronteras de Al-Andalus en la época de los Omeyyass*. Eduardo Manzano Moreno, 1991. CSIC.
- Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reino*. Valencia, 1564. Tercera Parte. Martín de Viciana.
- Segunda Parte de la década Primera de la Historia de la Insignie y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Gaspar Escolano, 1611.

LAS SACRISTIAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (Continuación)

En "Archivo de Arte Valenciano" 71 (1990), 51-55, comenzamos a tratar este tema.

Quisiéramos continuarlo ahora, máxime cuando se quieren comenzar las obras del nuevo Archivo-Biblioteca, ubicado en el ámbito de la Sacristía antigua.

En la página 55 (sobre todo en la nota 20) ya conjeturábamos nosotros que la puerta de ángulo (en el rincón noroeste) era la entrada de la escalera de caracol, que conducía a las estancias de sobre la bóveda de la sacristía.

Hemos podido ver que estábamos en lo cierto.

Los Sres. Archivero-Bibliotecario y su adjunto, don Ramón Fita, han tenido la gentileza de dejarme ver –y darme una copia– de los planos que se conservan en el Archivo de la última adherencia (yo estoy tentado de llamarla "pegote") a la Catedral gótica por esta parte.

¡Hay otros que creen que esta edificación añadida a la catedral es digna de alabanza! Los lectores juzgarán a la vista de los planos.

En el trabajo citado tratamos tan sólo de la *primera estancia* de la actual sacristía y ciñéndonos a su *interior*.

Examinemos ahora su *exterior* fijándonos en:

- lo que es (al presente),
- lo que fue (en el pasado),
- lo que debiera ser (en el futuro).

1. *Lo que es al presente*: Lo primero que llama la atención es su gran ventanal gótico primitivo, en consonancia con el del hastial contiguo de la Puerta del Palau (fue represtinado: abierto al comenzar la década 1940).

Subiendo con la vista observaremos, que a una distancia casi igual entre el tejazoz y el ventanal y a ambos lados de él, dos ventanitas góticas de últimos del siglo XV o principios del XVI.

Pertenecen hoy a parte del Archivo-Biblioteca ubicado en esta altura de la Catedral.

No deja de ser curioso que ambas ventanitas tienen reja, modernas, las dos del siglo XIX y colocadas antiestéticamente: una (la recayente al hastial) adosada al muro, y la otra (más moderna y peor, al parecer), incrustada en el muro.

Encima de ellas podemos ver dos gárgolas del principio del siglo XVI, funcionales antes de poner tejado, para desagüe de la terraza.

Termina hoy el muro con un tejazoz neoclásico, recientemente muy reducido, por haber hecho quiebra, y en vistas a una ulterior remodelación.

2. *Lo que fue en el pasado*: Cualquiera que sepa algo del gótico verá que hay DOS edificaciones: Una hasta el final del gran ventanal de gótico *primitivo* –tal vez– anterior a la parte alta del hastial, y otra, de gótico *tardío*, de los primeros años de 1500.

Así es, sin duda. La primera terminaba en bóveda redonda, circuida por almenas o barandilla.

La segunda, edificada bajo la dirección de Pere Compte, como se ve por ser semejante a la obra de la Lonja y por notas en el *Libre de obres* del Archivo.

Terminaba en terraza, como se ve por las gárgolas funcionales, para el desagüe, hoy sin función alguna, debido al tejado añadido a fines del siglo XVIII.

Las ventanitas góticas de 1500 (primeros años) no iluminaban el Archivo, que entonces no estaba en esta parte de la Catedral; sino estancias para escolanos, sacristanes y dependencias de desahogo de la sacristía ⁽¹⁾.

3. *Lo que debiera de ser en el futuro*: Decir algo sobre este punto es importante, ahora que se van a realizar las obras del nuevo Archivo-Biblioteca de la Catedral.

Desde luego, suponemos que prescindirá de los tejados (al menos en la parte gótica) y se pondrán en funcionamiento las gárgolas, como estuvieron desde el principio hasta la época neoclásica. Y se limpiará el polvo, que tienen las piedras causado por el tejazoz neoclásico, hoy retirado porque cayó en parte y lo restante amenazaba ruina. De todo esto volveremos a tratar al fin de estas NOTAS.

(1) Como veremos al explicar los planos de antes de las últimas edificaciones de 1826 y siguientes, en el siglo XV, se adosaron a la Catedral dependencias, que fueron dirigidas principalmente por Pedro Compte. Ya antes había trabajado Pedro Balaguer, aunque su obra estaba detrás de la sacristía gótica, entre la bóveda y el espacio de la primera retrocapilla de la *primera* de la girola. El hizo la escalera de caracol y las estancias de los escolans, a que daba acceso. Según nota S. y Sivera 255, nota 2 *Dijous a XXV de maig comenci a fer picar un arch de pedra al mestre an Balaguer... per a la cambra dels escolans, que fac de voltadins la sacrestia... (Libre de obres, 1410, fols 18 y 20).*

*Planta de parte de la actual Sacristía de la Sta. Iglesia Catedral de esta Ciudad
y de la obra añadida nuevamente*

*Nota. Cada número muestra la obra antigua y el negro la
nuevamente añadida.*

Explicacion

- | | |
|--|----------------------------------|
| 1. Parte de la Sacristía | 8. Armarios. |
| 2. Peca. Escoriala. | 6. Entrada á la otra sacra. |
| 3. Al. de Religiosos. | 7. Para sacra. |
| 4. Escaleras que conducen á
los pios alios. | 8. Capilla para las Religiosas |
| | 9. Armarios para las vestimentas |



*Pl. Academia de S. Carlos de Valencia
Junta de Comision de Arquitectura
en 7 de Diciembre de 1826.
Se aprobó este Plan en todas sus
partes de que certifico*

*D. D. Maria de Bergara
Vcario*

Las Sacristías de la Catedral de Valencia.

SEGUNDA ESTANCIA: VESTUARIO

a) Interior

Por la puerta *central* ⁽²⁾ del muro norte de la sacristía se pasa a una *estancia*, llamada el Vestuario: donde se guardan los ornamentos y donde se revisten los de la Misa Conventual y los que han de decir la Santa Misa en el Altar Mayor.

1. *Lo que es actualmente*: Es una gran sala de unos 9 por 6 metros. Moderna y sin mérito arquitectónico. En su estado actual, posterior a 1940. En su estado anterior, de este siglo. En 1826, según el plano (o planta) de don Joaquín Thomas y Sanz, esta parte gótica, ya falseada, se hallaba dividida en dos partes (o piezas); a la primera se la llamaba *Tesorería*, y la segunda (mucho mayor), pieza de las *Reliquias* (o RELICARIO).

En esta Sala-Vestuario se encuentran algunas obras de relativo valor. Entre ellas se destacan: Un gran CRUCIFIXO sobre la cajonería en el muro oeste. Tiene su historia; estaba en el CORO, entonces en medio de la nave principal. Se le tuvo siempre como de “gran mérito” y la cruz estaba recubierta de planchas de plata, regalo del canónigo don Antonio del Mar en 1680. Era del principio del siglo XVI, pues consta en el *Libre de obres* de 1525, fol. 25, la cantidad que se pagó a Nicolás Falcó per “daurar e encarnar lo crucifixi nou pal cor”.

En 1936 (durante la Guerra) malas gentes le destrozaron y arrojaron a una hoguera (supongo que no harían lo mismo con la plata). El sacristán, entonces Pedro A. Escudero, pudo librar de las llamas lo que pudiéramos llamar el busto (la cabeza y parte superior del cuerpo del Cristo).

Lo donó a la catedral y en la década de los 70 (1970) lo completó el escultor R. Granell, por encargo de don Vicente Calatayud Llobell, quien sufragó todos los gastos.

En el muro de enfrente: V. López, *P. Santos diocesanos cultivando el árbol de la iglesia valenciana*. Lienzo al temple, de grandes dimensiones.

Hasta hace diez años estaba en el muro sur de la Capilla del Santo Cáliz.

Decimos “santos *diocesanos*”, en vez de valencianos, pues de los santos (4), dos no son valencianos: San Vicente Mártir (aragonés) y Santo Tomás de Villanueva (castellano). Los otros dos son San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán.

De las otras obras, retratos de algún canónigo, etc., no nos ocuparemos ahora en estas notas.

2. *Lo que fue anteriormente*:

Hasta 1826 consta por el plano (o Planta) de don Joaquín Thomas y Sanz, que publicamos, estaba dividido el espacio del actual Vestuario en dos: La *TESORERÍA*

(probablemente para guardar lo más importante de la Catedral, al menos épocas más antiguas) ⁽³⁾ y la *Pieza de las Reliquias*, de mucho mayor extensión que la otra, pues comprendía el espacio que ocupa la escalera al Archivo y Administración, edificada también en la década de 1820 y quizás por el mismo arquitecto y la parte destinada a servicios sanitarios al este (1983).

Por el plano citado vemos que se había ya adulterado el plan primitivo: Las puertas laterales se habían convertido en armarios (5); el muro de separación y entre ambas piezas y el estrado de la segunda capilla de la girola lo mismo, etc. (5).

Vemos en el mismo plano que había dos escaleras: una de caracol (4) (en cuadrado la de Balaguer) (quizás sea un error del delineante). La otra posterior parece que en zigzag.

El plan propuesto y ejecutado por el arquitecto Joaquín Thomas y Sanz rompió el muro (o tal vez la portada) de Pedro Compte; destruyó las elegantes retro-capillas entre las tercera y cuarta de la girola y taponó ventanales y ventanitas que daban a este lado (muro izquierdo de la nueva Sala Capitular).

Y no fue esto sólo: Al hacer la escalera junto al muro citado, parece que destruyó la retrocapillita gótica segunda de la girola.

Se iba de error en error y se cinchó de ladrillo, así todo lo remanente de la retrogirola tan original y elegante. ⁽⁴⁾

3. *Lo que debiera ser*: Que no será. *O lo que se debiera hacer...*, que no se hará, porque *las necesidades* priman sobre *las antigüedades*, lo expondremos, por si un día lo bello prima sobre lo *utilitario* o se pueden conjugar ambas cosas.

La pequeña puerta (5A en el Plano) no se encontrará, porque fue destruida para hacer una puerta de almacén (grande) para entrada al Vestuario (agrandada más des-

(2) Había tres puertas; Se agrandó en 1940 la más al oeste, y en julio de 1983 se tapió y se abrió la del medio. La de más al sur permanece abierta y da entrada a un pequeño cuartecillo (la parte baja del 2 en el plano de Thomas y Sanz. El número 5 bajo es la entrada. El 5 alto, lo que era la entrada hasta julio de 1983). La obra de descubrir la puerta central tapiada comenzó el 3 de junio del mismo año.

(3) Sanchis y Sivera llama “Tesorería” a la sacristía gótica. Quizás se llamaba así en su tiempo o en tiempos de las Germanías.

(4) Sólo queda una capillita de las exteriores góticas de la girola: la que tiene una gran reja (moderna) puesta por Pons Sorolla. En la anterior (hoy dentro del nuevo Vestuario canonical) estuvo la Virgen de los Desamparados antes de construirse la actual Capilla. Quizás se hizo para ella, pues tiene sus escudos en las ménsulas de arranque de la bovedilla.

pués de 1940). Habría que rehacerla tomando por modelo la 5B) ⁽⁵⁾.

Todo el muro de las puertas, que es el norte de la Sacristía (siglo XIII) fue dado de llanilla y de estuco para conformarlo con los demás del Vestuario.

Algo debiera de hacerse con motivo de la construcción del nuevo Archivo-Biblioteca Capitular. Mirar si quedan —al menos— rastros de las antiguas escaleras, singularmente de la de caracol de Pedro Balaguer, y rehacerla, si es posible.

b) Exterior

1. *Lo que es actualmente:* La parte primera del muro, correspondiente al exterior de la sacristía gótico-primitiva ya la explicamos. Siguiendo el muro correspondiente al Vestuario actual, es un muro gótico (siglo XV) con unos absurdos ventanones del siglo XIX (¡siglo de *las luces!*), que dieron al traste con la elegante obra de Pedro Compte. ¡Son seis en líneas de a tres! Estéticamente eso no se le ocurre... ni al que asó la manteca. Y se encuentra todo estropeado por el incendio de 1936 y posteriores intentos de saqueo.

2. *Lo que fue anteriormente:* Todo este muro es —como hemos dicho— obra de Pedro Compte, que hizo en él dos series de ventanas del siglo XV (finales). De las altas (más pequeñas) se conservan dos (sobre el ventanal gótico de la Sacristía vieja). Hay más al interior, cegadas posteriormente o rotas para hacer los absurdos ventanales del siglo de las luces.

De las bajas (mayores) se conservan cegadas (al menos una) en el muro recayente a la Sala Capitular *nueva*, edificada por Joaquín Thomas y Sanz en 1826-1927. ⁽⁶⁾

Este pegote ideado y ejecutado por el mismo señor, en ladrillo, estropeó toda la obra de Compte adosando a ella su obrilla y tapiando todos sus ventanales y varias capillitas retroabsidales (de la retrogirola).

El que mire a la Catedral desde la esquina del Almodín se dará cuenta de lo que decimos.

3. *Lo que debiera de ser en el futuro:* Los constructores del nuevo Archivo-Biblioteca debieran de tener todo lo dicho en cuenta: a) Quitar el tejado y hacer la terraza y dejar salir el agua por las gárgolas, que son *funcionales*. b) Poner (*reponer*) en la parte alta la serie de ventanitas elegantes de Pedro Compte (prescindiendo de los absurdos vanos del XIX). c) *Reponer* en el muro los ventanales de Compte: El estilo y la altura la tienen en uno mutilado y cegado, que da a la escalera actual. d) El Aula Capitular es una pena que no se pueda eliminar.

De ella tenemos que hablar en otro trabajo, D. m. No por el edificio, sino por lo que contiene, cuya descripción llevará no pocas páginas.

JUAN A. OÑATE

Can. Lectoral (o Teólogo) de Valencia

(5) Aunque tiren el muro, no la encontrarán, pues la deshicieron para fabricar una puerta cuadrada muy grande, sin arte alguno. Y ¡en este siglo! La 5B, a que me refiero, se halla rebajada, por la parte que da al Vestuario para hacerla cuadrada; y poner un batiente del mismo estilo! En el gótico no debiera poner sus manos el que no entienda de tal estilo.

(6) Hay indicios de una puerta gótica en el muro. ¿Convendría abrirla para acceso al Archivo? Si no aquí, en la parte cegada al adosar la obra de Thomas y Sanz, tendría que haber una puerta (o portada gótica del siglo XV). *Reitero mi gratitud a los Sres. don Salvador Vázquez Caplliure, Can. Archivero, y a su adjunto, M. Rev. Sr. don Ramón Fita.*

ICONOGRAFIA MEDIEVAL VALENCIANA

LOS TAPICES DE LA REINA MARIA, ESPOSA DE ALFONSO EL MAGNANIMO

Entre los Inventarios que se conservan en el Archivo del Reino de Valencia, existe uno singular, no sólo por la riqueza de su contenido sino por la real persona que fue propietaria de los bienes que en él se relacionan: la Reina María de Castilla, esposa de Alfonso V de Aragón, llamado el Magnánimo.

El Inventario hace ya tiempo que fue publicado ⁽¹⁾. Sin embargo alguna equivocada interpretación de su contenido nos ha movido a analizarlo y a revisar los documentos originales.

Por otra parte al haber efectuado una exhaustiva investigación documental sobre dos monumentos señeros valencianos: la Lonja ⁽²⁾ y el «Palau de la Generalitat» ⁽³⁾ e ir profundizando en la documentación que existe sobre el Palacio Real de Valencia, nos ha permitido situar en un contexto cultural muy homogéneo las piezas que comprende dicho Inventario Real y, en parte, el de la Valencia de su tiempo.

Los bienes de la Reina María que se relacionan en el Inventario nos permiten ahondar en aspectos no tenidos en cuenta antes, como son: la situación física de aquellos en el Palacio Real; las personas que en aquel momento servían a la Reina y los bienes en sí, con especial dedicación a los tapices.

Aportamos, también, unos datos que creemos importantes, a saber: las personas que adquirieron dichos bienes; el precio que pagaron en la correspondiente almoneda por los mismos y su estatus social.

La biografía de la Reina María de Castilla (1401-1458) es muy conocida y ha sido objeto de cuidadosos trabajos y monografías ⁽⁴⁾. Hija de Enrique II de Castilla y Leonor de Aquitania casó en Valencia, en 1415, con su primo Alfonso, hijo de Fernando I. Un año después, Alfonso fue rey de Aragón, de Valencia y de los demás territorios que formaban la Corona de Aragón. A partir de 1420, Alfonso decide intervenir en los asuntos italianos ⁽⁵⁾, dejando la gobernación de los restantes territorios a la Reina María que quedó como Lugarteniente General de la Corona de Aragón y Virreina de Valencia. Desde su altísima autoridad y dado que Alfonso durante 29 años residió permanentemente en Nápoles, la Reina María, en virtud de sus atribuciones, convocó Cortes en diversas ocasiones y gobernó los territorios como si del propio Rey se tratara. Tuvo la Reina

María especial predilección por Valencia en cuyo Palacio Real vivió siempre que se lo permitieron los asuntos de gobierno. Fundó cerca de Palacio un convento de Religiosas Clarisas, recordando, quizá, el homónimo que conoció, siendo joven, en Tordesillas. Dicho convento, llamado de

-
- (1) TOLEDO GUIRAU, J.: «Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo». Anejo n.º 7 de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, 1961.
 - (2) ALDANA FERNANDEZ, S.: «El lenguaje simbólico en la escultura de la Lonja de Valencia» *Goya*. N.º 119, Madrid, 1976. «Simbología de la Lonja de Valencia». *Temas Valencianos* N.º 5, Valencia, 1977. «Artistas y artesanos en la Lonja de Valencia». *Cuadernos de Trabajo, II*. Universidad de Valencia, 1982. «Las gárgolas de la Lonja de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1984. «La Lonja, las obras y los hombres». *Diario Las Provincias*. Valencia (25-11-1984) «El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1985. «La Lonja». Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1988. «Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia en el siglo XVIII». *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1989. «Iconografía medieval valenciana. Imágenes gremiales en la Lonja de Valencia». Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 1992.
 - (3) ALDANA FERNANDEZ, S.: «La Casa de la Generalidad. Artesanos». *Generalitat*. N.º 2. Valencia, 1963. Págs. 21-24. «De escultura renacentista: El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad». Valencia. Suplemento *Diario Levante*. N.º 406. Valencia (28-5-65) y N.º 407. Valencia (4-6-65). «El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1976. Págs. 3-13. «El Palacio de la Generalitat» de Valencia. vols I, II y III. Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1971.
 - (4) SOLDEVILA ZUBIBURU, F.: «La Reina María, muller del Magnànim». *Memories de l'Academia de Bones Lletres*. Barcelona, 1928. MIRON, E.L.: «Las Reinas de Aragón» HERNANDEZ LEON, Fca.: «Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo» Valencia, 1959.
 - (5) RYDER, A.: «El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo». *Edicions Alfons el Magnànim*. Valencia, 1987. Págs. 39 y sigs.

la Trinidad, tuvo como primera abadesa a Sor Isabel de Villena.

En el citado Monasterio dispuso la Reina María su sepulcro. Colocado en el claustro, junto a la cabecera de la iglesia, se adorna con escudos de piedra que ostentan las armas reales ⁽⁶⁾. Fallecida la Reina en 1458 y enterrada en el lugar por ella elegido, se conservan infinidad de citas documentales que aluden, no sólo a los servicios fúnebres celebrados en su óbito, sino a los trabajos hechos en fechas posteriores para ornato de su sepultura ⁽⁷⁾.

La relación de los bienes que se inventariaron tras el fallecimiento de la Reina María, nos permite conocer, en primer lugar, en qué espacios del Palacio Real de Valencia se encontraban.

Se citan, en los documentos, por este orden los siguientes: «Cámara de la noble Na Toda Centelles»; «Cámara del Retret»; «Guardaroba»; «Cámara del cap de la scala»; «Cambres de donzelles»; «Sala del Apartament de la Reyna»; «Capella de la Reyna»; «Cuyna»; «Rebost»; «Musería»; «Cuyna del retret» y «Stable». Aunque alguna «cámara» pueda parecer como estancia propia de determinada persona —caso de la que se asigna a Na Toda Centelles— no ocurrió así sino que dicha dama fue guardiana de lo que en la misma se contenía. Habitaciones de uso privado son las que se denominan en el documento como «cambres de donzelles», en realidad dormitorios.

Las habitaciones que normalmente utilizó la Reina María fueron: la «Cámara del cap de la scala» —donde

falleció—; la «Sala del Apartament de la Reina»; «la Capilla» y los guardarropas. El resto, como cocinas, despensas, etc. eran propias del Palacio y existían antes de su llegada.

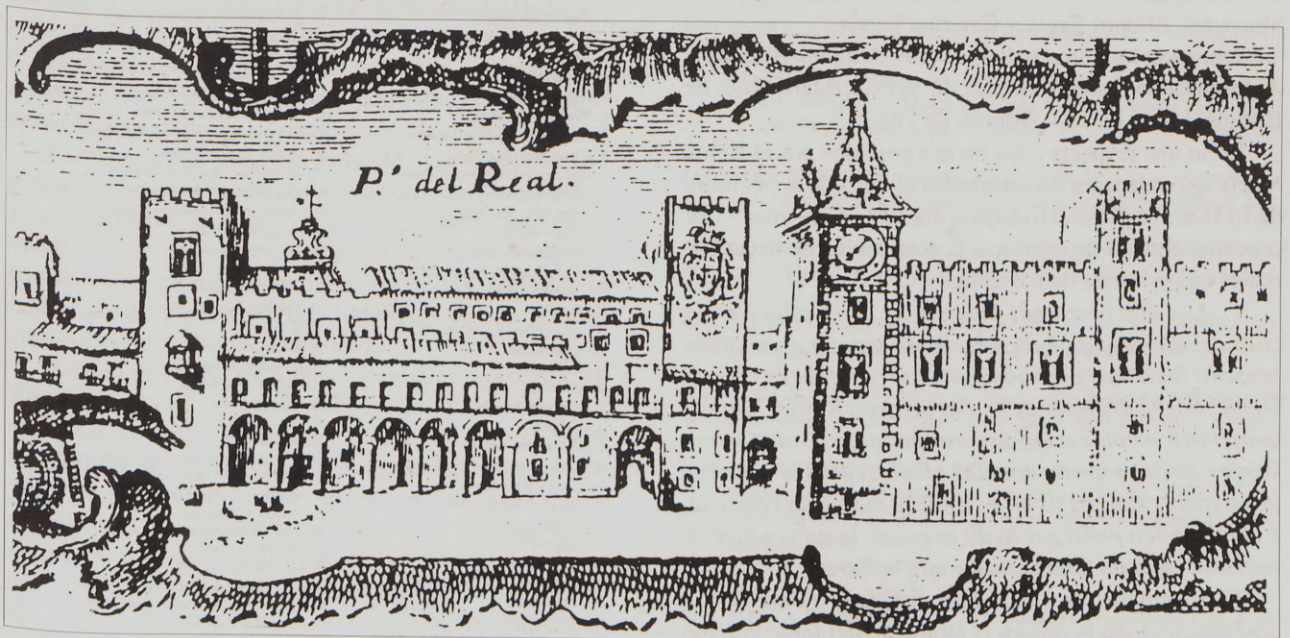
La situación de las habitaciones de la Reina María en aquél, parece corresponder a las que debían encontrarse sobre las que en la planta baja albergaban cuadras, bodegas y despensas. A este respecto hay que referirse a un plano publicado, del que se ofrecen pocos datos y entre ellos el

(6) BENITO GOERLICH, D.: «Monasterio de la Trinidad», en *La España Gótica. Valencia y Murcia*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1989. Págs. 325-330.

(7) MIRALLES, M.: «Dietari de capellà d'Alfons el Magnànim». *Edicions Alfons el Magnànim*. Valencia, 1988.

«En l'any damunt dit (1445), dia de l'Àngel Custodi, començaren lo monestir e orde de les monges de la Trinitat. E fon començat per dona María, reina d'Aragó e muller de don Alfonso, rei d'Aragó lo qual monestir es ordenat les monges closes e tancades e ab moltes bones ordenacions, si duren, car tots lo monestirs son principiats santament e be» (Pág. 95)

El rey Alfonso había fallecido el 27 de junio de 1458. El 30 de agosto se puso enferma la Reina María y el 4 de septiembre: *«... a 8 hores de nit, morí e trespasà de aquesta vida present, la molt insigne e de lluable memoria, la senyora reina dona María... E lo dimarts de matí fon mesa en la sala de lo Real, damunt un gran lliç tot cubert de draps negres... Lo dijous qui contam 7 del dit mes de setembre... fon portada al monestir de la Santissima Trinitat...»* (Págs. 108-110).



Lám. 1. Palacio del Real de Valencia. (Pormenor del grabado de Carlos Francia incluido en "Fiestas Seculares" del P. Tomás Serrano. Valencia, 1762).

de científica datación, y el más conocido debido al arquitecto valenciano VICENTE GASCO, realizado en el siglo XVIII. A esas habitaciones reales, incluida la Capilla, se accedía por dos escaleras, una interior y otra exterior — típica de los palacios valencianos— que arrancaba del que se conocía como patio pequeño.

El volumen edificado puede verse en los planos perspectivos de WYNGAERDE (1563), ANTONIO MANCELI (1608) y TOSCA (1704)

Estos planos nos muestran el Palacio desde su parte posterior. Su alzado por la parte delantera podemos verlo, entre otras imágenes, en el grabado que incluye el P. TOMAS SERRANO en su obra ⁽⁸⁾.

Las personas que formaban el séquito de servidores de la Reina, en los últimos años de la vida de ésta, eran de estamentos sociales diferentes y teniendo en cuenta esa circunstancia les fueron encomendadas, también, funciones diferentes. En este grupo más próximo, no se incluyen ni los cargos administrativos del Palacio ni los de la Gobernación del Reino, que dependían de la Casa Real, ni los servidores habituales de Palacio.

La figura de más categoría social, excepción hecha de testigos o afines que presidieron la realización del Inventario que comentamos, es la noble Na Toda Centelles, de distinguida familia valenciana. A dicha dama les siguen las doncellas y camareras como: Na Isabel Soler, Na Leonarda de Castre, las hermanas Isabel, Elionor y Beatriu de Montagut, Na Todolella, Na Tomasa Bellot, Yolanda Marrades, Elionor Sagra y Caterina Ferrer.

Entre los hombres hallamos a N'Anthoni Alemany, Anthoni de la Torre, Gonçalo de Vilbau, Martí Roiz de Burgos, Johan Palau y Alfonso de Fita.

En lo que respecta a los bienes poseídos por la Reina María se comenzó a inventariarlos el día 5 de septiembre de 1458 acabándose el trabajo el día 30 de dicho mes ⁽⁹⁾. Se procedió el día 4 de octubre a la destrucción de los sellos reales en presencia de los testigos:

«...Los dits reverends magnífichs marmessors en la casa del dit magnífich tresorer feren trencar e esclaffar, presents los notari e testimonis deius scrits, per en Garcia Gómez Sorio, argenter de la dita Senyora Reyna. E apres que feren trencats e sclaffats foren pesats per lo dit Garcia Gómez Sorio argenter los dits cinch segells d'argent e pesaren tres marchs sis onzes e mija a march de Valencia, e continuo fon pesat per lo dit argenter lo dit segell d'or trencat e pesa un quart e mig e mig millares...»

El Inventario de los bienes fue muy minucioso y comprendió todo lo que en el momento del fallecimiento de la Reina le pertenecía. Después de la realización del Inventario tuvo lugar la almoneda de todos los bienes.

Consta que algunos no fueron adquiridos por lo que puede pensarse que permanecieron en Palacio.

Comprende el Inventario las colecciones de objetos siguientes: joyas, platería, libros, telas, tapices, pinturas, objetos de culto para la capilla y objetos de uso diario así como documentos administrativos.

Alargaríamos extraordinariamente este trabajo, dedicado fundamentalmente a la tapicería real, si nos detuviéramos en todos y cada uno de esos capítulos; sin embargo debemos hacerlo, al menos, en el de los libros y en el de las pinturas. Ello se debe a que ya iniciamos y publicamos, hace tiempo, un trabajo sobre la formación de una conciencia humanista en la Valencia del XVI, en el que analizamos obras de arte y bibliotecas en diversas mansiones valencianas. Este avance sobre los bienes que la Reina María poseyó en esos dos campos pudiera completar, un siglo antes, aquel trabajo y referirlo a una persona de sangre real.

Los libros que la Reina ⁽¹⁰⁾ tuvo, en número de setenta y tres, abarcaron las siguientes materias: Religión, Histo-

(8) SERRANO, Fr. Tomás.: «Fiestas seculares... con que... Valencia celebró...el...Tercer Centenario de la Canonización...de...S. Vicente Ferrer». Valencia, 1872.

(9) INVENTARIO de bienes de la Reina María. Archivo Reino Valencia. Real. Sg. 473.

(10) RELACION de libros de la Biblioteca de la Reina María.

- | | |
|--|---|
| 1.- «Dels fets dels apostols» | 37.- «Libre de Regiment de la Senyora Reyna» |
| 2.- «De les amonestacions dels Sants Pares» | 38.- «Tot pecat es acció» |
| 3.- «Masquaro» | 39.- «De Pascencia» |
| 4.- «Lo Saltiri» | 40.- «Confessional» |
| 5.- «Summa Collationis» | 41.- «La benaventurada Sancta Radamidis» |
| 6.- «Dialego de Sant Gregori» | 42.- «De la vida de Sancta Radagundis» |
| 7.- «Exercitatorum mentis ad Dominum» | 43.- «Consideracio de les regles dels Avangelis» |
| 8.- «Dits de Jhesu Christ e Doctors» | 44.- «Sent Geronim sobre Seneca» |
| 9.- «Interpretatio de nom de Sant Geronim» | 45.- «Contemplacio sobre lo Pater Noster» |
| 10.- «Biblia en romans» | 46.- «Contemplacions de Sent Domingo» |
| 11.- «Humilies de Sant Gregori» | 47.- «Al molt honorable mossen Pere Dartes» |
| 12.- «De arra anime» | 48.- «De la dona emparedada» |
| 13.- «Vida dels Sants Pares» | 49.- «Punyament d'amor» |
| 14.- «De les virtuts dels prínceps antichs» | 50.- «Spill de la Creu» |
| 15.- «De natura angelica» | 51.- «De Istories antigues» |
| 16.- «Evangelis» | 52.- «Dels Sants Pares hermitans» |
| 17.- «Libre de Dona María Reyna d'Aragó» | 53.- «Biblia» |
| 18.- «Contemplacio» | 54.- «Biblia» |
| 19.- «Abbat Isach» | 55.- «Lo primer volum de la Biblia» |
| 20.- «De les conquestes» | 56.- «Sancta Caterina de Cena» |
| 21.- «Conqueste d'Aragó» | 57.- «Flors Sanctorum» |
| 22.- «Baldufari» | 58.- «Sanctas Virtudes» |
| 23.- «Epistoles de Seneca» | 59.- «A simples gent» |
| 24.- «Confessio de mestre Anthoni Canales» | 60.- «Proverbios ordenados por Enyego de Mendoça» |
| 25.- «Sent Pau primer hermita» | 61.- «Les collacions de Johan Caçia» |
| 26.- «De vida de Senta Elisabet» | 62.- «Nicholau de Lira sobre Lo Saltiri» |
| 27.- «Mirall del mon» | 63.- «Summa de Collaciones» |
| 28.- «Angela de Fulgino» | 64.- «De Collacions dels Sants Pares» |
| 29.- «Les Morals de Job» | 65.- «Boeci de Consolacio» |
| 30.- «Dels Miracles de la Verge María» | 66.- «Libre de Oracions» |
| 31.- «De les Dones» | 67.- «De la Nativitat de Jhesu Christ» |
| 32.- «Vícis e Virtuts» | 68.- «De la vida de Jhesu Christ de Bonaventura» |
| 33.- «Com segons testimoni de la Sancta Scriptura» | 69.- «Laors de la Verge María» |
| 34.- «Al molt alt Princep» | 70.- «Vida de Sanct Honorat» |
| 35.- «Istories castellanes» | 71.- «Ores de Sancta María» |
| 36.- «Boeci de Consolacio» | 72.- «Contemplacio sobre la Passio e claus de Jhesu Christ» |
| | 73.- «De la Trinitat e de la Verge María» |

ria, Filosofía, Moral, Política y Literatura. Destacan sobre manera los 54 libros sobre Religión, repartiéndose los restantes entre las distintas materias. Por lenguas hay un predominio de la valenciana (63 ejemplares) mientras que existen seis ejemplares en castellano, uno en latín y otro en francés. La relación que acompañamos nos excusa de cualquier comentario pero no debemos dejar de llamar la atención sobre algunos de ellos que indican las aficiones de la Reina y su exquisita cultura; así mencionamos las «Epístolas» de SENECA, las «Consolaciones», de BOECIO (dos ejemplares) y como específicamente valencianos: «Les trobes en lahors de la Verge María» y el «Tractat de les dones emparedades». No falta el muy divulgado «Llibre de les Dones», el «Flors Sanctorum» y un ejemplar de los «Proverbios» del Marqués de Santillana.

Por lo que respecta a las pinturas hay que distinguir entre las situadas en la capilla de Palacio (nueve) y las del Oratorio privado de la Reina (tres) ⁽¹¹⁾. Estas últimas son: Un retablo pequeño («Oratori de fust») con el tema de la «Verónica y ángeles»; otro retablo, también pequeño, («De os o vori» (marfil), con puertas. En la tabla interior estaba efigiada la «Virgen con el Niño» y al exterior aparecían las imágenes de «San Ambrosio» y «San Nicolás». El tercer retablo, más grande, se componía de tres tablas más ático. En la central se podía contemplar a «La Virgen con su Hijo al brazo» —cabe suponer que se trataba de una Piedad—; a uno de los lados «El arcángel Gabriel» y al otro la «Virgen». En el ático la efigie de «Dios Padre». Es decir se combinaban, bajo la atenta mirada del Padre los temas de «La Piedad» y «La Anunciación».

Dicho retablo se encontraba colocado encima de un tabernáculo de madera dorada y podríamos considerarlo como la pieza principal —pictórica— de dicho Oratorio.

Los tapices que poseyó la Reina María fueron muchos y muy importantes. No han sido estudiados en profundidad y, por supuesto, tampoco se han relacionado con otros muchos existentes en Valencia por la misma época. Quizá puede ocurrir que esté aún por hacer el estudio global de la tapicería valenciana en la Edad Media. Con este trabajo creemos contribuir a dicho estudio.

Existen una serie de trabajos parciales, como los de SANCHIS SIVERA ⁽¹²⁾ o el contenido en el volumen de la «Historia del Arte Valenciano» ⁽¹³⁾. Sucede que, en general, siempre se han englobado los tapices para su estudio junto a otros tipos de tejidos, especialmente con los empleados para realizar ornamentos sagrados. Hay que tener en cuenta, también, la dificultad real de estudiar la tapicería valenciana medieval puesto que la inmensa mayoría de las obras se han perdido, ya por su uso constante, por cambios de gusto o por las destrucciones habidas a lo largo del tiempo.

De alguno de los tapices perdidos conservamos documentación gráfica y documental, pero de otros sólo tenemos los datos de archivo.

Planteándonos el tema desde una mayor amplitud nuestros tapices hay que situarlos dentro del esplendor de la industria tapicera europea muchos de cuyos productos llegaban a Valencia. Conocemos dicha tapicería gracias, entre otros, a los trabajos de COFFINET ⁽¹⁴⁾, GUIFFREY ⁽¹⁵⁾ y JARRY ⁽¹⁶⁾, debiendo mencionarse para España los contenidos en el volumen titulado «Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España» ⁽¹⁷⁾ así como añadirse algunas monografías sobre aspectos muy concretos de la tapicería destacándose los de CORTES ⁽¹⁸⁾, LARA ⁽¹⁹⁾, RABANOS ⁽²⁰⁾, TORMO ⁽²¹⁾, TORRA ⁽²²⁾, MARTIN ⁽²³⁾ e igualmente los que hacen referencia a la colección de tapices que posee el Patrimonio Nacional.

- (11) RELACION de obras pictóricas pertenecientes a la Reina María.
 - 1.- «Una taula de fust quadrada en la qual es pintada de pincell la ymatge de la Verge María, de mig amunt, ab lo Jhesus en lo braç»
 - 2.- «Una taula de fust daurada e picada tota, en la qual es la ymatge e figura de Jhesus Christ exint del sepulcre e es hi la ymatge de la Magdalena»
 - 3.- «Dues taulas clavades ab frontizes feta a forma de retaule, tot daurat; apar dins en la una la figura de la Verge María ab lo Jhesus al braç, e en l'altra lo Jhesus crucificat ab lo Johan al costat»
 - 4.- «Altra taula daurada e colorada ab diverses colors, en la qual ha pintada la figura del Angel Custodi de la Senyora Reyna»
 - 5.- «Hun retaule de tres posts que'es tanquen ab frontizes, en lo qual son figurats los Set Goigs»
 - 6.- «Dos altres taulas fetes a forma de libre ab ses frontises, tot daurat, en les quals son pintades les figures de Sent Miquel, Sent Johan Batista, Sent Gregori, ben figurat»
 - 7.- «Una taula de pergami larga, forrada de drap hon son depins figurats los Articles de la Fe»
 - 8.- «Hun retaule de fust fet de tres peces de fust que's tanquen ab frontizes, daurat, ab lo Jhesus crucificat, la María e Sent Johan»
 - 9.- «Hun retaulet petit en dues post de rowre, petites fetes ab frontizes, en que es figurada la vida de Jhesus Christ»
- (12) SANCHIS SIVERA, J.: «El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV Y XV». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1917. marzo-abril. Págs. 200-223.
«El arte del bordado y de los tapices en Valencia. Siglos XIV y XV». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1932. N.º XVIII. Págs. 45-58.
- (13) RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: «Artes Industriales y Suntuarias» en *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1988. T.º 4.º. Págs. 343-347.
- (14) COFFINET, J.: «Arachné ou l'Art de la Tapisserie». Ginebra, 1971.
- (15) GUIFFREY, J.: «Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours». Tours, 1886.
- (16) JARRY, M.: «La Tapisserie des origines à nos jours». París, 1968.
- (17) PARTEARROYO LACABA, C.: «Textiles». *Manuales de Arte Cátedra*. Madrid, 1982. Págs. 350-388.
- (18) CORTES HERNANDEZ, S.: «Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo». *Ministerio de Cultura*. Madrid, 1982.
- (19) LARA ARREBOLA, F.: «Tapices del Patrimonio Eclesiástico de Córdoba». *Caja de Ahorros de Córdoba*. Córdoba, 1979.
- (20) RABANOS FACI, M.º C.: «Tapices en Aragón». Librería General, Zaragoza, 1978.
- (21) TORMO MONZO, E.: «En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices». CSIC. Madrid, 1945.
- (22) TORRA DE ARANA, E. y colaboradores.: «Los tapices de la Seo de Zaragoza». *Caja de Ahorros de la Inmaculada*. Zaragoza, 1985.
- (23) MARTIN AVEDILLO, F.: «Los tapices de la Catedral de Zamora». Ilmo. Cabildo Catedral de Zamora. Zamora, 1989.

Por lo que respecta a Valencia, afirma SANCHIS SIVERA, existía en el siglo XIV una fuerte tradición textil, muy centrada en la ciudad, con cierto número de telares a los que se añadieron otros montados por tejedores extranjeros que aquí se avecindaron:

«...Lo cierto es que el renacimiento de las artes en el siglo XIII... se dejó sentir en Valencia en tiempos no muy posteriores, haciéndose cosa corriente en el siglo XIV el revestir los muros de las salas de las casas nobles, y aún de muchas iglesias y capillas particulares, de tapices historiadados y de telas bordadas en seda y oro...».

No sólo contó la ciudad de Valencia con talleres que trabajaban según «la industria y arte de los draps de Raç», sino que: «desde muy antiguo tenía este oficio cierta organización como lo prueba el hecho de que había una calle especial en la que se vendían estos géneros... la de Brodadors».

En Valencia existieron colecciones de tapices la mayoría de los cuales se desbarató o se perdió. Si comenzáramos la relación con los que poseyeron las iglesias, los monasterios o la misma Seo, la relación sería inmensa. No digamos nada de los que poseyeron los particulares.

En el Inventario que SANCHIS SIVERA publica ⁽²⁴⁾, referido a la colección de la Seo de Valencia, en 1418, encontramos junto a:

«...capes, vestiments e altres arreaments sacerdotals de hor e de seda...»

las siguientes piezas de tapicería:

«...Hun tapiç grant nou... Hun drap de raz tenat ab lo Crucifix, la María e Sent Johan, forrat de tela blava... Hun drap de raç de la visió de Davit, antich... Hun drap de raç ab la Ystoria de Virgili, antich... Hun drap de raç gran, ab la Ystoria de Moises, lo qual dona lo cardenal de Valencia... Dos draps de raç, la hu de la Ystoria de la Salutacio e tres Reys de Orient, laltre de la Ystoria de Sent Xristofol, Sent Jordi, Sent Marti, Senta Margarita, Sent Johan Babtista, Sent Johan Evangelista, los quals dona el cardenal de Luna...»

Afortunadamente el Colegio del Corpus Christi conserva, en la llamada Capilla del Monumento, tapices de Arrás —del siglo XV— titulados: «La Ira y la Pereza»; «Parábola de la Viña»; «Escenas de la vida de Salomón»; «La Gula y la Lujuria» y «La Iglesia Militante y la Triunfante» ⁽²⁵⁾.

En nuestra obra sobre el Palacio de la Generalitat Valenciana ⁽²⁶⁾, dimos a conocer la gran cantidad de piezas textiles que poseyó la Institución. Entre ellas citamos a los «Draps de raç» o simplemente «Raç», nombre con el que designaban a los tapices fabricados en Arrás, capital del Artois ⁽²⁷⁾.

Hay que mencionar que muchas veces se especifica a la pieza importada por su nombre propio y así contamos con los «Bancals», piezas con las que se revestían determinadas paredes y puntos de la Casa. La primera noticia de la compra de «Bancals» es de 1421 y hace referencia a:

«...Bancals de raç de fflandes pintats ab distintes ymatges e brots fort bells» ⁽²⁸⁾.

De nuevo, en 1483, se compran «Dos bancals de Tornay ab figures» al mercader PERE SANCHIS y en 1504 se importaron de Arrás por PERE y RAIMON MAÇIP: «Tres tranchaportes de raç ab figures».

Entre los «Draps de raç» más grandes con que contó el Palau mencionamos los comprados al mercader JAUME MAÇIP y entre ellos el:

«...Drap de raç de moltes figures... lo qual sta penjat en la sala de la casa de la deputacio... lo cual forneix be tot lo cap de la dita Sala e te de llarch quaranta tres pams e de cayguda vint e hu» (9'89 m. por 4'83 m.).

En el Inventario de la Generalitat de 1580 constan todas las piezas conocidas como «Draps de raç» que se encontraban situadas en la «Sala de la Capella». Pero en el último, realizado en 1707, ya han desaparecido. Tales tapices se describieron así:

«Primo un drap de raç vell de nou palms de cayguda y quaranta cinch de llarch de historia.

Item altre drap de raç de historia de XVIII palms de cayguda y XXVIII de llarch molt vell.

Item altre drap de raç vell de historia de XVII palms de cayguda y XXVI palms de llarch.

Item altre drap de historia de raç de XVIII palms de llarch vell.

Item altre drap de raç de historia de XI palms de cayguda y XXIII de llarch vell.

Item altre drap de historia de XVI palms de cayguda y XXXX de llarch ell.

(24) Vid. nota 12.

(25) CARCEL ORTI, V.: «Guía del Museo del Patriarca». Valencia, 1962. Págs. 33-37.

BENITO DOMENECH, F.: «Museo del Patriarca». Valencia. IberCaja. 1991. Págs. 98-103.

(26) ALDANA FERNANDEZ, S.: «El Palacio de la Generalitat de Valencia». Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1991. T.º 2.º Págs. 161-178.

(27) Comprados a Martí de Soria, Johan Ferrando y Johan Vila, «banqualers» y al «tresorer real» Alfons Sanchiz. Generalidad. Albarans, 1491 (20 y 22 diciembre) Sg. 57; 1507 (23 marzo) Sg. 72; 1526 (3 septiembre) Sg. 94; 1502 (11 febrero) Sg. 69. Archivo Reino de Valencia.

(28) Generalidad. Clavería, 1421 (15 diciembre) Sg. 686. Archivo Reino Valencia.

Item altre drap de historia de XX palms de cayguda y XXXIII palms de llarch vell» ⁽²⁹⁾.

También los Jurados de la Ciudad de Valencia poseyeron tapices, alguno de los cuales se colocaba habitualmente—igual que tenían por costumbre hacer los Diputados de la Generalitat— en el testero del estrado que levantaban los carpinteros de la Casa para subastar los derechos sobre los impuestos locales o del Reino ⁽³⁰⁾.

Muy importante es el testimonio que aporta el ya citado SANCHIS SIVERA sobre una obra, su autor y las personas que la encargaron. Estas fueron el mercader PETRI BOU y su esposa, para quienes el bordador BARTHOLOMEUS MARINER se compromete, en 1401, a realizar:

«...*Quince peccias cortinarum lecti de vellut vermell*», en las cuales se desarrollarían los asuntos siguientes:

«...*Una donzella... als peus de la donzella una muntanya ab los squexos de los çoques e taylls... sobre los squexos de la çocha ha de haver enbes e flos de diverses collors... en la çocha ha de haver enbes e flos de diverses collors... en la falda de roçega la donzella deu haver una bestia que hom apella... damunt la bestia, en les spales de la donzella, un arbre appellat roure...».*

Nos encontramos, como fácilmente puede colegirse, ante la representación plástica, muy primeriza, en Valencia, del tema de la «Virgen y el Unicornio», imagen, por otra parte, muy común, como observa VAN MARLE ⁽³¹⁾, desde PLINIO, con su «Historia Naturalis», y AELIO, con «De Natura animalium». No proviene iconográficamente, pues, del «Physiologus», de THEOBALDUS, equivocadamente atribuido a SAN EPIFANIO ⁽³²⁾. Como sabemos el éxito del tema fue inmediato y duradero como lo demuestra las series de tapices del Museo de Cluny y la de Los Cloisters, en Nueva York, tejidas cinco piezas de dicha serie en conmemoración de la boda de Luis XII y Ana de Bretaña, en 1499 ⁽³³⁾.

Los tapices de la Reina María se encontraban, entonces, en el Guardarropa real, bajo el cuidado de N^o Anthoni Alemany «tenint lo officí de guardarropa de la dita Senyora» (4). Se relacionaron así:

1.- «*Primo hun drap de raç appellat del albarda en lo qual ha XXI figures entre homes e dones qui sta(n) caçant a caça de ribera que tira de larch huyt coldos e tres palms e de cayguda quatre coldos e mig.*

2.- *Item altre drap de raç guarnit de tela vert appellat de la caça de la çerva en lo qual ha XXVIII figures que tira de larch nou coldos e de cayguda cinch coldos.*

3.- *Item altre drap de raç appellat de la fama en mig del qual se mostra una figura de Reyna coronada vestida de morat ab mantel blau velutat brocat seguda en cadira ab una spasa nua en la ma drete e un anell groch q(ue) fletga hun arch ab una sageta que li sta de peus en la ma squerre.*

Lo qual tira de larch setse coldos e de cayguda cinch coldos sego(n)s e libre de scriva de rac(i)o es p(us)g larch conte(n)gut.

4.- *Item altre drap de rao nou guarnit de tela verda de ca(m)p vert de arboreda al pus alt de aq(ue)ll. En lo qual ha hun castell ab algunes teulades blaves e alt en lo pus alt de aq(ue)ll ha hun peno vermell en lo qual ha XXII figures entre homes e dones a cavall e a peu tira de larch nou coldos e cinch de cayguda segons el llibre de scriva de racio es p(us)g larch q(on)t(en)gut.*

5.- *Item altre drap de raç nou ab camper vert ab arboreda alt ab XXIII figures entre homes e dones axi a cavall com a peu casant los huns hun leopart quel encalcave(n) dos cans la hu roig ab collar blau e laltre blanch ab collar vermell o morat tira de larch nou coldos tres palms de cayguda quatre coldos tres palms segons el libre de scriva es pus larch contengut.*

6.- *Item hun drap de raç vell ab arboredes en lo qual ha figures de homes e dones caçant tres porchs al mig del dit drap al hun delsq(ua)ls ha hun home vestit de blau met lo venable en la boca e al altre porch q(ue) sta p(us)g baix lo te per la orella drete hun ca blanch tira de larch deu coldos de cayguda quatre coldos tres palms.*

7-8.- *Item hun parell de banchals molt usats sembrats darboreda ab huyt figures en cascu quatre de homens e quatre de dones de parell a parell tiren cascu de larch set coldos e dample hu coldo e mig.*

9.- *Item hun altre banchal vell sembrat de arboreda en lo qual ha sis figures ço es tres de homens e tres de dones e lo hu cap del qual ha una figura dome vestit de blau ab hun falco en lo puny tira de larch set coldos e dample hu coldo e hu palm segons en lo libre de Racio es pg. larch contengut.*

10-11.- *Item hun parell de banchals nous sembrats hun al altre de arboredes e pardería e hun stany en quasun dels quals ha xi figures ço es sis homes e cinch dones en los quals ha a la part drete hu home vestit de blau ab capero e calces vermelles ab scacella al costat que tira cascu de larch set condos e de cayguda hu condo e mig segons en libre de scriva de Racio es pg larch contengut.*

29.- Generalidad. Notario GASPAR LUIS GARCIA. 1580 (2 agosto) Sg. 2818. Archivo Reino de Valencia.

30.- ALDANA FERNANDEZ, S.: «La Lonja de Valencia». Valencia, 1988. Consorci d'Editors Valencians.

31.- VAN MARLE, R.: «Iconographie de l'Art Profane». Hacker Art Books, New York, 1971 T.º 2.º Págs. 445-457.

32.- ROWLAND, B.: «Animals with Human Faces». Knoxville. The University of Tennessee Press. 1973.

33.- ERLANDE-BARNDENBURG, A.: «Le Musée de Cluny». París, 1979. Págs. 59-67.

12-13.- Item hun parell de banchals de brots a camper vert scur ab diverses arboredes tira de larch set condos e de cayguda hu condo e hu palm.

14.- Item hun altre banchal de raç groser de brots ab diverses maneres o brots de diverses maneres que tira de larch set condos e mig palm e de cayguda huyt condos e hu palm.

15-16.- Item hun parell de banchals de camper vert scur de arboredes ab praderia en cascu dels quals ha quatre figures de homes e diverses cans caçants animals a manera de gats cervals tira de larch cascu set condos hu palm e de cayguda huyt condos hu condo hu palm.

17-18.- Item hun parell de banchals de raç ab arboredes e praderia ab diverses flors e roses de diverses colors tira de larch cascu set condos mig palm e de cayguda huyt condos hu palm.

19.- Item hun drap de raç apellat dels quatre metalls lo qual tira de larch quatorse alnes e hun palm e de cayguda cinch alnes ab diberses figures de homes e dones textits ab cada intituls los mes de aquells en llurs robes de diverses titols e ab cinch grans rotols scrits en lengua francesa.

20.- Item un altre drap de raç apellat dels xii signes e set planetes en lo mig del qual appar una figura de deu lo pare de mig amunt que te hu pom en la ma sinistre lo qual designa los xii mesos del any tira de larch xii alnes e de cayguda o ample cinch alnes.

21.- Item hun altre drap apellat de la fontana sotil e vell an or textit e aquell en mig del qual ha una figura que llanca molts raigs per los brolladors de aquella tira de larch dotse alnes e de cayguda cinch alnes segons pus larch es contengut en libre de scriva de Racio.

22.- Item hun altre banchal sotil vell e squiçat de obra de Sicilia que tira de larch tres alnes tres palms dample una alna.

23.- Item hun tancaportal de raç ab lo camp vert sembrat darboreda ab hun cel en lo camp damunt de aquell de hon preheix hu angel de mig amunt lo qual te tres titols tira de tres condos de larch de ample dos condos e mig lo qual es sotil segons pus larch es qtengut en libre de scriva de Racio.

24.- Item altre tancaportal ab semblant camp e arboreda en lo qual ha tres figures co es dos dones e hu home stants davall una tenda la una tira de larch tres condos e dos e mig dample lo qual era vell e sotil.

25.- Item hu altre tancaportal quasi semblant al pppdit. sino que la dona que sta en la tenda es vestida de vellutat vermell brocat dor lo qual tira de larch tres condos e dample dos condos e mig lo qual ja usat.

26.- Item altre tancaportal ab quatre figures dos domes e dos de dones caçant ab dos falcns e dos cans e dos anedes

ques leven de hu stany que tira de larch tres condos e mig e dample tres condos.

27.- Item hu altre tancaportal petit de tres figures ço es dos homens e una dona que era vestida de blau ab alguns brots obrat en la manega squerra que tira de cayguda tres condos e dample dos jabe usat.

28-29.- Item dos tancaportals consemblants la hun allatre en los quals ha ço es emquisciu hun pastor vestit de blau tocant una cormusa en hun entrelligament de roses que tire de cayguda tres condos e dample dos los quals sta be usats.

30-31.- Item altres dos tancaportals semblats de arboreda en los quals ha en quiscu una figura de home altra de dona e hun fadri petit q sta als peus de la figura de la dona q la reverencia q tira de larch tres condos e dample dos condos ja usats.

32.- Item hu tancaportal petit de praderia verda ab tres figures de dos grans la una senta la qual te la ballesta parada e lo home te hun falco al puny e la dona vestida de blau te hun goç per la ma la cayguda del qual tancaporta tira tres condos e dample dos condos lo qual es ben usat e squiçat e pedaçat...

...Testimonis foren presents a les dites coses frare Miquel Lozer locht de capella maior Moss Johan de Bonastre Cavaller En Pere Garro locht de Batle Genal Francesch Reyner e Domingo Moynar...

Con tan escasos y, a veces, imprecisos datos, no resulta fácil el análisis de la tapicería de la Reina María.

Otros Inventarios, como los que describen los tapices de la Seo de Zaragoza, los de la Catedral de Zamora o los que estudió SANCHEZ CANTON⁽³⁵⁾—que habían pertenecido a Isabel la Católica—, son mucho más explícitos.

Por lo que respecta a las tapicerías de Zamora o Zaragoza tenemos la fortuna de poderlos contemplar; no ocurre así con los tapices de la Reina María que, al parecer, han desaparecido todos.

Como indican sus nombres nos encontramos con tapiques para paredes (draps de raç y bancals) y para puertas (tancaportes). Todas las piezas eran de Arrás, realizadas según la técnica del «alto lizo» (telar vertical); la mayoría de gran tamaño, como era costumbre en los tapices hechos en aquella ciudad⁽³⁶⁾. Carecen de orlas—que se empezarán a utilizar en el siglo XVI— y algunos llevaban letreros—

(34) INVENTARIO de bienes de la Reina María. Real. Sg. 473. Archivo Reino Valencia.

(35) SANCHEZ CANTON, F.J.: «Libros, tapices y cuadros que colecciónó Isabel la Católica». CSIC, Madrid, 1940.

(36) RABANOS.: Ob. cit. Págs. 37-40.

en lengua francesa— dice el autor del Inventario. Debieron llegar a Valencia en el equipaje de la Reina y ser, por tanto, de su propiedad ya que de no ser así no se hubieran podido vender— junto con los restantes bienes— en almoneda testamentaria, siguiendo la costumbre de hacerla para pagar deudas y mandas.

Los tamaños de los tapices —si las medidas que entonces se tomaron fueron correctas— oscilan entre los casi trece metros de largo por cuatro cincuenta y cinco de alto y el uno treinta y cinco por noventa, medidas que, como hemos dicho, eran corrientes en la época. Hay, también, tapices de las mismas medidas (Núms. 9 y 26; 7 y 8; 10, 11, 12, y 13; 14, 17 y 18) que, en algún caso, son coincidentes también, en su temática, dato éste que no nos permite, por supuesto, hacer ninguna hipótesis, aunque dejemos constancia de la coincidencia.

Era, también, frecuente en la época la compra de tapices por encargo y de temas bien definidos, normalmente de Historia bíblica o de Historia Antigua. En esos casos constituían una serie, como por ejemplo la tan repetida —no sólo en tapicería— de la «Guerra de Troya», en la que personajes vestidos a la usanza de la época llevan a cabo acciones relacionadas con el tema. De esa manera el suceso antiguo se hará presente, al ser las damas, los guerreros, los cortesanos y cortesanas, los campesinos y los personajes religiosos, gente identificable con cada uno de los grupos sociales de la época.

Podía también desarrollarse el tema en un sólo tapiz y hay ejemplos de ellos en abundancia, al menos documentalmente.

De la descripción de los tapices de la Reina María no podemos deducir, en principio, si alguno o algunos formaban serie tomando como eje un tema definido. No obstante y con todas las reservas posibles vamos a plantear algunas hipótesis sobre el agrupamiento temático de dichos tapices.

Un gran conjunto de tapices (quince en total) son muy heterogéneos en sus temas aunque siempre podemos agrupar a seis de ellos bajo el común denominador de la caza (Núms. 1, 5, 6, 9, 26 y 32). Por respetar las dimensiones físicas exigidas en este trabajo no vamos, en estos momentos, a proceder a su análisis.

Iniciamos el estudio por los, al parecer, menos problemáticos (Núms. 12 y 13) conocidos como «Bancals de brots ab camper vert scur ab diverses arboredes». Es decir, sobre un fondo (que generalmente suele ser azul oscuro) aparecen multitud de florecillas, árboles, y, también, con frecuencia, animales, todo realizado con un dibujo entrecortado y esquemático semejante al que empleaba la pintura gótica del «estilo internacional» hacia 1400. El mismo tema aparece en los núms. 14, 17 y 18.

Otra pareja de bancales (Núms. 10 y 11) de las mismas medidas de los primeros y con el mismo fondo de «arboredes e pradería» —mucho más ricos que aquellos— introducen un «stany» y once figuras humanas —seis hombres y cinco mujeres—. Uno de los hombres, sin duda el más importante —viene destacado por el realizador del Inventario— está «vestit de blau ab capero e calces vermelles ab scarcella al costat».

Finalmente mencionamos otros *dos bancales* (Núms. 7 y 8) con «arboreda ab huyt figures e quatre de dones». Son de menor altura que los anteriores y se mencionan como de «parell a parell».

Pasamos a los tapices cuyos temas pudieron guardar entre sí, también, alguna relación y quizá constituyeron una pequeña serie.

El primer conjunto lo forman los núms. 2, 3 y 21.

Al tapiz número 2 se le llamó «De la caça de la çerva». En el tapiz se contaban hasta 28 figuras humanas, suponemos que algunas o todas dedicadas a aquel menester. El tema, habitual para la época, de la caza del ciervo hacía referencia a un episodio de los «Trabajos de Hércules» («La cierva de Cerinia») ⁽³⁷⁾.

Píndaro dice que ese «trabajo» fue, en realidad, una caza simbólica que realizó Hércules quien, tras visitar el país de los hiperbóreos se reconcilió con Artemisa.

Podría darse por válida, también, otra interpretación ya que en un documento de 1420, afirma VANMARLE ⁽³⁸⁾, se mencionan una serie de tapicerías que ilustraban «L'Histoire de la Jeunesse et Déduit apelée la Chase du Cerf». El tema había aparecido antes de 1400 bajo la denominación de «La caza de la Virtud». Recuerda también dicho autor que en un grabado veneciano en madera, de 1525, un cazador lanza sus perros, «Deseo» y «Pensamiento», en persecución del animal. En dos tapices, uno del siglo XVI («Cacería del ciervo del Amor») y otro de finales del XVII («Rastreo del Ciervo del Amor»), ambos pertenecientes a la Colección del Palacio Episcopal de Córdoba ⁽³⁹⁾, hallamos dos muestras, tardías, pero importantes sobre dicho tema si bien ha sufrido una cierta evolución el primitivo tema alegórico.

El tapiz número 3 se describe como un «Drap de raç appellat de la Fama». Una reina, sentada en su trono, mantiene una espada en su mano derecha y en la izquierda:

37.- GRIMAL, P.: «Diccionario de la Mitología griega y romana». Labor. Barcelona, 1966. Pág. 244.

38.- VAN MARLE.: Ob. cit. II. Pág. 105.

39.- LARA ARREBOLA.: Ob. cit. Págs. 150-164.

«...Un angel groch que fletga un arch ab una sageta que li sta de peus en la ma squerre».

Conocemos otro tapiz semejante, que fue de la Reina Isabel la Católica ⁽⁴⁰⁾ y se vendió, en testamento, a la Marquesa de Moya:

«...Un paño grande de lana y seda que se decía de la Fama que tenía en medio una Reina con una ropa azul y una espada en la mano y en la otra mano un ídolo que tenía una ballesta armada».

Por ambas descripciones parece que nos encontramos —atendiendo sólo a uno de los atributos: la espada— ante la representación de la Fama ⁽⁴¹⁾.

Sabemos, por otra parte, que la aparición de personajes con una estatuilla en sus manos es muy abundante iconográficamente y arranca su representación en la tradición posthomérica cuando Diomedes robó la estatua de la diosa Minerva en su templo de Troya ⁽⁴²⁾.

En la Edad Media el ciclo de la Guerra de Troya, como ha estudiado BUCHTAL ⁽⁴³⁾, se populariza —ya que la mayoría de los Reinos de entonces pretendían descender de un héroe troyano— sobre todo a partir de la obra de GUIDO DE COLUMNIS: «Historia destruccioniis Troiae». Comenzada dicha obra hacia 1270 y terminada en 1287, sirvió de fundamento histórico a la dinastía francesa que, entonces, gobernaba en Nápoles. La «Historia» pasó a Francia y, por lo tanto, el nexo histórico también.

En el ejemplar que de dicha obra conserva la Biblioteca Nacional, en Madrid ⁽⁴⁴⁾, hay dos miniaturas que hacen referencia al tema que nos ocupa: la de «Medea presentando a Jasón una estatuilla de plata, amuleto contra los hechizos» (Fol. 14 v.) y la de «Briseis y Calchas reunidos ofreciéndose una estatuilla» (Fol. 91 v.), naturalmente desarrollando escenas de dicha Guerra.

En el tapiz que comentamos, la estatuilla («un angel groch») con arco y saeta puede ser la representación de Cupido en una de las versiones medievales del tema ⁽⁴⁵⁾.

La Justicia tiene, según hemos dicho, como uno de sus atributos la espada ⁽⁴⁶⁾ que, en algún caso («Medalla» hecha por Sparandio para Segismundo de Este) la abandona en manos del Amor.

En el mundo griego Temis era la esposa de Zeus y diosa de las leyes eternas. Fue madre de Astrea que terminó personificando a la Justicia. Astrea infundió a la Humanidad los sentimientos de la Justicia y la Virtud apoyados en el Amor fraternal. Esto ocurrió sólo durante la Edad de Oro. La diosa, ante la maldad de los hombres, se volvió al cielo donde se convirtió en la Constelación de Virgo ⁽⁴⁷⁾.

Reuniendo ahora todos los elementos iconográficos que aparecen en este tapiz podríamos pensar —a falta de algún otro elemento que no aparece descrito— en la representación de *Astrea con el dios Amor en la Edad de Oro de la Humanidad*.

El tapiz número 21, uno de los más antiguos («sotil e vell») de la colección, era también el más suntuoso («ab or textit») y se le llama «de la fontana». Sus medidas fueron considerables (10'92 m. por 4'55 m.). No parece que tan gran superficie de tejido se empleara sólo para incluir:

«...Una figura que llança molts raigs per los brolladors de aquella».

Parece evidente que nos encontramos ante una fuente rematada por una figura, que puede ser la de Amor, y que de forma semejante se nos muestra tanto en miniaturas como en pinturas al fresco y, por supuesto, en tapicerías ⁽⁴⁸⁾. Jardín del Amor y Fuente se relacionan y a partir del siglo XIV se puede hablar de la «Fuente de la Juventud» ya presente en la tapicería francesa.

El tapiz de la Reina María era, por supuesto, de Arrás y por su técnica se puede fechar en el primer tercio del siglo XV ya que presenta lo que era habitual en las piezas salidas de aquellos talleres «la finura de su cánon (seis hilos de urdimbre por cm.) y a la riqueza de sus materiales (la trama contiene hilos de oro, además de la usual lana)» ⁽⁴⁹⁾. En la pieza que comentamos parece que se cumplía, al menos, una de dichas condiciones.

Tendríamos, pues, enlazados, los tres tapices reales, por el mismo tema y aunque sus medidas fueran diferentes —lo cual también ocurre en tapices de otras colecciones— parece que pudieron formar serie.

El tapiz número 19 es un «Drap de raç apellat dels quatre metalls». Había en él varias figuras de hombres y de mujeres que llevaban en sus ropas «diverses titols» existiendo «cinch grans rotols scrits en lengua francesa».

La somera descripción del Inventario nos permite adivinar que dicho larguísimo tapiz (12'97 m. por 4'55 m.) pudo tener una composición semejante a la del célebre

(40) SANCHEZ CANTON.: Ob. cit. Pág. 149.

(41) TERVARENT.: Ob. cit. Col. 157.

(42) TERVARENT.: Ob. cit. Cols. 16 y 366.

(43) BUCHTAL, H.: «Historia Troiana». *The Warburg Institute*. London, 1971.

(44) DE COLUMNIS, G.: «Historia Troiana». *Biblioteca Nacional*, Madrid. Ms. 17805.

(45) PANOFSKY, E.: «Estudios sobre Iconología». *Alianza Universidad*, Madrid, 1972. Tema de «Cupido el ciego». Págs. 139-188.

(46) TERVARENT.: Col. 16.

(47) GRIMAL.: Ob. cit. Pág. 57.

(48) Dos ejemplos semejantes si bien con figuras, como era muy frecuente, los encontramos en una miniatura francesa del siglo XV: «El Jardín del Amor» (*Biblioteca del Arsenal*, París) y «La Fuente de la Juventud», fresco piemontés de la primera mitad del XV. VAN MARLE.: Ob. cit. T.º II. Págs. 431 y 436.

(49) RABANOS.: Se refiere al tapiz de «La Pasión», perteneciente al Cabildo de la Seo de Zaragoza. Ob. cit. Pág. 41.

tapiz de la «Destrucción de Troya» (9'42 m. por 4'77 m.) de la Catedral de Zamora⁽⁵⁰⁾, en la que campean cinco rótulos en francés, en la parte superior, e inscripciones, en el mismo idioma, junto a los personajes.

Dada la enorme longitud del tapiz valenciano nos parece que el término «diverses figures» puede significar que había tantas que, o bien se desconocía qué representaban o que, por la causa que fuera, no se podía descender a especificarlas y se optó por usar un término genérico.

El título dado al tapiz parece darnos la pista de que nos encontramos ante la representación del mito griego del origen de los hombres. Las fuentes literarias serían HESIODO, con su «Trabajos y los días» y la «Teogonía». Hubo, según dicho autor, cinco razas de hombres: la de oro, plata, bronce, de los héroes y del hierro. Se cuenta en la «Teogonía» cómo la primera raza vivió bajo el imperio de Kronos; reinaban la Justicia, la Paz y el Amor. HESIODO llega así hasta la de los héroes, aunque no dice nada de la misma y sólo se lamenta de haber nacido, precisamente, en ella.

Afirma ELIADE que:

«El mito de la 'perfección de los comienzos' y de la bienaventuranza primordial, perdidas como consecuencia de un accidente o de un 'pecado', está muy difundido. La variante que recoge Hesiodo precisa que la decadencia es gradual y se realiza a lo largo de cuatro etapas. Esto nos recuerda la doctrina india de los cuatro yugas... que se caracteriza por sus colores distintos... los metales aparecen (también) como signos específicos de las distintas épocas históricas en el sueño de Nabucodonosor»⁽⁵¹⁾.

Hay que considerar que aunque HESIODO hable de cinco razas no existe correspondencia de ellas con los cinco metales puesto que, en realidad, las razas son cuatro ya que en la de bronce se funden los hombres propios de la época —que eran «insolentes y crueles»— y los héroes, raza «más noble y generosa, pues la engendraron los dioses en madres mortales»⁽⁵²⁾. De esta última nacieron, entre otros, los héroes de la Guerra de Troya.

La segunda fuente literaria son «Las Metamorfosis» de OVIDIO, donde sólo se habla de cuatro razas y de cuatro metales (L.I -2°).

Creemos natural el enlace de este tapiz de las cuatro edades del hombre o de los cuatro metales con los ya mencionados tapices del Amor.

El tapiz núm. 20 es un «Drap de raç apellat del XII signes e set planetes». Debió ser una obra muy hermosa y también de gran tamaño (10'92 m. por 4'55 m.).

Es posible que los doce signos, en medio de los cuales aparece:

«... Deu lo Pare de mig amunt que te hun pom en la ma sinistre»,

contuviera los trabajos del mes —a juzgar por su tamaño— conforme encontramos en tapices y pinturas de la época, también con signos zodiacales para cada uno de los meses⁽⁵³⁾.

Otro grupo de tapices lo podrían constituir los números 4, 24 y 25.

El número 4 es un tapiz (4'05 m. por 2'25 m.) al que vamos a conocer como *el del Castillo*. Además de ese motivo —quizá central— contenía 22 figuras, entre hombres y mujeres «a cavall e a peu».

Podemos, a falta de otros datos, apuntar dos posibles temas para este tapiz. Uno podría ser el de «La Psycomaquia y el Castillo de la Virtud asaltado por los Vicios» (Existe un ejemplar con ese tema en la tapicería del siglo XV guardada en el Ayuntamiento de Ratisbona). Dicho tema admite una variante a base de convertir el Castillo de la Virtud en el Castillo del Amor; es entonces cuando se puede hablar de un auténtico combate entre las mujeres —defensoras del Castillo— y los hombres —los asaltantes—. A veces el dios Amor ayuda a la defensa. Es tema que desde los marfiles y miniaturas del siglo XIV pasa a las tapicerías («Conquista del Castillo del amor». Marfil francés del siglo XV. Florencia. Museo Nacional).

El otro tema posible quizá fuera un episodio de la guerra de Troya.

Podemos saber también a dónde fueron a parar alguno de los bienes contenidos en el Inventario mencionado.

Las piezas vendidas en almoneda pública se relacionan en un «Memorial dels scriptures d la guar.^a roba de la R.^a M.^a del año 1458»⁽⁵⁴⁾. Allí encontramos como compradores a «Moss. Joha Nuria canonge de Valencia» que adquirió un «Tancaporta ab sis figures» por cinco libras; al noble Gaspar de Calatayud que hizo suyo el «Drap de raç de la Fama» por 37 sous; el «Drap de raç del Castillo y çaça de porchs», por 22 libras y 15 sous se adjudicó a Luis de Sentangel; el «Drap de metall» a Micer Francesch Marcho, «doctor en leys», por 82 libras; el «Drap de raç de la

(50) MARTIN AVELLILLO, F.: «Los tapices de la Catedral de Zamora». *Cabildo Catedral de Zamora*, Zamora, 1989. Pág. 26.

(51) ELIADE, M.: «Historia de las creencias y de las ideas religiosas». *Cristiandad*, Madrid. T.º I. Págs. 269-272.

(52) GRAVES, R.: «Los mitos griegos». *Alianza Editorial*, Madrid, 1987. T. I. Págs. 40-42.

(53) «Los trabajos rurales del mes», de la primera mitad del XV, en el *Victoria and Albert Museum*, Londres.

«Les Trés Riches Heures» del Duque de Berry, *Museo Conde*, Chantilly.

VAN MARLE.: Ob. cit. Págs. 382 y 385.

(54) *Real. Sg.* 474. *Archivo Reino de Valencia*.

Fontana» a Mossen Luis de Montagut por 30 libras y el «Drap de raç del home del falcó e dona vestida de blau» a Mossen Luis Navarro por el precio de 3 libras; un «Tancaporta» lo adquirió Micer Johan Cavanelles.

Constan como vendidos, sin especificar comprador aunque sí el precio pagado, quince piezas entre «Bancals de brots», «Tancaportes» y «Draps de raç».

Si a estas ventas añadimos las de las tablas, cartas, joyas y otros objetos cabe pensar que pocos o ninguno debió quedar en Palacio. Hay que observar, también, que alguno de los servidores de la Reina guardó para sí determinadas piezas que le habían sido regaladas en vida por aquella —según hacen constar ante los realizadores del Inventario— no entrando, por consiguiente en la posterior almoneda.

Respecto a los compradores de bienes de la Reina, al menos por lo que respecta a los que conocemos su nombre, pertenecen al clero o a la clase intelectual de la época. Es muy probable que las piezas compradas engrosarán, en algunos casos, las ya existentes en sus mansiones valencianas. La publicación de los inventarios de los bienes de cada uno de ellos permitiría no sólo seguir la trayectoria de los tapices de la Reina María sino el destino de los restantes bienes, como medio de conocer los incipientes pasos de un coleccionismo valenciano a partir ya del siglo XV.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

UNA TABLA ANONIMA DE FINALES DEL S. XV EN LA PARROQUIAL DE CHULILLA

La Villa de Chulilla conserva en su Iglesia Parroquial de «Nuestra Señora de los Angeles» una tabla anónima, fechable hacia el último tercio del siglo XV, que representa la «Santa Faz de María».

Durante la guerra civil permaneció oculta en la sacristía salvándose de los destrozos producidos en el templo. Los datos históricos que existen sobre esta pieza son muy escasos. No obstante entre los legajos y libros que aún hay en el Archivo Parroquial hemos hallado un «Libro de Visitas» del año 1666 que la cita:

«Una imagen de Nuestra Señora pintada en tabla». ⁽¹⁾

Lo que no hemos podido averiguar es quién o quiénes la hicieron, por quién fue encargada y cuándo entró en el templo. Si fue hecha para la Villa debió pertenecer al



«Doble Verónica». Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia),
Temple sobre tabla, anónimo, finales del S. XV.
Restaurada. (La otra cara de la tabla ha perdido la pintura).

primitivo templo gótico existente en el espacio que hoy ocupa este edificio barroco.

La tabla originariamente tuvo las dos caras pintadas. Actualmente sólo se conserva en una de éstas la representación de la «Verónica» de María; en la otra quedan restos de pigmentos y de las colas empleadas en la preparación de la superficie.

Creemos que, con bastante probabilidad, esta cara albergó la «Santa Faz de Cristo», o bien el «Ecce Homo». Nos encontramos ante una «Doble Verónica».

María se muestra con manos en posición orante, túnica carmesí, toca blanca y está velada por un manto azul oscuro, estrellado, bordeado por una cenefa; la corona un nimbo realizado en pan de oro (metal precioso también utilizado en el fondo) y la envuelve una guirnalda de rosas, de factura posterior (posiblemente en el S. XVII). El conjunto se completa con montura sencilla y una fina moldura en la parte superior. La técnica empleada fue el temple, excepto la guirnalda trabajada al óleo.

El marco artístico valenciano en el que se sitúa esta obra, la segunda mitad del Quattrocento, se caracteriza por un abundante repertorio de excelentes pintores. Hay que mencionar los Osona, Joan Reixach, Maestro de la Porciúncula, Bartolomé Baró, Joan Pons, Maestro de San Lucas, Maestro de Segorbe, Maestro de Altura, Luis Dalmau, Luis Alimbrot (educado en Brujas), Maestro de Bonastre, Jaime Baco «Jacomart», que muere en 1461 pero deja muchos seguidores, la obra de B. Bermejo en su estancia en Valencia, etc. ⁽²⁾ A este contexto hay que añadir las preferencias temáticas en el área valenciana en el periodo entre 1450 y 1600. Para el autor Ximo Company éstas estaban muy ligadas a varios factores: los mecenas (alta jerarquía eclesiástica, nobleza, burguesía, cofradías,

(1) ARCHIVO PARROQUIAL DE CHULILLA. Libro de Visitas: «Visita de la Villa de Chulilla en el año 1666», sin numeración de foliación.

(2) COMPANYY, Ximo. La Pintura dels Osona; Una crúilla d'Hispanismes, Flamenquismes i Italianismes. Lleida, ed. Pagés, 1991. Volumen I. Páginas 22 y 24.

Del mismo autor: La Pintura Hispanoflamenca. Valencia, ed. Alfons El Magnanim, 1990. Capítulo I: El nucli valencià. Páginas 13-15, 17, 27, 42, 48, 54 y 58.



"Doble Verónica". Parroquia de Chulilla.
Detalle del rostro. Temple, 47'9 x 36 cm.

órdenes religiosas y militares, y el pueblo llano). El segundo punto es la repetitiva iconografía cristiana basada, frecuentemente, en temas cristológicos, mariológicos y hagiográficos. El tercer aspecto es el de las tendencias artísticas imperantes: la moda nórdica (flamenca preferentemente) y la paduano-ferraresa (ésta según X. Company presenta fuertes afinidades con «el talante de la Europa del Norte»).⁽³⁾

La pintura del municipio de los Serranos responde a la variedad de la Virgen Dolorosa, la «Verónica», al gusto y a la moda del momento. Durante todo el siglo XV se utilizaron con una finalidad devocional y por lo regular:

«...iban separadas y así se prestaban mejor para ir colocadas sobre los altares y también eran llevadas en las procesiones».⁽⁴⁾

La tipología de esta tabla nos ha llevado hasta los «dípticos», «relicarios», «verónicas» y a algunas tablas y predelas de retablos en los que se representó la Santa Faz de Cristo o de María, en el área catalana y en la levantina. Dentro de éstas en Cataluña tenemos el «Relicario de la Catedral de Tortosa» de Jaume Cabrera, de la primera



Jaume Cabrera. "Relicario de la Catedral de Tortosa":
"Santa Faz de María", primera mitad del siglo XV.
(Foto: reproducción).

mitad del siglo XV. La Virgen presenta nariz fina y boca pequeña, de formas similares a la obra objeto de este estudio.⁽⁵⁾

Es en tierras de nuestra Comunidad Valenciana donde hemos hallado la pintura que más se aproxima a la forma de representar a María en la pieza de Chulilla. Nos referimos a la «Doble Verónica» de la Iglesia Parroquia de Pego (Alicante), anónima, del siglo XV. Comparando ambas encontramos puntos semejantes en la boca menuda, de labio superior fino; en cómo se ha marcado el dibujo de los arcos superciliares y en la forma de los ojos. Las dos poseen mirada baja y el gesto aflitivo de la Madre de Cristo recogida en el dolor. En una y otra se ha pintado el manto azul que cae por el la cabeza y el cuello de manera

- (3) COMPANY, Ximo. L'Art i els Artistes al País Valencià Modern (1400-1600). Comportaments Socials. Barcelona, ed. Curial, 1991. Capítulo III, pág. 54; capítulo IV, pág. 71; capítulo V, pág. 97.
- (4) TRENS, Manuel. (P.B.R.O.). María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español. Madrid, ed. Plus Ultra, 1946. Capítulo: «La Verónica» pág. 245.
- (5) GUDIOL, J., ALCOLEA I BLANCH, S. Pintura Gótica Catalana. Barcelona, ed. Polígrafa, 1986. Figura 444, página 353: Jaume Cabrera. «Relicario de la Catedral de Tortosa».



"Doble Verónica". Iglesia Parroquial de Pego (Alicante).
Anónimo, S. XV. (Foto: reproducción).

parecida. Destaca especialmente la toca blanca, las líneas que la dibujan rodeando la barbilla hasta el inicio de la túnica son casi iguales en ambas tablas. La de Pego presenta una deliciosa decoración, vegetal y geométrica, en el fondo y nimbo que también está en la de Chulilla. (6).

La obra de la Comarca de los Serranos tiene por sí sola características propias (además de las conexiones con otras de su tiempo y zona geográfica ya mencionadas), nos referimos a la hermosura del rostro, de gran finura y delicadeza y a la elevación del tocado, más que en otras. ¿Quizás entremos aquí en influencias flamencas y la Virgen de Chulilla nos recuerda a María sosteniendo a su Hijo en «La Piedad» de Quintín Metsys, de la Colección «Lázaro Galdiano» de Madrid...? (7).

En Valencia la Virgen Dolorosa tiene otras representaciones en pintura de tabla. Destaquemos dos obras: la «Mare de Déu del Miracle» de Cocentaina, del S. XV y de la misma centuria la «Verónica» de Gonçal Peris del Museo San Pío V (esta última de rostro muy parecido al de «Santa Marta» en la tabla del Museo Catedralicio de esta Ciudad titulada «San Clemente y Santa Marta» y pintada por Gerardo Gener y G. Peris). (8)

La «Doble Verónica» de Chulilla es una buena nuestra del Arte de finales del siglo XV y de las escasas piezas de este tipo existentes en la C. Valenciana. Gracias a la labor del sacerdote e hijo de Chulilla D. Salvador Moreno, que en el año 1991 la traslada al taller de restauración de la



Quintín Metsys. "La Piedad". Siglo XV. Escuela Flamenca.
Colección Lázaro de Madrid, número de catálogo 868.
(Foto: reproducción). Detalle.

Facultad de Bellas Artes de Valencia (donde fue restaurada por María Gómez), se ha podido recuperar una de las muchas obras de nuestro rico patrimonio artístico. Actualmente descansa en la casa abadía para disfrute de los vecinos y visitantes de esta antigua Baronía.

M.^a ISABEL ESTELA GIMÉNEZ

- (6) «Doble Verónica». Pego (Alicante). Iglesia Parroquial: esta tabla está reproducida en diversas publicaciones. La fotografía de este trabajo ha sido tomada del libro mencionado en la cita n.º 2, vol. II, figura 112.
- (7) Catálogo: La Colección Lázaro de Madrid. Página 356, núm. 868. Quintín Metsys. «La Piedad». (Foto: obtenida de una fotocopia del catálogo, por cortesía de la Fundación «Lázaro Galdiano»).
- (8) OÑATE OJEDA, Juan Angel. Catedral de Valencia (España). Guía práctica de su Museo. (s.n.), (s.l.), (s.a.). Página 3, núm 16. Gerardo Gener y Gonzalo Pérez. SAN CLEMENTE Y SANTA MARTA.

RETABLO DE LA SANTA CRUZ

Uno de los retablos góticos más apasionantes del Museo de Bellas Artes de Valencia es el de la Santa Cruz. El impacto que ofrece su tabla central con las tres cruces del Calvario, recortadas sobre el fondo dorado que acentúa el dramatismo de la escena, y la multitud de figuras que abarrotan la parte inferior del cuadro, con actitudes diversas y rica variedad de tipologías, todas ellas reflejando el dolor y el hondo patetismo del momento, es sorprendente.

Procede de la Capilla de Nicolás Pujades, Bayle General de Valencia de 1397 hasta el año de su muerte en 1409, de los Pujades Señores de Pedreguer, en el Convento de Santo Domingo de Valencia. Este descubrimiento se debe al Barón de San Petrillo, a través del escudo que sostienen los ángeles en su parte superior, que consiste en monte de oro, sumado de lis del mismo metal, en campo de gules y bordura componada de oro ⁽¹⁾.



ATRIBUCION

Es un retablo que ha atraído siempre la curiosidad de los historiadores del Arte y son numerosos los estudios realizados y variadas las atribuciones por ellos señaladas:

- 1909: Berteaux lo emparenta con artistas franceses y flamencos, más que con sieneses y florentinos ⁽²⁾.
- 1915: Tramoyeres, en su *Guía del Museo*, lo atribuye a Nicolau ⁽³⁾.
- 1923: Tormo, en su *Guía Levante*, lo atribuye a Nicolau ⁽⁴⁾.
- 1928: Mayer, en *La Pintura Española*, lo atribuye a Marzal ⁽⁵⁾.
- 1930: Post, en *History of Spanish Painting, III*, lo atribuye a Marzal ⁽⁶⁾.
- 1932: Tormo, en *Valencia: sus Museos*, lo atribuye a P. Nicolau ⁽⁷⁾.
- 1934: Marqués de Lozoya, lo atribuye al maestro del Centenar ⁽⁸⁾.
- 1939: Sánchez Cantón, en *De Barnaba de Módena a Francisco de Goya*, señala la atribución de Post a Marzal, sustituyendo a la de Tramoyeres en favor de Nicolau ⁽⁹⁾.
- 1954: Saralegui, en *El Museo Provincial*, a Alcañiz ⁽¹⁰⁾.
- 1955: Camón Aznar, en *Suma Artis*, lo atribuye a Alcañiz ⁽¹¹⁾.
- 1955: Garín, en *Catálogo-guía* ⁽¹²⁾.
- 1965: Gudiol Ricart, a Alcañiz ⁽¹³⁾.
- 1978: Heriard Dubreil lo atribuye a Alcañiz ⁽¹⁴⁾.
- 1980: Pitarch, en *Noticia de unas tablas valencianas*, lo atribuye a Nicolau ⁽¹⁵⁾.

- (1) Barón de San Petrillo: "Filiación historia de los primitivos valencianos". En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, n. 22, pp. 6-9.
- (2) BERTEAUX, E.: En: *Histoire de l'Art de André Michel*. París, 1909, v. III, pp. 768-169.
- (3) TRAMOYERES, L.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915, p. 17.
- (4) TORMO, E.: *Levante*. Barcelona, 1923, p.
- (5) MAYER, A.: *La pintura española*. Barcelona, 1928, p. 44.
- (6) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass), 1930, v. III, p. 68.
- (7) TORMO, E.: *Valencia, sus Museos*. Valencia, 1932, p.
- (8) LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*. v. II. Barcelona, 1934, pp. 332-333.
- (9) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *De Barnaba de Módena a Francisco de Goya: Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Madrid, 1939, pp. 22-23.
- (10) SARALEGUI, L. de: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1954.
- (11) CAMÓN AZNAR, J.: *Summa Artis*, v. XXII, Barcelona, 1984, pp. 274-276.
- (12) GARÍN ORTIZ de TARANCO, F. M.ª: *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955, p.
- (13) GUIDIOL, J.: "La pintura gótica" En: *Ars Hispaniae*, v. IX. Madrid, 1955, pp. 149-150.
- (14) HERIARD DUBREUIL: "Du nouveau sur un primitif espagnol". En: *L'Oeil*, 270-271, 1978, pp. 53-54.
- (15) PITARCH, J.: "Noticia sobre unas tablas valencianas". En: *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 20-22.

Por todo ello vemos que se barajan tres nombres: Nicolau, Marzal y Alcañiz No es extraño, porque se trata de tres pintores que han colaborado juntos. Nicolau está documentado en 1390-1408, en que muere; Marzal, entre 1393-1410, en que muere, enfermo y alojado por beneficencia del Ayuntamiento. Colaboran juntos en los retablos de San Jaime y Santa Agueda, de la Catedral de Valencia, en 1399 ⁽¹⁶⁾.

La documentación de Alcañiz comienza con un documento publicado por Cerveró Gomis en 1964 ⁽¹⁷⁾, que transcribimos a continuación:

1408 (2-IV). "En Gabriel Sanç, mercader, ciudadá de Val. e en Ferrando Pereç, pintor, constituinse principals pagadors e deutors en la quantitat deus scrita ab duis ensemps e cascu per lo tot, voluntariament se obligaren en donar e pagar an Pere Nicolau, pintor, ciudadá de la dita ciutat, present, quinze florins dor comuns d'aragó los quals Miquel d'Alcanyz deuia e deu per prestech de soldada, lo qual lo dit en Pere Nicolau, hauia fet al dit en Pere (sic), qui ab ell será afermat a pagar a la festa de Sent Johan de juny propviniient, sots pena del quart". (ARV. Just. de CCC sols, leg. 30, mano 5).

Las restantes fechas de los documentos son las siguientes:

- 1415: Ciudadano de Barcelona.
- 1420: Pintor en Mallorca.
- 1421: Contrata el retablo de San Miguel de Jérica.
- 1426: Cobra 20 libras por el retablo de Villanueva de Castellón.
- 1431: Trabaja en la pintura de la Puerta de los Apóstoles.
- 1432: Está ocupado con la pintura de la Capilla mayor de la Catedral.
- 1433: Mallorca. Predella del retablo de San Bartolomé, de Sóller.
- 1434: Reside en Mallorca, apelándose "nadiu del regne de Valencia y ciudadá de Mallorca".

El nombre de Miguel Alcañiz aparece en documentos de Mallorca hasta 1486. Llompart propone distinguir entre el padre, documentado entre 1433-1447, y el hijo, entre 1461-1486 ⁽¹⁸⁾.

DESCRIPCION

Dimensiones: 359 x 260 cm.
Pintura al temple sobre tabla, con fondos dorados en panes de oro.
Se compone de 8 tablas con las dos custodias de la Anunciación: La tabla central, dedicada a la Crucifixión; encima, el Juicio final, y en el remate, Cristo bendiciendo.

Al lado izquierdo, el Entierro de Adán, el Triunfo de la Cruz y la Invención de la Santa Cruz. En el lado derecho, Combate en el Puente Milvio, Heraclio ante Cosroes y Restitución de la Cruz. Encima de los laterales, la Anunciación desglosada en dos custodias.

CRUCIFIXION

El Calvario con las tres cruces, en el centro Cristo con corona de espinas, aureola crucífera, clavos en las manos y pies, que no apoyan sobre peana. El costado abierto por la lanza chorrea sangre que recoge la Virgen en su manto azul oscuro. Está medio desmayada, en el grupo de la izquierda, con la cara medio tapada por la toca de viuda y el manto, con expresión de dolor. Esta manera de representar el dolor con el rostro medio cubierto es de tradición borgoñona.

También el hecho de representarla desmayada tiene amplia tradición medieval, con raíces italianas en el Púlpito de Pisa, de 1260, por Nicolás Pisano. Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*, describe a la Virgen desmayada en el Calvario, aunque el ejemplar de la Biblioteca Nacional tenga borradas con tinta la palabra "smortida" en varias ocasiones, como hizo notar Tormo ⁽¹⁹⁾.

La Virgen tiende su manto para recoger la sangre de su Hijo, tal como lo cantara Berceo en el Duelo de la Virgen, y recogieran multitud de devotos como Ludolfo de Sajonia, el Cartoixá, pasando a poetas valencianos del siglo XV, como Roiç de Corella, y al Teatro religioso medieval. Sorprende esta escena por su crudo realismo.

San Juan, de pie, apoya su mano en el hombro de la Virgen, y ésta no cae desmayada en brazos de la Magdalena, al ver atravesar el costado de su Hijo con la lanza, como en las Meditaciones franciscanas de San Buenaventura ⁽²⁰⁾. La Magdalena está en su lugar acostumbrado, a los pies de Cristo, que antes había ungido. Lleva manto rojo, sin cubrir la cabeza y dirige su mirada hacia arriba, a la Cruz. Las facciones de San Juan son exactas al San Jorge de la escena central del Retablo del Centenar de la Ploma, hoy en Londres. Es una cara joven, con melena rubia peinada hacia atrás con raya en medio y gran volumen. Sus facciones son delicadas y de gran encanto, inspiradas en la miniatura del ducado de Borgoña.

(16) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909, p. 538.

(17) CERVERÓ GOMIS, L.: "Pintores valentinos: su cronología y documentación". En: *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, p. 137.

(18) LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina*. v. III. Palma de Mallorca, 1978, pp. 93-95.

(19) Cf. Saralegui, 1954, p. 211, n. 105.

(20) VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. Madrid, 1987, p.

Otras reminiscencias borgoñonas podemos apreciar en los ricos trajes del grupo de la derecha, con brocados y sombreros propios de principios del siglo XV⁽²¹⁾.

En primer plano, a la derecha, los sayones sortean la túnica roja de Cristo, en el suelo, con el juego de las pajas. No a los dados, como más tarde veremos en Ribalta, en un cuadro del Museo. La túnica no es morada, como indica Sor Isabel de Villena⁽²²⁾, y más tarde representaría Juan de Juanes en algunos Salvadores.

Los dos ladrones se sitúan a ambos lados atados a sus cruces respectivas, de acuerdo con los cuatro Evangelios. Dimas ha muerto ya, pero Gestas se contorsiona ante horribles dolores. Tienen las piernas quebradas.

Un sayón negroide porta el hisopo con vinagre y hiel, que dieron a beber a Cristo y otro una lanza con la que le traspasó el costado. Soldados con lanzas y cascos medievales, al lado de un negro con turbante. A la derecha, un grupo de personajes ricamente vestidos, destacando uno joven con jaqueta de brocado rojo y mangas sueltas. Parece un personaje salido del retablo del Centenar de la Ploma de Londres, con reminiscencias de la escuela de miniaturistas del Ducado de Borgoña. Un sayón con espada tiene el rostro similar a Gestas, defecto muy frecuente en aquella época y que se procuraba evitar en los contratos advirtiendo que las caras estuvieran bien diferenciadas.

Esta escena central tiene un gran realismo, de origen nórdico, muy en la línea de Marzal. Por otra parte refleja una gran soltura compositiva al agrupar numerosos personajes en un reducido espacio y en actitudes diferentes. Comparando esta escena con la similar del Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, situado justo enfrente en la misma sala del Museo, encontramos una mayor soltura en la composición y un realismo mucho más acusado. Aquella composición es más estática, ésta nos muestra los personajes en actitudes gesticulantes que sirven para acentuar el dramatismo de la representación.

Por otra parte, el Cristo Crucificado está inspirado en el de Fray Bonifacio Ferrer, completamente italianizante, en cuanto al tipo, la postura, fisonomía, aureola crucífera, tres clavos sin supedáneo, etc. Lo mismo ocurre con el tipo de la Virgen y de la santa mujer de su lado, con los rostros medio tapados por las tocas y manto, expresando un dolor profundo. Alrededor del Crucificado se coloca una muchedumbre abigarrada: negros mostrando su faz, el mal ladrón se retuerce en estremecedoras convulsiones. La Virgen, tornando su cara desfigurada por el dolor, tiende su manto azul para recoger la lluvia de sangre roja que escurre del costado y de los pies de su hijo. Lo cual demuestra que, a pesar de valerse de modelos italianos, los reanima con un lenguaje trágico, más en la línea de los pintores y miniaturistas del Norte, como puntualiza Bertheaux⁽²³⁾.

El fondo es dorado con fino burilado, propio de lo valenciano de la época, careciendo de paisaje. El colorido es de paleta cálida, más bien oscura, con tonos ocres, rojos, sienas, verdes y azules oscuros, quizás debido a su estado de suciedad. No parece el autor tan buen colorista como Nicolau ni como Marzal.

JUICIO FINAL

Cristo, con manto rojo, rodeado de querubines y serafines en mandorla roja y verde gris y dos ángeles con largas trompetas, sobre nubes a la manera italiana, anuncian el Juicio Final. Lleva una mano en la llaga del costado, lo que indica su Misericordia. Preside la Resurrección de los muertos. Estos salen de sus tumbas con diversos ademanes y actitudes diferentes. Los sepulcros están colocados en dos grupos derecha e izquierda, de los que salen los resucitados con desnudos velados, en actitudes contrapuestas. Los situados a la diestra del Cristo Juez muestran confiada súplica y reverente actitud, mientras los de la izquierda reflejan actitudes violentas, una mujer se muesa los cabellos, otra gime con los brazos en alto, abundando los gestos de desesperación. Esta angustiosa representación puede ser eco de la atmósfera espiritual creada por el gran predicador valentino San Vicente Ferrer y traduce los sermones dedicados al Juicio Final, uno de los temas favoritos del Santo, y del que es reflejo el "Timete Deum", su lema inseparable. Hemos de tener en cuenta que el retablo que estamos estudiando es de la misma época en la que el Santo predicaba.

Faltan en esta composición los tradicionales intercesores, la Virgen y San Juan, que sí aparecen en el de Fray Bonifacio Ferrer. Llama la atención esta peculiaridad, pues en el arte religioso valenciano de la época predominan las alegorías de la clemencia como en el retablo del Maestro de Artés, Borbotó, Cabanyes, Perea. Tampoco es frecuente ver a Cristo con la mano en la llaga, en vez de mostrarnos los brazos en aspa y las palmas de las manos, postura derivada del arte gótico-francés.

La mano en la llaga del costado significa Misericordia, pero también nos muestra su cólera por no haber querido aprovechar todos los hombres su sacrificio, según advierte Vorágine⁽²⁴⁾.

Encontramos profunda similitud con los modelos italianos del mismo tema. Por ejemplo, con El Juicio Universal de Mónaco, de Starnina; Cristo enseñando la llaga, los

(21) BERNIS, C.: *La indumentaria medieval española*. Madrid, 1956, p. fig. 102-104.

(22) VILLENA, Isabel de: *Vita Christi*, Cap. CLXXII.

(23) BERTEAUX: *op. cit.*, p. 76.

(24) VORÁGINE: *op. cit.*, p.

ángeles con trompetas anunciando el Juicio, y sobre todo, los muertos resucitando de sus tumbas del primer plano, en variedad de posturas y difíciles contrapostos, con principios de desnudos bastante conseguidos.

La composición es paralela a la línea inferior y procura no ser simétrica. Los sepulcros, de colores grises, rosados, con las tapas abiertas o a medio abrir, por las que salen los muertos resucitados, están colocados intentando evitar la simetría tan utilizada en el arte español de la época. Reflejo éste de una influencia exterior. El fondo dorado y burilado resalta el esplendor de la composición.

El tema del Juicio final es uno de los favoritos del arte gótico y renacentista valenciano: Maestro de Villahermosa, Maestro de Artés, de Borbotó, de Cabanyes, Perea, Yáñez de Játiva y Llanos. La fundamental diferencia con éste es la existencia de la Virgen y San Juan como intercesores.

Pero, en este retablo, el drama del Calvario figura como el episodio culminante de una de las más amplias leyendas de la Edad Media, la de la Santa Cruz.

La leyenda está resumida sobre los paneles laterales, remontándose a la muerte de Adán, sobre cuya tumba planta Seth el ramo misterioso que un ángel le había traído del cielo y que debía de formar la madera de la Cruz.

Las escenas son composiciones italianas, muy parecidas a los frescos pintados por Agnolo Gaddi en 1394, en la iglesia florentina de la Santa Croce; pero, por su estilo, este retablo es menos italiano que el tríptico de Bonifacio Ferrer.

En las seis calles laterales se desarrolla la Leyenda de la Santa Cruz, advocación del retablo. Desde los primeros siglos del cristianismo quiso establecerse un paralelismo entre el árbol de Adán y Eva, que perdió a la Humanidad, y el de la Santa Cruz, que la redimió.

ENTIERRO DE ADAN

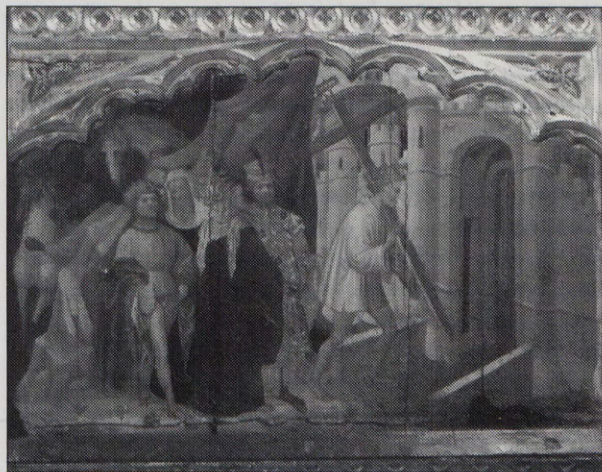
La primera escena superior izquierda es el Entierro de Adán. Adán en el suelo cubierto con blanco sudario, al que su hijo Seth le clava una estaca o esqueje. Contempla la escena un grupo de personajes, agachados, con túnicas, y las mujeres con mantos tapándose la cara para evitar el putrefacto olor. Todo ello en primer término, mientras que, en segundo plano, en un paisaje rocoso, aparece un ángel en una ciudad amurallada de color rosado, asomado a unas almenas, que entrega un arbolillo a un joven.

Según el Evangelio Apócrifo de Nicodemus, Adán, enfermo después de una vida de penitencia, envía a su hijo Seth al Paraíso, en busca del óleo de Misericordia. No lo consiguió, pero un ángel que solía identificarse con S. Miguel, según Vorágine ⁽²⁵⁾, le da una rama del árbol fatídico para que la plante sobre la tumba de su padre Adán, cuya muerte le anuncia, en el Gólgota, y de allí saldría su

salvación. Esto explica por qué en muchas representaciones del Calvario se ve una calavera al pie de la Cruz.

La composición es primitiva y bastante rudimentaria. Se ajusta a un espacio reducido y relata las dos escenas: el enterramiento de Adán y el viaje previo de Seth al Paraíso donde recibe el árbol. Este paraíso está representado como la Jerusalén celeste, ciudad almenada y fortificada, de color rosado típico del gótico internacional, descrita por el Apocalipsis y profetizada por Isaías.

Ya hay un intento rudimentario de paisaje rocoso y de establecer los diferentes planos de la composición. Escena de género frecuente en el gótico internacional es el fuerte olor del cadáver de Adán y el gesto de taparse la nariz de los asistentes.



TRIUNFO DE LA CRUZ:
VISION Y BATALLA DE CONSTANTINO

Abigarrada composición de batalla con similitud a la de San Jorge, del Centenar de la Ploma. En primer plano, caballeros y caballos con estandartes y gualdrapas de águila imperial en el fragor de la batalla. El Emperador, con corona sobre el yelmo y la visera abierta; soldados con tabardos blancos y cruz roja, tocados con cascos.

Al fondo se representa un campamento con tiendas, y Constantino, arrodillado, orando con las manos juntas, delante de su tienda con doseles estrellados, contempla la visión de la Santa Cruz en el cielo. Rocas sienesas recordadas sobre el fondo dorado al estilo italiano de los Daddi.

El pintor valenciano, economizando espacio, no representa a Constantino en el lecho, como Piero della Francesca, sino arrodillado, mientras que en el cielo aparece la cruz con el lema: *Hoc signus vince*. Vorágine lo sintetiza ⁽²⁶⁾.

(25) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 287.

(26) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 289.



Constantino manda hacer una enseña militar con la cruz y la lleva él mismo al frente de sus huestes, con la corona sobre el yelmo, alzada la visera. Los soldados con vestes blancas y cruz roja parecen cruzados. Otro anacronismo pintoresco lo forman los soldados de Magencio convertidos en moros con turbantes.

El realismo que encierra esta composición se puede observar en varios detalles, como las diferentes armas de los soldados: espadas los cristianos y alfanjes los bereberes, los caballos con estribos y acicates moriscos, mientras que los cristianos llevan espuelas estrelladas, como hace notar Saralegui ⁽²⁷⁾.

La composición es abigarrada pero está resuelta con maestría, refleja movimiento pero sin confusionismo entre las numerosas figuras. Lo mismo ocurre con el campamento de segundo plano, con las tiendas bien diferenciadas, destacando la de Constantino, de mayor tamaño, con lonas sembradas de estrellas y profusión de vientos.

Ya hemos comparado esta batalla con la de San Jorge, y no es de extrañar su analogía, puesto que los autores son muy próximos, salvando las distancias en cuanto al espacio, tamaño, etc.; en las dos batallas participa un rey con corona sobre el yelmo y la visera levantada, sobre caballo blanco con gualdrapas de rayas, embistiendo con su lanza al rey moro del primer plano, vestido de rico brocado y con corona, que cae herido en el de San Jorge, o Constantino sobre caballo con águila esplayada en el escudo, gualdrapa y veste similar al caballero que lucha detrás del rey en el retablo de San Jorge. En estas batallas hay detalles de profundo realismo en cuanto a las armas, arneses y arreos de los caballos, incluso en la distinción de tropas y color de los soldados.

LA VERA CRUZ

En el cuadrito siguiente se representan otras dos escenas de la leyenda: El reconocimiento de la Vera Cruz mediante dos milagros. A la derecha, Santa Elena, coronada y rodeada de su séquito con rica indumentaria borgoñona, tiende la cruz hacia una enferma que está sentada en la cama; al fondo, palacios de color rosado que representan la ciudad de Jerusalén, donde se realizó este milagro, según relata Vorágine ⁽²⁸⁾. A la izquierda, Santa Elena interviene en otro milagro con un joven, cuyo cortejo fúnebre se paró ante las cruces y, al tocar su cadáver la Vera Cruz, resucitó. El estado de conservación de esta zona es bastante malo, por lo que no se puede apreciar con claridad la figura del joven.

En los cuadros del lado derecho se relata la exaltación de la Santa Cruz; en el superior, el Combate de Cosroes y Heraclio en el puente Milvio. Heraclio montado en caballo blanco, ricamente enjaezado como el de San Jorge en el

retablo del Centenar de la Ploma, que a su vez refleja fielmente el modelo divulgado por las miniaturas flamencas. Lucha contra Cosroes en un puente de color rosado, al lado del puente aparecen sus respectivos ejércitos simbolizados en dos grupos de curiosos contemplando la lucha, detalle dentro del gusto por las escenas de género del gótico internacional. La escasez del espacio también contribuye a esta simplificación.

Muerte de Cosroes por negarse a devolver la Cruz y a bautizarse. El rey Cosroes, con rico manto brocado y corona, aparece sentado en un trono en el centro de la composición, delante de una hornacina y sobre un estrado de dos peldaños, bajo bóvedas estrelladas con arcos de medio punto, sostenidas por finas columnillas, habituales en el gótico internacional de Nicolau y Marzal. A la derecha tiene la Cruz, y a la izquierda, un pájaro que simboliza el Espíritu Santo, pero que parece una gallinácea. Dos súbditos arrodillados, otros dos de pie con brazos en alto, uno y otro con las manos tapadas en señal de respeto. Heraclio le clava un puñal a la vez que le estira de la barba, en señal de afrenta.

Esta escena se asemeja a la del Pueblo de Silene ante el Rey del retablo de San Jorge, del Centenar de la Ploma. La misma elegancia de indumentaria, variedad de tipos y fisonomías que nos transporta al mundo de la miniatura del ducado de Borgoña, y a la fastuosa corte del Duque de Berry. En el retablo de la Santa Cruz, la composición es más sencilla, los personajes menos definidos en sus tipologías, pero bastante análogos los de los grupos de la izquierda.

El último cuadro representa la Restitución de la Cruz: Heraclio, a pie y descalzo, con camisa y corona, se dirige a Jerusalén llevando la Cruz. La ciudad se extiende a la derecha con sus murallas de color rosado. Acompaña a Heraclio un cortejo ricamente ataviado, un personaje con jaqueta de brocado rojo, lleva el manto de armiño de Heraclio. Al fondo, dos criados negros custodian los caballos blancos o tordos entre paisaje de rocas sienesas. Bernis Madrazo fecha esta escena hacia 1400, por su indumentaria ⁽²⁹⁾. Mayer señala la analogía de esta escena con la Conversión de San Pablo, del retablo de Bonifacio Ferrer; será por los caballos y rocas del fondo.

INFLUENCIAS

En el retablo de la Santa Cruz podemos apreciar las influencias siguientes:

(27) SARALEGUI, 1954, p. 134.

(28) VORÁGINE: *op. cit.*, p. 292.

(29) BERNIS: *op. cit.*, fig. 104.

Las escenas de la leyenda de la Santa Cruz están basadas en composiciones italianas y son muy semejantes a los frescos de Agnolo Gaddi de 1394, en la iglesia florentina de la Santa Croce.

La figura del Crucificado del retablo de Bonifacio Ferrer se repite en el retablo de la Santa Cruz, pero con mayor dramatismo, lo mismo ocurre con la Virgen y una Santa mujer a su lado.

Influencias del Juicio Final, de Starnina, de Munich, pintado hacia 1400, en la disposición de las tumbas y resucitados, con gran preocupación por la variedad en las posturas, y un estudio serio de escorzos y desnudos.

La mayoría de los personajes tiene la nariz larga, como las que los primeros miniaturistas del Duque de Berry colocaban en sus imágenes de santos y en los retratos de sus contemporáneos. Lo mismo ocurre con los elegantes personajes vestidos a la moda borgoñona tan frecuentes en las miniaturas francesas.

Sobre todas estas influencias destaca la de Marzal de Sax en su retablo de San Jorge, de Londres:

Los tipos caricaturescos y narigudos de gesticulación exagerada. El dramatismo y realismo de las escenas del martirio de San Jorge, de raíces germánicas, tiene parangón con la tabla central de la Crucifixión.

La elegancia de los personajes, ricamente vestidos con la indumentaria de la época.

Las escenas de las batallas tienen un cierto paralelismo en ambos retablos, siendo incluso similares los tipos y arreos de los caballos, las armas y enseñas de los caballeros, el fragor de la batalla reflejado en el intrincado movimiento de la composición con violentos escorzos.

Las arquitecturas de ciudades, palacios y castillos de color rosado, propio del gótico internacional.

ESTILO

Predomina el dibujo sobre el colorido. El pintor es peor colorista que Marzal o Nicolau.

El colorido del retablo es cálido, ocre, sienas, verdes y azules con escasos fondos dorados, arquitecturas rosadas y algún detalle de ricos brocados rojos en cada escena, generalmente en los personajes del cortejo.

Indumentaria rica de tipo borgoñón, típica del estilo gótico internacional. Peinados con raya en medio de principio del XV, inspirados en la miniatura francesa del ducado de Borgoña, muy difundida entre los reyes de Aragón. Lo mismo ocurre con los arreos de los caballos, de gran delicadeza, semejantes a los libros de Horas del Maestro de Beaucicault. Pero la mayor similitud es con el retablo de San Jorge, del Victoria and Albert, de Londres.

El pintor dispone con maestría el abigarrado número de personajes de cada escena, se mueven con ademán nervio-

so pero con dignidad y volumen. Utiliza el contraposto en los primeros planos, lo mismo que figuras de espalda y abundantes escorzos. Todo ello indica gran soltura en la composición y un dominio del dibujo.

Destaca el inicio de la representación del paisaje, con rocas sienesas recortadas sobre el fondo dorado al modo de los Daddi, como vimos en el de Bonifacio Ferrer, pero con una gran preocupación por definir los distintos planos de la composición a través del paisaje, sobre todo en las tablas laterales en las que relata dos escenas diferentes como la muerte de Adán, triunfo de la Cruz, milagros de Santa Elena.

Las arquitecturas son palacios, ciudades fortificadas y demás edificios pintados en color rosado habituales en el gótico internacional de Marzal de Sax, Nicolau y su círculo, fuertemente inspirados en la miniatura borgoñona.

El retablo está plagado de tipos medio caricaturescos con larga nariz, tan característicos del retablo de San Jorge y de la tabla de la Incredulidad de Santo Tomás, ambas atribuidas a Marzal, como hace notar Post. A la vez que la tipología es rica y variada, cosa excepcional en la pintura de la época. Destacan los esclavos negros con turbante, realidad cotidiana, precisamente está documentado que Alcañiz contaba con la colaboración de un esclavo negro cuando pintaba para la Catedral en 1432: "Juan Juliá, moro del Maestro Alcañiz"⁽³⁰⁾.

El movimiento y la gesticulación de estos personajes parece menor que en los de San Jorge.

Por otra parte, el pintor es un buen animalier. Su representación de los caballos en la batalla de Constantino y en el combate de Heraclio con Cosroes, tiene un aceptable nivel, aunque no tan diestro como Marzal en la Batalla central de San Jorge, en Londres.

La carpintería del retablo es sencilla: entrecalles sin personajes, círculos cuatrilobulados como adorno entre dos escenas, y los arcos trilobulados como adorno superior de cada tabla. Falta el guardapolvo y la pedrella. Es la carpintería habitual en el gótico valenciano, menos rica al no llevar personajes en las entrecalles.

En el retablo de la Santa Cruz, la mayor parte de los personajes tiene las largas narices, como postizas, con las que los pintores franceses de Carlos V y los primeros miniaturistas del Duque de Berry han adornado las imágenes religiosas y los retratos de sus coetáneos. Los magos de Cosroes llevan los amplios abrigos y los singulares sombreros de los profetas de André Beauveai.

La pintura de este retablo está más estrechamente emparentada con los franceses y los flamencos de su

(30) SARALEGUI, 1954, p. 208, n. 95.

tiempo, que con los sieneses o los florentinos, aunque tiene influencias compositivas del retablo de Bonifacio Ferrer en la Crucifixión, de Starnina, en el Juicio Final, de los Daddi en las rocas y paisaje recortado sobre el oro del fondo.

La atribución de este retablo a Alcañiz la inició Saralegui, partiendo de unos fragmentos del retablo de San Miguel, actualmente en el Museo de Lyon, que identificó con el contrato de 1421 para Jérica. A partir del estilo de estas tablas, agrupó una serie de pinturas afines como este retablo de la Santa Cruz que estamos estudiando, las tablas restantes del retablo de San Juan del Hospital (Hispanic Society y Metropolitan Museum de New York), el retablo de La Virgen y San Marcos, de la Colección Serra Alzaga, antes en la colección Tortosa, de Onteniente.

En 1956, cuando Saralegui adjudicó el retablo a la Santa Cruz a Alcañiz, aún no se había descubierto el documento que aportó Cerveró Gomis en 1964, en el que aparece Alcañiz como aprendiz de Nicolau el 2 de abril de 1408 y que hemos transcrito por completo arriba. El retablo de la Santa Cruz es una obra de madurez, no puede ser fruto de un aprendiz, y su fecha es de 1400 a 1408, no puede haber sido pintado por Alcañiz, que en 1408, a lo sumo, tendría 16 ó 17 años, pues aún no había alcanzado el título de Maestro. Su madurez corresponde a sus obras a partir de 1421, con el Retablo de San Miguel, de Jérica, y todos los encargos de la Catedral de Valencia, hasta 1432.

Los dos grandes maestros de la pintura gótica valenciana del comienzo de siglo son Nicolau y Marzal, ambos trabajan juntos en varios retablos de la Catedral en 1399, su estilo se deja influir mutuamente, pero el de Marzal es más nervioso y caricaturesco reflejado en la Incredulidad de Santo Tomás, y el de Nicolau más sereno y reposado,

como vemos en el retablo de Sarrión. Nicolau muere en 1408, y Marzal en 1410, por tanto ambos pudieran haberlo pintado a principios de siglo. Pero el estilo es más afín a Marzal y su círculo, que a Nicolau.

CONCLUSIONES

El retablo de la Santa Cruz es una obra de madurez. Su escena central, el Calvario, llena de dramatismo, es una de las obras más conmovedoras del gótico valenciano. Por la indumentaria y su estilo se puede fechar el retablo en la primera decena del siglo XV, entre 1400-1405.

En 1408 Alcañiz era aprendiz de Nicolau, su edad no llegaría a los 18 años, puesto que aún no había alcanzado la maestría, por lo tanto no puede ser el autor del retablo de la Santa Cruz.

Debido a las grandes similitudes con el retablo de San Jorge, lo creemos de la misma mano o taller: los mismos tipos caricaturescos de larga nariz, el dinamismo de las escenas, la agilidad compositiva, el realismo nórdico marzalesco, las arquitecturas internacionales, la elegancia de los tipos e indumentaria.

Estamos de acuerdo con Mayer, que lo consideró "obra de la primera época del autor de San Jorge, en Londres".

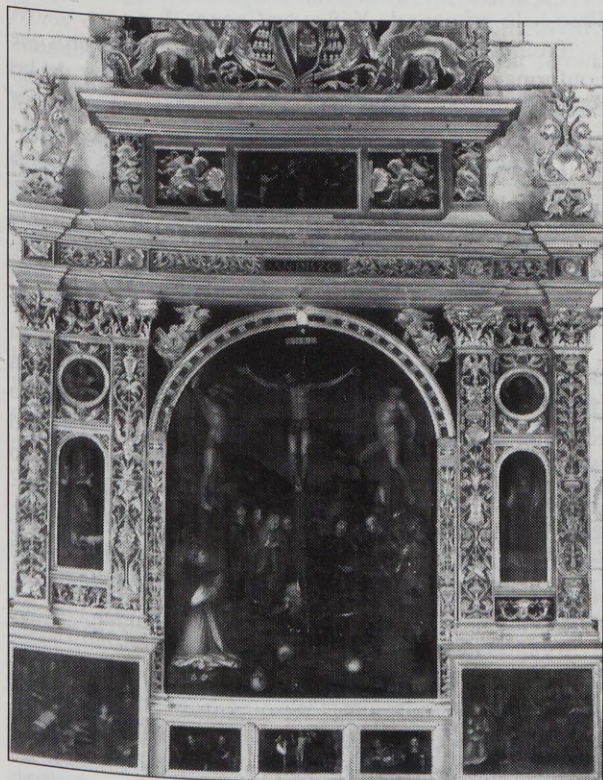
El retablo de la Santa Cruz es obra anterior al de San Jorge, tiene los mismos elementos pero sin desarrollar plenamente.

Emplea composiciones italianas del círculo de Agnolo Gaddi, Starnina, Daddi, pero dotándolas de fuerte dramatismo.

Plantea similitud con el de Bonifacio Ferrer en algunas composiciones y tipologías, pero todo ello teñido de un fuerte expresionismo nórdico.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

EL RETABLO DE LA CRUCIFIXION, DE FERNANDO YAÑEZ



F. Yañez. Retablo de la Crucifixión.
(Catedral de Cuenca, capilla de los Caballeros).

El retablo de la Crucifixión, pintado por Fernando Yañez para la catedral de Cuenca, es una de las producciones del maestro menos conocidas por los estudiosos del arte español del siglo XVI. También, paradójicamente, es una de las que ha recibido críticas más adversas. Probablemente, la explicación de ambos hechos debe de encontrarse en el estado de suciedad de las pinturas, que ya a Tormo le impedían —según sus palabras— todo «éxito fotográfico» (todavía hoy, siguen estando prácticamente inéditos los tableros de la *Natividad*, *Habacuc*, *San Clemente* y *Santo Obispo*). El presente trabajo pretende desarrollar los diferentes problemas que afectan a este importante retablo, uno de los más complejos de todos los ejecutados por el maestro de Almedina, y discriminar estilísticamente sus numerosos paneles en el contexto de la trayectoria global del artista, fundamentalmente la referida a su período valenciano.

El retablo está situado en la cabecera de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca, correspondiendo al altar mayor (como es sabido, hay otros dos altares de Yañez en la capilla, con la *Epifanía* y *Piedad* respectivamente). Como consecuencia de sus dimensiones, destaca entre todos los demás el panel principal dedicado a la *Crucifixión* (T. 199 x 139), ocupando el cuerpo central de este auténtico arco de triunfo de bellísima mazonería plateresca⁽¹⁾. A cada lado, dobles pilastras encierran una organización semejante: medallón sobre panel oblongo rematado por arco de medio punto. En el lado del Evangelio *Isaías* (T. 23 diám.) y *San Clemente* (T. 70 x 25). En la



F. Yañez. *Habacuc*. Retablo de Crucifixión. (Catedral de Cuenca).

Epístola, Habacuc (T. 23 diám.) y *Santo Obispo* (T. 70 x 25). La predela se organiza en función del cuerpo principal: dos tablas de mayor tamaño ocupan los pedestales de

(1) Desde Ceán se sabe que el autor de la mazonería fue el entallador Antonio Flórez. Sobre este artista puede verse P.M. IBAÑEZ MARTINEZ, «Los Flórez, una dinastía de canteros y entalladores del Renacimiento». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVI (1991), pp. 51-61.

las pilastras y otras tres, significativamente menores, se despliegan en la base de la *Crucifixión*. De izquierda a derecha son: *Martirio de Santa Catalina* (T. 55 x 65), *Santos Pedro y Pablo* (T. 23 x 36), *Resurrección* (T. 23 x 41), *Santos Juanes* (T. 23 x 36) y *Martirio de Santa Inés* (T. 55 x 66) (no «Decapitación de Santa Catalina», como se ha creído hasta ahora).

Se deben a María Luisa Caturla las más duras críticas recibidas por el retablo de la *Crucifixión*, del que confiesa haber extraído una impresión penosa por su mediocridad. Según ella, Yáñez habría perdido aquí las «cualidades de tersura y firmeza que hacían su personalidad y su excelencia», reflejando una «arrinconada ancianidad» (2). Otros estudiosos, en mayor o menor grado, se han hecho eco de tales valoraciones. Personalmente, hemos manifestado ya nuestra discrepancia con tal presunta decadencia artística, propugnando la necesidad de una revisión de la obra del último Yáñez (3). Hay que volver a insistir en que el retablo de la *Crucifixión*, como algún otro de la catedral de Cuenca, no ha sido debidamente conocido por buena parte de la crítica, a la que puede haber sorprendido el pequeño tamaño de muchas de las tablas que lo componen. Pero pequeñez no equivale a mezquindad estética. Cualquiera de los paneles puede certificar el alto nivel técnico que mantiene y la capacidad notable de Yáñez para crear figuras y composiciones monumentales en superficies reducidísimas.

La fecha de 1526, inscrita en el friso de la mazonería, ha provocado diversas interpretaciones. Algunos autores, como Bertaux y Garín, han considerado que justamente ese año se pintaría el altar (4). La opinión de María Luisa Caturla va íntimamente ligada con su personal visión del ciclo de la catedral de Cuenca. Juzgando el retablo de la capilla como obra arcaizante y cuatrocentista, pensando que *Epifanía* y *Piedad* todavía están próximas a lo valenciano, y que el retablo mayor de la capilla de los Caballeros no pudo pintarse sino a distancia de los anteriores, se resiste a aceptar la data de 1526 para este altar. Es más, ni siquiera la considera, ya que en su opinión «estos datos más que ordenar contribuyen a confundir». Alega, para ello, supuestas discordancias cronológicas basadas en el testamento del canónigo Gómez Carrillo: no debería hacerse el retablo de la *Crucifixión* nada de bulto, aparte de la talla del romano, «y es precisamente en esa talla donde descubrió el señor Tormo la fecha de 1526...!» (5).

En realidad, no existe discordancia alguna de fechas. El problema es que existe por su parte una confusión interpretativa sobre lo que Ceán Bermúdez extractó, realmente, del testamento de don Gómez Carrillo de Albornoz. Nunca se dice «que no deberá hacerse en el retablo de la *Crucifixión* nada de bulto, aparte de la talla de lo romano»

—como afirma Caturla—, sino «que ninguna cosa haya de bulto (en la citada capilla) salvo la talla de lo romano» (6). La unidad estilística de los altares yañezcos de la catedral de Cuenca impide fragmentarlos formalmente, como hizo dicha estudiosa. Felipe María Garín ya rebatió que el altar de la *Crucifixión* se distanciase del resto (7). Coincidimos con él en que es —juntamente con el retablo de la capilla Peso— lo primero de Yáñez en Cuenca (8).

Pasamos ahora al análisis de los diferentes tableros que conforman el retablo (9). La *Crucifixión* es una de las composiciones más dramáticas de todas las realizadas por el pintor. Hay una gravedad y contención en la expresión de la tragedia lejanas de la teatralidad con que los pintores contemporáneos suelen tratar el tema. Las dos tablitas yañezcas con el Calvario, conservadas en el Museo San Pío V y la colección del marqués de Montortal, de Valencia, se ofrecen como ensayos preparatorios para la gran *Crucifixión* de los Caballeros.

Referido a los personajes, Garín señaló la semejanza del Crucificado y la Magdalena con los representados en dichas tablillas (10). El llamativo caballero del segundo término, cabalgando montura en corveta, copia el diseño de Antonio Pollaiuolo para el monumento a Francesco Sforza (Nueva York, Metropolitan), que en 1479 le encargara Ludovico el Moro (11). El guerrero joven, frontal, portando un bastón en su mano derecha es, como los dos que le acompañan en su mismo plano, un compendio de representaciones anteriores de Yáñez. Concretamente, es

(2) M.L. CATURLA, «Ferrando Yáñez no es leonardesco». *Archivo Español de Arte*, n.º 49 (1942), pp. 48-49.

(3) P.M. IBAÑEZ MARTINEZ, «El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión». *Goya*, n.º 216 (1990), pp. 336-343.

(4) E. BERTAUX, «Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence». *Gazette des Beaux Arts*, XXVIII (1907), pp. 120-121; F.M. GARIN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia, 1953, p. 125.

(5) M.L. CATURLA, *Ibidem*.

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

(7) F.M. GARIN, *Ibidem*.

(8) Recuérdese que el maestro ya está presente en Cuenca a principios de 1525, según documento que dimos a conocer hace unos años (P.M. IBAÑEZ, «Problemas en torno a Fernando Yáñez de la Almedina». Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 16-20 diciembre 1985, VII, pp. 301-309).

(9) Sobre la inserción de los altares de Yáñez en el contexto de la capilla Albornoz, véase P.M. IBAÑEZ, «Fernando Yáñez y la capilla de los Caballeros». *Archivo de Arte Valenciano*, LXXI (1990), pp. 56-59.

(10) F.M. GARIN, *op. cit.*, p. 126; 2.ª edic. 1978, p. 146.

(11) P.M. IBAÑEZ, «El último Yáñez...», *op. cit.*, p. 342.

idéntico al San Miguel del *Juicio* de Mallorca, copiando un dibujo atribuido a Pinturicchio: *Grupo de soldados* (Venecia, Academia). En las pinturas yañezcas su postura está invertida, porque el artista manchego no conoció el dibujo original sino una estampa de Meschino ⁽¹²⁾. El soldado del centro del grupo, de cabeza rapada y rostro duro y enérgico, con alguna variante, es el mismo del *Ecce-Homo* del Museo de Valencia. Completa el terceto otro situado justamente en el margen derecho de la *Crucifixión*, de postura homologable con el soldado de pie en la *Resurrección* del mismo Museo.

Los dos ladrones que acompañan a Cristo en el Calvario presentan diversos contactos con lo Juicios de Játiva y Mallorca. El cuerpo del mal ladrón es el mismo que el de un condenado cabeza abajo, envuelto entre las llamas, en Mallorca. Las piernas del buen ladrón repiten las que emergen del fuego en el mismo *Juicio* de la colección March, y su torso ofrece patentes similitudes con el condenado que apoya una mano sobre la frente (también debe relacionarse con un torso del *Juicio* de Játiva). Se evidencian claramente los procedimientos de trabajo de Yáñez, que reutiliza los mismos diseños a su antojo para los más diversos personajes.

El panel del *Martirio de Santa Catalina*, como es norma en toda la obra conqunse de Yáñez, pese a su limitado tamaño, es muy denso en motivos y personajes. La apretujada muchedumbre revela que estamos en la etapa final del pintor. Sin embargo, su maestría compositiva sigue luciendo por igual. La figura de Santa Catalina responde al mismo diseño que la mujer orante, a la izquierda de San Miguel, en los Juicios de Játiva y Mallorca; otro ejemplo encontramos en la escenilla del «Noli me tangere» de la *Resurrección* del Museo de Valencia. El soldado sentado en el suelo, asiendo una especie de alabarda, es el mismo que se muestra en la misma *Resurrección*, incluyendo la facies tan característica. A su vez, el espectador cubierto con turbante del fondo se relaciona con un personaje del primer plano de la *Presentación de María* de la catedral de Valencia.

En el guerrero revestido con armadura, que aparece en posición frontal junto al emperador, se reconoce un tipo popularizado por Perugino hacia 1500, a partir del *Arcángel San Miguel* del políptico de Pavía y otras obras. El modelo exacto no deriva, sin embargo, de ninguna de dichas representaciones, sino de un dibujo del maestro umbro, *Hombre armado* (Windsor, Colecciones reales), que debe considerarse estudio preparatorio para *San Miguel* de Pavía. Yáñez transporta literalmente dicho diseño (que probablemente le llegó a través de una estampa) a su *Martirio de Santa Catalina* incluyendo las facciones de tan vigorosa expresión ⁽¹³⁾.

La tablilla con los *Santos Pedro y Pablo* presenta compositivamente un gran interés, con la perfecta trabazón de los personajes y la proyección sincrónica de los cuerpos en direcciones opuestas. Admirando este tipo de paneles no podemos entender las duras críticas manifestadas por María Luisa Caturla respecto al retablo de la *Crucifixión*, y, en concreto, sus palabras: «A las figuras empequeñecidas les viene ancho el ambiente del que antes rebosaban» ⁽¹⁴⁾. Si hay algo que poseen estas figuras es monumentalidad, y téngase en cuenta que su tamaño es de apenas quince centímetros.

San Pablo exhibe las mismas facciones que uno de los espectadores del *Martirio de Santa Inés*, el que violentamente indica con el dedo hacia arriba. Respecto a San Pedro, ya señaló Díaz Padrón su duplicación en uno de los medallones del marco del cercano altar de la *Piedad* ⁽¹⁵⁾.

La *Resurrección* es uno de los tableros más interesantes del retablo, porque cobija la efigie del restaurador de la capilla de los Caballeros, el canónigo don Gómez Carrillo de Albornoz. Bertaux destacó cómo se repetían aquí el Resucitado y el soldado dormido de la *Resurrección* del Museo de Valencia ⁽¹⁶⁾. Por su parte, Garín resaltó el parecido del Cristo de Játiva con los de las Resurrecciones del Museo de Valencia y catedral de Cuenca ⁽¹⁷⁾. Yáñez representa al canónigo orante ante el Resucitado como hizo Pinturicchio con el papa Alejandro VI en los Apartamentos Borgia del Vaticano.

En los *Santos Juanes* interesa especialmente el Evangelista, porque reitera uno de los modelos más extendidos en la obra de Yáñez: aún joven, dispuesto frontalmente, barbado y con largos cabellos encuadrando simétricamente su rostro. Personifica normalmente a Cristo y los dos Juanes, y se hizo muy popular entre los seguidores del maestro manchego ⁽¹⁸⁾. El prototipo procede, evidentemente, de la pintura italiana, y creemos que del círculo lombardo de Leonardo.

El *Martirio de Santa Inés*, como otros tableros de Yáñez en Cuenca, es pintura deficientemente conocida.

(12) P.M. IBAÑEZ, *Ibidem*.

(13) P.M. IBAÑEZ, *Ibidem*.

(14) M.L. CATURLA, *op. cit.*, p. 48.

(15) M. DIAZ PADRON, «Dos nuevas tablas del Divino Morales y seis medallones de Yáñez de la Almedina». *Archivo Español de Arte*, n.º 172 (1970), p. 411.

(16) E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 121.

(17) F.M. GARIN *op. cit.*, p. 114.

(18) En lo referente a la escuela conqunse de Yáñez, véase P.M. IBAÑEZ, *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Universidad de Castilla - La Mancha, 1991, p. 124.

Tradicionalmente se ha identificado con la degollación de Santa Catalina, cuando lo que en realidad escenifica es la muerte de Santa Inés. La *Leyenda dorada* aporta los rasgos probatorios suficientes: caballera larguísima hasta los pies, vestido blanquecino, ostentosos adornos y el montón de leña en el suelo ⁽¹⁹⁾.

Post subrayó la reaparición aquí, detrás de Santa Inés y del verdugo, de dos niños espectadores de la *Presentación de María* de la catedral de Valencia ⁽²⁰⁾. El rostro juvenil que se divisa al fondo, sobre el antebrazo izquierdo del sayón, renueva el perfil del ángel de la *Anunciación* del Colegio del Patriarca, aunque en Cuenca es menos fino de rasgos, con oreja y nariz grandes. El fondo arquitectónico contradice la rotunda afirmación de Cartula cuando quiere caracterizar la etapa conquense de Yáñez, para ella — como queda dicho — llena de confusión y crisis: «Un síntoma significativo de ese desequilibrio interno es la ausencia total en ellas de elementos arquitectónicos, vértebras de su producción anterior» ⁽²¹⁾.

En Cuenca abundan las arquitecturas (*Visitación* y *Natividad* del retablo Peso, etc.). El escenario del *Martirio de Santa Inés* es una encrucijada urbana con un edificio del Alto Renacimiento al fondo: portada con arco entre pilastras coronada por frontón, parámetros de piedra y ladrillo a lo mudéjar toledano, y ventanas rectangulares cercadas de cantería. Los precedentes son numerosos en la producción anterior de Yáñez: *Pentecostés* de la catedral de Valencia, *Santa Catalina* del Prado, *Santo Obispo* y *San Vicente Ferrer* del Museo de Valencia, etc.

Dos personajes ofrecen una particularidad que ya chocó a Caturla cuando la observó en el Mago arrodillado de la *Epifanía* y volvió a constatarla en el panel que estudiamos: las orejas dobladas del lugarteniente del prefecto y del citado verdugo. Fuera de Cuenca, sólo hemos encontrado esta curiosidad anatómica en alguna figura masculina del grupo del Purgatorio, en el *Juicio* de Mallorca. Dentro de la producción conquense, y como anécdota morelliana de la homogeneidad estilística que la preside, también ostenta pabellón doblado un ángel de la *Adoración de los Pastores* del retablo Peso. Cabe inferir de todo lo dicho que este capricho morfológico que Yáñez otorga a alguno de sus personajes es una rareza propia de la etapa final del pintor, y especialmente característica de su obra conquense.

La extrema suciedad que afecta al tablero de *San Clemente* no impide comprobar el elevado nivel técnico que en sus últimos años seguía conservando Fernando Yáñez. Es ésta una de sus más espléndidas realizaciones. Una vez más, el artista se recrea en el ostentoso atuendo que luce el santo, las calidades de los ropajes y el brillo de la pedrería, con una maestría que sigue siendo difícilmente igualada por sus contemporáneos españoles.

Al otro lado del altar, y simétricamente dispuesto, un *Santo Obispo* continúa presentando hoy los mismos problemas de siempre para su identificación. Bertaux afirmó que se trataba de San Agustín ⁽²²⁾, lo que resulta complicado



F. Yáñez. *Santo Obispo*. Retablo de Crucifixión. (Catedral de Cuenca).

de verificar cuando carece de cualquiera de sus atributos distintivos. Desde el punto de vista formal, el personaje se relaciona estrechamente con el santo obispo que acompaña a San Vicente Ferrer en la tabla del Museo de Valencia.

(19) S. DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*. Madrid, 1982, I, pp. 116-120.

(20) CH.R. POST, *A History of Spanish Painting, XI*. Cambridge, Mass. Harvard univ. Press, 1953, p. 235.

(21) M.L. CATURLA, *op. cit.*, p. 47.

(22) E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 115.



F. Yáñez. *Natividad*. Retablo de Crucifixión. (Catedral de Cuenca).

Los dos medallones con *Isaías* y *Habacuc* resultan insólitos en la producción de Yáñez, acostumbrado como nos tienen a los formatos rectangulares. Compositivamente, los marcos circulares imponen sus propias leyes a través de una línea básica espiraliforme, donde juegan un papel decisivo las filacterias con las letras «ESA. VERE LANGORES NOSTROS IPSE TVLLIT» (Isaías, 53,4) y «CORNVA IN MANIBVS EIVS. ABA.» (Habacuc, 3,4). Este tipo de configuraciones circulares obtuvieron un gran eco entre los seguidores conquenses del maestro, siendo respetuosamente copiados por su discípulo Martín Gómez el Viejo en el retablo de la iglesia de Valdecabras, ejecutado inmediatamente después que los altares de la capilla Albornoz⁽²³⁾.

Cierra el retablo de la Crucifixión la *Natividad*. Situada en lugar casi inaccesible y de nula visibilidad, en el coronamiento, ha sufrido un pertinaz olvido —más bien forzado por las circunstancias— por parte de los estudiosos. Ponz se quedó con las ganas de examinarla más de cerca, «Por lo bien que me pareció desde abajo»⁽²⁴⁾. Bertaux no pudo distinguir apenas nada, aunque afirma

que sería suficiente «para ver que los pastores están ausentes, mientras que en Valencia ocupan el primer plano»⁽²⁵⁾. En realidad, también hay pastores en la *Natividad* de Cuenca, cinco concretamente, y algunos instalados en primer término. Por otra parte, la composición, en sus líneas maestras, ofrece muy pocos puntos de contacto con el panel correspondiente de los postigos valencianos, aunque Yáñez reproduce fielmente a los dos pastores que avanzan desde el fondo, como ya advirtió Post⁽²⁶⁾.

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

(23) P.M. IBÁÑEZ, *El retablo de Valdecabras*. Diputación Provincial y Ayuntamiento de Cuenca, 1984, pp. 78-79.

(24) A. PONZ, *Viaje de España*. Edic. Aguilar, Madrid, 1949, p. 249.

(25) E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 120.

(26) CH.R. POST, *Ibidem*.

ICONOGRAFIA MARIANA EN MONASTERIOS FEMENINOS VALENCIANOS

En un año eminentemente celebrativo de centenarios, con nombres evocadores de gestas en una España que estrenaba Renacimiento, y una visión un tanto maniquea de los hechos y de sus protagonistas, con voluntarios olvidos, con furibundos ataques o grandilocuente exaltación, la convocatoria de un Congreso Internacional en torno al monacato femenino ha venido a ser el justo contrapunto que, cual fiel de la balanza, equilibra la cuestión.

Y si de mujeres se trata, ¿cómo no evocar a María, la mujer del Gran Silencio? Porque ella ha estado presente en la historia de los pueblos. En el caso valenciano la gestación de un reino en los albores del siglo XIII no fue ajena a la devoción a la Señora; a ella se consagraban las mezquitas principales de las tierras que Jaime I conquistaba y, como dice Burns, "las instituciones religiosas plantadas con tanto cuidado en el reino cristiano fronterizo funcionaron como el instrumento principal para el sometimiento y transformación de la Valencia musulmana"⁽¹⁾. Por ello, junto a las órdenes militares y religiosas de varones, es notoria la presencia de monjas cistercienses y franciscanas (clarisas), dominicas y magdalenas, agustinas y canonesas agustinas.

El significado que tuvieron las monjas en la frontera de Valencia no es de tan fácil captación como la del clérigo o los religiosos. Sus conventos gozaron de una gran popularidad y se extendieron por doquier, mas sólo las cistercienses llegarían a esa frontera valenciana en el siglo XIII, momento en que alcanzaron su esplendor. De manos de una noble mujer, Teresa Gil de Vidaure, esposa de Jaime el Conquistador, nació el monasterio de Nuestra Señora de la Gracia -*Gratia Dei*-, también conocido como La Zaidía.

Con anterioridad, quizá desde 1239, las franciscanas hijas de Santa Clara se hallaban en la ciudad de Valencia, y, antes de la caída en manos del rey Conquistador Jaime I, se había proyectado sin duda el convento dominico de Santa María Magdalena al otro lado de la muralla sur de la ciudad⁽²⁾.

Si muchas iglesias llevaban el nombre de la "Mare de Déu" no le fueron a la zaga un gran número de conventos e iglesias de órdenes religiosas, dedicados a Nuestra Señora, lo cual dio a la cruzada del rey Conquistador y a la repoblación un marcado carácter mariano⁽³⁾.

Ciñéndonos tan sólo a los monasterios femeninos de la ciudad de Valencia, surgidos en aquella coyuntura o con posterioridad, advertimos una temprana presencia de iconos e imágenes de la Virgen y una pléyade de advocaciones marianas que les dieron titularidad.

La más antigua de las conservadas, según Tormo⁽⁴⁾, es la "Moreneta" del convento de la Encarnación, procedente del Carmen, y fechada en el siglo XIII. De ahí que se le llamara popularmente la "Moreneta del Carme", o también "Virgen Morenita de la Consolación". Su efigie habría sido hallada al abrir los cimientos para la ampliación del templo carmelitano en el año 1281, según los cronistas de la Orden⁽⁵⁾ y recibió veneración, bajo el título de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento, en la capilla de Nuestra Señora del Carmen, bella construcción neoclásica de planta oval que construyó el arquitecto académico Vicente Gascó en 1780, ampliando el recinto del antiguo monasterio de carmelitas calzados. Tras la exclaustración pasó a la iglesia del convento de la Encarnación y posteriormente a la clausura, donde hoy se venera. Se trata de una talla sedente románica, de la que quedan todavía vestigios de su policromía y cuya antigüedad supera la Virgen del Rebollet de Oliva (Valencia), la más venerable de las imágenes de culto en la diócesis valentina. La imagen responde al tipo de la "Theótocos" bizantina, aunque en versión románica más sobria, pero no menos solemne.

Primitivos iconos valencianos, como ocurre con otras tierras de la geografía española, han sido alumbrados en hallazgos rodeados a veces de prodigios y de

(1) *El reino de Valencia en el siglo XIII* (Iglesia y sociedad). Del Cenía al Segura. Valencia, 1982, II, p. 668.

(2) *Ibid.* II, pp. 445; 498-514.

(3) BURNS, Robert I. S. J.: "La conquista de València. La dimensión mariana". En *Mon i Misteri de la Festa d'Elx*. Generalitat Valenciana, 1986, p. 69.

(4) *Levante*. Guías Calpe. Madrid, 1923, p. 140.

(5) Ver Fr. Miguel Alfonso CARRANZA: *Catecismo y doctrina de religiosos novicios, así de la Orden de Nuestra Señora del Carmen como de todas las órdenes de la Iglesia*. Valencia, 1605, 1.ª parte, citado por José Martínez Aloy en *Geografía General del Reino de Valencia*, dirigida por Francesc Carreras i Candí, 5 vols. Alberto Martín, Barcelona, 1920-1927; *Provincia de Valencia*, p. 814.



Virgen de la Consolación o "Moreneta del Carme".
Convento de la Encarnación. Valencia.

piadosas leyendas, tras su obligado ocultamiento ante la fuerza avasalladora del Islam. Es el caso de Santa María del Puig o Nuestra Señora del Don, de Alfafar.

Junto a las imágenes surgieron primitivas pinturas de María, de las que se conserva la *Virgen de la Vela*, en el monasterio de la Trinidad⁽⁶⁾, y la *Virgen de la Cerca*, del convento de Santa Tecla⁽⁷⁾, hoy trasladado a la vecina población de Picassent.

El icono de la *Virgen de la Vela* se halla en un oratorio del interior del monasterio con bóveda anervada que le sirve de custodia. Se trata de una excelente muestra perfectamente conservada de una pintura sienesa del siglo XIV⁽⁸⁾, cuya finura corre parejas con el cuadro de estilo trecentista de La Yesa, posteriormente conocido como Virgen del Carmen y con rasgos iconográficos anticipados en la "Mare de Déu de

Montolivet", de factura bizantina y de mayor antigüedad, venerada en la parroquia valenciana de este nombre, y en el desaparecido icono de Santa María de Valencia, del siglo XIII, probablemente importado de Italia, que tras la reconquista presidió el altar del primer templo que se consagró a la Señora en la ciudad.

Desde el punto de vista iconográfico, la *Virgen de la Vela* es de tipo "Odigitria" o "la Virgen Guía", que presenta a María mostrándonos a su Hijo que sostiene en sus brazos, bien en el derecho como en este caso, bien en el izquierdo. El Niño bendice con su diestra y no hay comunicación afectiva con su Madre. Este tipo de icono mariano es el que inspiraría en el Occidente europeo las célebres "Madonnas"⁽⁹⁾.

En honor de la *Virgen de la Vela* existen unos "Gozos" que recogen la trayectoria de María desde la Encarnación del Verbo hasta su Asunción a los cielos, pasando por el Nacimiento de Jesús, Epifanía,

(6) El convento de la Santísima Trinidad es de religiosas franciscanas clarisas que se instalaron en el monasterio en 1445, tras la supresión de los religiosos trinitarios que habitaban el lugar desde 1256. Los trinitarios vivieron en dos edificios, el del siglo XIII y otro del XIV. La nueva fundación, debida a la iniciativa de la reina doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo, supuso la construcción de un nuevo edificio, el actual, cuya primera piedra se colocó el 9 de julio de 1445. Ver M.^a Desamparados Cabanes Pecourt: *Los monasterios valencianos. Su economía en el siglo XV*. Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval. Valencia, 1974. t. I, pp. 178-179.

(7) Desde hace unos años las agustinas ermitañas que ocupaban el arruinado edificio de San Vicente de la Roqueta desde 1880 se trasladaron a la Partida del Realón, en Picassent, conservando la denominación de convento de Santa Tecla, donde siguen hoy en día. Estas religiosas agustinas habían habitado antiguamente el convento de San José y Santa Tecla, ubicado en la calle del Mar, trasladándose en 1880 a "la Roqueta", cuyo origen data del siglo IV y donde hubo un monasterio en el siglo VI sustituido, tras la rendición de la ciudad de Valencia al Rey Jaime I, por una nueva iglesia, monasterio y hospital; en el siglo XVIII experimentó su fábrica una profunda transformación, y en 1835, con la Desamortización, se expulsó a los cistercienses. Con posterioridad fue adquirido por las religiosas agustinas a las que se ha hecho referencia. A pesar del traslado de las religiosas a Picassent, la iglesia sigue teniendo culto y funciona como Parroquia de Cristo Rey. Queda pendiente la repriminación de todo el conjunto, ligado a los primeros años del cristianismo en Valencia y a la figura universal del mártir Vicente. Ver V. Montoliu Soler: "San Vicente de la Roqueta" (Actual Iglesia Parroquial de Cristo Rey) en *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1983, pp. 159-160.

(8) Ver D. Benito Goerlich: "El monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, p. 28.

(9) Ver Ernest Ros: *Iconografía mariana Bizantino-rusa*. Distribuidora Balmes. Barcelona, 1984, pp. 35-37.



“Virgen de la Vela”. Monasterio de la Trinidad. Valencia.

Resurrección y Ascensión del Señor y Pentecostés, misterios en los cuales aparece “en vela”, como centinela alerta a la vida de la gracia⁽¹⁰⁾.

Existen también en el monasterio de la Trinidad otros muchos cuadros con advocaciones marianas, entre las que destacamos la *Virgen del Refugio*, tabla del siglo XV; muy repintada, sobre soporte de ángeles de talla, que se halla en una de las capillas de la Iglesia, la cual regaló una dama de doña Juana de Aragón, llamada la Scanderberga, que salvó de la persecución⁽¹¹⁾; la *Virgen con el Niño*, de escuela castellana del siglo XVII, al estilo de la “Virgen del Pópolo”; un óleo de la *Virgen de los Angeles*, del círculo de Espinosa; una *Virgen con el Niño*, del siglo XVIII; un fragmento de la *Virgen de la Leche*, también dieciochesca y de notable factura; un lienzo de la *Virgen con el Niño*, de comienzos del XIX, y, finalmente, la *Virgen de la Consolación*, imagen de Rodilla, moderna⁽¹²⁾.

En relación con el historial mariano del monasterio de la Santísima Trinidad hay que recordar las rogativas

que en determinadas ocasiones hacía allí la Universidad de Valencia, acogida bajo el patronazgo de la Virgen de la Sapiencia, por tenerla las religiosas por especial protectora bajo este título⁽¹³⁾, y, sobre todo, el rondó italiano del siglo XV en relieve cerámico que representa a la *Virgen con el Niño*, atribuido a Benedetto da Maiano o a Luca della Robbia, que estuvo colocado en el tímpano de la bella portada gótica de la iglesia hasta finales del siglo XIX y hoy se halla en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, de Valencia⁽¹⁴⁾.

- (10) Por su interés reproducimos alguna estrofa de estos Gozos, según la edición de la Imprenta Roig Campos, de Mallorca, donde en caracteres gráficos modernos se reproduce el icono de la Virgen.

Goigs de la mare de Déu de la Vella

*Puix de grat tenui la Vella,
los set goigs oir vos plàcia,
graciosa Sentinella,
llamps i raigs de tota gràcia.*

* * * * *

*Com a llamp naixqué el Messies
de Vós, Verge gloriosa,
no extremades les vies,
cosa gran, maravellosa.
De virginitat la Vella
guardau amb gran eficàcia
que al ser del Fill Sentinella
nos dotà d'aquesta gràcia.*

* * * * *

*Com a llamp el tercer dia
ressuscità verament
Jesús Déu el qui havia
complert ja son testament.
Aquells tres dies en Vella
amb fe de tanta eficàcia
que Vós, sola Sentinella
recobràs a tots la gràcia.*

* * * * *

*Puix que ens feu tan bona obra
vos pregam amb eficàcia
que el vostre mantell nos cobra
amb títol de vostra gràcia.*

- (11) Ver Marqués de Cruilles: *Guía Urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1876. T. I, p. 386; *María en la Diócesis de Valencia*. Arzobispado de Valencia, 1988, p. 420; F. Moscardó i Cervera: *Imatges venerables de la ciutat de València*. Imp. V. Cortell. València, 1957, pp. 115-124. Este autor trae la versión valenciana de los “Goigs a Santa Maria Refugium Peccatorum”, una de cuyas estrofas reza así:

*El vostre tron, Verge pura,
tenui en la Trinitat,
on les monges i Ciutat
conserven esta pintura;
la Verge, doncs, assegura
multiplicar sos favors.
Ampareu-nos, oh Maria,
Refugi de Pecadors.*

- (12) GOERLICH, Benito: *Op. cit.*, pp. 25-27.

- (13) Marqués de Cruilles: *Op. cit.*, I, p. 387; en relación con este tema puede consultarse el artículo de Asunción Alejos Morán, titulado “Tradición iconística mariana en la Universidad de Valencia. La Virgen de la Sapiencia”, publicado en *Archivo de Arte Valenciano*, 1987, pp. 38-43.

- (14) Ver F. M.^a Garín y Ortiz de Taranco: *Historia del Arte de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p. 184.



“Virgen con el niño”,
atribuida a *Benedetto Da Maiano* o a *Luca Della Robbia*.
Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia.

Este famoso medallón policromado con la blanca efigie de la Madonna sobre fondo azul, enmarcada en multicolor guirnalda de frutos y hojas, lo mandó colocar la reina doña María, mujer de Alfonso V el Magnánimo, fundadora del monasterio, en lugar de sus armas reales. Después de 1914 lo sustituyó una escultura de la Virgen sobre ménsula afiligranada, por haberse encerrado en la clausura la magnífica mayólica⁽¹⁵⁾. En la actualidad, desaparecida esta imagen en la guerra del 36, una copia de la bella Madonna vuelve a presidir el gótico tímpano desde 1986, tras la repristinación del monasterio.

La contemplación de esta singular obra trae el recuerdo de la Virgen de Ternura, la “Eleusa” bizantina, en la que priva el sentimiento y se establece una relación amorosa entre la Madre y el Niño, conservando, a su vez, a uno y otro lado dos cabecitas angélicas aladas; un precedente remoto podría verse en la “Virgen de Tolga”, del siglo XIII, procedente de este monasterio ruso próximo a Jaroslav, y luego depositada en el Museo Cívico de esta ciudad, y, sobre todo, las bellísimas obras del renacimiento florentino del siglo XV, de las que recordamos el llamado “tondo de Cappuccini”, del Museo del Bargello, de Florencia, realizado por Luca della Robbia, con policroma guirnalda de hojas y flores.

El icono de la *Virgen de la Cerca*, hoy en el convento de Santa Tecla de agustinas ermitañas en Picassent,

que se dice fue dádiva del rey Jaime I a los monjes benitos cistercienses tras la conquista de Valencia, está más bien relacionada con el arte valenciano de influencia flamenca. Tormo, al referirse indudablemente a ella, dice escuetamente que es una tabla del siglo XV que representa a la Madre de Dios y ángeles⁽¹⁶⁾; para Post es de promedios del siglo XV. Una observación atenta, prescindiendo de las coronas y joyas añadidas, la emparenta posiblemente con la pintura valenciana, ya tardía, del Maestro de Perea y su círculo, con evidentes rasgos de reminiscencia flamenca, perceptibles en las piedras preciosas que adornan el manto de la Virgen y en los rameados de las vestiduras angélicas. Desde un punto de vista iconográfico se trata de una Virgen sedente entronizada con sendos ángeles a los lados, en versión simplificada del mismo tema tratado por Lorenzo Zaragoza en el retablo desaparecido de la ermita de San Roque, de Jérica (Castellón), aunque distinto estilísticamente⁽¹⁷⁾.



“Virgen de la Cerca”, Convento de Santa Tecla.
Picassent (Valencia)

El trono ha sustituido las arquitecturas góticas del respaldo por vertical lienzo, como suele mostrarse en obras del siglo XV, y aún del XVI, del que es bello ejemplo el *Tríptico de la Virgen de la Leche*, del

(15) Ver José Martínez Aloy: *Op. cit.*, pp. 826-827; también E. Tormo: *Levante*, op. cit., p. 157.

(16) *Levante*, op. cit., p. 138.

(17) Tabla reproducida en el tomo 2 de *Historia del Arte Valenciano*, Consorci d'editors valencians, Valencia, 1988, p. 192.

Maestro de Martínez Vallejo, fechado hacia 1500, existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Presenta asimismo caracteres de la "Virgen de Ternura", por la relación entre la Madre y el Hijo; la pera que lleva la Virgen en su mano es símbolo de esperanza y, en la creencia costumbrista medieval, signo de fecundidad⁽¹⁸⁾, pero los simbolistas también ven en ella al Verbo encarnado y su amor a los hombres⁽¹⁹⁾.

Curiosamente observamos una cierta analogía entre la *Virgen de la Cerca* y una pieza del Museo Bizantino de Atenas, del siglo XV, de la Colección de los Refugiados de Asia Menor, en la que se incluye la ilustración de un himno a la Virgen que la presenta entronizada con el Niño y un ángel a cada lado⁽²⁰⁾. La túnica y el manto de la Virgen se identifican también en gran medida con los de la *Verge dels Consellers*, del Museo de Arte de Cataluña, que pintó y concluyó en 1445 el valenciano Luis Dalmau, seguidor de Jan Van Eyck e introductor de su estilo en Valencia. En ambos casos se sigue la fórmula de túnica roja y manto azul cerrado con un broche. En torno a esta imagen de la *Virgen de la Cerca* surgió una ilustre cofradía que impulsó su culto, conservándose los "Gozos", en los que se alude en tres de sus estrofas a favores recibidos por su intercesión⁽²¹⁾.

El recorrido por la iconografía mariana de monasterios valencianos nos lleva al de la Puridad y San Jaime, de religiosas franciscanas clarisas. Es el más antiguo de esta Orden en Valencia, aunque su emplazamiento actual data de mediados del siglo XIX⁽²²⁾. Su ubicación inicial estuvo entre las calles actuales de Moro Zeit y Conquista, y la plaza del Rey don Jaime. A lo largo de los siglos cambió su denominación, titulándose de Santa Isabel, de Santa Clara, y en lo sucesivo de Santa Isabel y Santa Clara. Desde 1534 se llamó de la Purísima Concepción o de la Puridad por concesión del papa Clemente VII, a petición de la abadesa y la comunidad. El monasterio fue suprimido en 1837 por la Desamortización y, derribado el edificio, se establecieron en 1854 en un local nuevo que pertenecía a la cofradía de San Jaime, tras haber permanecido algunos años en el monasterio de la Trinidad. Desde entonces se llamó de la Puridad y San Jaime.

En sus orígenes el monasterio estuvo ligado a la devoción a la *Virgen de la Misericordia*, a la que se le atribuye, según la tradición, el portentoso suceso de salvar a un preso el año 1242, o con más probabilidad en 1252, de donde le vino el título de "Nuestra Señora de la Misericordia" o "del Milagro" y el privilegio a la abadesa de indultar a un reo de muerte todos los años, que debió conceder el propio rey don Jaime I.

La imagen permaneció entre las religiosas hasta los luctuosos sucesos de la guerra civil del 36, en que salió del monasterio para salvaguardarla; pero se le perdería la pista al ser saqueada la casa donde recibió refugio. La estatua medía más de un metro y estaba pintada de azul y rosa; en un brazo llevaba al Niño y en la otra mano las cadenas y argollas del reo salvado⁽²³⁾.

(18) Ver M. Trens: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1946, p. 566.

(19) Ver J. Cantó Rubio: *Símbolos del arte cristiano*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1985, p. 198.

(20) Viene reproducida en el libro *Iconos*. Ediciones Daimon, 1966, p. XXXVI, y láminas, en pp. 88-89.

(21) Reproducimos algunas estrofas de los Gozos, incluidos en la "Novena a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cerca", en edición de la imprenta Guillot, de Valencia, año 1958.

Gozos a Nuestra Señora de la Cerca

Pues sois la Reparadora
del daño del primer Padre;
de la Cerca, Virgen Madre,
vuestro auxilio el pueblo implora.

* * * * *

Cercar la circunferencia
de la misma inmensidad,
es juntar virginidad
y parto de una existencia.
Y pues dio tal excelencia
Dios a vos, divina Aurora.
De la Cerca, etc.

* * * * *

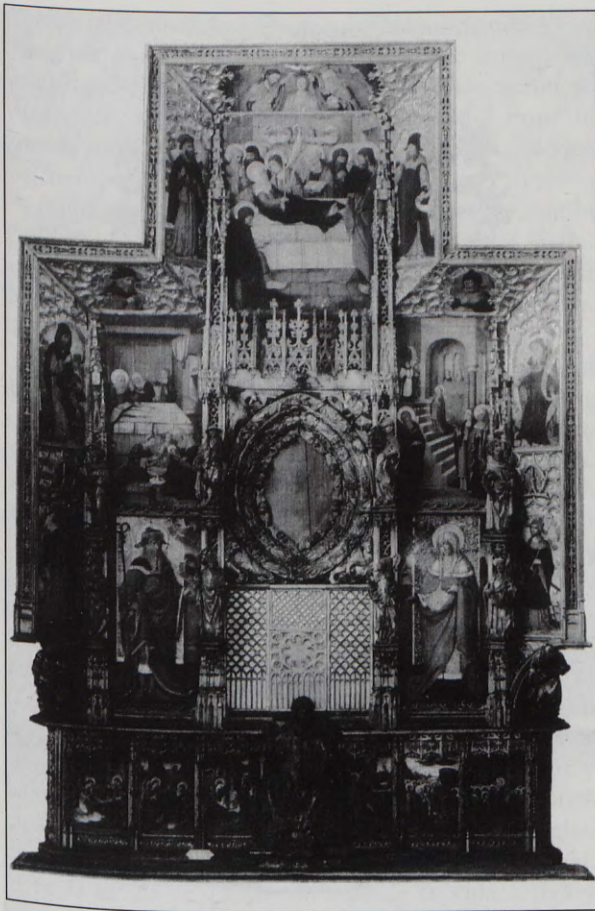
Un cautivo os imploró
en Argel preso con grillos,
y por ruegos tan sencillos
ver vuestra imagen logró.
Y al otro día se vio
libre ante su protectora.
De la Cerca, etc.

* * * * *

Esperaba una mujer
que la abriesen para el parto,
después de padecer harto
vuestra estampa hizo traer.
Apenas la pudo ver
de un niño fue posesora.
De la Cerca, etc.

(22) Su origen ha sido un tema discutido. La recentísima publicación de sor María Pilar Andrés Antón, O. S. C. titulada *El Monasterio de la Puridad*, Valencia, 1991, dice en el primer tomo, pp. 55-56: "Francamente no podemos asignar la fecha (1248) del documento que antecede como base y fundamento del monasterio, puesto que se ha visto otra más remota en la donación de 1239; con todo seguimos creyendo que la fuerza enérgica de la fundación arranca a partir de ese bendito y dichoso día 2 de marzo de 1248, según el estilo de la Encarnación, 1249, en estilo moderno"; dedica luego unas páginas a don Jimeno Pérez de Arenós, al cual se le debe reconocer el mérito "de haber sido el Protector primero y principal del Real Monasterio de Santa Isabel de Valencia, contribuyendo extraordinariamente a su fundación, progreso y engrandecimiento" y que figuró junto al rey conquistador Jaime I como "persona de gran estima y confianza en su plan de conquista por tierras de Aragón, Mallorca y Valencia".

(23) Ver sor M.ª Pilar Andrés Antón: *Op. cit.*, pp. 109-111.



Retablo de la Puridad. Museo de Bellas Artes. Valencia

Esta pérdida está, no obstante, grandemente compensada por la existencia de una verdadera joya artística que, procedente del antiguo monasterio, se halla hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Nos referimos al *Retablo de la Puridad*, objeto, sobre todo en los últimos años, de estudio e investigación por parte de los expertos. Se trata del retablo del altar mayor, a la vez eucarístico y mariano, con el óculo rodeado de mandorla y tetramorfos, y las tablas principales dedicadas a la vida de la Virgen: Natividad, Presentación en el templo, Dormición, San Joaquín y Santa Ana, Coronación... Tiene además muchas otras pinturas e imágenes relacionadas con misterios del Señor y con diversos santos y profetas de especial relevancia en la Historia de la Salvación.

Cronológicamente tenemos datos hacia el 1500, año en que se funda la Cofradía de la Purísima Concepción de la Santísima Virgen María, siendo abadesa sor Damiata de Mompalau, a la vez que se ordenaban unas

Constituciones propias, todo lo cual fue aprobado y autorizado por el rey Fernando el Católico.

La fecha original del retablo se ignora, pero sí la hay de su restauración, llevada a cabo por los Forment: Pablo y sus hijos, Onofre y Damián, escultores, y el pintor Nicolás Falcó; en dicha restauración se utilizaron anteriores pinturas, en alguna de las cuales se aprecian rasgos estilísticos del italiano Pablo de San Leocadio. Podemos afirmar que, en conjunto, se trata de una bella muestra gótico-renacentista con huellas perceptibles de inspiración flamenca⁽²⁴⁾.

En el propio monasterio de la Puridad se conservan dos pequeñas imágenes de la Virgen: una de estilo gótico, en nogal, conocida como *Virgen del Coro*, y también del *Consuelo*, que procede de Malinas, y cuya datación cronológica se sitúa entre los años 1520-1525, y otra de piedra policromada, de estilo gótico-renacentista, llamada *Virgen del Oratorio*. El nombre de esta última se debe al hecho de recibir culto en el oratorio de la clausura monástica y es como la llaman las religiosas; sin embargo, también se conoce como *Nuestra Señora del Puig de Francia*, de lo que da fe un grabado de Carlos Francia, de 1752, que reproduce la imagen, enmarcada en la rocalla propia del rococó, y cuya leyenda dice: "V^o Rt^o (verdadero retrato) de la Antiquísima y Milagrosa Ima^{en} (imagen) de N. S. (Nuestra Señora) del Puig de Francia Vene^a (venerada) en el Oratorio de la Puridad de Valencia. Año 1752".

Según sor Pilar Andrés, en datos facilitados oralmente, consta en memorias antiguas que un médico del monasterio dijo que la imagen era igual a otra por él conocida, llamada "Nuestra Señora del Puig de Francia". Verificado un sorteo entre las religiosas respecto a cuál debía ser su nombre por borrarse la inscripción, salió el de "Nuestra Señora del Puig de Francia".

(24) En torno al retablo de la Puridad hemos consultado algunos folios facilitados por sor M.^a Pilar Andrés, de lo que constituye el 2.^o tomo de su obra *El monasterio de la Puridad*, todavía inédito, así como la tesis de Licenciatura, también inédita, de M.^a Dolores Mayor Simón, titulada *El retablo de la Puridad. Estudio histórico e iconográfico*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, mayo, 1989. Pruebas documentales respecto a los autores se aportan por María Cruz Farfán Navarro, en "Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1988, pp. 69-74. También puede consultarse: A. Alejos Morán: *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. Institución Alfonso el Magnánimo, de la Diputación Provincial de Valencia, y C. S. I. C. Valencia, 1977, T. II, p. 48; de la misma autora, "El sagrario, misterio y espectáculo". *Archivo de Arte Valenciano*, 1975; L. Tramoyeres: "El pintor Nicolás Falcó". *Archivo de Arte Valenciano*, 1918.

En el siglo XVIII alcanzó gran devoción popular. Andrés de Sales Ferri Chulio, en su libro sobre *Iconografía mariana valentina*, aventura que la advocación de *Nuestra Señora del Puig de Francia* podría referirse a la “Virgen del Puy d’Anjou” o a la famosa “Virgen del Puy-en-Velay”, ambas francesas, afirmando que “Puig” es “un error gramatical de Puy”; hay que decir más bien que “Puy” es el término francés equivalente a “Puig”, pues ambos significan “monte” o “eminencia”, y en este sentido es una traducción correcta.

Sin embargo, proponemos otra hipótesis que podría ser verosímil, ya que en España se venera desde antiguo a Nuestra Señora de la Peña de Francia, y en este caso “peña” y “puig” son perfectamente equivalentes. Alonso de Villegas, autor de “Flos sanctorum y Historia General en que se escribe la vida de la Virgen sacratísima madre de Dios y Señora nuestra y la de los santos



“Virgen del Oratorio o Ntra. Sra. del Puig de Francia”.
Monasterio de la Puridad. Valencia

antiguos”, publicado en Barcelona en 1775, refiere el origen de dicha advocación basándose en un libro inspirado en memoriales antiguos; según ellos, Simón Rolan, luego llamado Simón Vela, que vivía en París, llegó hasta la Peña de Francia (en la actual provincia de Salamanca), movido por una visión en busca de una imagen de María; tras muchos avatares, la halló: la Virgen llevaba al Niño en sus brazos; era el 19 de mayo de 1434.

La imagen bendita comenzó a tener fama y creció su veneración. Según Villegas, el nombre de Peña de Francia estaría relacionado con los franceses que se hicieron fuertes en la Peña frente a los moros, sucumbiendo en la empresa. Estos franceses probablemente residían ya en la comarca o habrían llegado de su país en ayuda de los españoles enzarzados en la lucha contra el Islam; a ellos se había unido un santo obispo llamado Hilario que, escapado de la refriega, escondió la imagen



“Virgen del Consuelo”. Monasterio de la Puridad. Valencia

de Nuestra Señora, hallada más tarde por Simón Vela. Cabe, por consiguiente, pensar que la efigie conservada en el monasterio de la Puridad bajo la advocación de Virgen del Oratorio o Nuestra Señora del Puig de Francia esté inspirada en la Virgen de la Peña, donde resistieron los franceses.

Podríamos asimismo citar en el monasterio de la Puridad dos retablos cerámicos, uno de alegorías marianas en el vestíbulo y otro con una copia de la Purísima de Juan de Juanes, de los años 1857-1858, en el locutorio⁽²⁵⁾.

Otros dos conventos de ascendencia franciscana, el de Santa Clara, de religiosas clarisas capuchinas, hoy en edificio construido por Lucini en el antiguo camino de Tránsitos⁽²⁶⁾, y el de Nuestra Señora de los Angeles, de franciscanas clarisas recoletas descalzas, en el barrio de Ruzafa, no ofrecen desde el punto de vista iconográfico mariano especial relieve por lo que respecta a imágenes exentas. Sí merece consideración la bóveda y pechinas de la cúpula del convento de los Angeles, realizadas posiblemente por el valenciano Vicente Castelló y Amat, vinculado al arte de Vicente López.

Sin duda hay un programa iconográfico unitario en estas pinturas que giran en torno a María, representada como *Nuestra Señora de los Angeles* en el presbiterio, y bajo formas simbólicas en las bóvedas de la nave principal con los temas de la zarza ardiendo y el vellocino de Gedeón, imágenes ambas de su maternidad virginal; el de la escala de Jacob, símbolo de la vida activa y contemplativa; y el de Elías en el monte Horeb, que significa la intimidad divina. El programa halla su coherencia en las prefiguraciones de María, personificada por cuatro mujeres bíblicas: Jael, Rut, Judit y la hija de Jefté, que se hallan en las pechinas, concebidas todas ellas como auténticas heroínas de movidas actitudes y contrastado cromatismo de dorados, azules y tenues rojos. Jael, como Judit, simbolizan la fortaleza; Rut, la prudencia; la hija de Jefté, la consagración a Dios en el templo⁽²⁷⁾.

La rama femenina de la Orden dominicana cuenta hoy en las proximidades de la ciudad de Valencia con dos conventos, cuya titularidad está en relación con los que existieron en la propia capital. Uno de ellos, el de Santa María de Belén, en el término de Torrent, conserva el nombre del antiguo ubicado en la calle de Guillén de Castro frente al Hospital y a la Facultad de Medicina, que fue fundado en 1667, fecha en que entró en clausura la comunidad, según narra el padre Teixidor en sus *Antigüedades del Reino de Valencia* y en la *Historia* de este monasterio que, inédita, adquirió J. E. Serrano Morales⁽²⁸⁾.

Es distinto el caso del convento de Santa Catalina de Sena⁽²⁹⁾, situado hoy en la pista de Ademuz en el término de Burjasot, cuya antigua iglesia no fue derribada sino que se trasladó piedra a piedra al barrio valenciano de Orriols entre los años 1970 y 1971, para constituir la parroquia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón. La iglesia del nuevo edificio conventual data de 1969 y fue construida por el arquitecto Carlos Currás López Dávila. En el coro se colocó el cuadro de *La Virgen, Santa Catalina y Santo Domingo*, atribuido a Vergara. Estilísticamente, aunque no desde el punto de vista compositivo, está próximo al cuadro de la *Virgen con el Niño y ángeles*, de Francisco Ribalta, procedente de Santa Catalina, y actualmente en la colección Banks, Kinston Lacy⁽³⁰⁾.

(25) ALEJOS MORÁN, A.: "Monasterio de la Puridad. Antigua Cofradía de San Jaime", en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*, op. cit. pp. 189-190.

(26) El convento de Santa Clara fue fundado por San Juan de Ribera, construyéndose en 1609 en la calle de Ruzafa, de donde pasó ochenta años después a un lugar de enfrente. (Ver T. Llorente: *Valencia*, T. I., Barcelona, 1887, p. 845, en edición de 1980 de Albatros Ediciones.) El 10 de junio de 1913 se trasladó el convento al edificio construido por Lucini en el Camino de Tránsitos. (Ver J. Martínez Aloy, op. cit. p. 822.)

(27) El convento de N.ª S.ª de los Angeles de Ruzafa fue fundado en 1661 por el Arzobispo de Valencia, don Martín López de Ontiveros, y sor María del Santísimo Sacramento, monja profesora del convento de Jerusalén, que salió de él acompañada de seis monjas para el nuevo cenobio. (Ver A. Alejos Morán: "Nuestra Señora de los Angeles, de Ruzafa, convento de origen barroco. Aproximación a su historia y arte". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1985, pp. 68-72.)

(28) Ver C. Sarthou Carreres: *Monasterios valencianos*. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1943, p. 121. El Marqués de Cruilles da como fecha de fundación del monasterio de Belén el año 1673 en su "Guía", op. cit., I, p. 334.

(29) El origen del primitivo convento se sitúa en las postrimerías del siglo XV, al ceder Fernando el Católico el antiguo cementerio de los judíos al Vicario General de la provincia dominicana valentina fray Gaspar Sayol. El 23 de enero de 1491 entraban las monjas en clausura. Siglos más tarde, en el año 1836, la comunidad se refundió con su hermana de las Magdalenas, a causa de la demolición del convento de Santa María Magdalena para edificar un mercado nuevo en su lugar. Se atribuye la fundación del convento de las Magdalenas al rey Jaime I el Conquistador, dándose la fecha de 1240; algunos cronistas de la Orden dominicana relacionan su origen con una trágica historia que publicó el poeta Jaime Roig. (Ver en relación con ambos conventos: J. Martínez Aloy, op. cit., p. 821; C. Sarthou Carreres, op. cit., p. 121; D. Cabanes Pecourt, op. cit., I, p. 115. El Marqués de Cruilles en el T. I, p. 364, de su "Guía" habla de una imagen de Nuestra Señora que se veneraba en el convento de las Magdalenas, ante la que una monja prófuga se arrepintió, pero no especifica más acerca de la Virgen).

(30) Este cuadro de la *Virgen con el Niño y ángeles* se halla reproducido en el catálogo de *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, editado por la Diputación Provincial de Valencia en 1987, p. 254.

El esquema piramidal y hasta simétrico de aquél se aviene al decoro con que debían abordarse los temas religiosos después de Trento, con un tratamiento de la luz que lo aproxima a la realidad y una sabia administración de los tonos cromáticos. El simbolismo mariológico queda patente en el dualismo rosas-rosarios que llevan en sendas canastilla y bandeja dos angelitos. El mismo dualismo se repite en la rosa que sustenta el Niño y en el rosario que pende suavemente de la mano de la Virgen.

Desde el punto de vista iconográfico el tema de la *Virgen del Rosario* es una variante de la “Virgen de la Misericordia”, referida, en este caso, a la Cofradía que propagó esta devoción, confiada de forma oficial a la Orden dominicana. En este sentido el cuadro pudo haberse inspirado, aunque con algunas diferencias, en un grabado popular del siglo XVII de la antigua imprenta de la Viuda de Pla, en Barcelona, dedicado a la Virgen y la Cofradía del Rosario⁽³¹⁾.

Del desaparecido convento de Jerusalén, vivo todavía en la toponimia callejera de Valencia, ha quedado una obra de gran relieve artístico: una *Virgen de la Leche*, de Juan de Juanes, que las religiosas franciscanas vendieron a Jaime Roig y que finalmente pasó como legado a la iglesia parroquial de San Andrés Apóstol, donde se conserva⁽³²⁾. Es una obra grandemente elogiada por los distintos tratadistas, que presenta a la Virgen con el Niño acompañados de San Juan Bautista y San Jerónimo. La composición, según González Martí, se basa en un cuadro de Rafael, del Museo de Berlín, y su datación cronológica se ha situado entre 1565 y 1570, en un momento del arte joanesco en que se observa un giro renovador⁽³³⁾.



“Virgen de la Leche”, de Juan de Juanes.
Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol. Valencia.

A dicho convento, erigido por bula de Alejandro VI en 1496, se le puso bajo la advocación de “Nuestra Señora del Espasmo”, o “Virgen María del Espasmo”; en estampas antiguas aparece incluso la denominación de “contra el Espasmo”⁽³⁴⁾, pero nada nos dicen de su iconografía. Sí se ha conservado, en cambio, la reproducción fotográfica de la puerta de la iglesia, que presenta un carácter gótico-renacentista con venera en el tímpano que enmarca una imagen de la Virgen, tarjas italianas en los ángulos superiores y cabecita angélica en el ángulo conopial.

Del que fuera monasterio de la Zaidía, fundado por doña Teresa Gil de Vidaure a comienzos de 1265, o en 1268, según D. Cabanes, bajo la denominación de “Nuestra Señora de la Gracia” o “Gratia Dei”, no queda más vestigio mariano que su propia titulación y la simple referencia de una tablita, desaparecida, de la *Virgen de la Fe*, que se hacía remontar a la época de la Reconquista. Sus religiosas cistercienses trapenses habitan hoy un moderno edificio en el término de Benaguacil, bajo la misma advocación, que se representa en moderna imagen.

La sobriedad preside la fachada de dos conventos de carmelitas descalzas que existen en la ciudad, uno en la plaza del Portal Nuevo y otro en la calle de Guillén de Castro. El primero tuvo su origen en 1588, y el segundo, en 1681 (aunque también se apuntan las fechas de 1682 ó 1684 para este último). El tema mariano está representado en el convento de San José y Santa Teresa, del Portal Nuevo, por el tríptico de la *Virgen de la Leche*, de escuela juanesca sin duda, y una imagen barroca de la Virgen de la Paciencia⁽³⁵⁾. En el convento de Corpus Christi, sito en Guillén de Castro, habría que mencionar en el aula capitular la *Virgen del Buen Suceso*, pintura sobre tabla similar a los iconos de Vírgenes sienesas-bizantinas conservados en Valencia y, en un pasillo del convento, la *Virgen de la Buena Muerte* de finales del siglo XVI⁽³⁶⁾.

(31) Dicho grabado viene reproducido en la obra de M. Trens ya citada, p. 313.

(32) Ver C. Sarthou Carreres: *op. cit.*, p. 97.

(33) Ver el catálogo sobre *Joan de Juanes*. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Ministerio de Cultura, 1979-80.

(34) Ver Marqués de Cruilles: *op. cit.*, p. 358; J. Martínez Aloy: *op. cit.*, p. 814; C. Sarthou Carreres: *op. cit.*, 97; J. Teixidor: *Antigüedades de Valencia* (escritas en 1767), t. II, Valencia, 1895, p. 201.

(35) Ver A. Alejos Morán: “Convento de San José y Santa Teresa”, en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*, *op. cit.* pp. 249-250.

(36) Ver M. A. Catalá y V. Montoliu: “Convento de Corpus Christi” en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*, *op. cit.* p. 273.



“Ntra. Sra. de los Portentos”. Grabado. El lienzo original venerado en el Convento de Santa Ursula, desapareció en 1936.

Al nombre del obispo de Hipona, San Agustín, quedan ligados tres conventos todavía existentes en la ciudad de Valencia: el de Santa Ursula, de religiosas agustinas descalzas; el de la Presentación de Nuestra Señora, de agustinas recoletas, y el de San Cristóbal, de canonesas regulares de San Agustín. El primero se erigió en 1605 en el local donde con anterioridad estuvo el monasterio de “Nuestra Señora de la Misericordia, Madre de Dios y de Pecadores”, suprimido por el Papa. La referencia iconográfica mariana se ciñe en la actualidad a una pintura, quizá del siglo XVII, de *Nuestra Señora de los Desamparados*, y a una bella imagen

bajo la misma advocación que se conserva en la clausura, así como a un lienzo de *Nuestra Señora del Populo*, de Gregorio Castañeda⁽³⁷⁾. Respecto a los otros dos conventos mencionados no hay noticia de obras artísticamente relevantes⁽³⁸⁾.

Por último cabe aludir, por su advocación mariana, al convento del Pie de la Cruz de religiosas servitas, que se fundó en la calle que todavía lleva su nombre en el año 1597. Se erigió bajo el título de “Nuestra Señora de los Dolores”, aunque vino a denominarse de “Nuestra Señora de los Dolores al pie de la Cruz”, por haberse celebrado la primera misa el 3 de mayo inmediato a su fundación, en que la iglesia conmemora la invención de la Santísima Cruz⁽³⁹⁾. Aunque desaparecido de Valencia, su denominación persiste en el convento de “Nuestra Señora al Pie de la Cruz” de Mislata, población contigua a la capital.

Otras muchas manifestaciones artísticas de tema mariano están vinculadas a los monasterios femeninos de la diócesis valentina fuera de la capital. Lo aquí consignado no es sino una pequeña muestra de un rico patrimonio que quedó diezmado por los cruentos avatares de la Historia.

ASUNCION ALEJOS MORAN
Universitat de València

- (37) Las incidencias relativas a la supresión del primer monasterio de N.ª S.ª de la Misericordia, surgido en relación con la “Casa de Arrepentidas”, pueden verse en todos los tratadistas de la Historia de la ciudad de Valencia, entre ellos el Marqués de Cruilles, *op. cit.*, I, pp.388-391, y J. Martínez Aloy, *op. cit.*, p. 822. Respecto al lienzo de la *Virgen de los Portentos*, que perteneció al convento de Santa Ursula, desapareció en 1936. Su recuerdo se conserva en un grabado de Rocafort.
- (38) Los conventos de religiosas agustinas situados en la ciudad de Valencia, bajo la titulación de San Julián o de San Gregorio, ya no existen, así como tampoco el de la Esperanza, sito en el camino de Burjasot, próximo a la capital.
- (39) Ver Marqués de Cruilles, *op. cit.*, I, p. 365.

UN COLEGIO DE PINTORES EN LA VALENCIA DE 1520

Sirvan estas líneas simplemente para dejar constancia de la existencia de un colegio de pintores que se gestó en Valencia en el marco de las Germanías, pues como por fortuna no faltan en la hora presente estudiosos del tema, creemos que la publicación de esta noticia—siquiera escuetamente— puede ser muy oportuna para sus trabajos en curso y por ello preferimos sacarla a la luz sin más demora.

Hasta el momento de las Germanías (1519-1522), como es sabido, el colectivo de pintores valencianos había funcionado con cierta independencia y relativa calma. Por un lado existía un numeroso grupo de artesanos del pincel que venía trabajando al servicio del gremio de *fusters* para adornar muebles, camas, cofres, arcones de novia, etc. Otro grupo era el de pintores cortineros que se dedicaban a preparar cortinas decoradas con praderías para adorno de casas. Finalmente, otro era el de los pintores de retablos, al que pertenecían los artistas de mayor entidad que actualmente contempla la historia de la pintura valenciana.

Para evitar fricciones en sus respectivos campos, todos ellos, junto con los iluminadores de libros—éstos cada vez más desplazados por la difusión de la imprenta— se regían por una concordia del gremio de carpinteros, establecida en 1484, de la que nos da noticia Tramoyeres⁽¹⁾. Refiriéndose este autor al momento que nos ocupa, afirma que “la más omnímoda libertad profesional reinaba en los talleres de Valencia”, permitiendo que artistas forasteros como los San Leocadio o los Hernandos pudieran ejercer su arte sin cortapisas ni sometimiento a exámenes previos de maestría por parte del gremio. Tramoyeres creyó que esta situación duró así hasta 1607 en que se documenta el que hasta ahora parecía el primer colegio de pintores de Valencia que él mismo dio a conocer, pero al parecer las cosas se sucedieron de otro modo.

La fortuita aparición de unas capitulaciones para el establecimiento de un colegio de pintores en la Valencia de 1520⁽²⁾ obligaría a replantear el tema, y dadas las circunstancias de aquel momento, parece lógico interpretarlo como un exponente reivindicativo de las aspiraciones gremiales que la Germanía alentó⁽³⁾. En ellas se descubre cómo un grupo de cinco pintores de la ciudad elevaba en 5 de diciembre de 1520 un escrito al gobernador de Valencia para poder establecerse en organismo colegiado que controlara la profesión mediante unos estatutos con carácter regulador en previsión de intrusismos y para dotar

de mayores poderes sociales—qué duda cabe— a un colectivo que como tantos otros también había entrado en crisis.

Si consideramos que en 1520 los Hernandos ya no estaban en Valencia y que por otra parte habían muerto Rodrigo de Osona (+1518) y Pablo de San Leocadio (+1519), sorprende que los firmantes del escrito sólo fueran cinco y que no se hallaran entre ellos el veterano Pere Cabanes o el mismo Vicente Macip, y sí en cambio Nicolás Falcó y Miguel Esteve entre otros desconocidos (Jaume Beltrán, Joan Martí y Joan Cardona), cuya categoría profesional sin duda era más modesta que la de aquéllos.

Se pretendía que el colegio ejerciera un control a la actividad de los pintores de retablos y de los cortineros, formando un organismo colegiado conjunto, aunque ajeno a los pintores cajeros a quienes el documento ni siquiera nombra. Las aspiraciones de este colectivo quedaban resumidas en veinte puntos, que son bien elocuentes de la escasa flexibilidad y el férreo control que se pretendía ejercer.

Los firmantes, que se declaran “artistes e mestres de pintures”, manifestaban su deseo de asociarse del mismo modo que lo habían hecho “apotecaris, cirugians, pedrapiquers e altres artistes”. En este sentido conviene aclarar que el término “artista” se aplicaba con valor de oficio (o *ars mecanica*), que requería conocimientos previos adquiridos en la práctica con otros individuos.

(1) TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Un colegio de pintores en Valencia*. Librería general de Victoriano Suárez. Madrid, 1912.

(2) Véase apéndice documental.

(3) Para conocimiento de otras formas de asociacionismo entre pintores en otros lugares del territorio hispano, véase: Antoni de Capmany i Montpalau: *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua ciudad de Barcelona*. Real Junta y Consulado de Barcelona, 1779 (reed. en 3 vols. Barcelona, 1961), vol. III, p. 111; J. Gudiol i Cunill: “El Colegio de Pintors de Barcelona a l’epoca del Renaixement”, *Estudis Universitaris Catalans*, 1908, II, pp. 147-156 y 207-214; R. Ramírez de Arellano: “Ordenanzas de pintores (Córdoba)”, *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, IX, 1915, pp. 29-46; Abizanda y Brotó: *Documentos para la Historia del Arte en Aragón, siglo XVII*, Zaragoza, 1915, pp. 5-9; C. Morte García: “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón, I”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXX, 1987, pp. 133-135, Doc. 2.

Pedían primeramente que se eligiese cada año dos mayores, de los cuales uno tenía que ser “persona artista e mestre de fer retales” y el otro pintor cortinero; el cargo de clavario recaería cada año en pintor retablista o en cortinero alternativamente. Estos serían cargos renovados el día de San Lucas, en cuyo caso los salientes rendirían cuentas de lo administrado a los entrantes. Para comenzar a funcionar, invitaban a colegiarse en el plazo de cuatro meses desde la publicación del edicto a todos los que en aquel momento estuviesen pintando retablos y cortinas en sus casas, pues serían tenidos por “mestres examinats”, sin más requisito que su inscripción. Luego en un libro de matrícula iría ampliándose la nómina con los pintores que en lo sucesivo desearan examinarse, pues quien no lo hiciera no sería considerado maestro pintor.

Para acceder a examen se exigía a todo aspirante demostrar haber permanecido al servicio de algún maestro como aprendiz por espacio de seis años (o al menos cuatro), además de dos años (o en su caso uno) como operario en la modalidad de retablos o en la de cortinas. En previsión de fraudes a la hora del examen, todo maestro pintor que tuviera que admitir un nuevo aprendiz en su taller estaría obligado a dar cuenta de ello a los mayores del colegio en el plazo de dos meses, recibiendo la confirmación el síndico de la modalidad correspondiente (retablistas o cortineros). En caso de no hacerlo, el maestro tendría que abonar multa de sesenta sueldos a la caja del respectivo arte. Para evitar conflictos se disponía que cuando un maestro tomara un mozo aprendiz, éste no pudiera ponerse después bajo otro maestro antes de agotar el plazo convenido, y si se diese el caso, tendría que contar con la licencia del primero, pues de lo contrario el nuevo maestro correría con una sanción de 10 libras. Estas eran las condiciones impuestas para poderse examinar.

Quizá más interesante son los artículos 7 y 8 que seguían a continuación, pues aclaran perfectamente la actividad específica que competía a retablistas y cortineros, así como los conocimientos exactos que se les exigían en el examen previo para desempeñar el oficio. En efecto, quienes desearan acceder a retablistas se les exigía “aderezar con yeso un retablo o un tablón, y dibujar y tantear los colores al óleo, y pintar con ellos la historia que les será señalada por los mayores, clavario y prohombres de la dicha arte, los cuales han de intervenir en dicho examen, y de igual manera haya de dorar, picar y bruñir lo dorado, de manera que esté magistralmente acabado a juicio de los examinadores, y si lo examinado no fuera tenido por suficiente por todos los dichos examinadores o por la mayor parte de ellos, que no deba ser admitido a maestro”. Quienes desearan ejercer oficio de cortinero, en cambio, tenían que “preparar una cortina en telar encolado, y

dibujar en aquélla a destajo lo que los examinadores querrán con pradería, pájaros y otros animales, y país y fajas entorno *al romano* a juicio de los dichos examinadores, y si no fuera hallado suficiente, no deberá ser admitido a maestro”. Es evidente que el término *al romano* llevaba implícito el sentido de modernidad y en Valencia era empleado al menos desde 1504⁽⁴⁾.

Los estatutos establecían unas tasas por derecho a examen que quedaban fijadas en diversas cuantías. Sus diferencias delatan el corporativismo cerrado de la asociación, quizá temerosa de verse desbancada por injerencias de artistas foráneos. Así, los hijos de maestro pintor tenían que abonar sólo 25 sueldos; 50 quienes no lo fueran, a condición de ser valencianos; 75 los nacidos en el reino de Valencia, y 100 los de otros territorios de la corona. Los aspirantes totalmente extranjeros tenían que pagar en cambio 200 sueldos.

El temor al intrusismo profesional era manifiesto dentro del propio colectivo al prohibir taxativamente pintar cortinas a quienes se hubieran examinado sólo como retablistas y a la inversa. También se velaba bajo multas el incumplimiento de los contratos dentro del plazo establecido.

Muy curioso resulta el artículo duodécimo de los estatutos al reivindicar una antigua costumbre valenciana de la época medieval: “ordenamos que en cuanto el fuero del presente reino, puesto al amparo de bultos e imágenes por el alto rey don Jaime, el cual es del siguiente tenor: que ni bultos ni imágenes de Dios ni de Santos estén en retablos públicos, ni hechas ni pintadas en las plazas, ni sean llevadas a vender por las plazas, y quien lo haga pagará veinte sueldos de multa. Lo cual fue dispuesto santamente, y ha sido poco observado, por ello, los dichos pintores se obliguen a observar dicho fuero y lo tengan a mayor afianzamiento de aquél, ordenamos que quien lo contravenga sea corregido, no sólo en el castigo del fuero, sino perdiendo la cosa pintada, que se aplicará a la caja del dicho arte”.

Las pinturas, antes de salir a la venta, tenían que ser mostradas a los mayores y al clavario del colegio, quienes, tras ejercer el correspondiente control, colocarían en ella una señal indicando que era apta para ser vendida. Los infractores serían multados con la pérdida de la mercancía y cien sueldos, de los cuales recibiría el denunciante una mitad y la otra iría a la caja.

(4) Por los pintores Simó de Gurrea y García de Carcastillo en la contrata de la pintura del techo del archivo de la Generalidad, en 27-noviembre-1504 (S. Aldana, *El Palacio de la Generalidad*. Valencia, 1992, III, p. 40, Doc. 11).

Para quienes no hubieran aprendido el oficio de pintor en Valencia y acudieran a ella para poderse examinar, tenían que mostrar con testimonio auténtico el haber estado aprendiendo el oficio por espacio de seis años en cualquier parte, además de tener que pintar una obra que sería reconocida por los mayores y clavario, quienes podrían arbitrar un plazo de uno o dos años, y en todo caso tendrían que permanecer en casa de algún maestro de la ciudad para, una vez pasado ese tiempo, poder ser examinados previo pago de la tasa correspondiente.

Otro punto en que se ponía especial cuidado era que ningún maestro pintor pudiera prestar su nombre para trabajos hechos por algún operario, pues ello se castigaría con la dura sanción de diez libras, que tendrían que pagar a medias el maestro y el operario, cobrándolas por mitades el colegio y el acusador. El mismo castigo tendría el maestro pintor que trabajara a jornal en casa de pintor no examinado.

Sólo en el penúltimo apartado del articulado se alude a obligaciones del pintor para con el comitente cuando éste no diera por buena una obra o no la considerara acabada con buenos colores, pues en tal caso se sometería a reconocimiento de los mayores, que la harían reparar al mismo pintor. Curiosamente, aquí no se preveían sanciones ni medidas de caución. El último artículo disponía que ningún pintor emprendiera trabajos de otro si luego tenía que actuar de perito en la venta del producto, pues en tal caso actuarían los mayores.

No parece que estas aspiraciones llegaran a promulgarse, pues no se vuelve a tener noticia de ello en los años inmediatos y es muy significativo que en 1607 volviera a intentarse nuevamente la creación de un colegio de pintores, prueba evidente de que el primero no llegó a funcionar. Sin embargo, no debe pasar inadvertido que el tono que estos estatutos reflejan traduce la crispada situación del momento y la decidida aspiración por parte de los pintores a constituirse en un poder gremial fortalecido en el marco de la Germanía. Naturalmente no se trataba de crear un organismo académico y ni siquiera se aspiraba a un programa educativo, pues, como vemos, nada permite definir objetivos en este sentido o conocer aspiraciones artísticas culturalmente hablando. Con todo, parece que aun sin llegar a funcionar como colectivo reconocido en la ciudad, debió existir acuerdo tácito que permitía actuar a los pintores como gremio, al menos en algún momento de la Germanía, pues de hecho los pintores acudieron asociados a ella bajo el mando del ciudadano Joan Caro, conocido capitán de las facciones agermanadas ⁽⁵⁾.

FERNANDO BENITO DOMENECH
VICENTE VALLES BORRAS

(5) Agradecemos la noticia a Miguel Falomir, discípulo y amigo, cuyas investigaciones seguimos, con la confianza de que su rica visión de este mismo período arrojará esclarecedora luz sobre el tema aquí planteado.

DOCUMENTO

1520, DICIEMBRE 5. VALENCIA.

Capítulos presentados por los pintores de Valencia al gobernador para poder constituirse en colegio y universidad.

Archivo del Reino de Valencia. Gobernación 2468. Fol. 340.

CAPITOLS DE LA ART DELS PINTORS DE LA CIUTAT DE VALENCIA.

Anno a nativitate Domini, MD XX, die vero intitulata quinta, mensis decembris (...).

Jeshus.

Davant la prèsença de vos, molt spectable senyor governador de la present ciutat e regne de València, constituïts personalment, los honorables, mestre Nicolau Falcó, mestre Miquel Steve, Jaume Beltran e Joan Martí e Joan Cardona, síndichs dels pintors de la present ciutat de València, los quals dien e posen que, aquelles son artistes e mestres de pintures e volrien fer col·legi e universitat, si e segons altres arts de la present ciutat han obtés, com són, e apotecaris, cirurgians, pedrapiquers e altres artistes, e per ço, entre aquells ajustats e congregats ab licència de vostra spectable senyoria, han comunicat e ordenat certs capítols concernents la dita art de pintura, els ha paregut ésser útils e profitosos a d'aquella, e no ésser danyosos a la cosa pública, ans molt profitosos. E per quant aquells no serien de effecte ni validitat alguna, sinò per que (per) vostra spectable senyoria fossen atorgats e decretats, per ço, requiren sia mercé de vostra spectable senyoria, vists e examinats aquells, si li constarà ésser útils e profitosos a la dita cosa pública, e augment de aquella e de la dita art li placia decretar aquelles, interposant-hi sa auctoritat e decret, manant publicar aquelles ab veu de pública crida per los lochs acostumats, los qual capítols són del serie y tenor següent:

I. Primerament, ordenen los dists pintors, que sien elegits dos majorals e hun clavari cascun any en lo dia de la festa del dit gloriós Sent Luch, ço es, na persona artista e mestre dels retaulers e una altra dels pintors cortiners, e la hun any sia clavari dels pintors retaulers e lo altre any sia elet clavari dels pintors cortiners, e axi-s segueixca per tostemps, la qual elecció se haja de fer de aquesta forma, que los majorals e clavari vells ensemps ab sis prohòmens e consellers, tres de cascuna specia de art, hajen de elegir migançant jurament de bé e rectament haver-se en la dita elecció. E axí procehiran a fer la dita elecció apreés dites vespres dit dia.

II. Item, ordenen los dists artistes que, los dists majorals e clavari vells, hajen de donar compte lo dia apres de la dita nova elecció als novells de ço que hauran regit e administrat, en presència del prohòmens elets lo mateix dia de la elecció de clavari e majorals, e restituir e liurar en poder del clavari novell, los llibres e dines que hauran pervengut en poder de quell per tot l'any de lur administració, e que los dists majorals e clavari novells, hajen de jurar en poder e mans del majorals e clavari vells, de haver-se bé e lealment per tot lo dit any en mirar e reconeixer totes les dites coses que al dit art tocan en bé e utilitat de la dita art e confraria e de la cosa pública.

III. Item, ordenen qe per quant novament se fa la dita confraria e art y es be que tots los que huy son en possessió de pintar, axí retaulers com cortines en lurs cases, sien conservats en dita possessió e sien haguts per mestres axaminats, scrivint-se empero en lo libre e matrícula del dit art per ma del síndich del dit ofici que haja de ésser notari públich de la ciutat de València, en lo qual libre, de allí avant se hajen de scriure e continuar qualsevol mestre que-s examinarà, e sien lo dit libre scrits no seran, no sien haguts per mestres, e açó se haja de fer dins quatre mesos après publicació dels presents capítols.

IV. Item, ordenen que per donar forma al examen fahedor en dita art degudament, nengú pixa ésser admés al examen de açí avant que no mostre primerament con sia stat moço afermat en casa de mestre, per temps de sis o quatre anys aprendis, e dos anys al menys hun any obrer de qualsevol de les dites species de pintura, ço es, retaulers e cortiners, e que no puxia ésser dispensat en lo dit temps per los examinadors de la dita art.

V. Item, ordenaren per evitar fraus en lo dit examen, que qualsevol, mestre qui pendrà moço aprendís per mostrar-li la dita art, sia tengut e obligat de pintar lo dit moço dos mesos a manifestar en poder dels dists majorals com aquell pren dit moço aprendiz, e que se haja de afermar en continent, rebent lo dit afermament lo síndich qui serà de dita art sots peran de sexanta sous, aplicadors a la caixa del dit art, exhidors del dit mestre.

VI. Item, ordenen per servir pau e amistat entre los dists mestres que, quant algú tendrà afermat hun moço aprendís, que lo tal moço axí no puixa, ans de complir lo temps posar-se ab altre mestre ne mestre algú de dit art, lo puixa pendre sens licència del dit primer amo, e si lo contrari assentarà de fer dit mestre, encorrega en pena de deu lliures aplicadores la mitad als bacins e obra del spital general de la present ciutat e l'altre mitat a la caixa de la dita art, e que la dita pena sia arbitraria per los majorals e prohòmens.

VII. Item, ordenen que los qui volrà examinar si serà retauler sia tengut de enguixar hun retauler o post, e deboxar e tembrar les colors al oli e pintar aquells en la ystoria que

li serà designada per los majorals, clavari e prohoms de la dita art, los quals hagen de entrevenir en lo dit examen, e per lo semblant e sia tengut daurar, picar e brunyir lo daurat, de manera que estiga magistralment acabat a coneguda dels dits examinadors, e si suficient no serà atrobat lo examinat per tots los dits examinadors o per la major part de aquells, que no dega ésser admés a mestre.

VIII. Item, ordenen per lo semblant que lo que volrà ésser examinat de mestre de cortines sia tengut de parar una cortina en teler encolat, e deboxar aquella de una estaja que los examinadors volran ab praderia, ausells (sic) e altres animals, e pays e faxes entorn al romano, a coneguda dels dits examinadors, e si no serà atrobat suficient, no dega ésser admés a mestre.

IX. Item, ordenen que qualsevol qui de ací avant volrà ésser mestre examinat de la dita art, aquell tal, haja de pagar per rahó del dit examen a la caixa de la dita art lo qui serà fill de mestre de la dita ciutat, vint y cinch sous, e si no serà fill de mestre e serà empero fill de ciutat, cinquanta sous, e si serà del regne e no de la ciutat, haja de pagar setanta cinch sous, e si no serà del regne e serà empero de les terres e senyoria del rey nostre senyor, haja de pagar cent sous, e si serà totalment estranjer dels dits regnes e senyories del rey nostre senyor, sia tengut de pagar dos-cents sous.

X. Item, ordenen que nengun mestre retauler qui no serà examinat de cortiner e cortiner qui no serà examinat de retauler, no puixa fer nenguna manera de retaule, ne lo retauler nenguna manera de cortina que no sia retaule, sots pena de dos-cents sous per cascuna vegada que trobat serà, applicadors, lo terç al acusador e lo terç al clavari e majorals de dit art, e lo altre terç a la caixa, hi ja lo dit mestre no serà examinat axí de retauler com de cortiner, e qualsevol de aquestos se puixa examinar dels dos arts.

XI. Item, ordenen que qualsevol dels dits mestres qui emprendran de fer qualsevol obra, axí de retaules com de cortines, que lo tal mestre sia tengut de acabar la dita obra dins lo temps que-s concordarà ab la part altrament, a requesta de la part los dits majorals e clavari li hagen de donar temps a coneguda de aquell si no u farà dins lo dit temps, puix en donar a obrar o pintar dita obra a tots dans e despeses del qui havia emprés la tal obra, e per lo semblant que si algú havia començat alguna obra de pintar que nengun altre mestre la puixa fer ne acabar si ja lo primer qui havia emprés la dita obra no serà en mora o tarda del temps que haurà concordat, e açó a pena de deu lliures, applicadores la mitat a la part agreujada e l'altra mitat a la caixa de la dita art.

XII. Item, ordenen que per quant per fur del present regne, posat sots rebuda dels vults e de les ymatges, de l'alt rey en Jaume, lo qual es del tenor següent: Vults ne les

ymatges de Deus (sic) ne dels Sancts no sien en retaules públicament ne feytes ne pintats en les places, ne sien portats a vendre per les places, e qui no (fes) pagarà vint sous per pena. Lo qual fur, sanctament es stat fet, e sia stat poch observat, per ço, los dits pintors sien tenguts de observar lo dit fur ab hu tinguen a major fortificació de aquell, ordenen que lo qui contrafarà sia encorregut, no sols en la dita pena del fur, però encara de perdre la cosa pintada, applicadora a la caixa de la dita art.

XIII. Item, ordenen que algun pintor cortiner ne altre no puixa vendre en encant públich qualsevol manera de cortines pintades ne altra pintura que aquell feta, sens que primer aquella haja de ser mostrada als dit majorals e clavari de dita art, los quals si conexeran aquella ésser treta a vendre, posaran en la dita cortina cert senyal o clauquilla per aquells elegidor, e qui lo contrari farà, pague per pena cent sous e les cortines perdudes, applicadors la mitat a la caixa de la dita art e l'altra mitat al acusador.

XIV. Item, ordenen si algú qui no havia apres lo officí en la present ciutat vindrà a d'aquella per voler-se examinar, aquell tal sia tengut de mostrat ab testimonial autèntich haver stat aprenent lo dit officí afermat per temps de sis anys en qualsevol part, ultra de açó sia tengut de pintar alguna obra, la qual vista e regoneguda per los dits majorals e clavari, los quals puixen arbitrar lo temps, ço es, per temps de hun any o dos anys e no menys, que lo tal qui volrà ser examinat haja d'estar en casa de algun mestre de la present ciutat, lo qual temps axí arbitrat e acabat puixa rebre lo dit examen pagant emperò segons dessus es dit.

XV. Item, ordenen que nengun mestre pintor no puga prestar e acomodar lo nom a algun obrer per alguna obra que lo tal obrer haja empresa e qui lo contrari farà, sia encorregut en pena de deu lliures, pagadores de bens del dit obrer e de tal mestre qui li haurà prestat lo nom, e sia procurat de pintar la dita obra a coneguda dels dits majorals e clavari, de la qual pena ne haja la mitat la dita caixa e l'altra mitat lo acusador.

XVI. Item, ordenen que nengun mestre examinat de pintor no puixa fer fahena a jornal en casa de algun pintor no examinat sots les mateixes penes applicadores ut supra.

XVII. Item, ordenen los dits mestres examinats en dita art, sien agregats e-s alegren de tots los privilegis e prerrogatives que qualsevol altres artesans examinats de la present ciutat se acostumen de alegrar, e que puixen tenir andadors e que per les necessitats que ocorreran a la dita art, se puixen ajustar ab licència del spectable governador y ab assistència de aguatzil et non aliter, segons es acostumat e altre official a voluntat del dit senyor governador, salva sempre fidelitate domini regis.

XVIII. Item, ordenen que puixen ajustar als dits capítols e ordinacions e altres capítols que seran útils e necessaris

a la dita art, a coneguda dels dits majorals e clavari e promens de dita art, los quals tinguen la mateixa auctoritat que los presents.

XIX. Item, ordenen que si algun pintor acabarà alguna obra, e lo senyor de aquella tal obra se calmarà no ésser bona ni per feta acabada de bones colors e requesta de la part, sia coneguda per los majorals e clavari de dita art ensemps ab lo mustaçaf, los quals hajen de conexer de la

dita obra e la pugen fer adobar al mateix mestre a coneguda de aquells.

XX. Item, que nengun mestre puixa enprendre de pintar e daurar de nengun mestre de altre offici e pintura ne dauradura que haja de servir per a fer-ne arbitre de vendre aquella, a pena de deu lliures e que de açó, puxen fer examen e executar los majorals e clavari, ensemps ab lo mustaçaf tantes vegades que volrà.



UN POSIBLE RIBERA EN TORONTO

El pasado 29 de septiembre de 1991 uno de los periódicos de la ciudad canadiense de Toronto, *The Toronto Star*, salía a la calle con este titular en primera página: "Masterpiece Uncovered in Toronto".

Se hablaba de un cuadro atribuido al pintor valenciano José de Ribera (1591-1652), concretamente de un *San Pablo*, al que ya se le conoce en los círculos artísticos canadienses como "The Toronto *Saint Paul*".

El hallazgo de un Ribera en Toronto pudiera resultar-nos a primera vista un acontecimiento fuera de contexto. Sin embargo no hemos de olvidar que colecciones privadas de arte llegaron a América cuando sus dueños se trasladaron allí a lo largo de los últimos siglos.

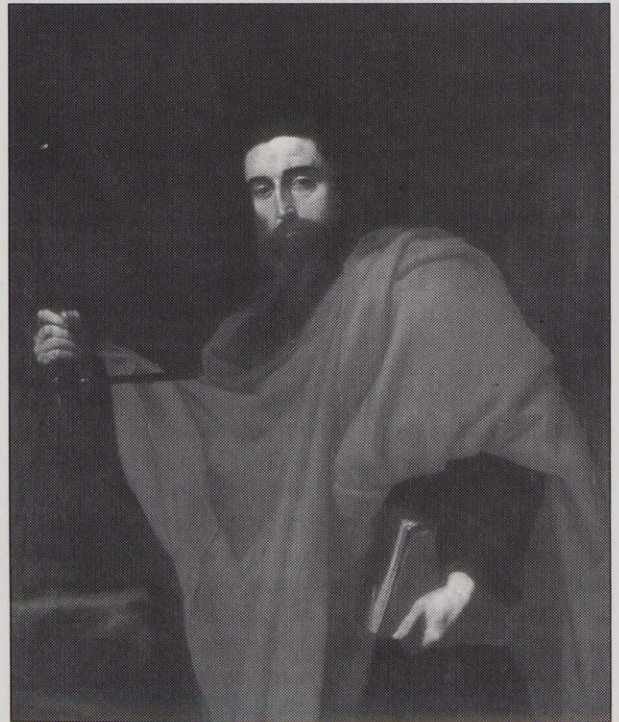
Lo más sorprendente para mí resulta el vacío de información referente al hallazgo de este posible Ribera en España y más concretamente en Valencia. Al enterarme de la noticia a través de la prensa canadiense, esperaba encontrarla paralelamente en los medios de comunicación españoles. La noticia fue apenas difundida. No obstante, el periódico *La Vanguardia* en el mes de febrero de 1992 mentaba el hallazgo de este cuadro.⁽¹⁾ Los medios de comunicación valencianos tampoco nombraron este hecho, cuando tuvo lugar la exposición de Ribera en el Museo San Pío V, los pasados meses de enero y febrero de 1992. Lo primero que se me ocurrió pensar fue que los especialistas españoles de Ribera no habían reconocido como auténtico dicho lienzo.

Gracias a que el profesor Michael McCarthy, del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Toronto, me animó a hacer un estudio superficial sobre este hallazgo, me fue posible recopilar algo más de información. No me corresponde a mí concluir la veracidad de este *San Pablo* de Toronto. Sólo me limitaré a exponer los hechos, las características de este lienzo barroco y su historia. Los especialistas americanos que se han encargado de su estudio tienen la última palabra.

INFORMACION SOBRE EL CUADRO

La fuente de la siguiente información es una entrevista que el restaurador del cuadro, Laszlo Cser, me concedió el pasado día 11 de diciembre de 1991.

El *San Pablo* de Toronto, atribuido a Ribera, es un lienzo de 360 años de edad, que fue encontrado en abril de



Atribuido a José de Ribera. *San Pablo*. 1632. Toronto.
Fotografía cedida por Laszlo Cser.

1989 en el sótano de una tienda de antigüedades de Toronto. El cuadro se encontraba en el momento de la entrevista en una caja fuerte, esperando ser comprado por alguien. El acceso a esta pintura estaba limitado a los especialistas que se encargan del estudio de este cuadro. Esta pintura había estado almacenada en dicho sótano aproximadamente durante 40 ó 50 años. Edward LeMay, un coleccionista de arte, descubrió este posible Ribera y lo adquirió, y fue Laszlo Cser quien se encargó de restaurarlo

(1) MASSOT, Josep: "Nápoles, Madrid y Nueva York serán sedes de la más importante muestra de Ribera". *La Vanguardia*. Barcelona, 21 de febrero de 1992.

en su propio estudio "Restorart". Laszlo Cser es un restaurador autodidacta que empleó 11 meses en la restauración de esta obra, empezando a trabajar en ella en marzo de 1990.

Este restaurador me contó cosas muy interesantes sobre el cuadro y remarcó algunas de las características a las que uno debe prestar atención cuando se enfrenta a una obra de arte recientemente descubierta. Me explicó que la técnica en la cual el lienzo había sido realizado era la técnica *alla prima*, que ya sabemos consiste en la mezcla de los pigmentos realizada sobre la tela misma, en lugar de aplicar la pintura que ha sido previamente mezclada en la paleta, al lienzo. La forma en que la pintura se había cuarteado, por el paso del tiempo es asimilable a la forma en que la pintura de otros cuadros napolitanos del siglo XVII se resquebraja. Esta cualidad fue rápidamente reconocida por Edward LeMay, quien decidió comprar la pintura.

HISTORIA DEL CUADRO

Laszlo Cser me informó sobre la historia personal que este cuadro ha tenido.

Aunque no sabemos cómo el cuadro llegó a Toronto, ni tampoco cómo fue a parar a la tienda del anticuario, lo que sí se ha sabido es que el cuadro fue etiquetado y vendido como un Ribera. El lienzo fue víctima de clasificaciones erróneas y la etiqueta que tenía en su reverso era la de San Andrés. Está claro que es un *San Pablo* por los atributos con los cuales el apóstol aparece representado aquí, que son la Biblia y la espada. La Biblia corresponde a la labor que el apóstol realizó de propagar los Evangelios por el mundo griego y romano. La espada es su atributo de martirio, ya que San Pablo fue decapitado. Otra referencia clarificadora y polémica a la vez, es la existencia de un *San Pablo*, prácticamente idéntico en la Hispanic Society of America de Nueva York. El *San Pablo* de Nueva York nos corrobora que el personaje representado en el cuadro de Toronto es San Pablo, y nos lo presenta como riberesco.

El *San Pablo* de Toronto fue llevado a Canadá por una persona apellidada McLeod en el siglo XIX. Esta persona de origen británico o escocés tenía este cuadro en su colección privada. Esto lo sabemos porque en el reverso del lienzo había una segunda etiqueta con este apellido.

Todavía tenemos algunas anécdotas más que nos informarían sobre lugares donde estuvo el cuadro y restauraciones a las que fue sometido. Cuando Laszlo Cser comenzó la restauración, tuvo que desprender los viejos márgenes que fueron aplicados para rematar el cuadro. Estos márgenes, se ponen cuando el pintor termina un lienzo y cada vez que el cuadro es retocado o restaurado.

Los márgenes de papel que Laszlo Cser desprendió eran piezas de papel con escritos a mano con matices prerrevolucionarios y con referencias a ciudades francesas y suizas. Todo esto sirve para informarnos de que el cuadro fue sometido a una restauración alrededor de 1789, esto sucedió probablemente en Francia.

ESPECIALISTAS Y ESTUDIOSOS RECONOCIERON EL CUADRO

La autenticidad del cuadro ha sido corroborada por especialistas como Ian Hodkinson, director del programa de conservación de arte de la universidad canadiense de Queen's y Craig Felton, uno de los más importantes estudiosos de Ribera e historiador del arte del Smith College de Massachusetts.⁽²⁾ A pesar de que algunas dudas podrían plantearse a primera vista, ellos lo han reconocido como un genuino Ribera. La fecha estimada del cuadro es 1632, que es la misma fecha del *San Pablo* de Nueva York.⁽³⁾

Ian Hodkinson verificó la autenticidad del cuadro a través de pruebas científicas como rayos X, análisis químicos y perfiles microscópicos que daban los mismos resultados obtenidos anteriormente con otros Riberas.

Fue Craig Felton el encargado de afirmar la autenticidad de este *San Pablo* a través de sus cualidades estilísticas. La pintura de carácter táctil, los contrastes de luz y oscuridad y el dominio del dibujo, fueron reconocidos como riberescos por Craig Felton.⁽⁴⁾

COMO SE RESTAURO EL CUADRO

Cuando Laszlo Cser empezó la restauración del cuadro se encontró con una firme estructura. Los desperfectos que el lienzo presentaba eran: una distorsión del plano (es decir, se había torcido), faltaba algo de pintura y la tela estaba además un poco rasgada. El restaurador procedió a desprender las capas de barniz y la pintura de anteriores restauraciones.

Cuando la tela estuvo bien estirada, se aplicó un material resinoso de relleno de grietas en pequeñas porciones, moldeándolo para que estuviera en armonía con la superficie cuarteada del cuadro, que era producto del

(2) HUME, Christopher: "Masterpiece Uncovered in Toronto". *The Toronto Star*. Toronto, 29 de septiembre de 1991.

(3) CRAIG, Felton y WILLIAM, B.: Jordan Editors. *Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto. 1591-1652*. Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1982, p. 136.

(4) HUME, Christopher. *Op. cit.*

paso del tiempo. Después de esto se le aplicaron pinceladas de satín coloreado en las diminutas manchas en aquellas zonas donde faltaba la pintura inicial⁽⁵⁾. Una vez el cuadro fue sometido a todos estos procesos, se encontraba perfectamente restaurado y listo para darlo a conocer al público.

IMPRONTA RIBERESCA EN EL SAN PABLO DE TORONTO

Este *San Pablo* puede que perteneciera a una serie de Apostolado. En este cuadro Ribera recurrió al formato para Apostolado usado en España y Flandes en el siglo XVII.⁽⁶⁾ En este retrato de tres cuartos se puede apreciar la calidad escultórica de la figura y los colores vivaces contrastando con la oscuridad del fondo. La iconografía que Ribera utilizó al representar a San Pablo con la espada era aquella comúnmente usada por los artistas de la época. Esta imagen había tenido su origen en el arte cristiano del siglo XIII, ya que el arte anterior a esta fecha representaba a San Pablo solamente con un libro.⁽⁷⁾

La calidad naturalista con la que Ribera ha representado la piel, recreándose en las arrugas de la frente deriva de Caravaggio. Aquí el arte atribuido a Ribera es un arte táctil. El cuerpo y pose de San Pablo tienen una monumentalidad clásica, probablemente heredada de Miguel Ángel. El espacio tiene profundidad. Esta profundidad ha sido obtenida a través de la composición diagonal, basada en dos líneas casi paralelas, cruzadas por otra línea en la dirección opuesta. Es una composición triangular, y esto es muy representativo de las composiciones de Ribera. El realismo de la pintura es casi fotográfico. San Pablo nos mira, estableciendo un contacto, y éste es el recurso que Ribera utilizaba para convertir a una figura religiosa en accesible al espectador. Recordemos que el arte religioso barroco tenía como función incitar a los fieles a la fe, siendo así un arte al servicio de la Iglesia. Uno de los recursos utilizados por los artistas naturalistas del siglo XVII era el de presentar personajes religiosos como gente cotidiana con la cual el espectador pudiera identificarse. La característica psicológica está presente en esta obra. El autor de este cuadro ha representado en un hombre de mediana edad, una personalidad cotidiana pero dignificada, con una aguda y cautelosa expresión en su cara que pudiera querer decirnos algo sobre Pablo, el hombre.

Estas son algunas de las características riberescas reflejadas en este cuadro, una obra muy representativa del estilo del pintor valenciano porque muestra monumentalidad y naturalismo, que son las dos características que podrían definir el arte de Ribera o de aquél derivado de su taller.

EL SAN PABLO DE TORONTO Y LA EXPOSICION CONMEMORATIVA DEL CUARTO CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE RIBERA

Como ya sabemos, una magna exposición sobre Ribera ha tenido lugar durante 1992. Esta se realizó en tres diferentes sesiones con un contenido que varió. La primera se celebró en Nápoles en el Museo del Castillo de Sant Elmo durante los meses de febrero a mayo. La segunda tuvo lugar en el madrileño Museo del Prado durante junio, julio y agosto. La ciudad que clausuró el evento fue Nueva York en su Museo Metropolitano, cuya exposición fue abierta al público en septiembre y terminó en noviembre.

El *San Pablo* de Toronto fue invitado a las dos exposiciones europeas, aunque no fue incluido en el proyecto de la muestra norteamericana. Sin embargo, el cuadro no estuvo presente en la exposición de Nápoles, ni en la de Madrid. Sendas comisiones organizadoras pidieron al restaurador del cuadro, Laszlo Cser, quien posee este *San Pablo*, les cediera el Ribera para sus exposiciones, a través de los pertinentes documentos escritos. Una vez Laszlo Cser había accedido a colaborar con ambos museos parece que los planes cambiaron. Por un lado, el comité napolitano de la muestra tuvo que renunciar a la inclusión del lienzo en su exposición riberesca, debido, como la carta explica, a que las instituciones encargadas de contribuir a la financiación de los gastos de transporte e instalación no iban a poder cooperar. Con respecto a los organizadores de la exposición española, por razones que el mismo Laszlo Cser desconoce, no volvieron a ponerse en contacto con el propietario de la pintura.⁽⁸⁾

Otros cuadros de procedencia canadiense han sido incluidos en las exposiciones europeas. El *San Jerónimo Penitente*, de la colección Joey and Toby Tanenbaum, de Toronto, estuvo presente en las dos ciudades mediterráneas. Este cuadro fue también reconocido como Ribera por el especialista Craig Felton, el mismo historiador del arte que atribuyó el *San Pablo* de Toronto a Ribera. Sin embargo, Nicola Spinosa, quien también es un reconocido experto en el estudio de la obra riberesca, no cree que este cuadro sea de Ribera, sino posiblemente de Pleterisz Crabeth.⁽⁹⁾ Otra obra de procedencia canadiense estuvo en

(5) *Ibidem*.

(6) FELTON, Craig y WILLIAM, B.: Jordan Editors. *Op. cit.*, pp. 133-137.

(7) DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel: *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*. Paris. Flammarion. 1990, pp. 253-255.

(8) Entrevista a Laszlo Cser. Toronto, 6 de enero de 1993.

(9) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y SPINOSA, Nicola: *Ribera 1591-1652*. Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 173.

la exposición del Museo del Prado. Se trata de un dibujo de *San Sebastián*, que fue cedido por la Art Gallery of Ontario.⁽¹⁰⁾

El *San Pablo* que fue expuesto en El Prado es la obra que el pintor setabense realizó en 1637 y que procedía del Museo de Bellas Artes de Alava.⁽¹¹⁾ Este lienzo realizado unos cinco años más tarde que los *San Pablos* de Toronto y neoyorquino difiere de estos dos en que es un retrato de cuerpo entero, presentando la misma monumentalidad en la composición.

El *San Pablo* de Toronto será finalmente expuesto al público dentro de unos meses, y los canadienses tendrán la ocasión de verlo en la Art Gallery of Ontario, de Toronto.⁽¹²⁾

JOSEFA-ANA BUIGUES DURA

(10) *Ibidem*, p. 418.

(11) *Ibidem*, p. 320.

(12) Entrevista a Laszlo Cser. Toronto, 6 de enero de 1993.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA VALENTINA DEL SIGLO XVII Y LAS "ADVERTENCIAS", DEL ARZOBISPO ALIAGA EN SU SINODO DE 1631*

La novedad arquitectónica en planta que va imponiéndose progresivamente en la constructiva religiosa valenciana de la capital y del reino a lo largo del siglo XVII, es la estructura de cruz latina sobre la sencilla de salón, de tipo basilical. Esta progresión tiene precisamente su ecuador en el promedio del siglo. Si en el año 1600 sólo había en la capital dos templos pioneros perfectamente reconocidos diseñados con este último esquema, la iglesia del Patriarca, a la sazón prácticamente concluida, y la todavía inconclusa de la Compañía de Jesús, en 1699 no había prácticamente templo concebido en la capital o en el reino, salvo algunos de modestas proporciones o los determinados por ciertas estructuras conventuales y conjuntos preexistentes, que no lo hiciera con el esquema de cruz latina.

Hay que matizar que para algunos puede resultar extraño que tachemos de "novedad tipológica" a la planta de cruz latina, cuando en la historia de la arquitectura cristiana es conocida y empleada prácticamente desde el arte paleocristiano. Cuando a las basílicas constantinianas del siglo IV se les añadió sobre el esquema salón romano un transepto, saliente en la mayoría de los casos, nació la planta de cruz latina, que fue matizándose, a lo largo de la Edad Media, morfológicamente amplificando el espacio entre dicho transepto y la cabecera, inicialmente fundidos. El pragmatismo además antecedió a la simbología: se trataba de arbitrar más espacio junto al altar mayor a fin de facilitar la afluencia de los fieles en su deseo de rendir culto a las reliquias.

Pero también hay que destacar que, con anterioridad a la última década del siglo XVI, la planta de cruz latina era insólita en la arquitectura valenciana. Cuando el reino fue ganado para la Cristiandad, la estructura eclesial más extendida, dentro de la órbita del gótico nororiental de la península y sureste francés, eran los templos longitudinales uninaves, que fueron evolucionando en técnica y materiales constructivos, acorde con la cronología. Los tiempos medievales vieron también surgir, algo menos frecuentemente, estructuras trinaves, con triple cabecera en relación a sus naves, como los casos de las arciprestales de Morella y Sagunto.

Todavía menos asiduos resultan los deambulatorios o girolas, ampliación de las naves laterales por detrás de la

mayor. Sólo contamos con los casos en la capital de la Catedral valentina y la vieja parroquia de Santa Catalina, hecha de acuerdo con el esquema catedralicio pero sin crucero, con tramos de bóveda pentapartita. No sabemos, en este sentido, qué estructura tendría la primitiva iglesia parroquial de San Bartolomé, derribada en la sexta década del siglo XVII, trinave, según algunas fuentes ⁽¹⁾, en su cabecera: con o sin deambulatorio.

Pero la presencia de un transepto, de una auténtica nave crucera, perpendicular, opuesta y cruzándose a la longitudinal que expresa el camino-tensión de los pies al altar mayor, sólo contaba con el precedente concebido en el siglo XIII, en influencia tal vez más castellana que oriental peninsular, en la Seo valentina, en transepto además ligeramente desbordante de la anchura del conjunto del testero de las capillas.

También hay que decir que no existió ruptura con respecto a la tradición. Y no sólo porque ambas concepciones coexisten en el quehacer constructivo durante varias décadas en el siglo XVII, sino porque las dos responden al tipo salón. Efectivamente, la presencia de los primeros cruceros que, salvo en un caso singular, como es el de la

* Sobre el tema, mucho más ampliamente, hemos tratado en nuestra tesis doctoral, titulada *Arquitectura religiosa en Valencia durante el siglo XVII [1600-1700]*, leída en la facultad de Geografía e Historia de Valencia, el día 18 de julio de 1992. Componían el tribunal don Felipe Vicente Garín Llombart, presidente, don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, don Daniel Benito Goerlich y don Telesforo M. Hernández Sempere, vocales, y don Joaquín Bérchez Gómez, secretario. Se obtuvo la calificación de apto *cum laude*. Véase fundamentalmente el tomo I, pp. 51-69 y 186-197, y en el II, pp. 647-713, la transcripción completa de las "Advertencias" de Aliaga en su parte arquitectónica.

(1) JORDAN, Jaime, en su *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de... San Avgvstín*, Valencia, 1704, libro I, capítulo XIII, p. 82, n.º25, dice sobre la vieja iglesia de San Bartolomé que en el año 1667, para engrandecerla, y hazerla mas capaz, fue forçoso derribarla (...). Por su parte Agustín SALES (en sus *Memorias históricas del antiguo santuario del Santo Sepulcro de Valencia*, Valencia, 1746, pp. 2, 12, 23 y 118), refiere que fue en 1666 la inmolación del referido templo, fundamentándose el nuevo al año siguiente y concluyéndose en agosto de 1671.

iglesia de la Compañía de Valencia, no sobresaldrán de los rectángulos de los conjuntos, no significará más que la añadición de un pequeño transepto a un espacio tradicional, uninave y con capillas entre contrafuertes. Aunque, naturalmente, este tipo de planta irá propiciando algunas modificaciones cada vez más significativas: realzamiento de la capilla mayor —que irá abandonando la forma pentagonal en pos de la cúbica, siendo la exedrada prácticamente inexistente en nuestras tierras hasta el XVIII—, potenciación del ámbito del crucero con cubierta cupulada y refuerzo lumínico, apertura de huecos entre contrafuertes sobre capillas y presencia de bóvedas cada vez más de medio cañón, en vez de la tradicional de crucería o de aristas nervadas, etc.

La comunicación entre capillas laterales no tenía en Valencia una gran tradición, por lo que su difusión se vincula a este nuevo esquema, si bien hay alguna excepción como la parte cuatrocentista de la iglesia del viejo convento del Carmen en la misma capital. Ello refuerza la opinión de Lavedan que remonta la génesis de estos pasos al referido medievo, citando algún caso catalán como el de Santa Catalina, de los Dominicos de Barcelona, de 1252⁽²⁾. Volviendo a nuestra ciudad, la iglesia de la Compañía, a partir de 1595, los incluirá obviamente, así como la reconstrucción goticista del viejo San Andrés a partir de 1608, entre las dos primeras capillas de ambos lados junto al presbiterio. Pero no lo hace la iglesia del Patriarca, entre 1690 y 1604. La generalización se produce más tarde: un buen ejemplo lo constituye la parroquial de El Grao, reedificada a partir de 1683.⁽³⁾

En la mayoría de los casos, pues, y desde los primeros tiempos, parecen convivir, o más bien refundirse, en una misma estructura, tradición local y novedad. Novedad ya plasmada en Italia desde varias décadas atrás y en la península, de forma más inmediata, en Castilla, preferentemente. En definitiva, estamos ante un mantenimiento casi absoluto de una planta longitudinal, rectangular, teniendo en cuenta que la planta de cruz latina se va a producir en templos de una nave, en los que tan sólo el ensanchamiento de los huecos entre capillas irá propiciando con el tiempo naves secundarias⁽⁴⁾, de pequeña anchura en relación a la central, pero permaneciendo siempre el viejo esquema de capillas hornacinas empotradas, no salientes al exterior, entre contrafuertes.

En suma, estamos ante la coexistencia de dos espacios que, separados en el tiempo en nuestras tierras, tuvieron una misma fuente: la arquitectura gótica de buena parte de Europa con el trasfondo común de la vieja arquitectura cristiana desde el siglo IV.

El espacio longitudinal con crucero se había visto revitalizado magistralmente con un lenguaje clásico en el

Renacimiento italiano con Leo Battista Alberti (1404-1472), especialmente en su precoz y paradigmático templo de San Andrés de Mantua (por 1470), con un alzado al interior muy romano, recreando en sucesión el esquema de arco de triunfo (ya empleado por el artista en la fachada del transformado San Francisco de Rímimi, a partir de 1446), desarrollando ya todos los elementos del tipo que nos ocupa y empleado por la mayoría de las iglesias europeas renacentistas y barrocas: cruz latina de amplios y salientes brazos con cúpula en la intersección, cabecera semicircular también saliente y capillas laterales entre contrafuertes. El tipo se proyecta en el *Cinquecento* al protobarroco romano en ciertas iglesias, cuyo ejemplo más conocido y responsable en gran medida de su difusión por Europa primero y por América después, fue la iglesia de Jesús de Roma (interior de Vignola, entre 1568 y 1576, y fachada de Della Porta, ideada en 1573), de la mano de la orden jesuítica. Que de ahí, lo de "jesuítico" de algunos de sus rasgos. Si bien el tipo ya se ve reconocido en otros templos romanos del XVI anteriores, como el interior de Santa María di Monserrato, por Antonio de Sangallo el Joven (hacia 1520), y también en los de Santo Spirito in Sassia, Santa María dell'Orto, Santa Caterina dei Funari, Santa María di Monti y San Marcello al Corso (en su primitivo diseño).

Sería el mismo Alberti el que ofrecería desde el siglo XV el diseño de imafronte más habitual de todos los templos romanos cincocentistas que acabamos de mencionar, incluido *Il Gesù*. Pero lo hizo no en el prototipo de San Andrés de Mantua, como quizás cabría haber esperado, en el que combinaba sabiamente el esquema de arco de triunfo con un remate de frontón triangular, sino en la culminación de una fachada de dos cuerpos de un templo medieval: Santa María Novella de Florencia (hacia 1470), en la que dispuso igualmente un remate de frontón triangular en el ático, pero reforzando su carácter apiramidado al anexar el ático con el cuerpo inferior, desiguales en anchura, por medio de aletones avolutados.

El amplio desarrollo cincocentista de la estructura eclesial que comentamos en la península itálica, particularmente en Roma, ha producido su identificación con la Contrarreforma. Y si bien sabemos que el prototipo es anterior y que el concilio de Trento (finalizado en 1563) no impulsó una arquitectura concreta, sí este último dio

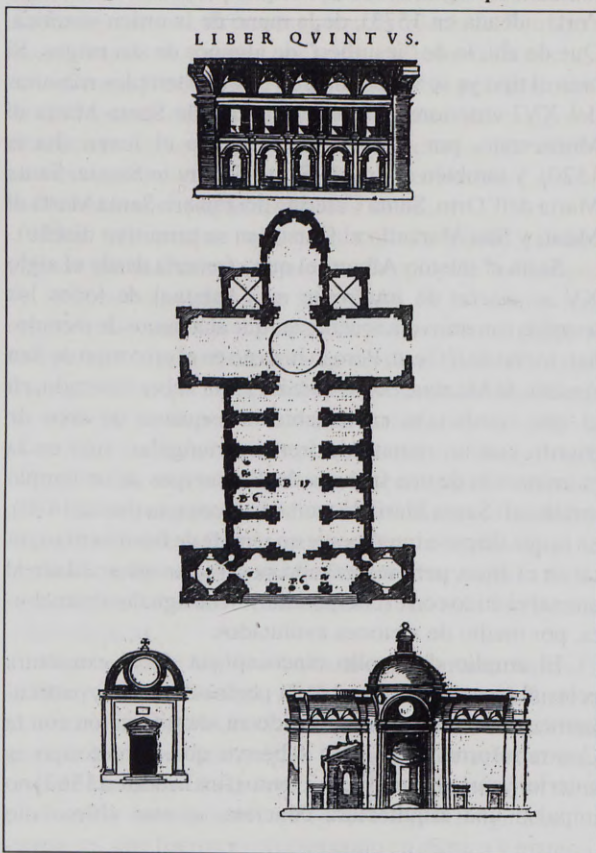
(2) Dato recogido por TOVAR MARTIN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 36.

(3) Véase sobre la iglesia parroquial de Santa María del Mar, en El Grao de Valencia, nuestra tesis doctoral, tomo II, pp. 570-571.

(4) Son los casos de la iglesia del viejo cenobio de agustinos descalzos de Santa Mónica (1662-1691) en la capital, o de la propia arciprestal de Liria (1627-1676).

consejos para las celebraciones, buscándose todos los recursos estético-espaciales que las favoreciesen, materializándose más acertadamente en este tipo de planta (el hecho de su nave única, el culto principal desde la potenciada capilla mayor sin interferir sincrónicamente con otros a los santos en las capillas laterales intercomunicadas, etc.). Lavedán señala que San Gallo y Giacomo della Porta son los propulsores más directos de la misma, más aceptada como característica de la Contrarreforma, por encima del siempre reconocido Vignola.⁽⁵⁾

Respecto de la difusión de esta planta salón con capillas, crucero y cúpula, que ya intitularemos *romana*, tenemos que señalar primeramente, aparte de sus precedentes albertianos incluso en alzado, la influencia que debieron tener las dos plantas y alzados de templos de cruz latina ofrecidos por Serlio hacia 1547 en su libro V, especialmente



Sebastian Serlio. Planta y alzados de un templo, en *Liber Quintus*, Venecia, rf. 1568, pág. 391.

te el segundo prototipo con cabecera muy profunda rematada semicircularmente, bóveda de medio cañón con lunetos, amplio crucero saliente con destacada cúpula, cinco capillas entre contrafuertes no comunicadas y gran imafronte apiramidado, que engloba nartex interiormente,

flanqueado por torres⁽⁶⁾; así como el diseño de San Pedro de Rafael, ofrecido por el mismo Serlio, en su libro III, de 1540, que presenta también un templo de cruz latina pero de tres naves con rebordes curvos, no sólo en capilla mayor sino asimismo en transepto, y capillas laterales.⁽⁷⁾

Tampoco podemos olvidar en esta referida difusión la gestión del arquitecto jesuita Giovanni Tristano.⁽⁸⁾ Sus plantas para la iglesia de jesuitas de San Rocco de Lisboa, de 1566; el Gesú de Ferrara, Palermo, Forlì, Como o Perugia, lo evidencian. Tristano, y sus discípulos, De Rosis, F. Costa, G. Britto y L. de Leoni, materializarán el tipo longitudinal con cabecera centralizada.

En la segunda mitad del XVI, y más exactamente en su último cuarto, hemos de situar las primeras iglesias "jesuíticas" de España: El Salvador en Córdoba, San Carlos en Zaragoza, Villagarcía de Campos y otras en Palencia y Salamanca. A las que tenemos que unir, ya a fines de la centuria, la de la Compañía de Valencia, contratada en 1595,⁽⁹⁾ y la de la iglesia del Patriarca que, aunque no conectada con la orden jesuítica, es la primera en Valencia en este tipo romano, concertada en 1590.

Si hemos visto que la mayoría de los transeptos no sobresalen de los conjuntos templarios, puede decirse que este prototipo de planta se concibe la mayor de las veces como una cruz latina inscrita en el referido y "tradicional" rectángulo, perpetuando la silueta rectangular de los viejos templos con una compartimentación espacial interior levemente distinta. Igualmente, hemos de anotar la remisión que este diseño tipo genera en dos espacios rectangulares con entrada desde el crucero, flanqueando por cada lado la capilla mayor, recordando los mismos que en la basílica paleocristiana de tradición oriental constituían el *prótesis* y el *diacónicon*, que hacían las veces de sacristía y cámara de objetos sagrados respectivamente; y que en la Valencia seiscentista y setecentista sirvieron uno también de sacristía y otro de capilla de Comunión en algunos templos.

Si el imafronte apiramidado, hemos visto, fue el más habitual en Italia desde el XVI, con el viejo precedente

(5) LAVEDAN, P., *Contre-reforme, baroque, manierisme*. "Rev. Gazette des Beaux Arts", II-1974, p. 97.

(6) SERLIO, S., *Liber Quintus*, Venecia, 1569, pp. 387-392.

(7) SERLIO, S., *Libro III de las Antigüedades*, Toledo, 1552, fol. XXI.

(8) PIRRI, P., *Giovanni Tristano e I primordi de la architettura Gesuítica*, Roma, 1955.

(9) PINGARRON, F., "A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 27-34.

Anterior a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, con su magnífico templo, es el Colegio de San Pablo, primera fundación de los jesuitas en la ciudad de Valencia, a partir de 1552. Sin embargo, su capilla, renovada en el XVII, ofrece sencilla planta rectangular, sin crucero y altares laterales.

albertiano del XV, para el arquetipo eclesial que estamos analizando, y como tal, se trasplanta a la península, especialmente a Castilla,⁽¹⁰⁾ en Valencia no ocurrió así, reflejándose sólo aquél en planta, con ciertas variantes, en los primeros ejemplos de la capital, a partir de la última década del Quinientos. La tradición local de muros de cerramiento-pantalla gotizantes, sin redistribución en cuerpos o calles, imperó tal y como ocurrió en la iglesia de la Compañía de Valencia, casi totalmente destruida en 1868, en la que sólo su incrustrada portada, sus antas, su entablamento y su balaustrada con bolas sobre su uniforme y adintelado remate aludían a la estilística de su momento constructivo. En todo caso, podremos toparnos con alguna monumental fachada retablo tipo arciportal de Chelva o San Miguel de los Reyes, pero no proliferará en la Valencia seiscentista la susodicha típica fachada apiramidada con alerones, perfecta traslación al alzado exterior de la estructura interior del templo, y que en la arquitectura romana se dio ya durante la primera mitad del XVI, y que el gran Serlio canonizó en lámina del folio LVI de su Libro IV⁽¹¹⁾, aparecido en primera edición de 1537. Tan sólo nos queda la duda de si tal esquema fachadístico se dio en la fachada de la primitiva iglesia de la Congregación de San Felipe Neri entre 1645 y 1654, destruida para propiciar la nueva iglesia en 1725 (finalizada en 1736), que sí contaba ya con un tipo de imafrente de tales características, junto con la de, más esquemática, la iglesia del antiguo convento de San Sebastián, comenzada igualmente en 1725 y acabada en 1739, los dos primeros casos conocidos en Valencia, tardíos en relación a Italia y otras zonas peninsulares.

Es bien manifiesto que la introducción en Valencia del tipo de iglesia con crucero y cúpula, afín al mundo de la Contrarreforma y a su espíritu pragmático, se produjese en el pontificado de San Juan de Ribera, el mejor paladín en nuestras tierras del espíritu tridentino. Y no es de extrañar que para la capilla de su colegio-seminario eligiese este tipo de planta sobre las uninaves tradicionales por razones litúrgicas, en vez de haber optado, por ejemplo, por un tipo centralizado, como sugiere Santiago Sebastián, no obstante su consagración de forma conmemorativa al Corpus Christi.⁽¹²⁾ La elección de esta planta para la iglesia de los jesuitas en 1595, aparte de contar ya con la iniciada del Patriarca, resultaba más lógico por tratarse de la orden de San Ignacio, y sus vínculos con la Ciudad Eterna, de cuya ciudad probablemente provenía la traza.

Hemos visto que ni el concilio de Trento ni la orden jesuítica favorecieron propiamente un estilo arquitectónico concreto, pero, qué duda cabe, los preceptos aconsejados por ambos en la arquitectura templaria para su buen culto se acomodaban bien a la estructura de iglesia que analizamos, existente ya con anterioridad.

La Compañía de Jesús, no obstante, aconsejaba que todas las construcciones fuesen supervisadas desde Roma. Conviene recordar en este sentido que en los preparativos de la referida iglesia del *Gesù*, se recomendaba por parte del padre Polanco a Farnesio, mecenas de la obra que, sin sobrepasar la cifra prevista de 25.000 escudos para la fábrica, la *anchura, longitud y altura del monumento sean conforme a las buenas reglas de arquitectura*, que fuera de *una sola (nave) con capillas a los dos lados*, en lugar de tres, y que debía *ser abovedada* en vez de tener *techo plano*.⁽¹³⁾ Este último rasgo cobraba interés en Italia dada la tradición de los adintelamientos interiores. En nuestras tierras el cambio operado en este sentido en la primera mitad del XVII sería desde bóvedas nervadas de prosapia gotizante (como en la iglesia del Patriarca o en la reconstrucción del viejo San Andrés, a partir de 1608,⁽¹⁴⁾ e incluso en la iglesia de la Compañía en su contrato inicial de 1595)⁽¹⁵⁾ a la de medio cañón con lunetos (como en la de San Miguel de los Reyes).

El predominio de la funcionalidad arquitectónica parece lo esencial en este tipo de estructuras, a la que se subordinará el estilo aunque éste de ordinario no se descuidará. Funcionalidad que se plasma sobre todo:

1. En la presencia, o aquí cabría hablar de continuación, de la nave única, unida a la tradición local, que posibilita un mayor acondicionamiento para la predicación y mejor visibilidad para los fieles; rasgo que acabamos de ver documentado en el XVI romano.

2. La existencia de capillas-hornacinas con comunicación independiente entre los contrafuertes que las delimitan, lo que permite el culto a diversos santos y posibilita

(10) Tal esquema ya se plasma en el cuerpo central de la fachada principal del monasterio de El Escorial, obrada por 1579. En el XVII castellano, uno de los ejemplos más significativos está en la iglesia de Santa Cruz, de Medina de Ríoseco (Valladolid). Véase CHUECA GOITIA, F., "Arquitectura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, XI, Madrid, 1953, p. 369. Y PITA ANDRADE, J.M. - ALVAREZ LOPERA, J., "La arquitectura española del siglo XVII", en *Summa Artis*, XXVI, Madrid, 1982, pp. 456-57.

(11) SERLIO, S., *Libro Quarto de Architectura*, Toledo, 1552, fol. LVI.
(12) SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 177.

(13) Documento citado por GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M. (*Vinculaciones universales del gótico valenciano*, Valencia, 1969, pp. 64-65), tomándolo de E. Mâle.

(14) Véase nuestra referida tesis doctoral, tomo II, p. 556.

(15) Fruto de esta evolución fue, en este templo de la Compañía, la sustitución de las cubiertas cruceras de las capillas laterales por cúpulas en el siglo XVII (Véase PINGARRON, F., "A propósito de la arquitectura...", art. cit., p. 33, nota 9. E. IBIDEM, "Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia", en *Ars Longa*, n.º 3, 1992, p. 128.

sincrónicamente varias misas, al margen de la principal en el altar mayor. Esta comunicación no siempre se produjo desde el principio, como es el caso del Patriarca.

3. Por el uso de tribunas sobre capillas y coro elevado a los pies, en las iglesias conventuales, para salvaguardar la intimidad de la comunidad separada del pueblo, como ocurría en la vieja iglesia jesuítica valenciana de 1595.

4. Y por el realce dado al ámbito crucero-capilla mayor —de gran profundidad esta última y destacada por gradas— iluminado especialmente por los huecos de portentosa cúpula de media naranja en lo alto, lo que contribuye a magnificar sobremanera los actos radicados en el presbiterio.

Cada uno de estos componentes aparecían en la referida iglesia de la Compañía de Valencia contratada en 1595 con el maestro Francisco Antón, que contaba con la peculiaridad de su amplio y saliente crucero, no concluida hasta el año 1631. La primera de este tipo fue la también mencionada del Patriarca, estipulada en 1590, con Guillem del Rey, y bendecida en 1604; cuenta también con los elementos básicos de este esquema, a excepción de la interconexión de capillas.⁽¹⁶⁾

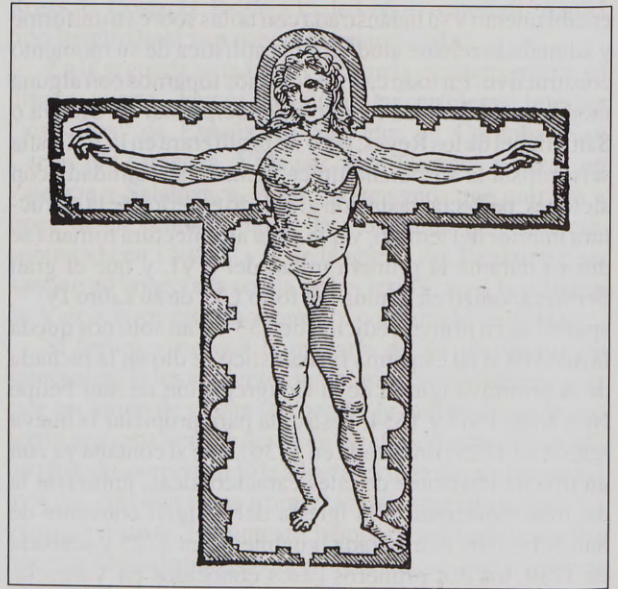
Sin embargo, la novedad general en planta, conllevó algunos elementos de la tradición como la presencia todavía de abovedamiento nervado, o, en alzado, la falta de un imafrente acorde con este tipo de estructuras que fuera reflejo de la compartimentación interior; carencia apreciable en la aludida iglesia de la Compañía, arrasada en el siglo XIX.

CONSOLIDACION DE LA PLANTA DE CRUZ LATINA A PARTIR DEL SINODO DE 1631

A pesar de que ya, en 1 de marzo de 1549, se había capitulado una iglesia de cruz latina para el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, delineada por Alonso de Covarrubias⁽¹⁷⁾, fue en tiempos de Juan de Ribera (arzobispo de 1568 a 1611) cuando comienza a materializarse no sólo el ejemplo mencionado (a partir de 1601), sino los otros dos templos conocidos iniciados en la última década del Quinientos con este esquema: las citadas iglesias del Patriarca y de la Compañía de Valencia. No es casualidad por tanto que en época de tan destacado prelado, firme paladín de la Contrarreforma en Valencia, propulsor de tantas nuevas fundaciones a lo largo y ancho de la diócesis, fuese cuando se consagrara un tipo de estructura templaria pragmática, adaptada perfectamente al espíritu facilitador y propagador de los ritos sinaxiales y prácticas devocionales impulsadas por el concilio.

La preferencia que parece debió sentir el Patriarca por la planta de cruz latina, y que reflejó en la capilla de su colegio de Corpus Christi, parece estar fundamentada en las *Instrucciones fabricae supellectilis ecclesiasticae*, que publicara San Carlos Borromeo (1538-1584) en 1577,

único autor, en palabras de Anthony Blunt, que aplicó el decreto tridentino al problema de la arquitectura⁽¹⁸⁾, con el que Ribera se sentía tan ligado, y de cuya obra —calificada por Rudolf Wittkower como *guía contrarreformista para los arquitectos: el único libro de esta especie*⁽¹⁹⁾— subsiste, incompleto, un ejemplar en la biblioteca del colegio⁽²⁰⁾. Las razones son también simbólicas: la cruz latina simboliza mejor que ninguna la crucifixión, vieja idea aceptada por el milanés y también por Ribera y que contaba con algún ilustre precedente como Pietro Cataneo en 1554⁽²¹⁾,



Pietro Cataneo. Plano ideal para un templo, en *I Quattro Primi Libri d'Architettura*, Venecia, 1554.

- (16) La documentación constructiva de este edificio fue publicada por BORONAT y BARRACHINA, P., *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, pp. 259-385. Vide: también el estudio de BENITO DOMENECH, F., *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1982.
- (17) ARCHIVO HISTORICO NACIONAL (Códices): "Libro de la fundación, dotación y rentas con los testamentos de los fundadores, el duque de Calabria D. Fernando de Aragón y su esposa la reina D.^a Germana de Foix e inventario de los bienes que dejaron al monasterio. S. XVII"; sign.: 515-B.
- (18) BLUNT, A., *La teoría de las Artes en Italia*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 134.
- (19) WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 115.
- (20) BORROMEIO, C., *Instrucciones fabricae, et supellectilis ecclesiasticae*, Milán, 1577. El ejemplar custodiado en la biblioteca del Patriarca, con la signatura 578, corresponde al segundo tomo de la obra, no obstante en su origen debió conservarse seguramente la obra completa. El tomo primero de esta obra ha sido publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1985, y traducido al castellano por Bulmaro Reyes Coria, con introducción y notas del mismo autor, así como con nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero.
- (21) CATANEO, P., *Quattro Primi Libri d'Architettura*, Venecia, 1554. Citado por Blunt, *opus cit.*, pp. 136-37.

lo que parecía avenirse mejor con el espíritu postridentino, a diferencia de ciertas plantas centralizadas, como la circular, considerada pagana por Borromeo y ampliamente defendida por algunos arquitectos renacentistas como Alberti⁽²²⁾ o Palladio⁽²³⁾. La planta ovalada, sin embargo, lograría traspasar el espíritu crítico de la Contrarreforma, al aunar la centralización y el eje longitudinal, recibiendo impulso a partir de este momento. Este hecho y a la cada vez mayor potenciación en las iglesias de cruz latina, ya barrocas, de la atracción del ámbulo del crucero, es lo que hace a Norberg-Schulz a hablar de dos fundamentales tipos de iglesias barrocas: la central alargada (óvalo) y la longitudinal centralizada (cruz latina con potenciación del crucero)⁽²⁴⁾.

En Valencia las iglesias de cruz latina, no obstante, fueron abriéndose paso lentamente a partir de 1600⁽²⁵⁾ y, todavía, el plan uninave rectangular sin crucero persistió en nuevas fábricas y reconstrucciones de templos añejos. Pero incluso el plan cruciforme, algo desvirtuado y con influencia más o menos directa de la capilla del colegio de Corpus Christi, parece estar latente en la concepción (mayormente centralizada con ejes más o menos alargados según casos pero casi todas despiezadas en tres tramos con cúpula de cubierta en el central) de no pocas capillas de Comunión y también de la mayoría de trasagrarios seiscentistas, e incluso de la siguiente centuria, de la capital y del reino a partir de la muerte del Patriarca.

La obra de Borromeo que, como indica su título, no se agotaba en recomendaciones arquitectónicas, sirvió de base para las que el arzobispo sucesor de Ribera, Isidoro Aliaga⁽²⁶⁾ (al frente de la iglesia de Valencia de 1612 a 1648), incluyera en su sínodo de 1631; y que este prelado debió conocer merced al ejemplar del Patriarca. Con ellas, no sólo se readaptaron las prescripciones del italiano a la realidad valentina sino que se reglamentaron canónicamente, impulsándose de forma decisiva los templos de cruz latina.

Efectivamente, en el sínodo que este arzobispo propició en 1631, para proseguir e impulsar la política de su antecesor en todos los órdenes, y recogido en el volumen intitulado:

“SYNODVS DIOCESANA/VALENTIAE/
CELEBRATA./PRAESIDE ILLVSTRISSIMO./ac
Reverendissimo D. D. Isidoro Aliaga/Archiepiscopo
Valentino/Anno M.DC. xxxj”,

luego de agrupar en la primera parte del libro, en latín como era costumbre, si bien se redactaron previamente en castellano⁽²⁷⁾ los *Decreta Synodi* (en 96 capítulos, que incluyen normas concernientes al culto y ministerio de la iglesia referente a los sacramentos, coro y oficio divino,

respeto a las imágenes y prohibición de colocarlas sobre los féretros durante los funerales, deberes de los párrocos, límites parroquiales, emolumentos, derechos de funerales y cementerios y otros muchos asuntos tocantes al gobierno y ministerio de la iglesia valentina, finalizando con la aprobación de examinadores sinodales siguiendo la normativa de Trento), se compilan en 149 páginas unas:

“ADVERTENCIAS PARA LOS EDIFICIOS Y/fabrics de los Templos: y para diversas/cosas de las que en ellos sirven al/culto divino y a otros/ministerios”.

Este documento, nunca tenido en cuenta para un estudio de la arquitectura de la época (su texto pese a estar impreso, y tal vez por la poca tirada de su edición, era desconocido y cuyo título evoca claramente) con más largas palabras la obra del itálico, constituye el monumento más impresionante de la historia de Valencia y aun de España en el deseo de reglamentar un espacio arquitectó-

(22) ALBERTI, L.B., *Los diez Libros de Architectura*, Madrid, 1582, libro VII, cap. IV, pp. 197-199.

(23) PALLADIO, A., *I quatro libri dell' architettura*, Venecia, 1570, libro IV, cap. 2.

(24) NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca*, Madrid, 1989, pp. 9 y 13.

(25) En 1631, se consagraba el referido templo de la Compañía, comenzado en 1595. La iglesia monasterial de San Miguel de los Reyes comprendió dos fases su construcción. Una a partir de 1601, y otra a partir de 1623. La cubrición del templo se efectuó en 1636 (nave) y 1641-42 (cúpula). La de la parroquial de San Bartolomé se construyó fundamentalmente entre 1667 y 1671. Y la de Santa María de El Grao, a partir de 1683. Véase nuestra tesis doctoral, tomo II, pp. 558-59, 570-71, 619-20 y 628-30.

(26) No pretendemos en este artículo adentrarnos en la figura del arzobispo Isidoro Aliaga, cosa que dejamos para más adelante. No obstante, anticipamos que en la documentación consultada sobre el prelado en el archivo de la catedral de Valencia hemos hallado el inventario de la *Librería del Palacio*, efectuado en nueve de enero de 1648 (siete días después de su muerte), dentro del general de sus bienes, en el que aparece una *Architectura de Sebastian Serlio*, en tres tomos, y otra *Architectura de Palladio*, en un tomo (A.C.V.: Legajo 73-5), dentro de otros muchos libros de historia y teología; datos sin duda, interesantes respecto de la personalidad de este prelado impulsor de las *Advertencias para los edificios y fabricas de los Templos...*.

Bibliográficamente puede consultarse a título general sobre Aliaga: OLMOS CANALDA, E., *Los prelados valentinos*, Madrid, MCMXLIX, pp. 192-197. Y CARCEL ORTI, V., *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, 1986, tomo I, pp. 223-224.

(27) En el mismo archivo catedralicio, hemos encontrado las *Constituciones synodales* originales, manuscritas en castellano, que sirvieron, con algunas modificaciones, especialmente en cuanto a su ordenación, para toda esta primera parte en latín. (A.C.V.: Biblioteca. Varios 59:4). En la publicación, toda esta primera parte de los *Decreta* consta de 185 páginas, más 7 de índices. Las 149 páginas de las *Advertencias* poseen paginación independiente.

nico religioso en su expresión de utilidad ritual, facilitación del culto, del mensaje evangélico y de la realidad devocional, especialmente hagiográfica, de la religión católica, ahora reforzada tras el concilio de Trento, al tiempo que el de la pormenorización y uso de cada uno de los elementos de culto respecto de esta arquitectura. La coincidencia en algunos puntos esquemáticos y aspectos continentales con la obra de Borromeo es absoluta, pero el deseo de emulación y de readaptación a la realidad valentina del momento con respecto a la obra del italiano es algo que parece latente en toda la narración; hecho que exoneraba obviamente de una aplicación directa o de una reedición de la obra borromeana con el texto latino o traducido. Prescindimos ahora de la comparación de ambos documentos, pues esto sería motivo de otra publicación.

El interés del texto del sínodo valentino es excepcional, no sólo por su longitud, su minuciosidad, sino por el hecho mismo de recogerse en 149 páginas toda la esencia de la arquitectura valenciana religiosa y de todos los elementos muebles que conlleva, concebida antes de 1631, plasmada en este año e impulsada canónicamente a partir de él. No se puede comprender la arquitectura religiosa valenciana a partir de aquella década sin este documento. La reiteración del esquema cruciforme latino, la presencia ya sistemática de capillas de Comunión, trasagrarios, etc., a partir de aquel año, halla su mejor plasmación y amparo en estos textos.

Pero quizás lo más relevante de este dilatado testimonio sea:

1. La tipificación, la elevación al rango del prototipo arquitectónico perfecto de un esquema de templo, al cual todas las iglesias por razones práctico-rituales e incluso estéticas deberían aspirar; y esto se produjo en la diócesis valentina de 1631, cuando tal tipificación no tuvo lugar en otras diócesis de forma tan clara y directa, si exceptuamos de forma general la influencia de las *Instrucciones* de Borromeo y la difusión de este tipo de planta en los templos jesuíticos, merced a arquitectos religiosos de la orden como Juan Tristano o de la misma arquitectura del templo matriz romano del Gesù.

2. Toda una descripción pormenorizada, toda una recopilación razonada de un templo tipo y sus partes, que ahora se considera el perfecto, evitando radicalmente lo que podrían haber sido unas meras orientaciones verbales o mediante escritos poco claros y dispersos en distintos documentos. Y aunque, de hecho, el sínodo de Aliaga no inventaba nada, sí reglamentaba y arbitraba canónicamente en teoría en su diócesis el prototipo arquitectónico que se consideraba el más apropiado, aunque éste fuera el arquetipo romano más extendido en el XVI, y que difundiese en buena medida la orden jesuítica. A pesar de que en la

introducción se diga que no son reglas a imitar siempre sino solamente el *dar alguna luz para lo que debe considerarse al hazerse las Iglesias...*, es bien claro el peso que ejercieron a tenor de que todas las futuras construcciones reflejasen en mayor o menor grado las características aquí remarcadas, rubricado por el hecho de que el texto, insertado en un sínodo, no aparezca en latín como era de rigor, ni siquiera en valenciano, lengua hablada usualmente en la Valencia del XVII, sino en castellano, pues *los Oficiales y personas que han de obrar y executar las tales cosas, por lo ordinario no saben latín*.

3. A más supone el mejor testimonio como se cuenta, quizás no parangonable a ninguna otra etapa de la historia de Valencia, respecto de las razones ideológicas, de las auténticas motivaciones que impulsaron y materializaron la arquitectura. No nos movemos ante hipótesis ni conjeturas planteadas desde el siglo XX, sino ante las razones del ser y existir de aquélla recogidas en un dilatado texto, emanado directamente de unos hombres que en 1631, recogiendo experiencias anteriores, determinarían la arquitectura religiosa a partir de aquel entonces. Pensemos que la influencia de estas *Advertencias* duraría bastante más de doscientos años.

Es por ello que en la introducción se diga:

“Al traçarse y disponerse las fabricas de los Tenplos, y al hazerse las demas cosas concernientes al culto divino, y a otros ministerios de la Iglesia, sucede muchas vezes no atenderse al fin para que se hazen: y asi despues de hechas se hallan en ellas muy de ordinario grandes inpropiedades, y tales faltas, que hazen dificultoso y muy enbarazoso el vso y la conservacion de las tales cosas...”

Por lo qual, ha parecido hazer algunas advertencias; que a los entendidos en estas materias no seran de enbarazo, ni superfluas; y para los que no las entienden no solo seran vtiles, sino necesarias, para quando ayan de tratar de edificar Tenplos, y de hazer las cosas concernientes a los ministerios de ellos, especialmente a las del culto divino” (*Advert.*, 1-3).

Luego de referirse al lugar propicio (que sea llano, falto de humedad, en lugar urbano adecuado lejos de ruidos y mercados, que sea capaz para tomar también por delante calle o plaza, y que haya de tres a cinco gradas para subir al templo) (*Advert.*, 6-8); casi de forma inmediata se alude a la forma de los templos, inclinándose exclusivamente por el plan de cruz latina:

“La forma de los Tenplos que parece mas conveniente por la sinificacion, y para el vso, es la de vna Cruz de hasta prolongada.

Y asi en los que se edificaren de nuevo se guarde esta forma, si el sitio y disposicion del lugar, o razones de particular consideracion no obligaren a hazerlo en otra forma.

Sobre el cruzero, habiendo posibilidad, haya linterna, o cinborio proporcionado a la fabrica.

En la misma forma de Cruz será bien hazer las fabricas de los Tenplos insignes, ó de Iglesias Colegiales, que hayan de ser de mas que de vna navada.

En estos se advierta, que la parte que representa la cabeza de la Cruz, sea de tal proporcion; que detras de la Capilla mayor quede espacio (para lo que llaman tras Altar) suficiente para rodear con procesion la dicha Capilla mayor, como se ve executado en la santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y en muchas otras, lo qual a demas de la autoridad que dá a la fabrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las Iglesias” (*Advert.*, 10-11).

Se insiste también en la orientación:

“Dispongase el edificio de manera, que la cabeza de la Iglesia esté hazia el Oriente equinocial, y los pies y puerta principal al Occidente opuesto; de modo que el celebrante puesto en el Altar, y mirando al retablo tenga la cara al dicho Oriente” (*Advert.*, 9).

Tras referirse al sitio, la barbacana y la forma de la iglesia, se prosigue la relación de las partes del templo con las:

“Paredes. Techo. Tejado. Ventanas. Pavimento. Torre de las campanas. Relox. Campanas. Placa, entrada, y puertas de la Iglesia. Soportal. Portico. Puertas. Pila del agua bendita. Capilla mayor. Gradas. Rexado. Ventanas. Altar mayor. Retablo de Altar mayor. Tabernaculo, o sagrario del Santisimo Sacramento. Vna forma del dicho Sagrario, o Tabernaculo. Pavellones del Tabernaculo. Otra forma de Sagrario. Rexas. Picina. Asiento para el Celebrante, y Ministros. Credencia. Coro delante del Altar. Altar mayor apartado de la pared. Pedestal para la Imagen del Santo titular del Altar mayor. Sacristia. Ventanas. Pavimento. Cubierta, y tejado. Puerta. Imagen de Christo crucificado en la cabeça de la Sacristia. Oratorios. Estante para misales. Banco para las vinageras. Fuente para lavarse las manos. Armarios. Caxones. Picina de la Sacristia. Aposento para el Sacristan. Aposento para el azeyte, cera, y vino. Chimeña. Pozo. Aposentillo de escobas. Secreta. Archivo. Capiella de la comunión. Nicho. Capillas particulares. Capilla que de nuevo se edificare. Altares de Capillas particulares. Lapidar. Retablo de Capillas particulares. Pulpito. Organos. Confesionarios. Capilla del Batisterio. Fuente Batismal. Armario del Batisterio. Batisterio fuera de Capilla. Sepulcras. Cimiterio. Feretros. Paño de feretro. Aposento de maderas, y otros trastos de la Iglesia. Aposento de escobas, y otras cosas. Secreta. Pozo comun”.

A más este magnífico documento se complementa con 83 págs. en nuevas *ADVERTENCIAS/PARA DIVERSAS COSAS DEL servicio de la Iglesia*, referidas a:

“Cruces. Candeleros de los Altares. Candeleros de Acolitos. Tabernaculo portatil para el Santisimo Sacramento. Viril. Otra forma de viril. Cotraviril. Vasos de la sagrada comunión. Vasos para purificarse los dedos el Sacerdote que huviere ministrado la comunión. Toallas para enxugarse los dedos el Sacerdote. Palios. Capita para llevar el viatico. Pavellones pequeños para los vasos de la Sagrada comunión. Ostieros. Caxa para las ostias. Vasos de los santos olios. Forma de unas Arquillas para los vasos de los santos olios. Forma de salvillas para llevar los santos olios. Vaso para la sal. Vaso para batizar. Capitas. Calizes. Patenas. Corporales. Purificadores. Amitos. Albas. Mantel del Altar. Cubertor. Ornamentos. Frontales. Pluviales. Casullas. Dalmatica, y tunicela. Collares. Estolas. Manipulos. Cubrecalices. Bolsas. Misales. Velo. Portapaz. Vinageras. Incensarios. Calderilla. Isopo”.

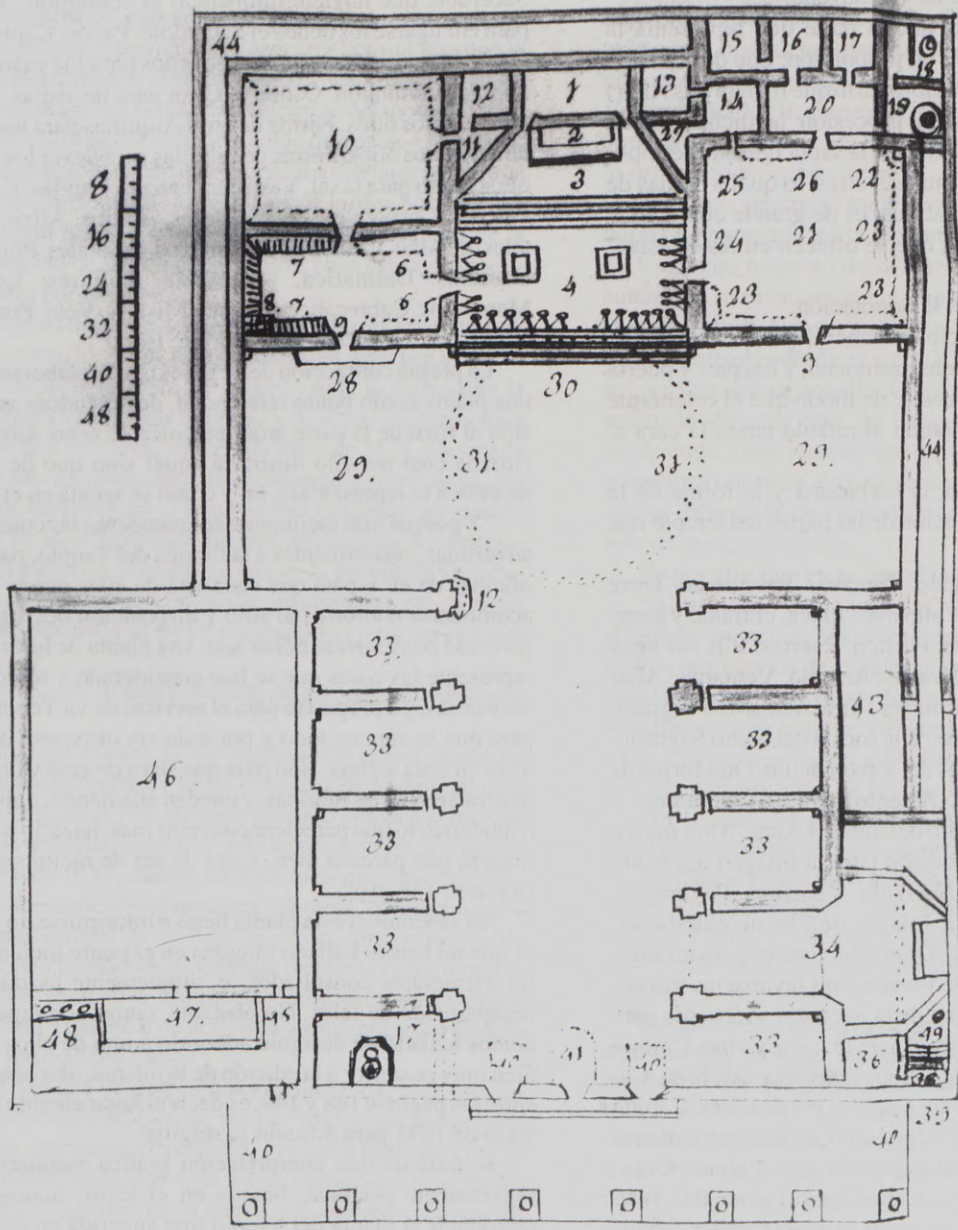
La propia confección del texto exigió la elaboración de una planta como punto referencial, decidiéndose su difusión al final de la parte arquitectónica de estas *Advertencias*, la cual no sólo ilustraría aquél sino que de forma modélica lo representase, tal y como se señala en el texto:

“Y porque mas facilmente se entenderan las cosas aqui advertidas, concernientes a la fabrica del Tenplo, partes, y oficinas de el: y para que cada vna de ellas pueda mejor acomodarse conforme al sitio y disposicion del lugar, ha parecido conveniente poner aqui vna planta de Iglesia que represente las cosas que se han considerado y tenido por necesarias, y a proposito para el servicio de vn Tenplo. No para que se siga en todo y por todo sin desviarse de esta traza en cosa alguna; sino para que sirva de guia y luz a los que trataren de las fabricas; y puedan añadiendo, quitando, o mudando lo que pareciere convenir mas, hazerlo todo de manera que parezca bien, y aya de ser de mejor servicio (*Advert.*, 148-49)”.

No sabemos si esta planta llegó a imprimirse, lo cierto es que no hemos hallado ninguna en el punto indicado en los ejemplares consultados, o simplemente es que han desaparecido de tales. No obstante, como contrapartida, hemos hallado un designio adherido a uno de ellos⁽²⁸⁾, si bien muy posterior a la edición de la misma, ubicado justo entre las páginas 148 y 149, es decir el lugar elegido por el texto de 1631 para difundir la original.

Se trata de una interpretación gráfica manuscrita, y seguramente personal, basada en el texto, tratando de reproducir la planta del templo tipo sugerida en aquél y,

(28) En Valencia he detectado un ejemplar de esta obra en la biblioteca universitaria y tres en el archivo municipal (sección Serrano Morales). De este archivo proviene el ejemplar ilustrado con la referida planta, custodiado bajo la signatura: A-24/228.



1. Sagua
2. Altar
3. Presbiterio
4. Coro
5. Puerta de vino
6. Casaca de oficina
7. Escalera
8. Escalera
9. Puerta de Capon
10. Capon
11. Escalera de chimenea
12. Arco de hierro
13. Reloj
14. Oratorio para devocion
15. Piedad
16. Arco de hierro
17. Arco de hierro
18. Escalera para subir a la capilla
19. Arco de hierro

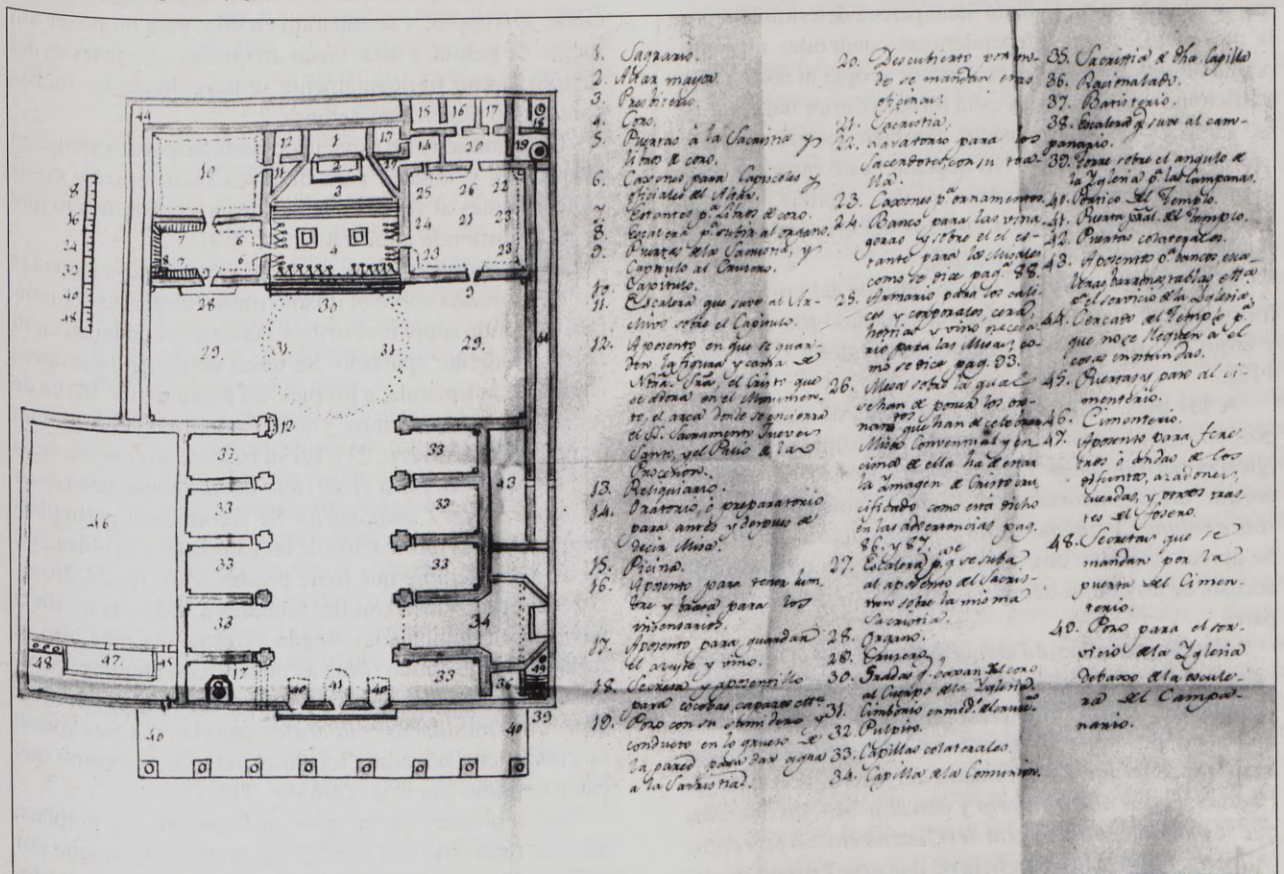
Versión setecentista de la planta sugerida en las "Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos...", del sínodo del arzobispo Isidoro Aliaga, de 1631.

quizás, inspirada o calcada del referido diseño de 1631, si es que su ejecutor setecentista pudo contemplar, realizada aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVIII. Se encuentra diseñada a plumilla con relleno de muros a lápiz sobre papel con filigrana (Escudo coronado con franja diagonal central con línea quebrada, que sobremonta a las iniciales G.M.). Presenta numeración arábiga explicativa de las partes, que se corresponde con pormenorizada leyenda de éstas, dispuesta de forma paralela al dibujo. Muestra también escala de la que no se expresa su unidad, que debe ser en varas o palmos valencianos. Todos estos rasgos, junto con la caligrafía y el texto y la eliminación de la vía sacra en la planta; rasgo que por otra parte tampoco se relata en el texto de 1631, al referirse preferentemente a templos parroquiales, son elementos que nos confirman la cronología antedicha. En el "ex libris", figura "Soy de Dn. Antonio Bonet", en grafía no alejada del texto de la leyenda, por lo que dicho personaje, probablemente un clérigo, pudo ser el autor del croquis, inspirado por el diseño primigenio y por la lectura de las *Advertencias*.

Las medidas del plano son 380 mm. de ancho por 275 mm. de alto. El dibujo del templo ocupa 192 mm. de longitud por 148 mm. de anchura máxima.

Pese a ser este testimonio más de un siglo posterior a la obra a la que pretende ilustrar, el interés del plano es muy notorio, puesto que, como queda dicho, pudiera tratarse de una réplica del original seiscentista y porque refleja una gran meticulosidad, adaptándose bastante fielmente al texto en la mayoría de los casos y situando incluso algunas piezas en puntos no fijados exactamente o con cierta movilidad por éste: tales como la capilla de Comunión, el órgano, las dependencias colaterales de la sacristía, y recreando otras que no figuran, como la sala capitular; evidenciando el carácter versado de su artífice. Por todas estas razones, consideramos perfectamente válido el adentrarnos en el texto de 1631 con la ayuda de esta interpretación gráfica del siglo XVIII.

Analicemos a continuación cada una de sus partes. Rápidamente nos percatamos del hecho de estar ante la típica planta de cruz latina, de prosapia romana,



1. Sagrario.
2. Altar mayor.
3. Puerta de entrada.
4. Coro.
5. Puercas a la Capilla y al coro.
6. Capillas para Capitanes y oficiales del Arzobispado.
7. Estanco para el coro.
8. Puercas de entrada al parramo.
9. Puercas de la Capilla y Capitulo al Comunal.
10. Capitulo.
11. Escalera que sirve al vestíbulo de la Capilla.
12. Apoyento en que se guarda la forma y canchales de la Cruz, el altar que se sitúa en el Comunal y el altar de la Capilla.
13. Religionario.
14. Oratorio o capilla para el altar y de otros del Páramo.
15. Púlpito.
16. Apoyento para tener libros y libros para los religiosos.
17. Apoyento para guardar el arca y vino.
18. Capilla y oratorio para el altar y de otros del Páramo.
19. Púlpito con un altar para conducir en lo que se llama la pared de los púlpitos a la Capilla.
20. Escalera para ir a la Capilla.
21. Capilla.
22. Capilla para los púlpitos.
23. Capilla para el altar.
24. Banco para los religiosos para los púlpitos.
25. Oratorio para los religiosos y capillas para el altar.
26. Alcazar de la Cruz.
27. Escalera para ir a la Capilla.
28. Organero.
29. Sala capitular.
30. Sala capitular para el altar y de otros del Páramo.
31. Capilla para el altar.
32. Púlpito.
33. Capilla para el altar.
34. Capilla para el altar.
35. Capilla para el altar.
36. Capilla para el altar.
37. Capilla para el altar.
38. Capilla para el altar.
39. Capilla para el altar.
40. Capilla para el altar.
41. Capilla para el altar.
42. Capilla para el altar.
43. Capilla para el altar.
44. Capilla para el altar.
45. Capilla para el altar.
46. Capilla para el altar.
47. Capilla para el altar.
48. Capilla para el altar.

Versión setecentista de la planta sugerida en las "Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos...", del sínodo del arzobispo Isidoro Aliaga, de 1631, (conjunto).

contrarreformista, jesuítica, etc., susceptible de otros epítetos, pero ya a primera vista saltan algunos aspectos vinculables a la tradición local. La falta de un alzado no es obstáculo, gracias a la confirmación del texto, de deducir lo que ya hemos apuntado, del hecho de que la emulación de este esquema romano afectaba más a la planta que al alzado de fachadas apiramidadas en imafrente en que se trasluciera al exterior el espacio interior.

Llama la atención la complejidad de la misma, ya que en ella aparecen al completo, al cien por cien, diríamos, todas las piezas que el sínodo consideró imprescindibles y recogidas todas en un mismo conjunto un tanto ideal; lógicamente en la práctica se dieron esquemas la mayor de las veces reducidos o más simplistas.

En primer lugar, apreciamos una cruz latina de brazos más salientes que la anchura de la nave y sus capillas; esquema que no siempre fue el más extendido en las iglesias valencianas de este tipo de nueva creación en el XVII, salvo el caso muy excepcional de la referida iglesia de la Compañía, principiada en 1595. Sin embargo, este rasgo saliente en esta planta ideal parece determinado por la presencia de otras dependencias colaterales un tanto ocultas que hacen que el crucero se acople al rectángulo tradicional que en síntesis es la forma exterior del conjunto, salvo el caso del espacio, también rectangular, del cementerio, al noroeste. No obstante, este rasgo se contempla en el texto al hablar de las capillas, pues al proscribirse puertas en los testeros del crucero desde el exterior (*Advert.*, 31), se dice que:

“Las dos Capillas que son los brazos del crucero que forma la cruz, ha(n) de ser mayores que las otras en ancho y largo a proporción del cuerpo de la Iglesia”. (*Advert.*, 112).

A los pies, se perciben tres puertas de acceso y un pórtico. En el texto se recomienda un soportal para las iglesias parroquiales. Y; mejor si puede ser, un pórtico porque añade autoridad al Templo, habiendo de estar sobre columnas, ocupando todo el frontispicio de la Iglesia. Se aprecia también una silueta simplificada de gradas de acceso, de las que, se aconseja, sean tres o más pero nunca pares.

Al exterior, adherido al muro del edificio al, noroeste, existe un espacio rectangular (n.º 46) que va destinado al Cimiterio, con un antespacio subdividido, con el n.º 47, que es el *Aposento para feretros ó andas de los difuntos, azadones, cuerdas y otros trastes del fosero*; con el n.º 45, *Puertas y paso al cimiterio* y con el n.º 48, las *Secretas que se mandan por la puerta del Cimiterio*. Se preceptúa (*Advert.*, 140-42) la existencia de una gran cruz en medio del recinto, de hierro, realzada por tres gradas o pilar de piedra; y también otra sobre el tejado a doble vertiente de

la puerta. Se aconsejan los enterramientos en este espacio exterior y no al interior de la iglesia (*Advert.*, 136-38), pero tal medida en la práctica no se cumplió, declinando sólo al desaparecer los propios cementerios parroquiales.

Al exterior cabe también la presencia de un cercado o doble muro, situado parcialmente al sur, al norte y al este (n.º 44) definido como un *Cercado del templo para que no se lleguen a él cosas inmundas*. Dicho espacio designado como barbacana en el texto, se explicita así:

“Sería bien que por las otras tres partes de la Iglesia se hiziese vna Barbacana, o muro, dexando entre el y la Iglesia vn competente espacio conforme a las cosas que adelante se iran advirtiendo.

El dicho espacio ha de ser igual, y quedar parejo y llano.

Este muro, o barbacana ha de tener altura que inpida a los animales, muchachos, o otras personas que pasaren por defuera de ella, el llegar a hazer, o echar cosas inmundas a las paredes de la Iglesia.

Estando este cerco dispuesto en la forma dicha, se reconocera el espacio que en si encierra, por lugar perteneciente al Templo; y se reparara en ello, para no poner allí juegos de pelota, y otras cosas arrimadas a las paredes del Templo, como frecuentemente se haze donde las dichas paredes no tienen esta defensa.

Dara tambien este espacio comodidad para disponer en él oficinas y lugares para diversos ministerios y cosas concernientes al servicio de la Iglesia, conforme a lo que se irá advirtiendo aqui” (*Advert.*, 8-9).

En la esquina suroeste se ubica la torre de las campanas (n.º 39), apeada sobre el mismo muro fronterizo del templo, cargando sobre los estribos, como se recomienda en su correspondiente apartado. Se ubica detrás de la primera capilla de la Epístola, a los pies. Su escalera (n.º 38) ha de ser cuadrada con rellanos, y no de caracol, tal y como ahora se preceptúa (*Advert.*, 21). En su base, al interior, se sitúa (n.º 49) un *Pozo para el servicio de la Yglesia debaxo de la escalera del Campanario*. Se recomienda particularmente la buena fabricación de las campanas y la ubicación de un reloj siempre que fuere posible (*Advert.*, 23-26).

Se grafían cinco capillas laterales a ambos lados de la nave, intercomunicadas, según el esquema más afín al romano o al jesuítico (pese a contarse con algunos precedentes medievales un tanto excepcionales ya dichos), todas ellas intituladas *colaterales*, con el n.º 33. Se expresa se cubran con bóveda y tejado al exterior, así como que estén cerradas por rejas (*Advert.*, 112-15).

En la primera de los pies, al Evangelio, se emplaza además (indicado con el n.º 37 de la leyenda, aunque por error se figura en el plano con el 17) un espacio cercado, destinado a *Batisterio*, cumpliendo acertadamente las prescripciones de ubicación recomendadas (*Advert.*, 125-33),

función exclusiva de esta capilla. Se prefiere, siempre que fuere posible destinar una capilla para este menester que colocar la pila bautismal exenta; circunstancia que también se contempla en el texto (*Advert.*, 133-36).

También tras la primera capilla de los pies de la Epístola, y entre ésta y el campanario, se reserva otro pequeño espacio para el *Racionalado* (n.º 36), referente al espacio de guardar diversos objetos tales como velas y otros productos.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es el destino de la segunda capilla de la Epístola, desde los pies, como capilla de Comunión. La dicha se proyecta en profundidad e invade el espacio de los habitáculos radicados tras las capillas colaterales de ella, describiendo un testero, ensanchado por detrás del ámbito rectangular de la misma, en forma poligonal.

Resulta realmente extraño la disposición canónica de la capilla de Comunión en este lugar, cuando lo normal es que éstas tuvieran siempre una mayor entidad espacial, paralela a la nave de la iglesia casi como un segundo templo (en el lugar que aquí se reserva para el cementerio, por ejemplo), o en uno de los espacios colaterales al presbiterio, con entrada por el crucero, en el lugar opuesto a la sacristía. En cualquier caso resulta sorprendente colocar aquí esta capilla, constreñida a una de las colaterales (aunque con un tratamiento ciertamente destacado), con eje perpendicular al templo y con cabecera poligonal; elemento de clara prosapia gotizante, que se aparta de la tradicional planta que describieron este tipo de estructuras a partir de la primera capilla sacramental conocida de 1613, del antiguo Carmen de Valencia, a excepción de la primitiva del viejo San Andrés en la misma capital, que sí tenía eje perpendicular a la nave.

Claro está que el ejemplo de la planta ideal se refiere a un templo orgánicamente integrado y levantado todo él de nueva planta, mientras que casi todos los ejemplos conocidos en la capital y buen parte del reino, de este tipo de *cellae* sacramentales independientes y paralelas a la nave, son añadidos de edificios preexistentes, cuya estructura indica y potencia su carácter de auténtico segundo templo; cosa que no es el caso de la planta arquetípica que comentamos. El texto de Aliaga no sitúa exactamente el lugar de esta capilla, aunque recomienda esté apartada del altar mayor e insiste en el *particular adorno y hermosura* que debe guardar la *Capilla para administrar la Comunión*, pero no se puntualizan los rasgos que estas capillas desarrollaron a lo largo del XVII y también en el XVIII en la mayoría de los casos con tendencia a la centralización con mayor o menor incidencia en el eje longitudinal pero casi siempre dividida en tres tramos con cúpula en el del centro, más ancho. Para la reserva del Santísimo en esta capilla se

recuerdan las dos formas sugeridas también para el altar mayor: el tabernáculo sobre el altar o, mejor todavía, la existencia de otra *cellae* trasagrario (*Advert.*, 105-08). Se tolera así la coexistencia de reservar en ambos lugares porque de hecho se dio en la práctica, aunque se recuerda la conveniencia de sólo hacerlo en estas capillas sacramentales y no en el altar mayor *donde se celebran los divinos Oficios* (*Advert.*, 44-45, 105-06).

El espacio situado detrás de las dos primeras capillas de la Epístola desde el crucero (n.º 43) se destina a *Aposento p(ar)a bancos, escaleras, barrones, tablas, etc., p(ar)a el servicio de la Yglesia*.

El crucero, indicado con el n.º 29, se presenta amplio y espacioso, y en él se inserta (n.º 31) el *Cimborio en medio del crucero*, denominación que se daba entonces a una cúpula de media naranja, tipo de la de la iglesia del Patriarca. La insistencia canónica en este tipo de cubierta cupulada, aparte de sus significaciones trascendentes resulta importante por las escasas que hasta ese momento se habían levantado en Valencia: la referida del Patriarca, la Compañía, capilla de la Comunión del Carmen, y poco más.

La anchura del transepto excede a la nave, pero no a la del conjunto del templo. Recordemos que el de la iglesia del Patriarca apenas sobresale tanto del rectángulo de la planta como de la profundidad de las capillas laterales, muy al contrario del de la susodicha iglesia de la Compañía, saliente sobremanera. A ello ya nos hemos referido.

A ambos lados de la capilla mayor, asomando al transepto, se sitúan (n.º 9) las *Puertas de la Sacristía*, a la parte de la Epístola, y *Capítulo al Cruzero*, a la del Evangelio. La ubicación de la sacristía en uno de estos ámbitos fue materialmente corriente, aunque también lo fue en los templos de nueva planta, a partir de esta época la radicación de la capilla de Comunión (normalmente donde aquí se sitúa el capítulo y su antesala), la cual en esta planta, como se ha dicho, va entre las laterales. El órgano (n.º 28), se emplaza también en el crucero, sobre el referido acceso del Evangelio que conduce al capítulo.

El tipo de estructura abovedada general del templo no se trasluce en esta planta tipo, pero por la fecha, la disposición del gráfico y lo que parece desprenderse del texto apuntan hacia la bóveda de medio cañón en sustitución de la tradicional crucería en nave longitudinal y transepto. En las capillas laterales tampoco se vislumbra ningún tipo de abovedamiento, en las que podía predominar todavía el nervado quizás más que en el sistema vaído o cupulado; solución esta última que se fue imponiendo finalmente.

La capilla mayor se dispone amplia y profunda *con más adorno y autoridad q(ue) las demas* (*Advert.*, 34). Su primera peculiaridad estriba en la jerarquía de niveles que

se traducen en la existencia de dos subámbitos principales (para la ubicación del clero y las prácticas sinaxiales), facilitando y magnificando la visión de los actos sagrados. Así tenemos primeramente las *Gradas q(ue) baxan del coro al Cuerpo de la Yglesia* (n.º 30).

El primer tramo rectangular de la capilla mayor se reserva para el coro (n.º 4), siguiendo la ubicación habitual de los viejos templos parroquiales de Valencia. Sus sitaliales se visualizan abatidos ocupando las paredes de los lados y el acceso desde el crucero, salvo en los puntos centrales, quedando liberada la parte del fondo hacia el altar mayor. De lo dicho se desprende que el coro, cuyo ámbito acoge dos facistolos, se intercomunica con los ámbitos colaterales del presbiterio: la antesala del capítulo y la sacristía, al tiempo que se separa por cancela o reja desde el transepto, tal y como se acuerda en el texto.

Tras éste, otras cinco gradas conducen a un nivel superior en significación, indicado con el n.º 3, y que se rotula como presbiterio. De tal suerte, presbiterio sería exclusivamente el ámbito que contiene el altar mayor (n.º 2) y separado del coro. Sobre el altar y su retablo se estipula ampliamente respecto de su monumentalidad e iconografía (*Advert.*, 36-44).

Dicho presbiterio sorprende por su disposición poligonal, lo que evidencia una todavía clarísima tradición gótica, a diferencia del testero plano que suelen contener otras iglesias de este tipo, entre ellas la del Patriarca, aunque no olvidemos que con cabecera poligonal se edificó la repetida iglesia de la Compañía, a partir de 1595. No obstante, en la planta que nos ocupa, la estructura poligonal no emerge al exterior, lógicamente, sino que se embebe en espacios que surgen de tal estructura y que sirven de complemento de la misma. Recordemos, como ejemplo, que a la iglesia gótica de los Santos Juanes, a su cabecera poligonal, ampliada entre 1603 y 1608⁽²⁹⁾, se la rodeó de un testero plano, propiciando espacios envolventes tras el presbiterio, incluyendo un trasagrario. Mucho más extraño resultará para las iglesias valencianas del tipo que analizamos en el XVII, capillas mayores de testero semicircular, las que sistemáticamente se dieron en la Italia postridentina, con el *Gesù* y, posteriormente, en algunas iglesias tan significativas como *Sant Andrea della Valle* (1591-1623-1665), ambas en la Ciudad Eterna (e incluso, con anterioridad, en el referido proyecto de Rafael para San Pedro de Roma, con rebordes curvos también en el transepto, publicado por Serlio en su Libro III (7), y que vienen a recoger obviamente una vieja tradición desde las antiguas exedras romanas. Esquema que había recreado en 1554 gráficamente el referido Pietro Cataneo en su obra al ajustar las proporciones ideales de un templo al cuerpo humano y, por tanto, la cabeza de éste con un presbiterio

semicircular (21). En nuestras tierras tal cabecera en iglesias (lógicamente no medievales sin deambulatorio) se dará ya en el XVIII: recuérdese San Miguel de Burjassot con remates curvos, muy romanos, también en el transepto o, en la capital, el Temple (1761-70), San Sebastián (1725-39) y San Esteban tras su reforma ya de principios del XIX⁽³⁰⁾.

Un aspecto que se plantea es el abovedamiento del testero, que dada esta estructura podría pensarse en uno de carácter radiado de nervaduras, pero también puede barajarse una solución de medio cañón para el tramo inicial de coro y una bóveda de horno que acoplara su intradós a la referida estructura poligonal. Solución, por cierto, ya empleada, entre 1547 y 1570, en la capital en la iglesia de San Martín⁽³¹⁾.

Los espacios envolventes del presbiterio son, en primer lugar, el *Sagrario*, o trasagrario, al fondo, de planta rectangular y con comunicación directa desde aquél por ambos lados del altar mayor, señalado con el n.º 1 (no precisándose, ni en la planta ni en el texto, la existencia de cúpula en el mismo como casi siempre en la práctica se dio). Y otros dos triangulares, sin comunicación directa en este caso con dicho presbiterio, y que van detrás de los muros oblicuos de éste, dándoseles a ambos la función de accesos a un nivel superior. El del Evangelio (n.º 11) se trata de la *Escalera que suve al Archivo sobre el Capitulo*, a pesar de que aquél en el texto se sitúa sobre la sacristía (*Advert.*, 104-05), y el de la Espístola (n.º 27) la *Escalera p(ara) q(ue) se suba al aposento del Sacristan sobre la misma Sacristia*.

El espacio más importante de forma rectangular que viene inmediatamente detrás del altar mayor lo ocupa el referido *Sagrario* (n.º 1), trasagrario más propiamente: pieza fundamental en esta planta canónica, junto a la capilla de Comunión dentro del espíritu eucarístico tridentino, dedicado en este caso a la reserva del Santísimo radicado en el altar mayor, a la par que a espacio práctico

(29) PORCAR, Mosén Juan, *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia*, (1589-1629), edición de V. Castañeda Alcover, Madrid, 1934, tomo I, pp. 59-60, n.º 222.

(30) Hasta el año 1802 no adoptó esta iglesia parroquial una capilla mayor semicircular, después de que la reconstrucción de ésta, a partir de 1608, llevada a cabo por los maestros de obras Guillermo del Rey y Alonso Orts, mantuviera la disposición pentagonal. Véase nuestro artículo "Nuevos datos documentales sobre la historia constructiva de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, a principios del siglo XVII. Un contrato inédito de Guillermo del Rey", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 28-40.

(31) Véase nuestra tesina, inédita, *La Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia (ss. XIII-XX)*, Valencia, 1984. Tomo I, pp. 79-82, y II, pp. 33-34.

para maniobrar el lienzo que cubre el nicho principal de éste. La importancia de este ámbito, lo mismo que ocurría en las capillas sacramentales, se refleja no sólo en el especial hincapié que de ella se hace en esta planta ideal, sino por el hecho de que se añadiesen a iglesias tanto parroquiales como conventuales antiguas. Aportemos en este sentido que todavía en 1768 se planifica añadir uno al viejo convento de la Presentación de Valencia ⁽³²⁾.

No se aprecia en la planta teórica que nos ocupa si el trasagrario se despiezaba en más de un tramo con falso eje perpendicular a la nave y capilla mayor y si contaba con cupulita central, esquema habitual seiscentista e incluso setecentista en ellos.

La planta aquí descrita y grafiada, fiel reflejo de un edificio ideal de nueva planta, contiene necesariamente un trasagrario siguiendo las *Advertencias* de que *Quando se edifique la Iglesia dexese detras de la pared de la Capilla mayor, a la qual ha de estar arrimado el Altar mayor, vn espacio competente y proporcionado para la dicha Capilla, que ha de ser y llamarse del sagrario* (*Advert.*, 51-58); si bien también se consideraba suficiente, especialmente en edificios antiguos sin esta pieza, la sola presencia de un tabernáculo sobre el altar mayor para reservar el Santísimo cuando no hubiera sitio detrás del altar mayor y del presbiterio para disponer de toda una capilla (*Advert.*, 45-51), aunque a veces pudiesen añadirse con posterioridad como en el caso mencionado. Estas dos formas de concebir el sagrario, una con ámbito arquitectónico y otra sin él, también se prevenían, recordemos, para la capilla de Comunión, aunque en la práctica pocos trasagrarios, a diferencia de los de las capillas mayores, se dieron en las Sacramentales.

Otros dos espacios cuadrados flanquean el trasagrario, sin acceso desde éste, colindantes con los antedichos triangulares 12 y 13. Uno de ellos, el del Evangelio (n.º 12), con entrada desde el Capítulo, sirve como:

“Aposento en que se guarden la figura y cama de Ntra. Sra., el Cristo que se adora en el Monumento, el arca donde se encierra el SS. Sacramento Jueves Santo, y el Palio de la Procesion”.

El otro simétricamente correspondiente en la Epístola (n.º 13) se destina a *Reliquiario*, con acceso desde la sacristía y su oratorio.

Los espacios a ambos lados de la capilla mayor y dependencias de su testero, con comunicación directa con aquélla a la altura del coro y con accesos principales por el crucero, se destinan fundamentalmente a sacristía, sala de reunión y otras funciones prácticas.

En la parte del Evangelio, y con referida entrada principal por el transepto (punto en donde algunas iglesias de nuestra diócesis de avanzado el XVII y del XVIII

[recuérdese la de la Congregación de Valencia] situaron, como va dicho, la capilla de la Comunión), y bajo el emplazamiento destinado al órgano, se ubica una estancia rectangular para custodia de efectos: con la instalación de *Estantes p(ar)a Libros de coro* (n.º 7), así como los *Caxones para Caxiscoles y oficiales del Altar* (n.º 6), y la *Escalera p(ar)a subir al organo* (n.º 8). Sirve este espacio de antecámara del *Capitulo*.

Efectivamente, un amplio espacio ligeramente rectangular, que limita ya con el testero del conjunto, se destina a gran sala para reuniones o *Capitulo* (n.º 10), de la que no se habla expresamente en el texto, quizás al no considerársele rango arquitectónico en templos parroquiales, a los que fundamentalmente se refieren las *Advertencias*.

En la parte de la Espístola, desde el crucero, se entra a un gran ámbito cuadrado destinado a la sacristía mayor (n.º 21), en que se señalan:

1. El *Lavatorio para los Sacerdotes, con su toalla* (n.º 22).
2. Los *Caxones p(ar)a ornamentos* (n.º 23), ubicados en el muro derecho y en el del acceso.
3. El *Banco para las vinageras y sobre él el estante para los Mizales como se dice en pag(in)a 88* (n.º 24).
4. El *Armario para los calices y corporales, cera, hostias y vino necesario para las Misas, como se dice pag. 93* (n.º 25).
5. Y la *Mesa sobre la qual se han de poner los ornamentos que han de celebrar Misa Conventual y encima de ella ha de estar la Ymagen de Cristo crucificado como está dicho en las advertencias pag. 86 y 87* (n.º 26).

Tras el gran ámbito cuadrado de la sacristía mayor se extienden siete pequeños habitáculos que, curiosamente los situados más al borde, invaden el ámbito destinado al cercado exterior n.º 44.

El primero (n.º 14) se destina a *Oratorio, o preparatorio para antes y despues de decir Misa*, el segundo a la *Picina* (n.º 15), el tercero al *Aposento para tener lumbre y brasa para los insensarios* (n.º 16), el cuarto al *Aposento para guardar el azeite y vino*, (n.º 17), el quinto, en la esquina misma suroriental del edificio, es la *Secreta y aposentillo para escobas, capazos, etc.* (n.º 18), el sexto el *Pozo con su sumidero y conducto en lo grueso de la pared para dar agua a la Sacristía* (n.º 19), y, por último, el *Descubierto por donde se mandan estas oficinas* (n.º 20).

Esta es en síntesis esquemática la planta promulgada en el sínodo de Aliaga. Los templos de cruz latina también

(32) ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA: “Libro de Instrumentos Ordinarios del año 1768”, fol. 203-204 vto. Sign. D-124.

fueron abriéndose paso en el resto peninsular a lo largo del XVII, aunque no tan respaldados canónicamente como en el caso valentino merced a las *Advertencias*. Pero tales plantas, como siglo atrás había sucedido con Serlio en Italia, fueron detectándose en algunos tratadistas hispánicos del XVII, siendo el más significativo fray Lorenzo de San Nicolás.⁽³³⁾

Fue larga la lista de templos que se generaron y se impulsaron merced a las "Advertencias", de 1631, a lo largo del XVII y del XVIII y aún después en la capital y especialmente en el antiguo reino. Si la estructura templaria recomendada entonces no era enteramente nueva, sí lo

sería su predominio sobre la de salón a partir de entonces para ir desapareciendo paulatinamente esta última en todos los templos de nueva planta.

FERNANDO PINGARRÓN
Universitat de València

(33) Este autor nos ofrece dos plantas y un soberbio alzado de un templo de cruz latina (Véase SAN NICOLAS, fray Lorenzo: *Arte y Vso de Architectvra*, parte primera, Madrid, 1633-1639, fols. 29, 33 y 112 vto.).

LA IGLESIA PARROQUIAL DE NTRA. SRA. DE LOS ANGELES (CHULLILLA)

Dedicamos este trabajo al estudio de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles.

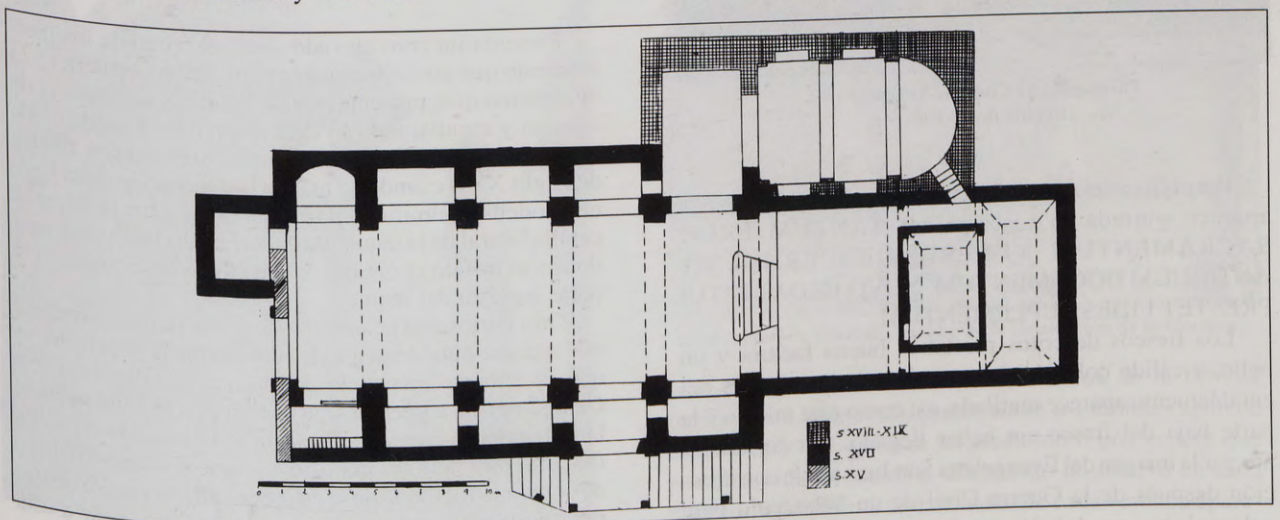
Se trata de un edificio sobre el que no se ha publicado ninguna monografía y al que apenas se hace referencia en estudios de carácter general a pesar de ser una interesante construcción en la que podemos observar intervenciones de varias épocas.

Hasta el momento no ha sido posible el localizar documentación respecto a su construcción, que debió desaparecer con el archivo del Palacio Arzobispal durante la Guerra Civil, ya que al ser Chulilla la cabeza de la Baronía homónima, señorío en manos de los Arzobispos de Valencia, debieron ser éstos los que sufragasen la fábrica del templo y encontrarse toda la documentación al respecto en el Archivo Diocesano.

Las referencias en la bibliografía especializada son escasas y las pocas existentes apenas se limitan a la mera relación de su existencia. Ponz con su crítica acerba al barroco se limita a señalar su falta de interés; y los demás autores que hacen referencia al edificio se limitan a nombrarlo en términos más o menos semejantes si exceptuamos los más recientes como el caso de: «HISTORIA DE L'ART AL PAIS VALENCIA» (Volumen II), aparecida en 1988 en que en la página 154 Miguel Angel Catalá hace referencia al edificio incluyendo entre los ejemplos destacados de decoraciones en la línea de las efectuadas por Juan Bautista Pérez Castiel y su círculo.

La fábrica de la Iglesia es de origen medieval y conserva una parte, el muro de los pies, orientado hacia el sur, que es de sillería y presenta un arco ojival, bajo el que se ha encastrado una portada en el S. XVII, el origen de este muro estaría en la fábrica construida durante los siglos XIV/XV. El edificio gótico fue derribado probablemente por resultar insuficiente o por encontrarse en mal estado, para edificar el actual, hecho que debió producirse en los últimos años del siglo XVI o los primeros años del siglo XVII, ya que la construcción actual presenta influencia de las construcciones realizadas por el Patriarca San Juan de Ribera —sobre todo en la Sacristía y Transagrario— como veremos a continuación.

El actual edificio de la Iglesia consta de una nave dividida en cinco tramos con capillas entre los contrafuertes más el tramo del presbiterio de cabecera plana. Tras el muro del testero, en el que se abren dos puertas situadas en los extremos, encontramos un transagrario y una sacristía a los que se accede a través de las mencionadas puertas que comunican con sendos pasillos que desembocan en la sacristía, el transagrario se sitúa entre los dos pasillos y originalmente comunicaba de forma directa con el presbiterio a través de dos puertas abiertas en el muro del testero y del retablo original de la Iglesia, actualmente estas puertas se encuentran cegadas y se accede al transagrario a través de una puerta abierta desde la Sacristía.



Parroquial de Chulilla: Plano. (A. Alcaide)

Tanto el transagrario como la sacristía son de plana rectangular y están cubiertos con bóveda esquinada plana. El transagrario presenta una decoración consistente en un zócalo de azulejería, de Talavera, en que alternan los azulejos semejantes a los existentes en la Iglesia del Colegio Corpus Christi con otros semejantes a los existentes en el «Castell» de Burjasot sufragados por el mismo San Juan de Ribera.

La bóveda del transagrario presenta una interesante decoración pintada en la que aparecen cuatro veneras situadas en las aristas de la bóveda, policromadas en amarillo, oro rojo y azul, sobre éstas aparecen fragmentos de cielo estrellado en los que se aprecian unos querubines. En los cuatro lados, situados entre las veneras aparecen los cuatro Evangelistas, acompañados del tetramorfo, flanqueando a San Juan y San Mateo —situados en los lados mayores del rectángulo— aparecen sendos querubines entre nubes que conforman el fondo de la composición en cuyo centro dos ángeles portan una cartela sobre la que podemos apreciar una custodia sobre un altar flanqueado por dos braserillos ardientes, símbolo eucarístico relacionado con el escudo del Colegio del Corpus Christi.



Parroquial de Chulilla. Transagrario.
(Detalle de los frescos).

Por el friso del entablamiento que corre bajo la bóveda aparece pintada la inscripción: TANTUM ERGO SACRAMENTUM VENEREMUR CERNUI ET ANTICUUM DOCUMENTUM NOVO CEDAT RITUI PRESTET FIDES SUPPLEMENTUM.

Los frescos descritos presentan buena factura y un bello, y cálido colorido. La mencionada inscripción del entablamiento aparece mutilada, así como este mismo y la parte baja del fresco sin haber llegado, por fortuna, a afectar la imagen del Evangelista San Juan por la construcción después de la Guerra Civil de un habitáculo para colocar la imagen de la Virgen de los Angeles, que se podía

observar desde la nave mediante una abertura practicada en el muro del testero.

La Sacristía aparece encalada en su totalidad por lo que no podemos saber si en origen tuvo decoración pintada. Lo que sí se aprecia son unas cintas rehundidas en el enlucido que debieron ir pintadas en otro color resaltando los elementos arquitectónicos, y un anagrama de María situado en el centro de la bóveda y que sí presenta policromía en azul y amarillo oro.

La Sacristía recibe la luz mediante dos ventanas abiertas en el muro del este y guarnecidas con recias rejas y el transagrario presenta igualmente una ventana con potente rejería que da al pasillo situado en el lado este por el que penetra una suave y tamizada luz, procedente de la Sacristía.

Volvamos a la nave de la Iglesia que aparece cubierta con una bóveda de medio cañón con lunetos que alojan ventanas y arcos fajones apoyados sobre pilastras. El hecho de que no aparezcan nervaduras nos indica que la bóveda se construyó a partir de 1640.



Parroquial de Chulilla. Nave y Ventana del Coro.

Presenta un coro elevado sobre el tramo de los pies, elemento que nos indica que la edificación es anterior a la decoración que, presenta hoy, al igual que la ausencia de crucero y cúpula, todo lo cual nos remite a modelos de raigambre medieval completamente superados a finales del siglo XVII cuando se realiza la decoración de la nave que podemos admirar, del mismo modo sobre la segunda capilla lateral de la izquierda encontramos la dependencia donde se instaló el órgano del que todavía se conserva la parte superior del marco.

Otra curiosidad aclaratoria es que la portada principal nos aparece notablemente desplazada hacia la derecha ya que al haberse respetado el muro original y la Torre Campanario y aumentarse la anchura de la nave hacia el lado izquierdo comiendo espacio al talud de la montaña (hacia el otro lado era imposible ya que se hubiese debido de ocupar la totalidad de la estrecha calle de Los Angeles) para alcanzar las dimensiones actuales, dio lugar a esta anomalía.

Además de la mencionada portada, la Iglesia presenta otro acceso situado en la cuarta capilla del lado derecho que debió hacerse algo posteriormente pero en el mismo s. XVII presentando una escalinata de doble tramo con rellano central de acceso, que salva el desnivel con la calle de Los Angeles.

Con posterioridad, en los últimos años del S. XVIII o más probablemente en los primeros del S. XIX se construyó la Capilla de la Comunión, a la que se accede desde la quinta capilla del lado izquierdo, que fue agrandada al efecto. Consta de dos tramos cubiertos con medio cañón con arcos fajones y un ábside semicilíndrico cubierto con cuarto de esfera presentando capillas de muy poca profundidad entre los contrafuertes. La decoración se limita a la moldura que corre bajo el arranque de la bóveda, los perfiles de las impostas de los arcos de las capillas laterales y la pintura consistente en estucos imitando mármoles y pequeños filetes decorados además de unos medallones situados en el intradós de la bóveda, uno en cada tramo, otro medallón situado sobre el arco de acceso que representan pasajes de la vida de Cristo y una Última Cena pintada en el casquete del ábside. Existe una inscripción bajo el medallón del muro de los pies que reza RESTAURADA EN 1927 H.G.



Parroquia de Chulilla. Capilla de la Comunión.

Y tras la descripción del edificio desde el punto de vista constructivo, señalando los diversos periodos, que como conclusión nos llevaría a decir que el edificio medieval del que resta el muro de los pies fue derribado a finales del S. XVI o primeros años del S. XVII iniciándose la construcción a primeros del S. XVII (transagrario y Sacristía y prolongándose por lo menos hasta mediados de este siglo, decorándose la nave a finales del mismo, con la adición de la Capilla de la Comunión ya en el S. XIX. Pasamos a describir y estudiar la decoración de la nave que es lo más sobresaliente del edificio.

La decoración de la nave, que dataría de los últimos años del siglo XVII o los primeros del S. XVIII, es muy rica y de gran elegancia.

Comenzaremos su descripción por la gran ventana del muro de los pies que ilumina el coro. El hueco aparece enmarcado por molduras mixtilínicas apoyadas sobre unos estípites que descansan sobre sendos angelotes atlantes situados sobre una hoja, a los lados del conjunto encontramos dos grandiosas volutas de hojarasca y coronándolo un angelote que agarra sendas hojas. Bajo la ventana, al nivel de la cornisa, encontramos una gran cartela que alberga un anagrama consistente en un niño subido sobre una H bajo la cual aparece un corazón coronado por los tres clavos de la pasión.

A nivel de la cornisa, encontramos diferentes motivos decorativos que se extienden alternándose a lo largo de la nave: máscaras y medallones rodeados de hojarasca, ménsulas que son dos en cada tramo y aparecen decoradas por hojas y coronadas en secuencias de a dos, por cabezas de angelotes o veneras que presentan el lado convexo.



Parroquia de Chulilla. Detalle de la Decoración de la Cornisa.

Las ventanas situadas en los lunetos de la bóveda presentan el vano rectangular, sobre los dinteles aparece rodeado por la hojarasca un medallón o una venera que presenta el lado cóncavo, alternando un motivo en cada ventana, asimismo a ambos lados de cada ventana aparecen unas volutas de hojarasca.

Las aristas de los lunetos presentan decoración de hojarasca que se prolonga por el intradós de la bóveda donde se unen apareciendo un remate que es un angelote o un vaso del que brotan flores alternando en cada tramo.

Los intradoses de los arcos fajones aparecen decorados con placas recortadas cuadradas que presentan florones de hojarasca alternando con superficies lisas rectangulares.

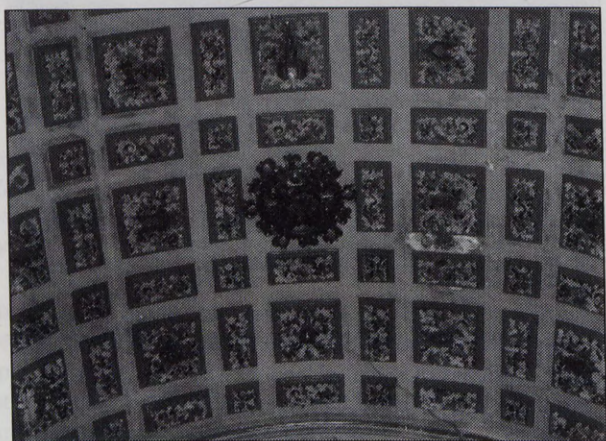
Las pilastras presentan capiteles corintios de una sola fila de hojas, semejantes a las del resto de la decoración de la nave. Bajo los capiteles aparecen alternando motivos decorativos consistentes en una placa recortada sobre las que encontramos alternando motivos decorativos formados por unas lacerías con racimos de frutas y unos ramos de hojarasca con flores.

Sobre las claves de los arcos de las capillas laterales aparecen alternando dos motivos decorativos: un vaso del que brotan vegetales, apareciendo el conjunto rodeado de hojarasca, y unos pájaros que cruzan sus cuellos para picar las cornucopias llenas de fruta que tiene detrás su compañero.

Pero donde el despliegue decorativo llega a su climax es en el tramo del presbiterio.

La cornisa aparece decorada por una guirnalda de follaje, flores y cintas que presenta un gran angelote en su centro que sostiene una gran hoja, a los lados encontramos sendas máscaras que rematan el conjunto.

El intradós de la bóveda aparece dividido en casetones que producen el efecto óptico de agrandamiento del espacio. Estos casetones son de tres tipos presentando las proporciones 1.1; 1.2 y 2.2. Los cuadrados grandes (proporción 2.2) en número de 21 presentan figuraciones mariológicas rodeadas de hojarasca mientras que los restantes presentan una fina decoración de hojarasca.



Iglesia de Chulilla. Bóveda del Presbiterio.

La factura de la decoración es excelente, muy fina y de gran elegancia. El conjunto nos remite a las decoraciones efectuadas por Juan Bautista Pérez Castiel, todos los elementos decorativos que aparecen, en Chulilla, son empleados por este artista y en cuanto a la ejecución la talla presenta semejanzas con la de la Capilla de la Comunión de San Esteban, la capilla de la Comunión de Biar y especialmente con la Capilla de Santa Bárbara de la Iglesia de San Juan del Hospital, por lo que afirmamos que si en esta decoración no intervino directamente Pérez Castiel debió de ser algún artífice de su círculo.

La Torre Campanario también debe de ser anterior a la fábrica actual ya que hemos observado en su interior huellas de los antiguos huecos de las campanas a una altura muy inferior a la actual, pero la torre fue recrecida dándole su aspecto actual probablemente al mismo tiempo en que se realizó la decoración de la Iglesia. En la actualidad consta de un cuerpo prismático de base cuadrada de aproximadamente 4m. de lado, rematado por una cornisa sobre la que se asienta el cuerpo de campanas que presenta una ventana con arco de medio punto en cada uno de sus lados, flanqueados por dos pilastras a cada costado, sobre las pilastras corre un entablamento con cornisa y sobre ésta aparece un aplitador que presenta unos apilastrados sobre las pilastras del cuerpo de campanas rematado por una cornisa y pirámides en las esquinas y bolas en las centrales.

Sobre esta terraza apoyan los cuerpos de remates, consistentes en un cuerpo cuadrado con arbotantes que van hacia las esquinas de la torre en forma oblícuo, sobre este cuerpo otro cuerpo ochavado (cuadrado con las esquinas achaflanadas) que aparece reforzado con unas volutas que apoyan sobre los arbotantes y coronado por un cupulín ochavado cubierto de tejas vidriadas azules.

Este campanario, como el resto del exterior de la Iglesia, presentaba una interesante y vistosa decoración pintada que imitaba una fábrica de sillares de mármoles y jaspes de diferentes colores; esta decoración polícroma (lo que quedaba de ella tras el paso del tiempo) fue destruida a raíz de las reparaciones efectuadas alrededor de 1970 en su mayor parte, quedando todavía restos que se deberían preservar, y fotografías antiguas que permiten su reconstrucción.

Las portadas son, como hemos dicho más arriba, dos; la situada a los pies de la Iglesia, es adintelada con una moldura que rodea el vano, a ambos lados aparece una semipilastra y una media retopilastra que soportan un entablamento sobre el que apoya una hornacina avenerada, que aloja una imagen de La Inmaculada, flanqueada de pilastras que soportan un frontón curvo rematado con bolas.

La portada lateral es mimilar pero las pilastras son enteras y la hornacina presenta sendas volutas a los lados; los remates de la portada son bolas y apiramidados más desarrollados que en la anterior; la hornacina cobija una imagen de S. Andrés y sobre el dintel de la puerta aparece un escudo de D. Andrés de Orbe y Larreategui, Arzobispo de Valencia y Barón de Chulilla de 1725 a 1728, si bien parece que tal escudo es añadido o producto de una intervención posterior que problemente se redujo a terminar o reparar la portada que presenta una tipología anterior a esta época.

Las portadas se asemejan mucho en factura a las portadas de la Iglesia de S. Valero de Ruzafa, la principal y la de la Capilla de la Comunión, y a otras de mediados y finales del siglo XVII.

Con esto damos por terminado este trabajo que esperamos contribuya a la difusión y mejor conocimiento de un edificio que hasta ahora no había sido publicado como debiera.

ANTONIO ALCAIDE IBÁÑEZ



Iglesia de Chulilla. Portada Lateral.

ORFEBRERIA VALENCIANA DE FINALES DEL SIGLO XVIII, EN EL MUSEO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA

URNA DE PLATA PARA EL MONUMENTO DE JUEVES SANTO, OBRA DEL PLATERO VALENCIANO LUIS PERALES (1791-1793).

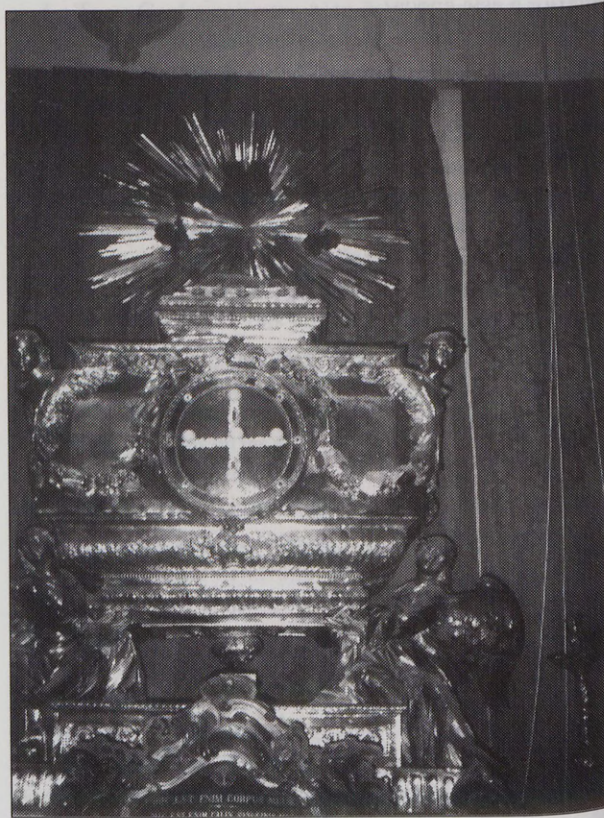
En el Museo Diocesano de la Catedral de Orihuela se encuentra, en una de sus salas principales, una espléndida urna de plata del Monumento que sirve para las funciones de Jueves y Viernes Santo.

El día 4 de enero de 1791, el Cabildo de la Catedral Oriolana, acuerda realizar una urna de plata, para sustituir una antigua de madera, que a propuesta del Magistral del Púlpito Sr. Santa Cruz se destinó a Bigastro. Para realizar la nueva, el Sr. Albareda encargó el boceto al pintor valenciano José Ribelles, que diseñó un apunte a la aguada, percibiendo por este trabajo la cantidad de 64 libras. La realización material de la obra la llevó a cabo el platero valenciano Luis Perales, encargo que le hizo Albareda en enero de 1791, comenzándola en esta fecha y la terminó el 11 de abril de 1792, cobrando por ella la cantidad de 13.608 libras, con el sobrante de 7 sueldos y 2 dineros. Con destino a la urna se hizo un armario y funda de tela que costaron 36 pesos ⁽¹⁾.

Siguiendo con minucioso detalle los documentos del Archivo de Fábrica de la Catedral Orcelitana, conservados en el Archivo Municipal de Orihuela, sabemos que el día 9 de abril de 1792, se encontraba concluida la urna de plata "pieza perfectamente acabada en su clase, la que en uso de la misma Comisión mando su señoría, con asistencia del S.or Cura presente Don Francisco Monzo y de mi el infrascrito escribano de Fabrica, de cuja Diligencia aparece ser el de 5.055 onzas y 10 adarmes de plata, a razón de una libra, 8 sueldos, y 8 dineros por onzas. Sus manufacturas a 16 reales de vellón: oro fino, azogue y piedras: hechuras de estas y de las hembrillas; bronce, armazones, gastos de cerragero, carpintería y demas".

Por todo ello alcanza el valor total de la urna construida por el orfebre platero valenciano Luis Perales la cantidad de 13.608 libras, 7 sueldos, y 2 dineros de moneda corriente. De las que se reducen 8.623 libras, y 18 sueldos entregados a cuenta del artista de esta forma: 8.000 libras en dineros efectivos, y 623 libras y 18 sueldos por valor de 499 onzas y 2 archanes de plata vieja, a razón de 12 reales y 2 dineros que a cuenta de la Fábrica de la Catedral se le entregó al platero, por lo cual se le siguen debiendo al artista 4.984 libras, 9 sueldos y 2 dineros.

La Junta de Fábrica de la Catedral acordó que por mediación del fabriquero don Vicente Orihuela se le entreguen 3.000 libras al artista, y que una Comisión formada por el Sr. Cura y electo primero comprueben si la



Luis Perales: Urna de Plata. Monumento Jueves Santo, Museo de la Catedral de Orihuela.

- (1) RIBELLES Y HELIP, José: Pintor de historia. Nació en Valencia el 20 de mayo de 1778, de don José y doña Juana. Estudió los principios del arte bajo la dirección de su padre, que también ejercía la pintura, y a la edad de veinte años se presentó al concurso de premios de la Academia de San Carlos, alcanzando el de primera clase. En el año inmediato, 1779, se trasladó Ribelles a Madrid con objeto de optar a los ofrecidos por la Real Academia de San Fernando, coquistando también el segundo de la primera clase. En 1818 le abrió sus puertas dicha Academia, nombrándole individuo de mérito, previo los necesarios ejercicios, y Teniente-director de la Escuela de dibujo para niños; en 1819 alcanzó los honores de pintor de Cámara, y murió en Madrid el 16 de marzo de 1835. Se dedicó al dibujo de láminas y sobresalió en la pintura a la acuarela.

urna está conforme a los Capítulos y si la plata vieja entregada vale más o menos ⁽²⁾.

Dos días más tarde, el 11 de abril, los electos hicieron ver a los peritos la urna de plata y encontraron que está realizada con arte y buen gusto, conforme a los Capítulos y que la plata vieja entregada tiene el justo valor de 12 reales y 12 dineros, como afirma Perales. La Junta lo aprobó todo y se hizo cargo de la urna. También se acuerda entregar al platero valenciano 3.000 libras y que espere a que la Junta tenga dinero para pagar el resto ⁽³⁾.

El día 6 de febrero de 1793, por acuerdo de la Junta anterior (11-4-92), se propone vender el trigo que hay en el granero para cumplir las 1.984 libras, 9 sueldos, 2 dineros, que se le están debiendo al artista.

Finalmente el 15 de abril mediante una carta de pago se le abona el resto al platero valenciano ⁽⁴⁾.

DESCRIPCION DE LA URNA

La urna de plata está constituida por tres cuerpos:

El primero, está compuesto por un pedestal, con dos gradas, la superior decorada con frisos y roleos de flores y



Luis Perales: Urna de Plata. Monumento Jueves Santo. Museo Catedral de Orihuela. Detalle.

dos magníficos ángeles sentados de 0'80 mts. de altura que sostienen el segundo cuerpo o urna propiamente dicha midiendo la misma: 1'30x0'69 y 0'88 m. de alto⁽⁵⁾.

El segundo lo constituye el arca del Sacramento, sobre molduras, con bustos de ángeles, colocados en sus cuatro esquinas y guirnalda con aplicaciones y lazos a los lados. En el exterior y en su parte central un medallón sirve de marco y puerta, con ocho rosetas que imitan diamantes y falsas esmeraldas. En el interior y por dentro lo completan unos bellos rosetones, trabajados a buril. Sobre el arca, otro friso, el libro de los Siete Sellos y el Cordero Pascual, que mide 0'65 mts. de alto.

El tercero, y formando como remate se muestra un sol nimbado radial, con deliciosas cabezas de querubines alados⁽⁶⁾. La altura total del Monumento supera los tres metros de altura.

ESTILO E INFLUENCIAS

El estilo de los ángeles sentados y los bustos de los mismos, así como los querubines alados, son de un claro

- (2) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*. Madrid. Ed. Giner. 1975, págs. 573 y 574.
- MARTÍNEZ MARÍN, Francisco: *Historia del Arte en Orihuela: Artistas Oriolano y Obras de Arte en Orihuela*. Premio Excmo. Ayuntamiento de Orihuela. 1975 (ejemplar mecanografiado), págs. 104, 122 y 124.
- VALERO, Pedro: *Orihuela Monumental*. Orihuela. Ed. Excmo. Ayuntamiento. 1982, pág. 73.
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, y VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana. Tomo I (Alaquás-Orihuela)*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana. Valencia. 1983, pág. 677.
- (3) A.M.O. (Archivo Municipal de Orihuela). Libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral. Año 1792. 9-4-1792. Folios 54 v.-56 r.
- NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos: La Catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia. Ed. Espigas. Murcia. 1984, pág. 56.
- (4) A.M.O. Libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral. 11-4-1792. Folios: 68-70.
- NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 57.
- (5) A.M.O. Libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral. 1793. 6-2, f. 38 y 15-4-1793, f. 46.
- (6) MARTÍNEZ MARÍN, Francisco, y SEQUEROS LÓPEZ, Antonio: *Arte en Orihuela: Sus monumentos Histórico-Artísticos*. Premio Excmo. Ayuntamiento. Accésit Permanente. 26-2-1974. Ejemplar mecanografiado, págs. 434 y 435.
- (6) VIDAL TUR, Gonzalo: *Un Obispado Español, el de Orihuela-Alicante*. Tomo II. Ed. Excmo. Diputación Provincial de Alicante. 1961, pág. 118.
- A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia). Signatura: 25-B-2/7. Revista "El Pueblo de Orihuela a su Patrona". Orihuela, 8 de septiembre de 1924, s.p.



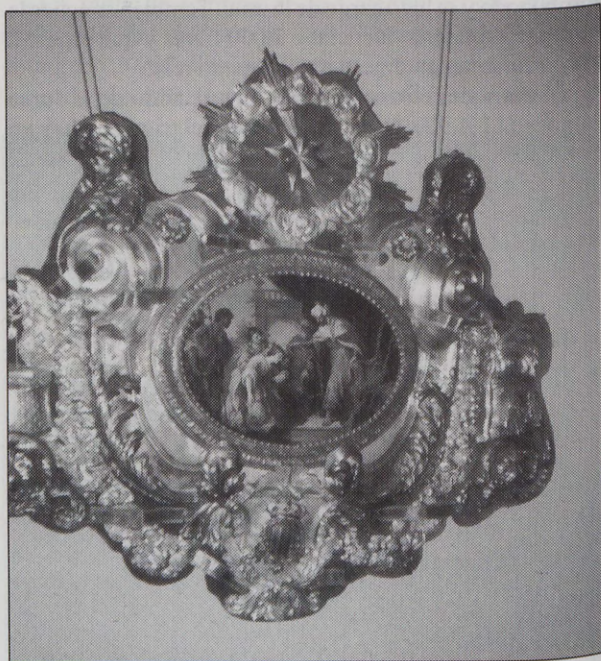
Luis Perales: Urna de Plata. Monumento Jueves Santo. Museo Catedral de Orihuela. Detalle del Ángel del 2.º cuerpo.

estilo barroco berninresco. Así concretamente en los ángeles sedentes que sostienen la Urna, se aprecia una clara influencia de los ángeles adoradores de Bernini, del altar de la Capilla del Sacramento de la Basílica de San Pedro de Roma, y más que en la ejecución final de la obra, en el boceto a tinta preparatorio que hizo el artista en la que cuatro ángeles sostienen el Tabernáculo, conservado en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Rusia) ⁽⁷⁾.

Los ángeles sedentes de la Urna de plata de Orihuela, obra del orfebre valenciano Luis Perales, están espléndidamente modelados, con gran morbidez y exquisita finura. Los plegados de los mantos, la traza y el bello tratamiento en el rostro, cabellos y alas, y sobre todo el soberbio movimiento barroco de la composición de las figuras, denotan que se trata de una obra magnífica en su conjunto.

En la decoración de la urna encontramos un nítido influjo del estilo neoplateresco.

CORONA, DOS MEDIAS LUNAS Y FRONTAL DE UN CARRO EN PLATA, RESTOS DE UNA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION, DESTRUIDA EN LA PASADA GUERRA



Finetas de un Carro de Plata que transportaba la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción. Museo de la Catedral de Orihuela.

En el Museo de la Catedral de Orihuela, y en una de sus salas, se encuentra, en una vitrina, una corona, dos medias lunas, y un frontal de un carro en plata de ley, correspondiente a los restos de una imagen de Nuestra Señora de la Asunción, destruida en la última guerra y que había sido realizada en Valencia a finales del siglo XVIII, concretamente en 1799, siendo encargada el mes de enero y colocándose en la Catedral de Orihuela el 11 de julio del citado año.

Siguiendo los documentos tenemos que el Regidor-Comisario, don Fernando Martínez de Aguilar expuso que el 13 de enero de 1799 se le encomendó por la Comisión que se construyera en Valencia una imagen de la Asunción, con vestido, corona, paños y demás cosas para su día y octava en la Catedral, ya que tenía dadas en la ciudad del

(7) WITTKOWER, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del Barroco Romano*. Madrid. Alianza Editorial. 1990, págs. 301-303.



Corona y dos medias lunas de plata.
Museo de la Catedral de Orihuela.

Turia, las disposiciones y que era necesario adelantar al escultor, pintor y sederos —omitiendo el documento de qué artista se trata—, la obra en su totalidad, que no bajaría de los 2.000 pesos. La Junta acuerda entregar por adelantado al Regidor la mitad del valor de la obra, 1.000 libras ⁽⁸⁾.

El 20 de junio se aprueba la cuenta presentada por el Regidor de 1.328 libras, y 1 sueldo, adelantado por el fabriquero, para la construcción de una imagen según lo acordado el 13 de enero ⁽⁹⁾.

La conducción y colocación de la imagen se llevó a cabo el 11 de julio, entregándose la cantidad de 3.068 libras, 16 sueldos y 3 dineros, por la construcción, adornos, traída y colocación de la misma en la Catedral ⁽¹⁰⁾.

El día 28 de agosto del mencionado año se firma un contrato en forma de carta de pago ante el notario del Ayuntamiento de Orihuela, don Trinitario Martínez suscrita por el Comisario don Fernando Martínez de Aguilar y el Fabriquero de la Catedral don Domingo Casanova, por la cual ha recibido del primero 2.591 libras, 3 sueldos y 7 dineros de la siguiente forma: 1.095 libras, 2 sueldos y 7

dineros que importó la obra del lugar común; 1.328 libras, y 1 sueldo que se le adelantaron para continuar la obra y las restantes 148 libras que importaron 8 docenas de candeleros de madera plateados ⁽¹¹⁾.

El día 1 de febrero de 1800 se le entregan 5 libras, 6 sueldos y 3 dineros correspondientes al 15 de agosto del año anterior a 10 eclesiásticos que acompañaron a la Virgen en procesión ⁽¹²⁾.

El 8 de junio del citado año se le abonan a José Ivanez, carpintero, y a Montserrat Boti, cerrajero, 11 libras, 8 sueldos, importe de dos cajones de madera para custodiar el vestido y almohada de Nuestra Señora de la Asunción ⁽¹³⁾.

El 9 de agosto se le pagaron al Comisario Martínez de Aguilar la cantidad de 1.740 libras, 15 sueldos, y 3 dineros a su cuenta ⁽¹⁴⁾.

Finalmente, el 22 de febrero de 1801 se aprueba una cuenta de 25 libras, 8 sueldos, 9 dineros por importe de un tafetán blanco para cubrir la Virgen de la Asunción y su camilla. También se aprueba otra liquidación de 26 libras, 14 sueldos y 9 dineros, que ocasionaron el gasto de la colocación de la imagen en el carro para sacarla en procesión ⁽¹⁵⁾.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

- (8) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. Año 1799. 28-3-1799. Fols. 116-118.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., págs. 194-195.
- (9) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 20-6-1799, fol. 144.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (10) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 11-7-1799. Fol. 35.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (11) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 28-8-1799. Folio 187.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (12) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 1-2-1800. Fol. 46.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (13) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 8-6-1800. Folio 57 vto.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (14) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 9-8-1800. Fol. 74.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.
- (15) A.M.O. Libro de Cuentas de Fabrica de la Catedral. 22-2 y 27-7 de 1801. Folios 42 y 75.
NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus Documentos...* o.c., página 195.

DOCUMENTACION

I

El platero valenciano Luis Perales, realiza una urna de plata para el Jueves Santo, con destino a la Catedral de Orihuela.

(A.M.O. Libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral. 9-4-1792. Fol. 54 v. y 56 r.).

URNA.—Por el Señor Provisor Presidente, se expuso: Que a consecuencia de la Comisión q.e esta Ylste Junta, en la q.e celebro el dia diez de Enero ultimo, se sirvio encargarle la que el anterior S.or Presidente de Fabrica tenia dela misma para la continuacion dela construccion dela Urna de Plata, que de orden desta propia Ylste Junta se mando hacer y perfeccionar para el Monumento de esta Santa Yglesia; se habia concluido del todo en oportuno tiempo, y traidose a esta Ciudad, como que ha servido ia en la Funcion de Jueves y Viernes Santo de este año, con el maior lucimiento, y satisfaccion del publico, por ser una pieza perfectamente acabada en su clase; la q.e en uso dela misma Comision mando su Señoria, con asistencia del S.or Cura presente Dn. Fran.co Monzo, y de mi el infrascrito Escribano de Fabrica, de cuja Diligencia parece ser el de “cinco mil, y cincuenta, y cinco onzas, y diez adarmes de plata, su total peso, la qual a razon de” una libra, ocho sueldos, y ocho dineros por onzas; sus manufacturas a “Diez, y seis reales vellon: oro fino, azogue, piedras: hechuras de estas, y delas hembrillas; bronce, armazones, gastos de cerragero, carpintero y demas que por muy menor se contenia con la cuenta individual q.e presentaba, firmada, al parecer, por el Artifice Platero Dn. Luis Perales q.e ha fabricado con fecha de este propio dia, asciende el total valor de dha Urna, y sus adherenzias especificadas a “Trece mil seiscientas, y ocho libras siete sueldos, y dos dineros de moneda corriente; de las que reducidas “ocho mil seiscientos veinte y tres libras, y diez y ocho sueldos, entregadas a cuenta a dho Artifice, en esta forma, las “ocho mil libras en dineros efectivos y en dos distintas veces delos efectos de esta Real Fabrica maior, y las “seiscientas veinte y tres libras, y diez y ocho sueldos, por el valor de Quatrocientas noventa y nueve onzas, y dos archames de plata vieja; a razon de “Doze reales y doce dineros corrientes, q.e de esta S.ta Yglesia, y a cuenta del precio dela misma urna sele entregaron al insinuado Artifice Platero; sele restan debiendo a este la Quantia de “Quatro mil novecientas ochenta, y quatro libras, nueve sueldos, y dos dineros: Y enterada detoda la Junta, con vista dela presentada cuenta: Acuerdo que sin q.e sea visto por este acto entrepartirse de dha urna; ni aprobarla en todo, que en parte se le entreguen desde luego por mano del Sr. Fabriquero Vicente Orihuela “Tres mil Libras de moneda corriente en

Arcas de esta Rl. Fabrica Maior donde se extraigan y entreguen a dho. S.or Fabriquero para q.e de ellas se haga cargo, en la forma ordinaria; a favor de quien se otorgue por dho Artifice Platero la cartela, o carta de pago interna, hasta que otra cosa se acuerde; para cuias aperturas de Arcas, se cite, por el S.or Provisor Presidente, el dia y hora, q.e tubiese por conveniente y para ver si la expresada urna esta construida y conforme con los Capitulos y demas deliberantes acordadas en su razon; y si la plata vieja entregadas a cuenta y queda referida valia mas o menos del precio q.e se le pone en la presentada cuenta de dho platero; se da comision a los Señores Curas y Electo primero Dn. Fran.co Monzo, y Dn. Fernando Martinez de Aguilar, quienes instruidos del necesario hagan relacion a la Junta en la Primera q.e se celebre de quanto razon, vieren y entendieren, prevalidos de seguro y fidedignos informes de Peritos, y demas personas q.e tubieren por conveniente, para en su vista poder acordar con conocimientos de repulsas o aprobacion, y recibo de dha Urna.

II

Contrato, en forma de carta de pago, suscrito por el Comisario don Fernando Martínez de Aguilar y el Fabriquero de la Catedral don Domingo Casanova, que hace relación con la imagen de Nuestra Señora de la Asunción.

(A.M.O. Libro de Cuentas de la Fábrica de la Catedral. 28-8-1799. Fol. 187).

Carta de pago, el dr. dn. Fernando Marz. de Aguilar Regidor a Dn. Domingo Casanova.

En la ciudad de Orihuela a los veinte y ocho dias delmes de Agosto de mil setecientos noventa y nueve: Antemi el Ess.no Primero del Ylste Ayuntamiento dela misma y testigos parecio el dr. dn. Fernando Martinez de Aguilar Rexidor pro. de dicho Ylste Ayuntamiento e Yntendente dela Fabrica mayor desta S.ta Yglesia, que fue en el año proximo pasado, vezino dela presente quien doy fe conozco y otorgo haver recibido de dn. Domingo Casanova fabriquero la referida fabrica, dos mil quinientas noventa y una libra, tres sueldos, y siete dineros (2.595.£.3S.7) moneda corriente; en esta forma: mil noventa y cinco libras, dos sueldos, y siete dineros, que importo la obra del lugar comun, con el provisional que para entretanto se hizo y corrio a cargo y direccion del ottorgante, med.te comicion quepa ello sele dio, mil trescientas veinte y ocho libras y un sueldo, que se le adelantaron para continuar, y poner en execucion la Comision que tambien sele dio enla particular Junta de trece de Enero ultimo, de construir y adornar competentem.te una ymagen de Nra Sra. dela Asuncion p^a dha S.ta Yglesia; y las restantes ciento sesenta y ocho libras que importaron ocho

docenas de candeleros de madera plateados que se hicieron p^a el uso de la misma S.ta Yglesia segun todo quedo aprobado en la particular Junta de Parroquia que se celebro en el veinte del ultimo mes de Junio y corre anteriormente testimoniada, de cuya total suma dho dn. Fernando se dio por entregado asu voluntad con renuncia de las leyes de suscripcion non numerata pecunia, y demas del caso, y

otorgo carta de pago en favor del significado fabricante, que firmo siendo testigos Pedro Ferrer y Josef Thomas de esta Ciudad vez.s.

Rubricado: *FERNANDO MARTZ. DE AGUILAR*
Antemi: *TRINITARIO MARTINEZ*

LA COLECCION EPSOM DE APOSTOLES DE PORCELANA DE DOCCIA

Esta colección de figuras de Apóstoles, que presentamos, fue comprada por "Antigüedades Epsom" de Madrid, el 23 de septiembre de 1988, a un anticuario en Bélgica, el cual decía tenerlas en su familia desde principios del siglo XX; y que anteriormente habían estado en un castillo, del que salieron para una subasta. Fueron compradas entonces como porcelana de Meissen, Sajonia, ya que así estaban catalogadas por Hern Renter en 1906, en el catálogo de la subasta de Colonia.

Tras su adquisición Epsom llevó personalmente las fotos de las figuras al departamento de porcelana del Victoria and Albert Museum de Londres, donde tras su estudio, les remitieron al departamento de estatuaría del mismo Museo, por si acaso allí podían clasificarlas. Los conservadores de esta otra sección sugirieron la posibilidad de un origen del Buen Retiro o de Capo di Monte, no estaban tan desencaminados, al menos veían cierto aire italiano.

Después de algún tiempo, mandaron las fotografías a Christie's de Londres a través de su oficina en Madrid. A principios de 1990 la mencionada casa como toda contestación aseguraba que no eran de Meissen.

Una gestión similar hicieron en Sotheby's, Londres, y contestaron de igual modo, que no eran de Meissen.

En vista de lo cual, consultaron a prestigiosos anticuarios parisinos, especialistas en porcelana europea, los cuales tampoco supieron localizar su origen.

Recientemente, en Madrid, me consultaron. Enseguida capté el marcado carácter Barroco italiano de las figuras, aunque suponía que las clasificaban como Meissen aun sin conocer los acontecimientos que acabo de señalar, ya que, hoy por hoy, es frecuente atribuir a esta fábrica sajona toda porcelana dieciochesca de calidad.

DESCRIPCIÓN DE LA COLECCIÓN EPSOM DE PORCELANA DE DOCCIA

Se trata de una colección de doce figuras masculinas, independientes, que representan a los Doce Apóstoles; se encuentran todos de pie sobre una peana que es igual para todos. Son de porcelana muy perfecta y blanca. Están decorados parcialmente, ya que las ropas son blancas, tienen una suave policromía que



Colección completa

acentúa con color de carnación, el modelado de la cabeza y extremidades. Sólo cuatro más iluminan ligeramente la palidez de las piezas, además del oro y la plata que se emplea en pequeñas dosis y detalles importantes, como son los atributos de los santos. Los colores empleados son: marrón; gris; naranja de óxido de hierro; y verde de cobre, usado de forma excepcional en San Felipe.

Van todos descalzos, llevan un manto amplio que los cubre de distinta forma a cada uno, siempre blanco; la mayoría viste además una túnica también blanca. Están representados por unos símbolos que los identifica, aunque a veces de forma casi sutil. Carecen de decoración ornamental adicional.

El modelado de las figuras es magnífico, tiene gran fuerza, y muestran una visión frontal de la pieza; mantienen todos una igualdad técnica y artística; los rasgos de cada uno son distintos; la anatomía muy perfecta; los movimientos de los brazos y piernas, así como la inclinación del cuerpo y de la cabeza, cambia con cada figura; la minuciosidad del modelado, y la calidad del barniz son tales, que permiten apreciar incluso la identidad de cada uña dentro de una misma mano; las barbas y los cabellos están pintados con finos trazos a plumilla sobre el modelado ondulado que los configura. No hay dos iguales, y pese a las pocas posibilidades de cambio, el autor baraja con soltura y habilidad los rasgos y posturas, con lo que consigue que sean todos distintos.



San Felipe. En esta figura se aprecian claramente las diagonales del Barroco; y puede verse el verde de cobre de la serpiente, es la única vez que se emplea en el apostolado

caso, el original está tan bien estudiado que las huellas de la rebaba no se notan en muchas ocasiones, y en otras sólo muy poco.

LA COLECCIÓN EPSOM ES COLECCIÓN ÚNICA

En el transcurso del estudio, se pudo comprobar que se trataba de una colección única, pues las series de apóstoles, conocidas hasta ahora, que fueron producidas en Doccia, o no están completas, como es el caso de los dos apóstoles que se conservan en el Museo de Doccia, o están mal catalogadas, como sucede con los que se encuentran en Viena, en el Kunst Museum, y en Francia en el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres. Estas dos últimas colecciones no están completas, y aunque estén atribuidas a Meissen, pertenecen a esta importante, aunque no tan conocida, fábrica florentina de Doccia. Los siete apóstoles que forman la colección de Viena son idénticos a los de Epsom, pero decorados con ciertas variantes. Los cinco ejemplares de Sèvres tienen las peanas idénticas a los anteriores, aunque las figuras cambian, son obra del mismo artista, Gáspero Bruschi, pero son obras más tardías, realizadas hacia 1770.

PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN DE LOS APÓSTOLES DE EPSOM

Dada la ausencia de marcas de fábrica en estas porcelanas, se podía pensar en alguna otra fábrica europea, por lo que era necesario situar e identificar al escultor, el cual tenía que ser de origen italiano, pero podía haber trabajado fuera de su país. No obstante, el marcado carácter Barroco florentino de estos apóstoles, parecía más acertado pensar en la porcelana florentina de Doccia.

Esto no fue tan fácil, pues existe una larguísima lista de bibliografía sobre la porcelana de Doccia, la cual muestra varias contradicciones. Tenemos referencias escritas a partir de 1755; y cinco libros más, pertenecientes también al siglo XVIII, que fueron publicados en Venecia; París; Londres y Ginebra. En la siguiente centuria, tenemos cuarenta y una publicaciones que se refieren a esta fábrica, aunque la mayoría están publicados en distintos puntos de Italia; también se publicaron en Londres y París.

Entre 1857 y 1908, se publican una serie de libros que contienen errores e inexactitudes sobre la fábrica de Doccia, lo que hace que obras posteriores que se basan en esos autores, arrastren los mismos errores. Por este motivo ha resultado difícil estudiar la Historia de Doccia, hasta que un descendiente de la familia Ginori,

Las partes posteriores de las figuras son todas bastante planas, aunque se aprecian los pliegues del ropaje que corresponde a la parte delantera. Esta es una de las características de la escultura florentina de Massimiliano Soldani Benzi.

Las peanas están cerradas por debajo, lo que indica que se hicieron en molde aparte, pero que se unieron a cada figura antes de meterlas en el horno. Estas peanas son de planta octogonal, presentan cuatro lados de igual tamaño y de forma cóncava; los otros cuatro lados, más pequeños, resultan chaflanes en las esquinas y acaban configurando la pata. Unos filetes dorados decoran unas molduras incisas en la peana. Todas miden 14 cm de altura.

Estas figuras están hechas en un molde, como toda la porcelana, que consta de varias piezas, que se unen entre sí en crudo. Estas uniones normalmente dejan una rebaba que de no repasarse bien queda la huella. En este

fundadores de la fábrica, el Marqués Leonardo Ginori Lisci, comienza a publicar en 1955 unos artículos sobre la fábrica basados en datos que guardaban sus archivos. A partir de entonces encontramos importantes trabajos bien referenciados. Pero también continúa habiendo libros errados. Ginori Lisci recopiló sus artículos en un solo libro que publicó en 1963.

Por lo tanto fue necesario hacer un minucioso estudio sistemático sobre la documentación publicada por aquellos que estudiaron en los archivos de Doccia a partir de entonces.

La siguiente dificultad estribaba en la identificación del escultor, pues los apóstoles son una síntesis de la escultura del Tardo Barroco florentino, ya que recogen rasgos de diversos artistas, como veremos.

PROBLEMÁTICA DE LA PORCELANA DE DOCCIA EN EL MERCADO

Esta fábrica florentina que elabora una porcelana de primerísima calidad, parece estar olvidada entre los coleccionistas europeos del siglo XX. Tal vez debido a la ausencia de marcas en Doccia, ya que éstas no aparecen hasta 1770, y de forma esporádica, pero la fundación de la fábrica data de 1737, y ya en 1743 la producción está a pleno rendimiento, y compite con sus coetáneas de Meissen y Du Paquier de Viena. Más tarde, a partir de 1753, empezará también Sèvres a colocarse entre estas cuatro fábricas más antiguas e importantes de Europa en el siglo XVIII. Todas ellas marcan la mayoría de sus piezas desde el principio, a excepción de Doccia, como ya hemos dicho.

A finales de la centuria, y con los comienzos de la revolución industrial, empiezan a proliferar este tipo de fábricas de tal forma que resulta difícil el estudio de las mismas. Este es uno de los motivos por lo que se hace obligatorio el uso de las marcas de fábrica, pues se copian estilísticamente entre sí; los artistas y modelos cambian de fábrica en muchas ocasiones; e incluso se copian las marcas.

Tal vez sea este el motivo por lo que la producción de los primeros 30 años de Doccia acaben por caer en el olvido. Pero durante estos años es precisamente cuando Doccia experimenta su máximo esplendor, cuando su fundador, el Marqués Carlos Ginori, no escatima esfuerzos ni dinero, ni en materias primas, ni en artistas, para conseguir tan alta calidad. Será después de su muerte cuando por razones económicas varíen la calidad de la porcelana e incluso harán el famoso "masso bastardo": porcelana más burda con cubierta estannífera para disimular las impurezas de la pasta.

ARTISTAS Y CARACTERÍSTICAS DE LA FÁBRICA DE DOCCIA

Desde sus comienzos, el personal de la fábrica fue cuidadosamente seleccionado. Así, el Marqués Carlos Ginori trajo operarios de Viena. Pero para el departamento de modelado eligió a Gáspero Bruschi, que era miembro de la Academia Florentina de Diseño; había sido alumno de Guirolamo Ticciati. Pero su fama se debió a las fantásticas esculturas que modeló en esta fábrica de Doccia a lo largo de su vida. Entró en 1737, año de la fundación; en 1742 fue nombrado jefe de esta sección, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1778. Se le pueden atribuir con seguridad la mayoría de las esculturas de porcelana que se hicieron en la fábrica a partir de 1741, como veremos. Se considera que también componía él sus propias esculturas a partir de las originales en ceras, que el fundador compró para la fábrica. La obra de porcelana de Gáspero Bruschi tiene un estilo más ligero que el que tienen las figuras de porcelana alemanas, austríacas y francesas. Estas son de muchísima calidad. Resulta sorprendente la exactitud de los detalles. Cuando copia modelos de ceras florentinas, sus porcelanas adquieren una singular bizarría y especial elegancia.

Efectivamente, el Marqués Carlos Ginori compró una serie de matrices en cera que se habían utilizado para reproducir bronce, de los escultores florentinos que ya tenían fama en ese momento. Así encontramos en el Museo de Doccia, en Sesto Fiorentino, muchas de aquellas que sirvieron como modelos para la elaboración de figuras de porcelana, unas veces y otras fueron reproducidas en porcelana directamente. Esto es debido, por un lado, a las características de esta estatuaria florentina, que se adapta muy bien a las exigencias de las reproducciones en porcelana.

La escultura en bronce del Tardo Barroco florentino tiene una peculiar habilidad decorativa, lo que mantuvo a nivel internacional la representación de ese momento del arte entre el Barroco y el Rococó, que en Florencia coincide con el reinado de Gian Gastone de Medici, así como con los inicios de la fábrica de porcelana. Sus medidas están en torno a los 50 cm de altura, pero en ocasiones superior.

Pero no toda la estatuaria está basada en estos dos escultores, sino que también influyeron escultores como el Ticciati, Cormacchini, y Piamontini. Cormacchini se caracteriza por su dramatismo y a veces por las tensiones que transmite a su escultura, es comparable a Soldani Benzi.

Hacia 1740 el Gran Duque Francisco II de Lorena concedió el privilegio necesario para la fabricación de porcelana. La fábrica estaba en perfectas condiciones de producir una buena pasta, la cual resultaba muy cara, así como el proceso completo de elaboración. El propio Carlos Ginori dirigía los experimentos de la elaboración de la porcelana. En 1743 la fábrica mantenía ya un regular comercio dentro y fuera de la Toscana. Se podía decir que Doccia había rebasado los límites de la porcelana en su época.

CLASIFICACIÓN, DATACIÓN Y ESTUDIO DE LOS APÓSTOLES DE EPSOM

La colección Epsom de apóstoles de porcelana pertenece a la producción florentina de Doccia, entre 1756 y 1760. Miden alrededor de 50 cm de altura. Son de porcelana de primera calidad, y tienen un barniz fino, transparente y brillante, que permite apreciar la sorprendente exactitud del modelado. Se encuentran en buen estado de conservación, aunque tienen pequeñas roturas.

En los Apóstoles se aprecian las diagonales de la composición propias del Barroco. Su autor, Gáspero Bruschi, combina de tal forma el movimiento de cada figura y consigue tal elegancia que los convierte en hombres del Barroco, y olvida por completo el aspecto que pudieran tener en su vida.

Recoge las características de la escultura del Tardo Barroco florentino, y así podemos apreciar esa importante instantaneidad del Barroco, y la visión frontal de la pieza, la delicadeza y blandura de modelado, que son influencia de Massimiliano Soldani Benzi. Del Ticciati, profesor que había sido de G. Bruschi, tienen las formas de las túnicas, y junto con G. B. Foglini, la expresión de los rostros. Influencia del Piamontini es la idea de la colección de figuras para formar un conjunto. El tema religioso lo encontramos en todos estos escultores mencionados. La decoración es obra del jefe del departamento de pintura, Giovacchino Rigacci. El tamaño de las piezas corresponde al de la producción de la fábrica en las fechas señaladas, 1757-1760. La decoración con oro de ley, llega a Doccia procedente de Sèvres en el segundo período de la fábrica, durante la dirección del Marqués Lorenzo Ginori, que comienza con la muerte de su padre acaecida en 1756.

DESCRIPCIÓN DE SAN JUAN EVANGELISTA

Era el más joven de los Apóstoles, el discípulo predilecto de Jesús. Fue a quien encomendó a su Madre



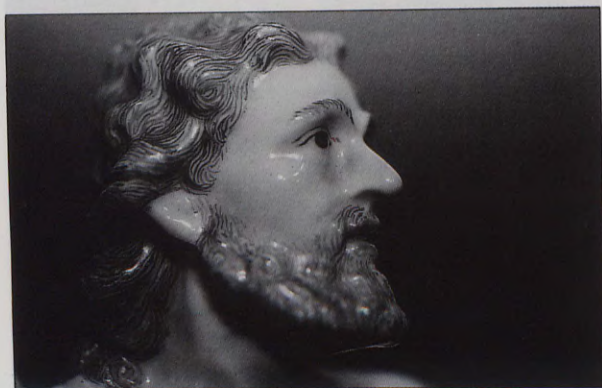
San Juan Evangelista

cuando estaba en la Cruz. Era hijo de Zebedeo y Salomé, hermano de Santiago el Mayor. Natural de Betsaida. Escribió el Apocalipsis y tres cartas, además de su Evangelio. Murió de avanzada edad, hacia el año 100. Con él acaba la era Apostólica.

Como Evangelista se le representa con un águila, que simboliza la altura de su pensamiento, pues su Evangelio es el más elevado.

Esta figura representa a un hombre joven y arrogante, la escultura tiene un curioso movimiento que parece elevarlo, lo que ayuda a corroborar la idea espiritual del Evangelista. Carece de barba, es de cabello castaño y ondulado que le llega al hombro, va peinado como su hermano Santiago. Mira hacia arriba con sus ojos azules, y tiene la boca cerrada. Avanza la pierna derecha y el tronco lo inclina hacia atrás. Con su brazo derecho extendido sostiene una pluma de ave, en actitud de escribir, de la que sólo queda el principio del cañón y el dedo pulgar, los demás están rotos. Al pie aparece el águila que se sujeta con una garra a la peana, un ala

desplegada rodea la parte baja del manto de San Juan. El plumaje está primorosamente modelado y pintado en marrón oscuro con finos trazos a plumilla que realzan las plumas. El pico, de color naranja, está entreabierto, y muestra parte de la lengua que sobresale, aunque tiene rota la punta. Con su mano izquierda sostiene un libro abierto, con el canto dorado, que apoya en la cadera. Viste una túnica escotada que deja el hombro derecho al aire. Se cubre con una capa que le tapa el pecho desde el hombro izquierdo hasta la cintura en su parte derecha, donde se arrebujaba y cuelga por el hombro derecho. Mide 34 cm de alto, más 14 cm de la peana, suman 48 cm de alto.



Detalle de la cabeza de *Santiago el Mayor*. Puede apreciarse el parecido con su hermano San Juan, aunque aquel no lleva barba

EL SAN JUAN DEL MUSEO DE DOCCIA

Es obra también de Gáspero Bruschi, fechada hacia 1770, ya aparece en el inventario que se realizó en la fábrica en 1780, pero no en el de 1760.

La figura mide 75 cm de alto, es de porcelana blanca pero de distinta calidad; tiene una breve peana, y muestra toda ella un estatismo y una verticalidad que denota que ya se han abandonado las características del Tardo Barroco florentino. Varía la postura del libro; las piernas no sostienen el peso del mismo modo; mantiene la cabeza de frente y la boca abierta; en este caso el águila está colocada al lado contrario; el manto que cubre los hombros, tiene otra posición diferente. Carece de decoración pictórica.

DESCRIPCIÓN DE SAN MATEO

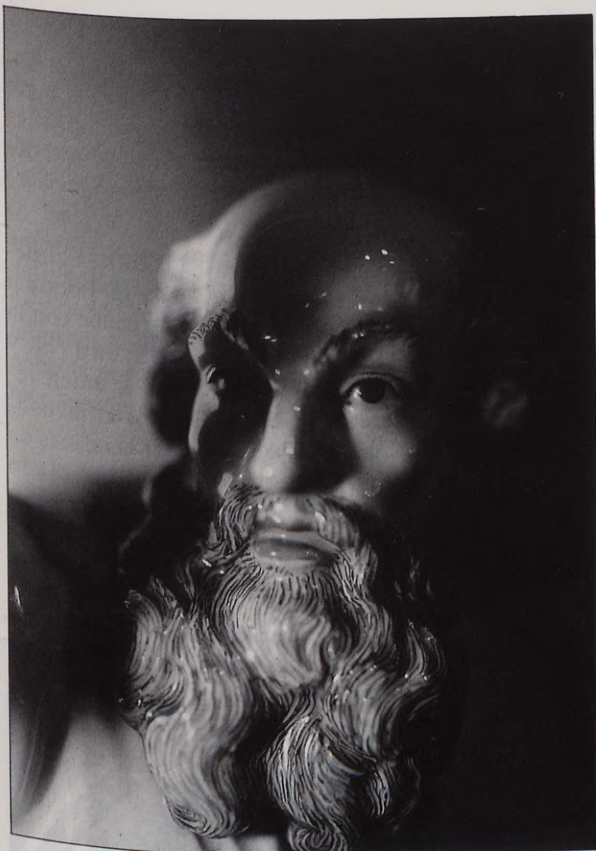
Tenía por sobrenombre Leví, y era recaudador de impuestos, antes de ser llamado por Jesús para que le siguiera (Marcos 2, 14-15). Fue el primer Evangelista,



San Mateo

pues lo escribió poco después de la muerte de Jesucristo, en Jerusalén, y a petición de sus discípulos. Como Evangelista se le representa con un toro alado, ya que hace hincapié en los sacrificios de reses que se hacían en el Templo. Aunque no es así en este caso, pues el autor prefirió representarlo con un saco de monedas de plata, el cual rebosa en una esquina de la peana, y que pisa con su pie derecho, en actitud de desprecio hacia el dinero.

Figura un hombre joven, tranquilo, sereno, a la vez que fuerte y musculoso. Está ligeramente inclinado hacia delante con un movimiento hacia su derecha, lo que le hace levantar el hombro de este lado. Sostiene con sus fuertes manos un libro de cantos y tejuelos dorados, y tapa marrón que está abierto por la mitad, el cual está leyendo con la clásica postura del astigmático, así como la expresión de sus ojos marrones. De cara delgada, pelo y barba castaños, ondulados y abundantes, sobre todo la barba de largos mechones. Mantiene la boca cerrada. Viste una túnica escotada, y abierta,



Detalle de la cabeza de Santo Tomás

que cierra con dos presillas, con cuello doblado hacia afuera, y mangas abullonadas. Lleva un manto arrollado al cuerpo desde el hombro derecho hasta la peana, y vuela sobre ella. El pie derecho está demasiado exagerado en el empeine. Se encuentra en perfecto estado de conservación. Mide 35 cm de alto, más 14 cm de la peana, suman 49 cm en total.

Es importante resaltar el aspecto tan brillante que tienen las monedas de plata. Esta técnica requiere un proceso complicado y minucioso, digno de una fábrica de esta categoría, pues es además un hecho bastante extraordinario. Es posible que utilizasen la técnica del azogue de espejos, usando nitrato de plata al que se le añaden amoníaco y glucosa. Se somete esta parte de la pieza al baño maría, y la plata se deposita en el lugar deseado. Después tuvieron que aplicar el oro en estado líquido, y someter la figura a una tercera cocción a una temperatura de unos 750° C.

CARMEN DE ARÉCHAGA
Y RODRÍGUEZ-PASCUAL



LA MUSICA EN VALENCIA DURANTE LA GUERRA DE SUCESION

Se ha dicho que el siglo XVIII es la crisis que prepara y anuncia la llegada de nuestro mundo contemporáneo; en *España* es un siglo revolucionario. Tanto en política interior como exterior destaca la que ha sido denominada primera guerra europea de la Edad Moderna: la *Guerra de Sucesión* al trono vacante del último Austria español, entre Felipe (V) de Anjou –nieto de Luis XIV y María Teresa, hija de Felipe IV, heredero legítimo según testamento último de Carlos I el Hechizado, presionado por Luis XIV, el Consejo de Castilla e Inocencio XII– y el Archiduque Carlos (III) de Austria. El anterior tercero en discordia, el bávaro Fernando José, había muerto poco antes.

Guerra internacional primero (1702) –Felipe-Francia contra los aliados Carlos, Austria, Portugal e Inglaterra–, civil después (1705), que acaba con la muerte del Emperador de Austria, José I, en 1711, y la sucesión del Archiduque Carlos (VI), quien renuncia definitivamente al trono español al reconocer el tratado de Utrech (1713) y firmar las paces de Rastatt y Baden (1714), tras haber renunciado Felipe V a la corona de Francia para sí y sus herederos (1712) y cedido a Austria las posesiones españolas en Italia y Países Bajos, y a Inglaterra, Gibraltar y Menorca. De este modo se restablece el equilibrio europeo.



El Rey Felipe V de España



El Archiduque Carlos de Austria

En 1725, a tan sólo un año de la muerte del primogénito Luis I, en quien Felipe V había abdicado, tiene lugar la firma del tratado de Viena; es entonces cuando se reconcilian definitivamente España y Austria, previo perdón de los antiguos austracistas, lo que contribuye decisivamente a la pacificación interior.

En *Valencia* se produce una polarización social entre el **campo** –interior, señorial, que había sufrido un duro golpe con la expulsión de los moriscos a principios de la centuria anterior, repoblado por aragoneses, felipista, botifler– y la **ciudad** –litoral, mercantil, repoblada por catalanes, austracistas, maulet–. Todo parece suceder, como afirma Reglá (78: 53),

“... al contrari de lo que succeix a la resta d’Espanya, on els estaments privilegiats son, en general, partidaris de l’Arxiduc Carles, mentre que la causa borbònica de Felip V té més simpaties en els estaments socials modestos”.

La victoria felipista supone por parte de los vencedores una fuerte reacción contra los vencidos y la confirmación de sus privilegios, pero provoca tan gran resentimiento y escisión que “durante muchos años –asegura Cárcel (86: 227)– permanecieron abiertas las manifestaciones ideológicas y las repercusiones políticas de la paz de Utrech”.

La primera diligencia centralizadora es el Decreto de *Nueva Planta*, ejemplar por ser el primero, mal recibido incluso por los partidarios de la nueva dinastía. Las peticiones en favor de los fueros se repiten sin resultado, a no ser el encarcelamiento de los emisarios: “el jurat Lluís Blanquer i el secretari Josep Orti [tío de J. Vicent] foren enviats al castell de Pamplona” (Reglá, 78: 64).

No es una guerra –y menos una guerra civil– el ambiente más propicio para el florecimiento de las artes. Es curioso constatar, sin embargo, el rico ambiente musical, a pesar de las circunstancias claramente adversas.

Valencia es la ciudad –después de Madrid y Cádiz– con mayor número de representaciones de ópera en este período, según testimonio de Cotarello.

La música de Iglesia tiene una actividad y calidad realmente importante; el Decreto de Nueva Planta, al unificar la vida política, hace que la actividad musical se enmarque forzosamente en la música religiosa en detrimento de la profana (Carceller, *o. c.*: 357):

“La terrible desfeta de la Guerra de Successió provoca als Països Catalans un ensopiment cultural que afecta, especialment, el primer quart de segle...”

Obviament aquest ambient repressor, no afavoreix el desenvolupament d’un art profà i, sobretot, d’una

manifestació tant en boga aleshores pel continent com era l’òpera...

A diferència del que passa amb la música secular, per a la litúrgica la Guerra de Successió no ha suposat una coagul·lació, sinó que el nou “status” facilitarà el contacte amb les formes italianes”.

La vida musical religiosa valenciana se centra en la Capilla de Música de la Catedral; le sigue en importancia la del Colegio de Corpus Christi, la mayoría de cuyos Maestros y Organistas se forman en la Catedral,

“... única en el mundo –ensalza su Maestro Ripollés (22: 372)– y rebasa en cuidados e importancia a cuantas Capillas musicales entre nosotros funcionaban...”

Incluso –asegura en otro lugar (25: 280)– “no se podría conceptuar inferior al compararla con la de nuestros Reyes y aun con la de los Papas”. Las Constituciones de su fundador, el Beato Patriarca Juan de Ribera, mandan que

“... los Oficios divinos ... se digan y canten con toda pausa y atención, y de manera que se conozca que los que cantan consideran que están delante de Dios Nuestro Señor hablando con la suprema e infinita Majestad suya; y que asimismo muevan a los oyentes a devoción y veneración de este Señor y de su santo templo” (Ib.).

El panorama de la música religiosa valenciana se completa con las Capillas de las más importantes Parroquias y Conventos: S. Martín –recordemos a los Maestros Francisco Sarrió, Luis López, Pedro Furió–, S. Andrés –Pascual Fuentes–, S. Juan del Mercado –Salvador Noguera– e Iglesia del Hospital General –Joseph Navarro–; la Capilla del Archiduque durante su estancia en Valencia, dirigida por el napolitano Nicolo Porsili; la Capilla del Príncipe de Campo-florido, dirigida por Francesco Coradini; las Capillas de las Catedrales de Segorbe, Orihuela y Parroquias y Colegiatas de Alicante, Castellón y Gandía; la casa de los Oratorianos fue fundada en Valencia por el Canónigo Lluís Crespí en 1645, 28 años antes que la de Barcelona, 80 desde que dicha Congregación fuera fundada en Roma por Filippo Neri; Valencia, a partir de 1702, fue pionera en España en la composición y celebración de Oratorios.

Veamos ahora cómo se desarrollan, paso a paso, día a día, los acontecimientos en Valencia en el período que va de 1700 a 1716; cómo se funden y se confunden –en consonancia o en disonancia– las noticias políticas y musicales a nivel internacional, nacional, regional, institucional e incluso anecdótico.

Nos sirve de guía el inestimable manuscrito *Diario* de Josep Vicent Ortí i Major: puntuales noticias de

importantes hechos acaecidos en época tan conflictiva para la Historia de Valencia, desde la óptica de un botifler históricamente honesto:

“Nadie me culpe, si es que llega a leer esto, las prolijidades, menudencias y circunstancias que he puesto, pues puede ser que en adelante por el tiempo sirvan; y más, que esto lo hago sólo para mí, no para sacar a luz, pues para esto callaría algunas cosas”.

El estudio de las *Actas Capitulares de la Catedral de Valencia* (A. C. V.) nos ha permitido un conocimiento directo e inmediato de la vida interna de la Catedral y de su Capilla de Música.

Hemos consultado también *Libros de Bautismo y Defunciones y Catálogos de Archivos de Música* de Catedrales, Colegiatas y Monasterios.

Poco antes de nuestra historia—el año 1698—habían ingresado como infantillos José Pradas Gallén, en la Catedral de Valencia, y Pedro Vidal, un año más joven, en el Colegio “El Patriarca”, naturales ambos de Villahermosa del Río (Provincia de Castellón, Diócesis de Valencia).

Regentaba la Capilla del “Patriarca” el Maestro Máximo Ríos, y la Capilla de la Catedral, desde 1677, el Maestro Mn. Antonio Teodoro Ortells, siendo Organista de la misma desde 1665 el ya famoso Juan B. Cabanilles.

Valencia era entonces una gran ciudad de 80.000 habitantes; el Colegio de Infantillos de la Catedral, una gran casona situada en la plaza de la Almoyna, entre el Palacio y la Capilla de la Virgen de los Desamparados.

Probablemente, ni Pradas ni Vidal, futuros Maestros de sus respectivas Capillas de música, eran conscientes de acontecimientos que, sin duda, ejercieron una honda repercusión en Valencia, en la Catedral, en el Colegio, en sus Capillas de música y en ellos mismos en el preciso año de **1700**.

El 7 de febrero se representa ante S. M. Carlos II y su Corte la primera Opera que lleva tal nombre en España: *Guerra de los Gigantes*, de Sebastián Durón.

El 27 de septiembre muere el Papa Inocencio XII; es elegido Clemente XI. Cesa el Arzobispo de Valencia, Juan Tomás de Rocaberti; le sucede Antonio Folch de Cardona.

“Desde el 3 de octubre y durante todo el mes se hacen rogativas en la Catedral por la salud del Rey Carlos II [en Castellón, desde 1696 (Díaz Manteca, 83: 23)], cantando las letanías mayores con asistencia del Virrey Marqués de Villagarcía (Ortí, 1715: 4)”.

Lunes 1 de noviembre: “Este día murió Su Majestad a la una y media de la tarde” (Ib.), aunque la noticia llega a

Valencia el día 6, justo cuando en la Catedral se iban a celebrar los años del Rey. El día 3 “se había cantado la Misa de Plangins y entonado la Música el Motete *Domine Jesu Christe*” (Ib.).

El día 22—Santa Cecilia—se da un pregón para que “no se toquen instrumentos músicos ni se haga demostración alguna de alegría” (Ib.: 8).

El 1 de diciembre

“... se ejecutaron las funerarias en la Iglesia Mayor: empezaron los responsos de las comunidades al punto de las 6 horas de la mañana y se concluyó toda la función a las 2 de la tarde” (Ib.: 12 v.).

El 5 de diciembre anota Ortí en su *Diario* la terrible descripción de un “Auto general que hizo el Santo oficio de la Inquisición”: “Empezó la Música de la Iglesia Mayor, a las 8, la Misa, que fue con Arpa y sin Organo” (Ib.: 13); mediada la Misa se lee el proceso, sacan al reo y “se continuó la Misa con la Música de la Iglesia Mayor”. La exposición que durante 6 horas compone Ortí de una función “que empezó a las 9 de la mañana y se concluyó a las 10 de la noche” finaliza con el siguiente comentario: “Dios, por su piedad divina, nos libre de la fragilidad humana”. Allí se encontraba el niño José Pradas.

Y en Navidad de aquel funesto año, después de un período de prueba,

“Joseph Pradas, de Villahermosa, fill de Joseph y Josepha Gallent [sic], coniuges, començà a cantar en 24 de decembre 1700, segons relació del Mestre de Capella” (cit. Ripollés, 35: XXII).

El Maestro Ortells había compuesto para la ocasión un Villancico nuevo, a 12 voces, Arpa y Organo—*Un quidam gran piscatori*—:

A, caballeros:
novitate.
Calendario y pronóstico nuevo
del año presente
de mil setecientos.

ESTR Vaya, que es bueno el chiste,
oigan, que es lindo el cuento [etc.]

El 1 de febrero de **1701**—seguimos a Ortí (o. c.: 22)—se canta un *Te Deum* en la Catedral “por la noticia de haber ya S. M. Duque de Anjou entrado en sus dominios de España el día 22 de Enero”. El día 6 se celebra una Misa en la Catedral, y el 20 una Procesión por el mismo motivo “con gigantes y dulzainas” (Ib.).

El 27 se reciben noticias de Madrid: Felipe V había llegado el día 18 a la Virgen de Atocha, donde “cantó la Música de la Real Capilla un *Te Deum*” (Ib.).

Este mismo año —sin precisar fecha— se representa en Valencia *El Salvador en su imagen*, auto sacramental de Vicente Díaz de Serralde (Ib.).

En febrero de 1702 recibe Valencia carta de S. M. notificando su boda con María Luisa Gabriela de Saboya (de 13 años de edad), lo que se traduce en luminarias, festejos, Misa pontifical, *Te Deum* y Procesión; inmediatamente después Felipe debe marchar a Italia y la joven Reina preside las Cortes de Zaragoza.

Y en Valencia se canta el primer Oratorio conocido en España: *El hombre moribundo*, reducido a concento músico por el licenciado A. Teodoro Ortells, Maestro de Capilla de la Metropolitana de Valencia (Ripollés, o. c.: V).

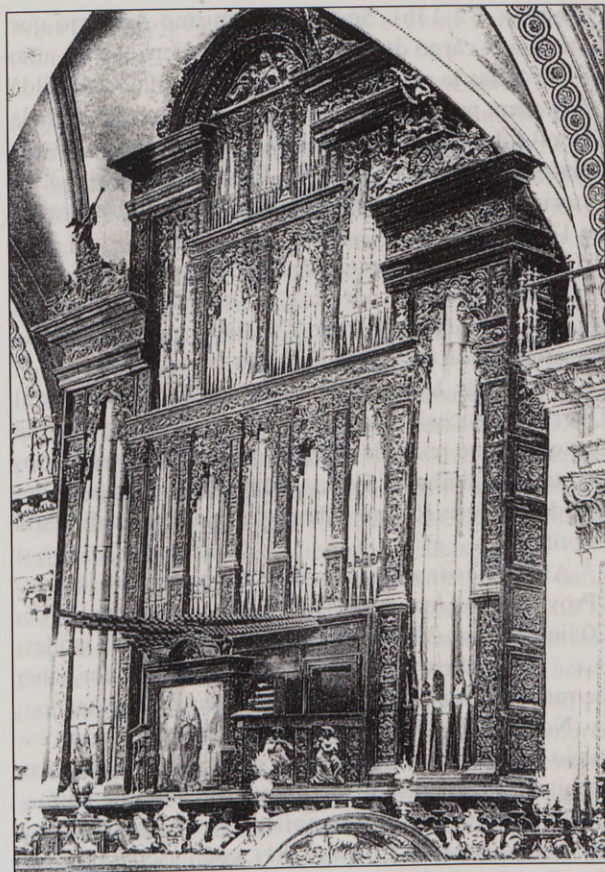
1703 es un año de inusitada actividad musical; se cantan dos Oratorios: *El juicio particular*, “reducido a concento músico por el licenciado A. Teodoro Ortells, Maestro que fue de la Capilla de la Metropolitana de Valencia” —Ortells, en esa fecha, seguía siendo Maestro de Capilla— y *La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo*, de Francisco Sarrió, Maestro de Capilla de San Martín, de Valencia (posteriormente de Palma de Mallorca —donde se volvió a cantar esta misma obra en 1719— y, finalmente, Organista de las Descalzas en Madrid) (Mitjana, 20: 2133).

La familia Ortí —refiere Cotarelo (cit. Zabala, 60: 35)— celebra una curiosa *Academia* con el doble motivo de la entrada en España de Felipe V y su cumpleaños; el autor —más fecundo que inspirado, según Subirá (53: 563)—, José Ortí y Moles; participan, entre otros, Marco Antonio Ortí como Alto, Francisco Ortí y Figuerola como Tiple y José Vicente Ortí y Mayor, acompañado al Arpa, en dos coros que compiten sobre cuál de los dos motivos se debía celebrar.

Mientras tanto, en la Catedral, el 15 de febrero, Jordi Rodríguez —quizá hermano de Vicente Rodríguez Monllor— es nombrado segundo organista y arpista, con 36 años, a las órdenes de Cabanilles (A. C. V., Prot. 3183: 379 y 655).

Pedro Vidal, el paisano y amigo de José Pradas, finaliza su estancia en el “Patriarca”, siendo sustituido por su hermano Francisco.

El 2 de febrero de 1704 tiene lugar una *Academia* semejante a la del año anterior, en el mismo lugar de los salones de la casa de la Diputación de la Generalitat, compitiendo esta vez los coros sobre si debían celebrar las dotes del cuerpo o las del alma del Rey. Participan el mencionado Marco Antonio Ortí, Jacinto Ortí, Francisco Ortí y Figuerola, José Ortiz y el autor del *Diario*.



Organo barroco de la Catedral de Valencia

En la Catedral, el Evangelistero Pedro Oyanarte se hace cargo de los infantillos —incluido Pradas— el 1 de julio, tras la renuncia de Ortells el año anterior,

“... ab l'obligacio a educar e instruir e donar liso tots los dies a dits infantillos y fer tot ço y quan conduixa per a sa bona crianza y adelantament, *non aliter nec alias*, quedant dit Mestre al complement de totes les obligacions de dit son offici, con la intencio sia exonerar-lo solament del cuidado e instruccio de dits infantillos e no mes”,

por lo que recibe 462 libras y 7 sueldos (A. C. V., Prot. 3184: 1087) —equivalente a unas 1.734 pesetas anuales; el salario medio anual es de unas 90 libras, 350 pts.—

El 21 de septiembre sale la oposición a la plaza de subdiácono, y, “aunque no había nadie con demasiadas condiciones”, es elegido Francisco Aparicio, sochantre de Teruel, “con advertencia de que, siendo diestro en el canto de órgano, se le daría aumento de salario”

(Pahoner, V.: 136). Se trata del mismo Aparicio que obtendrá el cargo de Epistolero, y a quien, el 3 de julio de 1724, tras la marcha de Rabassa a Sevilla, el Cabildo “nomenent pera portar el Compás en les musiques de la Capella de la present Esglesia, per no haber en ella Mestre de Capella” (A. C. V., Prot. 3205: 1061 v.); su interinidad se prolonga hasta la llegada de Pradas en 1728.

Todavía el 22 de enero de **1705** la familia Ortí organiza otra *Academia* poética “en celebración de la entrada en España de Felipe V”, disputando esta vez la transformación de la Academia en Arcadia.

Nada más lejos de la realidad; la internacional Guerra de Sucesión se convierte en guerra civil, en la que el antiguo reino de Aragón, que apoya mayoritariamente al Archiduque Carlos —maulets—, se enfrenta decididamente a los partidarios de la nueva dinastía —botiflers—.

Así las cosas, a José Pradas le cambia la voz: “Provisó en 30 mayo 1704: 10 liures; en 8 de juni 1705, 20 liures; total, 30 liures” (Nota marginal, cit. Ripollés, o. c.: XXII). Se trata del sueldo-gratificación por haber permanecido más de tres años consecutivos cantando.

No tenemos noticia de lo que ocurre en el corto espacio de tiempo desde su cese como infantilillo hasta su admisión como acólito. Es muy probable que permaneciera como mozo de capilla —lo que sucede con Jacinto Solsona, de Chiva (1731), con Pascual Fuentes, de Albayda (1737), con José Mestre, de Morella (1734), con Francisco Morera, de San Mateo (1747), con Miguel Olaria, de Lucena (1753), y tantos otros—. No es creíble que volviera a su pueblo natal, máxime teniendo en cuenta que la situación era en extremo peligrosa para un muchacho de 15 años, en un pueblo que acabó, dos años más tarde, quemado por las tropas borbónicas.

El día 14 de junio muere el Maestro de Capilla del “Patriarca”, Máximo Ríos; le sustituye Pedro Martínez de Orgambide.

Los acontecimientos, mientras tanto, se suceden a un ritmo vertiginoso: Rogativas y Procesiones por la paz —“cantan los músicos la letanía de el Santísimo en el coro con asistencia del Arzobispo Folch y Cardona” (Ortí, o. c.: 30)—, contradictorias noticias de victorias y derrotas que se traducen por campanas al vuelo, *Te Deum*, o novenas, “cantando la Música los misterios ... y la Salve y la letanía de Nuestra Señora” (Ib.: 32), concluyen el día 16 de diciembre con la Capitulación ante el Archiduque y un *Te Deum* en la Catedral “sin la asistencia del Arzobispo” (Ib.: 41 v.).

La situación es en extremo delicada; ante la inseguridad ciudadana, la Catedral toma precauciones:

“21 de diciembre: esta tarde, en el coro de la Iglesia Mayor, se ensayaron los Villancicos de Navidad, acabados los Oficios, según se acostumbra todos los años, pero el muy ilustre Cabildo dispuso con prudentísimo acuerdo que estuvieran cerradas todas las puertas y solamente abierto el postigo de 4 puertas que está hacia Palacio; y para que no se acabara de noche se ensayaron sólo los 4 Villancicos y no se cantó, como otros años, el Responso” (Ib.: 41 y 42).

Enero de **1706**: Mientras nace en Castellón José Climent, futuro Obispo de Barcelona, en Valencia “el Arzobispo se partió para tierras de Castilla” (Ortí: ib.) El clero está dividido: la facción austríaca —el bajo clero— es duramente criticada por el botifler Ortí (Ib.: 52):

“Algunos beneficiados de la Iglesia Mayor suplicaron al general Bacet (con vergüenza lo escribo) que, si les daba licencia, ellos ... rondarían la ciudad e irían a las murallas”.

El día 30 de enero entra en Valencia el Conde de Peterborowg, inglés y anglicano —“hereje”, apostilla Ortí—, general de la Reina Ana; “los religiosos ... hicieron su salva disparando los fusiles que, en vez de brevariarios, llevaban muy contentos en sus manos” (Ib.: 61).

Permiten, incluso —21 de febrero—, que en un convento de Valdigna “hagan su prédica los ingleses”. Algunos clérigos, sin embargo, son arrestados; el Vicario amenaza primero y confirma después la excomuniación contra los autores de tales medidas.

La guerra civil se convierte paulatinamente en algo tan visceral que afecta a los niños:

“19 de marzo: Esta tarde salieron por la ciudad diferentes rondas de ministros para sosegar la inquietud de los muchachos que, divididos en dos parcialidades [Felipe y Carlos], se combatían por juguete (Ib.: 80).

Más adelante (o. c.: 132) confirma que un muchacho muere en tales riñas; las autoridades imponen fuertes multas a los padres de los niños pendencieros (o. c.: 222).

Ese mismo día, por la tarde, “asistió la Música del Generalísimo Millord, Conde de Peterborowg, estando el Santísimo patente” (Ib.). Una Capilla anglicana en tan ecuménica función despertaría, sin duda, el interés y las expectativas de los músicos valencianos.

Y así, entre prisiones, saqueos y destierros de botiflers, contradictorias noticias —impresas o no—, motines, sermones a favor y en contra de uno y otro bando, rogativas, procesiones e interpretaciones supersticiosas de determinados signos —el eclipse anular de sol del 12 de mayo—, llegamos al 14 de mayo: Victoria del Archiduque Carlos en Barcelona:

“... y salió un carro de música que compusieron unos licenciados; ... este día, en diferentes iglesias, hicieron los cleros, al mismo asunto, otras fiestas con la solemnidad de la música, sermón y *Te Deum* (Ib. 115 v. y 117).

Abundan en el relato de Ortí las anécdotas musicales:

El día 26 de junio muere un inglés, “y cuando estaba expirando, los ingleses tocaron en la calle ... gran multitud de flautillas y clarines hasta que murió” (Ib.: 125). ¿Se refiere Ortí a la flauta escocesa?

La noche del 29 de junio encuentra la ronda por las calles “un hombre que iba tocando la vihuela, y le dijeron: ‘¡Hombre, ahora no es hora de estas diversiones!’” (Ib.).

El 19 de julio se recibe la noticia de haber huido Felipe y haber entrado Carlos en Madrid a los sones de la música de la Capilla Real, capitaneada por Sebastián Durón (M. Moreno, 85: 16). En Valencia hubo gran convite y —refiere Ortí (*o. c.*: 133)— “tocaron diferentes sinfonías los músicos de Peterborow”.

El 30 de septiembre, “a cosa de la una hora de mediodía entró Su Majestad [Carlos] en Valencia” (Ib.: 158). Al día siguiente,

“... se hizo la función de los años del Rey [23] en la Metropolitana, y, al mismo tiempo, en la Capilla de Palacio. Cantóse la Misa con asistencia de la Música de la Capilla Mayor; y esto parece que fue desairar la función de la Metropolitana, por ser al mismo tiempo una función que otra” (Ib.: 159).

La división de la Capilla de música se volverá a repetir el 25 de diciembre (Ib.: 189), práctica esta que, aunque por causas diferentes, el futuro Maestro Pradas intentará atajar en 1729.

A partir de ahora y hasta la salida de Carlos —hombre religioso y melómano— de Valencia, las Capillas de música del Rey-Archiduque, del Conde de Peterborow, de las diferentes Parroquias, del “Patriarca” y, sobre todo, la Capilla de la Catedral —a veces en conjunción con la del Archiduque—, experimentarán una actividad inusitada:

“12 de octubre: Y como se cantó uno [*Te Deum*] que S. M. había traído, con música de violines, flautillas, cajas y clarines, se hicieron dos tablados a la puerta del Coro, del Crucero ... En éste estaban los violines y flautillas que eran de la familia del Rey, y en el otro los músicos de la Iglesia Mayor” (Ib.: 164).

De esta manera se confirma una larga tradición valenciana: la policoralidad. El mismo día, en la Procesión de San Luis Beltrán, “iban entre los

beneficiados los timbales y clarines de S.M.” (Ib.: 165).

El 8 de diciembre: “... músicos de la Capilla Mayor acompañados por los clarines, violines y flautillas de la Música del Rey...” (Ib.: 185). El 31 del mismo mes, “Vísperas ... cantadas por los músicos de la misma Iglesia y acompañados por los clarines, violines y demás instrumentos y solfas que S.M. trajo de Alemania” (Ib.: 194). Lo mismo sucede los días 23 y 24 de febrero del siguiente año.

Dirigía la Capilla del Archiduque el napolitano Nicolo Porsili; “su influencia musical —afirma Subirá (46: 14)— fue beneficiosa ... y dejó una semilla de la que se beneficiaron algunos compositores notables, especialmente Pedro Rabassa”. Nosotros más bien pensamos que fue la música valenciana en general —Pradas y Vidal en particular— la destinataria de dicha semilla; Rabassa todavía no había llegado a Valencia.

Jueves y sábados —Ortí no es más explícito— solía organizar S. M. ciertas funciones a las que asistía la Capilla de música de la Catedral: “Subieron los músicos de la Seo a la Capilla Real de Palacio, como acostumbraban todos los sábados por la tarde” (Ib.: 209).

Desgraciadamente, el jueves 4 de noviembre moría el anciano Maestro Antonio Teodoro Ortells —enterrado en la Catedral (A. C. V., Prot. 1458: 29 v.)— dejando vacante el cargo durante ocho largos años; quizá no llegara a oír su propio *Oratorio sacro de la pasión de Cristo Nuestro Señor* que se cantó este año. Desconocemos el nombre de su sustituto hasta la llegada de Rabassa —24 de mayo de 1714— en momentos de tanta responsabilidad para la Capilla de la Catedral: ¿Pedro Oyanarte, el encargado de los Infantillos?, ¿el epistolero Francisco Aparicio —quien sustituirá a Rabassa—?, ¿quizá el Epistolero Josep Boix Nicolau...?

La Capilla del “Patriarca” interviene el 9 de diciembre —jueves de Jubileo—: “asistió S. M. a la Misa ... con los músicos del Colegio músico, acompañados de algunos violines y violines de Valencia” (Ib.: 185 v.); el monarca gustaba de la música instrumental y la Capilla del “Patriarca”, por sus Constituciones, no debía estar suficientemente nutrida.

El pueblo, por su parte, exterioriza su alegría con toros, carros de música y comedias. El 6 de septiembre se representa en el Corral una Comedia cuyo asunto es el suceso de Barcelona; los papeles impresos que se fijaron en las esquinas contenían las siguientes redondillas (Ib.: 133):

“Hoy de Carlos se blasona
el valor, siendo testigo

la fuga de su enemigo
y el sitio de Barcelona”.

La marcha de Carlos a Cataluña el 6 de mayo de 1707 es hondamente sentida incluso por un acérrimo botifler como Ortí: “... dejando a esta ciudad tan descomforada con su ausencia como regocijada con su real arribo” (Ib.: 211); muy otro —probablemente— habría sido el destino de nuestra música de haberse quedado (Cfr. Apéndice).

Vuelven las incertidumbres, las falsas alarmas, noticias contrarias de batallas nacionales e internacionales, “oscilando el ánimo de la alegría a la tristeza” (Ib.).

Pero la vida continúa, y el 13 de ese mismo mes “se dio principio en la Congregación a los ejercicios del Oratorio pequeño todos los domingos del año por la mañana” (Ib.).

El día 22 de marzo “el Ilustre Capitol nomena Acolit a Joseph Pradas per tres anys desde dit día, ab lo salari i emolument en la forma acostumada” (A. C. V., Prot. 1631: 141 v.). Por las mismas fechas es nombrado Acólito del “Patriarca” su paisano y amigo Pedro Vidal.

El 27 de abril llega a Valencia la noticia de la derrota de Almansa; el 7 de mayo, sábado, víspera de Nuestra Señora de los Desamparados, “resolvió el Consejo General entregar la Ciudad al Señor Felipe V, pues no se podía defender” (Ib.: 216). Al día siguiente entran en Valencia las tropas “españolas” —significativamente la palabra “castellanas” aparece tachada en el manuscrito de Ortí— con vuelo de campanas y *Te Deums* los siguientes cuatro días.

El Cabildo envía un correo al Arzobispo para que vuelva, como ya empiezan a volver los desterrados, entre ellos, “el 14 de agosto sale del Oficialato [prisión eclesiástica] el Maestro de Capilla que era de San Martín, Francisco Sarrió” (Ib.: 241).

De nuevo soportan los valencianos rencillas y venganzas: quema de Xàtiva —sustituída por San Felipe—, de Villahermosa y otros pueblos austracistas, ahorcamiento de Migueletes, cárcel y destierro para los clérigos austracistas “por sumamente perjudiciales al partido de Felipe V” (Ib.), y, finalmente, el Decreto de Nueva Planta de 27 de junio, cuya noticia llega a Valencia el 8 de julio:

“Considerando haber perdido los reinos de Aragón y Valencia y todos sus habitadores por la rebelión que cometieron faltando enteramente al juramento de fidelidad que me hicieron como a su legítimo Rey y Señor, todos los fueros, privilegios, exenciones y libertades que gozaban..., considerando también que uno de los principales atributos de la soberanía es la imposición y derogación de las leyes...,

he juzgado por conveniente ... abolir y derogar enteramente, como desde luego doy por abolidos y derogados todos los referidos fueros y privilegios, prácticas y costumbres hasta aquí observadas en los referidos reinos de Aragón y Valencia, siendo mi voluntad que éstos se reduzcan a las leyes de Castilla... Buen Retiro, a 29 de junio de 1707” (Larouse, V. VII, 80: 3537).

De nada valen las súplicas y protestas al Duque de Orleans el 9 de julio y al Duque de Medinaceli el 30 de agosto. El jurado Lluís Blanquer, el secretario Josep Ortí [tío de J. Vicent] y Antonio Bordázar son encarcelados en el castillo de Pamplona (Reglá, 78: 64), los primeros, por llevar, y el segundo, por imprimir un Memorial para la restitución de los fueros.

Todo ello creará a la larga viejos rencores imposibles de suprimir con medidas tan demagógicas como la bajada del precio de la carne (Ib.: 238) o la diversión gratuita: el 19 de junio, en un Carro en el que estaban los retratos del Rey y la Reina y cuatro comediantes, dos arriba —fuego y aire— y dos abajo —tierra y agua—,

“... cantaron una ópera que duraba cerca de tres cuartos de hora y era en competencia entre los cuatro elementos en aplauso de Felipe V, bien que todos se unían para celebrarle, cuya idea la explicaban unos papeles impresos que se tiraban desde el carro” (Ib.: 227 v.).

No especifica Ortí el título ni los autores de la música y la letra, pero tal “competencia” nos hace pensar en las Academias representadas en 1703, 1704 y 1705.

El 8 de julio el P. Tosca, acompañado del propio J. Vicent Ortí, entrega a los Jurados la planta y delineación de la ciudad de Valencia (Ib.: 229 v.).

La Capilla de Música de la Catedral regula su actividad: El 24 de julio participa en la Fiesta de los Religiosos del Carmen, “dando gracias por haberse restituido esta ciudad al suave dominio de Nuestro Rey” (Ib.: 232); el 5 de agosto,

“... las Señoras de la parroquia de San Martín hacen una fiesta de rogativas por el feliz alumbramiento de la Reina, con la asistencia de la Música de la Capilla Mayor. Se dijo el rosario, hubo siesta y plática” (Ib.: 235).

El 14 de agosto, Fiesta en el Convento de la Purísima Concepción, “con la asistencia de la Música de la Iglesia Mayor y de toda la nobleza” (Ib.); el día 25, “los Señores Inquisidores pasaron a Sta. Ana, donde se cantó una Misa con música de la Iglesia Mayor” (Ib.).

El día 28 del mismo mes se recibe en Valencia la noticia del feliz alumbramiento de la Reina. El Príncipe de Asturias –futuro Luis I (el breve)– había nacido el jueves 25 a las 10'16 de la mañana. *Te Deum* en la Seo, Misas, Procesiones, luminarias, y una comedia –*Las manos blancas no ofenden*–, “cuya función se terminó a las dos de media noche” (Ib.: 242 v.).

La noche siguiente, “en casa del Conde de Albaterra ... se hizo la Zarzuela de *Alfeo y Aretusa*, compuesta por Diamante y ejecutada por los cómicos” (Ib.). Creemos que se trata de Juan Bautista Diamante, cuyo nombre aparece en el manuscrito del Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, estudiado por Subirá en 1949 (M. Moreno, 85: 394).

En la Catedral, entretanto, una vez liberado Oyanarte del cuidado de los infantillos –quizá también de la dirección de la Capilla– “per sa edat y accidents”, es el Epistolero José Boix Nicolau quien le suplente en dicha tarea a partir del 7 de septiembre, “ab la obligació de alimentarlos y adestrarlos bé y degudament”, asignándole para ello la cantidad de 563 libras (A. C. V., Prot., 3187: 1196 v.) –unas 2.111 pts.; el sueldo medio anual era de unas 90 libras, 350 pts.–.

La Capilla cumple con sus compromisos dentro y fuera de la Catedral: el 26 de octubre, aniversario de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, Misa por las almas de los militares difuntos; el 17 de noviembre, fiesta de Santa Gertrudis, Misa en el convento de la Zaydía por el nacimiento del Príncipe.

El día 14 de noviembre muere en Villahermosa Joseph Pradas de Juan, viudo de Josepha Gallén, padre de Joseph Pradas Gallén, que queda huérfano a los 18 años; el 17 de diciembre muere también su tío Juan Pradas. Ignoramos en qué circunstancia pierden ambos la vida, pero existe un dato harto significativo: este año –coincide con la destrucción de Villahermosa por las tropas borbónicas– es el más voluminoso en el *Libro de Mortuorios* de la villa.

La guerra continúa en 1708. Llegan noticias de plazas que se ganan (Alcoy, Tortosa, Denia, Alicante) o se pierden (Mahón), lo que se traduce en *Te Deums* o Rogativas. Igualmente contradictorias son las restantes noticias:

El Rey baja los impuestos del 14 al 5% –8 de enero (Ib.: 259 v.)–, “pues su real ánimo no es aniquilar sino mantener el Reino como padre amoroso de sus vasallos”; pero, al mismo tiempo, concede obispados (22 de enero) –regalismo–, encarcela eclesiásticos, cambia la moneda valenciana en castellana –los doblones valen 4 libras–, derriba las murallas de Valencia (2 de marzo) y nombra Corregidor al castellano D. Antonio Valle (4 de marzo).

La Iglesia, por su parte, celebra un jubileo por la paz entre los príncipes cristianos encargando al pueblo “amor, respeto y obediencia a nuestro padre Felipe V ... y contra la infidelidad a los Reyes” (Ib.).

El 19 de febrero se celebran las Carnestolendas. “Por la noche estuvieron en casa de D. Antonio del Valle algunas Señoras, y D. Antonio las tuvo prevenidas una gran cena y música” (Ib.); las mismas Señoras asisten el día 21 a casa del Caballero Asfelt (francés) “y su Excelencia les dio una espléndida cena y previno una gran música” (Ib.: 269 v.).

La Capilla de la Seo interviene el mismo día en el Convento de las Capuchinas, en la fiesta a Nuestra Señora de la Piedad; el 8 de marzo, en las Rogativas del Santo Tribunal por la próxima campaña en Santa Ana; el 25 de abril, Misa en Nuestra Señora de los Desamparados pagada por doña Eusebia Figuerola [¿esposa de J. Vicente Ortí?], “con asistencia de la Música de la Iglesia Mayor, que cantaron coplas [Villancicos] al intento” (Ib.: 276); el 8 de mayo, Fiesta en Nuestra Señora de los Desamparados, organizada por la condesa de Laura –la nobleza, en ocasiones, asume el papel de mecenas de la música religiosa–.

El 24 de mayo, por la noche, vuelve a Valencia el Arzobispo Folch que venía de la Corte, “entrando de secreto” (Ib.: 278).

1709. La guerra adquiere durante este año dimensión internacional: Paz de Holanda (12 de mayo), victoria borbónica sobre Portugal (13 de mayo), victoria en Alsacia (29 de septiembre), y derrotas de Luis XIV. Al problema de la guerra se añade la crisis alimenticia en toda Europa.

El 6 de marzo el Inquisidor destierra a canónigos austracistas; el 14 de abril S.M. devuelve el Nuncio a Roma por haberle retirado la Santa Sede su apoyo. El Arzobispo Folch, decepcionado, vuelve a marchar de Valencia.

La música cae también en una suerte de letargo: el 29 de febrero, en la iglesia de la Compañía –observa al Obispo de Orense; “fue la consagración –observa Ortí (Ib.: 297) sin solemnidad alguna, ni aun de música”–; doña Eusebia Figuerola, como todos los años, paga una Fiesta en los Desamparados: “cantaron unas coplas nuevas” (Ib.).

Sutilmente expresa Ortí su desencanto (Ib.: 303): “1 de octubre: Hoy cumple años el Señor Archiduque” (Ib.: 308 v.); hacía dos años que había marchado de Valencia.

El día 28 de noviembre, para rematar año tan aciago, a las 9 de la noche, se produce un fuerte terremoto.

1710. Al retirar Luis XIV el apoyo a su nieto, Felipe es derrotado en Almenara –por cuya “victoria” escribe

Rabassa *Elisa, gran reina*, y Valls, su polémica *misa Scala Aretina*— y Zaragoza, huyendo de Madrid a Valladolid ante la llegada de Carlos (septiembre) —rogativas en la Catedral de Valencia— para volver a entrar el 12 de diciembre; la noticia de las “derrotas” —confunde, quizá pretendidamente, Ortí las victorias borbónicas (Ib.)— de Brihuega y Villaviciosa llega a Valencia el 18 de diciembre.

Ese mismo mes se secuestra la renta del Arzobispo “por cuanto se hallaba con los enemigos, y ordenan que nadie le mandase socorro alguno” (Ib.: 321 v.).

Ruiz de Lihory asegura —sin precisar fuentes— que este año se repite en Valencia *Orfeo el Divino* —no sabemos si el de Monteverdi o el de Combert, ya representado en 1694—, y *Andrómeda*, de Manelli, por una compañía italiana (cit. M. Moreno, 85: 375). Es muy posible que se representara también *Accis y Galatea*, de A. Literes, “zarzuela nueva que se hizo a Sus Majestades en su Real Palacio en 1709” y que en Valencia alcanzó 22 representaciones (Ib.: 387). Quizá de tan temprana fecha arranque la relación Literes-Pradas.

“El 19 de diciembre, día de los años del Rey Nuestro Señor, se dijo una Misa, *Te Deum*, y los escribanos dispusieron un carro de música.

En el Carmen se cantó por la Chancillería el *Te Deum* por el dicho asunto, sin más Música que los mismos religiosos, y haciendo sonar el órgano cuando entraban en la Iglesia, pues enviaron recado previniendo que tocasen el órgano, lo que jamás habían hecho” (Ib.: 322 y 322 v.).

Tan encontrados y conflictivos acontecimientos no impidieron que José Pradas se dedicara por entero a sus estudios musicales bajo la dirección del músico más prestigioso de la Seo: Juan Bautista José Cabanilles. El 1 de abril solicita —y se le concede— una prórroga como Acólito:

“Item prorroguem y continuem per temps de dos anys, contadors desde el dia vint y dos de Mars propasat en avant, a Josep Pradas en la plaza que té de Acolit de la present Esglesia, en la forma acostumbrada” (A. C. V., Prot. 1631: 141 v.).

Es éste el primer año que Pradas se dedica a la composición. Los Borradores que conservamos, fechados en 1710, quizá recojan y resuman trabajos anteriores: ejercicios de armonía, contrapunto y órgano —*Tocatta a dúo*—.

De esta época conservamos (Climent, 79: 350-397), además, la única Lamentación de Pradas —*Lamed matribus tuis*—, dos Villancicos de Navidad, dos al

Santísimo Sacramento, uno al jesuita San Luis Beltrán, uno a San Martín, uno a San Cristóbal, uno al Santo Cristo del Salvador, una Salve y una “Cantata” a la Virgen de la Esperanza. En todos ellos destaca la original distribución de las voces y la avanzada instrumentación.

1711. Las fuerzas contendientes se van debilitando. Felipe V recupera importantes poblaciones —Zaragoza (11 de enero), Morella (6 de febrero), Gerona (16 de febrero)— e impone el Decreto de Nueva Planta en Aragón. Muere el Emperador José I de Austria, y su hermano, Carlos, el sucesor, renuncia al trono de España. Se prepara la paz internacional.

Solamente la muerte de su padre, el delfín de Francia —por la enfermedad de la viruela— y la enfermedad de la Reina —bajo los cuidados de los médicos de Aragón “que siguen el método de la escuela de Valencia” (Ortí, 1715: 327)— con su secuela de Misas, exequias, lutos y rogativas, proyectan su sombra en la trayectoria de Felipe V.

Continúa el destierro de sacerdotes; el 29 de diciembre “se embala la librería del Arzobispo, lo que atenta claramente contra la inmunidad eclesiástica” (Ortí, Ib.: 326 v.).

En el plano musical reseñamos: el 5 de enero “la devoción de D. Carlos Albornoz, tesorero del Santo Tribunal de la Inquisición, hizo a María Santísima una siesta [concierto sacro] de voces e instrumentos” (Ib.: 323 v.); el día 11, “los escribanos y letrados hicieron fiesta ... con la solemnidad y música que se acostumbra” (Ib.); el 3 de junio, víspera del Corpus, “se representa el Auto sacramental *La piel de Gedeón* y fueron las danzas por las casas de los generales” (Ib.: 32).

En **1712** llegan noticias a Valencia de la guerra en Flandes; Felipe V renuncia a la corona de Francia; parto feliz de la Reina, “habiendo dado a España un infante llamado Felipe Antonio” (Ortí, *o.c.*: 330), con lo que finaliza el larguísimo luto por el Delfín de Francia; *Te Deum*, Castillos de fuego y, como en similares ocasiones,

“... el día 16 de junio la Ciudad dispuso en su Casa una Comedia, que fue la de *¿Quién es quien premia al Amor?*, compuesta por Caudanos, para cuya fiesta me encargó la Loa la Ciudad” (Ib.: 336).

Al día siguiente se vuelve a representar la misma obra en la Casa de las Comedias. También se canta el Oratorio *La batalla de los ángeles*, de Francisco Sarrió (M. Moreno, 85: 182).

Mientras tanto, finaliza a Pradas su prórroga de acólito, y, animado —quizá recomendado— por el

algemesiense Cabanilles, se decide a opositar al Magisterio de Capilla de la Parroquia San Jaime, de Algemesí, pueblo de honda tradición musical.

No conocemos el desarrollo de estas sus primeras oposiciones; consigue la plaza y le es otorgado el beneficio de Nuestra Señora de la Salud (Ripollés, *o. c.*: XXII); firma la toma de posesión como clérigo. Así, pues, abandona Valencia, aunque siguiendo de cerca —sólo le separan 30 Km— las incidencias de la ciudad y la Catedral.

El viernes 29 de abril muere en Valencia Mn. J. B. Cabanilles, enterrado en la Catedral, mientras su discípulo —José Pradas— prepara la recepción de las órdenes sagradas, que, según Medall (85: 236), recibe en 1713 a título de aquel beneficio. Por las mismas fechas se ordena su paisano y amigo Pedro Vidal.

Muere también Pedro Oyanarte, responsable de los Infantillos, siendo sustituido por Francésc Sanchis, “music de la present esglesia”, desde el 22 de octubre de 1712 hasta la llegada del Maestro Rabassa en 1714, con la asignación de 660 libras y 7 sueldos —2.476 pts.—, reservándose el Cabildo la facultad de aumentar o disminuir dicha cantidad (A. C. V., Prot. 3192: 1489 v.).

Finalmente, el 21 de diciembre, ausente todavía el Arzobispo, muere el Vicario general; le sustituye D. Jacinto Ortí —tío de J. Vicent Ortí—, cuya primera providencia es mandar que los clérigos “vistan el hábito clerical y no vayan como a seculares, como se lo permitía D. Francisco Maquilón” (Ib.: 341).

1713 es todavía un año conflictivo: el tratado de Utrech —para el que Haendel compone un *Te Deum* y un *Jubilate* (Bukofzer, 86: 339)— y la aprobación de la Ley Sálica —publicada en Valencia el 19 de junio—, son, sin duda, los acontecimientos políticos más importantes.

La Reina da a luz al Príncipe Fernando Luis —futuro Fernando VI—, lo que se traduce en fiestas y música.

Felipe V sustituye en sus cargos a valencianos por castellanos —“es de creer que sólo los quitó por ser valencianos”, comenta Ortí (*o. c.*: 347) y quiere intervenir en el nombramiento del nuevo Vicario y en la expropiación de los eclesiásticos ausentes.

El 13 de septiembre cae Barcelona, con lo que se completa la unificación centralizadora.

Importantes novedades ocurren a la música y los músicos valencianos; el martes, 11 de abril,

“Item, per quant la plaza de primer organiste està vacant en la present Metropolitana per mort de Mn. Joan Cabanilles, per ço nomenen en interim y donen la vacant de dita plaza a Vicent Rodriguez, organiste, e li assignen per son treball sexanta liures annues

exigidores de la Administracio de la Almoyna pagaderes per tercies pospasades segons estil, comensant el dia de la present nominacio ab les musiques, emoluments y gages anexos a dita plaza de organiste” (A. C. V., Prot. 3193: 1080 v.).

El 14 de mayo nos encontramos ante lo que podría parecer el primer conato de huelga de músicos: se celebra la Procesión general de los Desamparados

“... sin haber clarines ni timbales de la ciudad por no haber querido D. Rodrigo Caballer [intendente] pagarles la procesión de San Vicente Ferrer y San Gregorio” (Ib. 346 v.).

El 12 de julio interviene la Capilla del “Patriarca” en las Capuchinas, y, en el mismo Colegio, cesa como Acólito Pedro Vidal.

El 22 de septiembre el Cabildo de la Catedral acuerda “que es tragen edictes per a la plaça de mestre de Capella, de 60 dies i que sien en data del primer de Febrer” (A. C. V., Prot. 3193: 1415).

Se canta el Oratorio Sacro al Nacimiento, de Orgambide, que se volverá a cantar en Palma de Mallorca —de donde era Maestro su paisano Francisco Sarrió— el 23 de enero de 1729 (Mitjana, 20: 2138, nota 2).

El 3 de febrero de 1714 Valencia estrena Capitán general en la persona del marqués de Villadaria. El día 14, “a poco más de las 8 de la mañana, muere la Reina” a los 25 años de edad; la Capilla de la Catedral interviene, por supuesto, en las exequias, y también, que sepamos, en dos fiestas privadas: la ya tradicional del 25 de abril, organizada por doña Eusebia Figuerola, “en memoria de la batalla de Almansa”, y la organizada por la Condesa de Faura —“mi Señora”, añade Ortí—, el 8 de mayo.

Al manuscrito de Ortí le faltan cuatro hojas, correspondientes —suponemos— al nuevo matrimonio del Rey con Isabel de Farnesio el día 16 de septiembre.

En la Catedral es admitido el infantilillo José Gargallo, de Morella, quien más adelante será motivo de disputa entre Maestros y Organistas de Orihuela y de Valencia.

Por fin, el 24 de mayo —casi 8 años desde la muerte de Ortells— el ilustre Cabildo “eligunt et nominant Rhythmicum seu Magistrum Capellae dictae Metropolitanae, Petrum Rabassa Presbiterum, qui erat Rhythmicus Cathedralis Ecclesiae urbis Ausonae seu Vici” (A. C. V., Prot. 3194: 875 v.). No debe ser confundido —como hace Subirá (53: 559)— con Miguel Rabassa, organista de la Capilla Real, ni con Mateo Rabassa —como hace Mitjana (20: 2133 y 2180, y M. Moreno, 85: 55)—.



Sabemos que los examinadores de aquella oposición fueron Mn. Isidro Escorihuela –Pbro., Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante–, Jacinto Escobar –Pbro., Maestro de Capilla de Teruel–, y el famoso Mn. Onofre Guinovart; si bien, por enfermedad y edad, hubo de ser sustituido a última hora por Mn. Francisco Hernández –Maestro del Convento de la Encarnación de Madrid– que se encontraba casualmente en Valencia. No parece improbable –opina Ripollés (o. c., XXIII) que Pradas se presentara a esta oposición; en ningún momento perdió el contacto con la Catedral.

El 17 de agosto, quizá por indicación de Rabassa, el Cabildo da a conocer las *Ordenaciones capitulares para el buen orden de la Capilla de Música* (A. C. V., Prot. 3194: 1077), que regulan, entre otras prácticas, la de la música instrumental en los servicios religiosos.

Desde ahora hasta su marcha a la Catedral de Sevilla en 1724, Rabassa –licenciado en artes (Ripollés, o. c.: VI)– insufló a la música religiosa valenciana una ráfaga renovadora y exuberante, aportando las formas nuevas que ya se conocían en el resto de Europa. De este año precisamente es su Villancico a la Asunción, letra de Ortí (Ms. 14087: 118):

“Puso la música Pedro Rabassa, Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de Valencia. No sirvió en Valencia y le reduje para la oposición del Magisterio de Capilla de Castellón de la Plana. Año 1717”.

Será la próxima oposición de Pradas. El Villancico en cuestión –¿*Quién es la que subiendo del desierto...?*– consta de Introducción, Estribillo, Coplas, Recitado y Aria. Habría sido interesante comparar las composiciones de Rabassa y Pradas; pero, por desgracia, no las hemos encontrado.

El botifler J. Vicent Ortí –como su tío J. Ortí i Moles– colabora con el maulet Rabassa en varios Villancicos más (19, en el manuscrito 14097).

En 1715 finaliza el *Diario* de Ortí con importantes noticias de cambios en la alta política:

“1 de enero: Llega a Valencia la noticia de que la Señora Doña Isabel de Farnesio, hija de los serenísimos Duques de Parma y Reina de España, desposada con D. Felipe IV de Aragón y V de Castilla, mandó llevar desterrada a Francia a la Princesa de los Ursinos que con su ardid, industria y maña gobernaba absolutamente la monarquía” (o. c.: 359).

Del mismo tenor son las noticias aparecidas el 14 de febrero, 10 de marzo y 1 de septiembre (Ib.):

“Noticia del destierro de Mr. Horry, embajador francés, y D. Melchor de Macanaz, los cuales, confederados con la Princesa de los Ursinos, malquistaron lastimosamente al Rey con sus vasallos por medio de maliciosos consejos.

Noticia de que el Rey había depuesto al P. Pedro Robinet, de la compañía de Jesús, su confesor, cuya noticia causó también singular regocijo por ser de la facción de Macanaz y de la Princesa de los Ursinos... A las 8 de la mañana murió Luis XIV, abuelo de nuestro Rey Felipe V a los 77 años de edad menos 4 días ... y a los 33 de su reinado. Hicieronse exequias en Valencia”.

Por lo que a la Música se refiere, en la congregación de San Felipe Neri se canta *Afectos de un alma reconocida al beneficio de su justificación en el ejemplar de Santa María Magdalena*, Oratorio Sacro, primero, música del famoso Maestro de las Descalzas Reales de Madrid, José de San Juan (M. Moreno, 85: 182).

El día 15 de marzo se produce en la Catedral el Nomenament de Pere Rabassa, Mestre de Capella, ... y el illustre Organiste del Real Collegi de Corpus Christi –Francisco Vicente– examinadors dels oppositors a dita plaza [organista] (A. C. V., Prot. 3195: 534”).

Los ejercicios de oposición se celebran el día 28: Rabassa compone el Villancico al Santísimo, “que se hizo para las oposiciones de organista en la Iglesia Mayor” (Ortí, Ms. 14097: 136). La plaza, como sabemos, fue conseguida por Vicente Rodríguez Monllor, organista interino, aunque hay fuentes que afirman que el elegido fue Francisco Vidal, de Lérida (M. Moreno, 85: 113).

El 2 de septiembre Luis Rocafort, ex-infantillo compañero de Pradas, es nombrado “violíniste en la plaza de music de instrument de cordes ab salari de 20 liures annuos” (A. C. V., Prot. 1631: 148 v.).

El 7 de noviembre, considerando que

“Pere Gamundi ha servit a la present Metropolitana 4 anys de infantillo i tres anys i mig d’acolit i mig de music baixoniste, i es habil, per ço provixen i li assignen a dit Pere Gamundi la plaçe de ministril ... que vaca per ausencia de Joan Batiste Valcaneda (A. C. V., Prot. 3295: 1538).

Mientras –en 1716– el Rey decreta la Nueva Planta para Cataluña y Mallorca –con lo que se completa el proceso unificador–, Rabassa escribe el primero de sus 5 Oratorios que se cantarán en Valencia: *La gloria de los Santos* (Ripollés, 35: VI) –que en 1717 se cantará también en Mallorca, por la misma razón que el de Orgambide (Mitjana, 20: 2133)–. Se canta también la segunda parte del Oratorio de José de San Juan, cuya primera se cantó el pasado año.

JOSE LUIS PALACIOS GAROZ

APENDICE

Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral durante la estancia del Archiduque Carlos en Valencia, según referencia expresa de Joseph Vicent Ortí i Major.

1706

OCTUBRE

- 1 Misa y Vísperas por los años del Rey en la Catedral y en la Capilla de Palacio (p. 159).
- 2 Misa y Salve (p. 160).
- 12 *Te Deum* por el feliz arribo del Rey, Misa Pontifical y Procesión a San Luis Beltrán, junto con la Capilla de S. M. (p. 164).
- 14 Misa en privado (p. 166).
- 15 Misa de Pontifical en el convento de San Felipe, oficiada por el Abad de Poblet (Ib.).
- 16 Salve en la Capilla de Palacio (p. 166 v.).
- 17 Oficio en la Iglesia de Santo Tomás de Villanueva (Ib.).
- 24 Misa y Vísperas solemnes en la Parroquia de Santo Tomás (p. 168 v.).
- 27 Vísperas solemnes en Santo Tomás (p. 169).
- 28 Misa pontifical en Santo Tomás (p. 169 v.).
- 31 Misa pontifical en Santo Tomás (p. 174).

NOVIEMBRE

- 1 Vísperas y Maitines de Difuntos en Sto. Tomás (p. 174 v.).
- 2 Oficio de Difuntos en Santo Tomás (Ib.).
- 4 Misa en Santo Tomás (Ib.).
- 10 Oficio en Santo Tomás (p. 177).
- 19 Misa en Santo Tomás y Letanías (p. 178).
- 20 Letanías en Santo Tomás (Ib.).
- 21 Misa en Santo Tomás y Vísperas solemnes en la Capilla de los Desamparados (p. 178 v. y p. 179).
- 28 Misa cantada y Vísperas en Santo Tomás (p. 182).
- 29 Misa en la Capilla de Palacio a las 6 horas (Ib.).
- 30 Misa en la Iglesia de S. Andrés por ser su día (p. 182 v.).

DICIEMBRE

- 1 Misa en la Capilla de Palacio (Ib.).
- 2 Misa en la Capilla de Palacio (a las 7), Misa en Santo Tomás (a las 10), Vísperas (Ib.).
- 3 Misa en la Iglesia de la Compañía por ser el día de San Francisco Javier (p. 183).
- 5 Misa privada (p. 183 v.).
- 6 Misa privada (a las 7), Misa en S. Nicolás de Bari por ser su día (a las 11) (p. 184).
- 7 Vísperas de la Concepción.

- 8 Procesión, Vísperas y Letanías con la Música del Rey (p. 185).
- 9 Misa en privado, Misa en "El Patriarca" con la Capilla del colegio (Ib.).
- 19 Misa en Santo Tomás (p. 186).
- 20 Misa en la Capilla de Palacio, Vísperas en Santo Tomás (p. 186).
- 21 Misa en la Capilla de Palacio (a las 7), Misa en Santo Tomás (a las 10) (Ib.).
- 22 Función de los jueves (p. 188)
- 24 Vísperas y Maitines de Navidad, simultáneamente, en la Capilla de Palacio y en la Catedral (Ib.).
- 26 Misa en la Iglesia de San Esteban, Vísperas en Santo Tomás (p. 189).
- 27 Misa y Vísperas en privado (p. 189 v.).
- 28 Vísperas en privado (Ib.).
- 31 Vísperas cantadas con la Música del Rey (p. 194).

1707

ENERO

- 5 Vísperas en privado (p. 204).
- 6 Misa en Santo Tomás, Vísperas en la Capilla de Palacio (Ib.).
- 9 Misa en privado (Ib.).
- 20 Misa en la Iglesia de San Sebastián (Ib.).
- 21 Vísperas en privado (Ib.).
- 23 Misa en privado (p. 205 v.).
- 31 Misa de pontifical por ser día de S. Pedro Nolasco (p. 206 v.).

FEBRERO

- 2 Misa en privado (día de la Candelaria), Vísperas en la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados (Ib.).
- 5 Vísperas en la Capilla de Palacio (Ib.).
- 6 Misa conventual (Oficio Mayor) (p. 207 v.).
- 10 Misa conventual (Ib.).
- 13 Misa conventual (p. 208).
- 14 Funerarias por el Rey de Portugal: Vísperas de Difuntos, Maitines con los tres nocturnos y Laudes (p. 208).
- 19 Vísperas en la Capilla de Palacio (p. 209).
- 20 Misa en Santo Tomás Apóstol (Ib.).
- 23 Vísperas en Santo Tomás Apóstol, con la Música del Rey.
- 24 Misa en Santo Tomás Apóstol, con la Música del Rey (Ib.).
- 27 Misa en privado (Ib.).

MARZO

- 3 Misa en Santo Tomás de Villanueva (Ib.).

BIBLIOGRAFIA

Actas del Cabildo de la Catedral de Valencia (ACV).

BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the Baroque Era* (New York: W. Norton and Company, inc., 1947). Traducción al castellano: *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach* (Madrid: Alianza Música, 1986).

CARCELLER I SAFONT, Manuel: "Italianisme i innovació en la Música de Josep Pradas", en *BSCC* LXVII, Sept. 1989.

CLIMENT BARBER, José: "El órgano de la catedral de Valencia en 1711; primera reforma posterior a Cabanilles", *RM* II, 1979: 5.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España* (Madrid: Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos, 1917).

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española* (Madrid: Alianza Música, 1985), t. IV.

MEDALL BENAGES, Pascual: *Monografía histórico-artística de Villahermosa del Río* (Valencia: Imprenta Nácher, S. L., 1984).

Memoria de los difuntos y mortuorios de la Iglesia parroquial de Villahermosa sacada de los Racionales antiguos y modernos que en su archivo se encuentran, excepto los hijos de familia y los párvulos, por no tener de qué testar (Manuscrito, 1462-1818).

MITJANA, Rafael: "Histoire de la Musique: Espagne", *Encyclopédie de la Musique de A. Lavignac* (París: Delagrave, 1920), t. IV.

ORTÍ Y MAYOR, José Vicente: *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de septiembre del año 1715* (Valencia: Manuscrito en la Biblioteca de la Universidad, 1715).

ORTÍ Y MOLES, Joseph: *Villancicos y diferentes poesías sagradas a varios asuntos, compuestos por ... y copiados por su sobrino D. Joseph Vicente Ortí y Mayor, su sobrino* (Manuscrito en la Biblioteca Nacional, n.º 14098, 1745).

PAHONER, Juan: *Hallazgo de especies perdidas* (Manuscrito Catedral de Valencia, siglo XVIII).

REGLA, Juan: *Aproximació a la Història del País Valencià* (Valencia: Col. "Tres i quatre", 1978).

RIPOLLES PEREZ, Vicente: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935).

Músicos castellanenses (Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1935).

SUBIRÁ, José: "La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", *AM* I, 1946: 181-194.

ZABALA, Arturo: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (Valencia: Diputación, 1960).

EL MAESTRO DE OBRAS LUCAS GARCIA (VALENCIA, 1847-1899)

Formando parte de ese gran elenco de profesionales que se dieron cita en la Valencia (que se renovaba) del último tercio del siglo XIX, se cuenta con Lucas García Cardona (Valencia, 1847 Godella, 1899), maestro de obras que llevó a cabo edificaciones de carácter privado, logrando un gran prestigio en la ciudad y rivalizando con otros de no menor enjundia como Vicente Bochons, Peregrín Mustieles y Rafael Moreno.

1. LA FORMACION ACADEMICA Y EL ARTIFICE

El artículo 45 del Real Decreto de 31 de octubre de 1849 (por el cual se reorganizaban las Academias de Bellas Artes y sus enseñanzas) establecía que «para ingresar en el primer año de la carrera de maestro de obras se necesitaba tener dieciséis años cumplidos», siendo preceptivo haber cursado con anterioridad estudios preparatorios en establecimientos del Gobierno o debidamente autorizados ⁽¹⁾.

Los *estudios preparatorios* contemplaban las asignaturas de «Instrucción primaria elemental completa», «Geografía», «Primero y segundo año de matemáticas elementales» y «Dibujo lineal o de figura». Y los *estudios de carrera*, con una duración de tres años, establecían en el primer curso las disciplinas de «Principios de geometría descriptiva con sus aplicaciones a las sombras y cortes de carpintería y cantería» y «Práctica de toda clase de operaciones topográficas»; en el segundo curso, «Principios de mecánica teórica e industrial» y «Principios de construcción, conocimiento y análisis de los materiales»; y en el tercer curso, «Composición y ejecución de planos de edificios de tercer orden» y «Trazado y construcción de caminos y de las obras que le corresponden». Durante los tres años se impartía «Dibujo topográfico y de arquitectura» ⁽²⁾.

Lucas García sería uno de los últimos maestros titulados por la Academia de San Carlos ya que el Decreto de 6 de julio de 1869, del Ministerio de Fomento, acordaba la supresión de esta enseñanza considerada hasta entonces de carácter oficial ⁽³⁾, siendo firme la orden desde 1871.

A los 17 años (residía en la calle de Gracia, n.º 7, 3.º) principia sus estudios, previo examen de ingreso en 1865, en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia (dependiente de la Real Academia de San Carlos) ⁽⁴⁾, cursando la carrera de maestros de obras durante los años de 1866 a 1868, revalidándola previo último ejercicio o examen ante un tribunal constituido bajo la presidencia de Manuel Blanco y Cano, Director de la Escuela, y de los profesores Juan Mercader, Ildefonso Fernández Calvacho

y Julián Bueno de la Peña, y cuyo repente consistió en la traza de *Una escuela de equitación con circo cubierto y galería alta para el público, cátedra, salas de descanso para ambos sexos, habitación para el dueño y familia, cuadras y demás dependencias* ⁽⁵⁾, dado y ejecutado en 16 de noviembre de 1868 y obteniendo la calificación de aprobado por mayoría ante el mismo tribunal en 23 de diciembre de dicho año ⁽⁶⁾ y siéndole otorgado el corres-

- (1) Vide los Art. 41 y 42 del Cap. VI que trata «De las Escuelas especiales de Bellas Artes», de la Real Orden de 31 de Octubre de 1849.
- (2) Vide el Art. 43 del Cap. VI, de la Real Orden de 31 de octubre de 1849 por la que se reorganizan las Academias de Bellas Artes y sus enseñanzas.
- (3) Los maestros de obras del siglo XVIII y gran parte del XIX han sido tratados en la tesis doctoral de Juan Esteban Chaparría, que permanece inédita (Vide el prólogo del profesor Pedro Navascués Palacio al libro de BENITO GOERLICH, Daniel: La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Valencia, 1983).
- (4) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia). Libro de Actas pertenecientes a las clases de Maestros de Obras, Agrimensores y Aparejadores. Años de 1855 a 1871. Sign. 73. Valencia, 30 de noviembre de 1865. «Resultado de los exámenes verificados para ingresar en esta Escuela en el día de la fecha». El alumno Lucas García y Cardona, inscrito con el n.º 2, figura con la censura o calificación de aprobado.
- (5) Ibidem. Sign. 73. Valencia, 16 de noviembre de 1868. «Repente para examen de Maestro de Obras de D. Lucas García y Cardona». Dice así el acta:
«Constituido el Tribunal bajo la presidencia de D. Manuel Blanco y Cano, Director, compuesto además de los señores D. Ildefonso Fernández Calvacho, D. Juan Mercader y D. Julián Bueno de la Peña en el día de la fecha para verificar el examen de Maestro de Obras que tenía solicitado D. Lucas García y Cardona, y puesta de manifiesto la urna que tenía treinta bolas correspondientes a otros tantos asuntos, según el artículo 33 del reglamento sacó una que dice «Una escuela de equitación con circo cubierto y galería alta para el público, cátedra, salas de descanso para ambos sexos, habitación para el dueño y familia, cuadras y demás dependencias», y dadas a el alumno la explicación que pidió, se retiró a verificar el repente, quedando de guardia el ayudante de la enseñanza de Maestros de Obras y bajo la vigilancia del conserje del establecimiento. Valencia, diez y seis de noviembre de mil ochocientos sesenta y ocho». El Presidente del Tribunal, Manuel Blanco y Cano. El Secretario del Tribunal, Francisco Furió.
- (6) Ibidem, Sign. 73. Valencia, 23 de diciembre de 1868. «Aprobación de D. Lucas García Cardona en el 2.º ejercicio para la torna de título de Maestro de Obras». El acta referida dice a la letra:
«Constituido el Tribunal bajo la presidencia de D. Manuel Blanco y Cano, Director de la Escuela; de los profesores D. Juan Mercader, D. Ildefonso Fernández y D. Julián Bueno de la Peña, hoy día de la fecha para confirmar los ejercicios de examen de Maestro de Obras que tenía solicitado D. Lucas García y Cardona, se presentaron por el conserje del establecimiento los planos, y comprobados con el croquis que ejecutó en el primer día y hechas las preguntas que se creyeron necesarias, resultó aprobado por mayoría, de lo que certifico. Valencia, veinte y tres de diciembre de mil ochocientos sesenta y ocho. El Presidente del Tribunal, Manuel Blanco y Cano. El Secretario del Tribunal, Francisco Furió».

pondiente título en 28 de Junio de 1869, cuando contaba 21 años de edad ⁽⁷⁾. Coincidiendo con él se graduaron los asimismo maestros de obras Manuel Peris Villalta y Rafael Moreno Latorre.

El «Libro de Actas pertenecientes a las clases de Maestros de Obras, Agrimensores y Aparejadores. Años de 1855 a 1871», conservado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ⁽⁸⁾ da cuenta de los cursos académicos y asignaturas de las que Lucas García se hallaba matriculado, así como de las calificaciones obtenidas que, seguidamente, se describen:

Primer Curso (año 1865-1866):

«Geometría Descriptiva y su aplicación».

(Comprendía «Elementos de Geometría Descriptiva: clase oral» y «Parte gráfica: resolución de problemas y copia de detalles de edificios»).

— Bueno.

«Topografía y Agrimensura».

(«Topografía: clase oral» y «Parte gráfica: Dibujo topográfico a pluma y color y representación en el levantamiento y construcción de planos»).

— Notablemente aprovechado.

Segundo Curso (año 1866-1867):

«Mecánica y Construcción»



Fig. 1. Papeleta de matrícula en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia, de Lucas García. Año 1866.

(«Nociones de mecánica aplicada a la construcción», «Conocimiento de los materiales, su manipulación y empleo en las obras; construcción de todos géneros; monte aplicada a la cantería, carpintería y obras de hierro»; y «Parte gráfica. Problemas de construcción y copia de edificios particulares»).

— Notablemente aprovechado.

Tercer Curso (año 1867-1868):

«Parte legal del maestro de obras (o de la profesión)»

(«Composición y parte legal: clase oral»).

— Notablemente aprovechado.

«Composición de edificios rurales y de tercer orden»

(«Parte gráfica. Composición de edificios rurales»).

— Sobresaliente.

2. LUCAS GARCIA Y SU TRATAMIENTO POR LA HISTORIOGRAFIA EN LAS FUENTES IMPRESAS

La historia de la arquitectura siempre se ha decantado hacia la investigación y estudio de grandes obras, bien sean de carácter municipal o religioso, privativas de los arquitectos en épocas diversas, relegando a un segundo plano (más bien postergando) a los maestros de obras, a quienes les estaba vedado los antecitados proyectos y que tenían que conformarse, pese a su docta preparación académica, con dirigir aquellos edificios particulares (!y qué edificios!) considerados de tercer orden que demandaba tanto la burguesía floreciente como los hacendados comerciantes de la ciudad.

En el ámbito de la historiografía artística, una de las precursoras figuras que aporta noticia escrita (aunque escueta) acerca del maestro de obras Lucas García es, por demás, un arquitecto, Francisco Mora Berenguer, quien en su discurso de ingreso titulado «La Arquitectura Contemporánea en Valencia» (publicado en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1916 —y del que existe tirada aparte—), leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la solemne recepción como académico de la misma, celebrada el día 8 de febrero de 1916, revela que el maestro «llevó a cabo edificaciones, algunas hábilmente decoradas con policromía natural, de innegable buen gusto, que hermosean los principales paseos de la ciudad».

Transcurrida media centuria del anterior el asimismo arquitecto Alberto Peñín tuvo palabras de ponderación para con él cuando dice en su libro *Valencia (1874-1959): Ciudad, Arquitectura y Arquitectos* (Valencia, Escuela

(7) A.R.A.S.C.V., Libro borrador de registro de títulos de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores que se expiden en esta Escuela de Bellas Artes. Años 1868-1871. Sign. 147

Lucas García y Cardona consta en el referido libro como natural de Valencia, de 21 años de edad, con la calificación de aprobado por mayoría según fecha del último ejercicio de 23 de diciembre de 1868, y fecha de la expedición del título en 28 de junio de 1869 en que fue remitido al Rector.

(8) Las asignaturas cursadas y calificaciones obtenidas por Lucas García en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia constan insertas en A.R.A.S.C.V., Libro de Actas pertenecientes a las clases de Maestros de Obras, Agrimensores y Aparejadores. Años de 1855 a 1871. Sign. 73. Folios 50 vº, 51 rº, 60 vº y 66 vº

Técnica Superior de Arquitectura, 1978, pág 49) que es (fue) «uno de los últimos y más conocidos maestros graduados por la Academia».

En nuestras rebuscas, releendo a Trinidad Simó y bosquejando en su compendio (muy denso) titulado *Valencia, centro histórico: Guía urbana y de arquitectura*. (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, págs. 306-307), descubrimos lo que en su recorrido urbano refiere acerca de las obras del maestro de fines del siglo XIX, destacando ante todo la armonía general de sus edificios y el cuidado diseño en composición y tratamiento de materiales tanto de viviendas plurifamiliares (Colón, 25 y Lauria, 26) como de residencias urbanas para una familia (palacete de Pascual y Genís, 23). Resalta de igual modo la fecundidad decorativa y búsqueda de colorido de algunos de los mismos (antiguos Almacenes «La Isla de Cuba» y Almacenes «Sánchez de León», ambos ubicados en la plaza de la Reina esquina a San Vicente).

Daniel Benito Goerlich en su tesis doctoral *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. (Valencia, Ayuntamiento, 1983, pags. 354, 366-369) aporta y da noticia exhaustiva, abundante y documentada acerca del período de actividad que desarrolla en Valencia entre 1884 y 1899 el «maestro Lucas» (apelativo popular por el que se conocía en la época), acerca del cual (y de otros) recuerda «como algunos de ellos llegaron a alcanzar una reputación superior a la de los restantes arquitectos titulados, encargándoseles numerosas obras de gran entidad, aunque siempre privadas».

Javier Pérez Rojas al acometer el estudio del chalet de Vicente Blasco Ibáñez, edificado por el maestro de obras Vicente Bochons, en el *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana* (Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, Tomo II, pág. 424) dice que éste debió conocer la obra de Lucas García, «en cuyas obras los elementos neogriegos o pompeyanos se acercaban al modernismo, como por ejemplo la casa de la plaza de la Reina esquina a San Vicente».

Asunción Alejos al analizar alguna de las obras del maestro («Casas de la calle Caballeros, números 14, 16 y 18») en el *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia* (Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pag. 150) dirigido por Felipe M.ª Garín, considera que aquél creó un estilo propio, lleno de distinción y elegancia, con audacias bien desarrolladas arquitectónicamente.

Y Alfonso E. Pérez Sánchez en su precisa y concluyente *Valencia. Arte en Valencia* (Madrid, Fundación Juan March, 1985, pág. 342) abunda en el hecho de que «presenta curiosos elementos del repertorio clásico la obra de Lucas García, uno de los últimos maestros de obras titula-



Fig. 2. Vista retrospectiva de la Plaza de la Reina con el edificio de Lucas García en primer término y de la calle de Peris y Valero, posterior de la Paz. Valencia. (Fototipia Thomas, Barcelona, de hacia 1910).

dos por la Academia de San Carlos, que en su edificio de los antiguos Almacenes «La Isla de Cuba» incorpora, junto a columnas de fundición y elementos neobarrocos, delicados frisos con motivos helénicos de danzantes y músicos. El mismo maestro había realizado obras de un curioso neorabismo, casi excepcional en la ciudad» (Caso de la casa para la viuda e hijos de Ylario, en el Paseo de la Alameda, n.º 21, que desapareció en 1972).

Todos los autores citados coinciden en destacar el gran prestigio que alcanzaron en su momento las obras de Lucas García, su innegable buen gusto y la reputación lograda por quien fue uno de los últimos y avezados maestros graduados por la Academia de San Carlos.

3. PERIODO DE ACTIVIDAD Y OBRAS DE SU PRODUCCION

Preferentemente dos tipos de edificaciones desarrolló Lucas García y Cardona en el transcurso de su, aunque corta vida (52 años), dilatada obra: unas de *carácter historicista*, vinculadas a modelos del Renacimiento italiano (Palacio de Malferit, la derribada Casa de Leonardo Blasco y Casa Pampló) y del pasado nazarita (Casa Ylario en el antaño Camino de la Soledad); y otras en las que priva el contraste cromático entre los materiales utilizados (las dos grandes edificaciones de la plaza de la Reina que otrora estuvieran dedicadas a los Almacenes «La Isla de Cuba» y Almacenes «Sánchez de León») en una etapa que podríamos denominar de *eclecticismo renovador* en búsqueda de la modernidad.

3.1. ETAPA HISTORICISTA (1880-1894)

Registrados son catorce los edificios (hubo muchos más) proyectados por Lucas García en el período

comprendido entre los años 1880 y 1894 (el de 1891, de febril afán constructivo), acerca de los cuales hay referencia escrita o existe noticia documentada y que se recogen en la tesis doctoral de Daniel Benito Goerlich, mencionada líneas arriba.

La tipología de los mismos atiende a formulaciones «académicas» del pasado, que se sumergen en la que se ha dado en llamar corriente historicista vigente en el último tercio del siglo XIX, y en los que las artes aplicadas y oficios artesanales (talla de madera y forja o fundición de hierro) van a adquirir un gran desarrollo y protagonismo, sobre todo a través del empleo de miradores de gran tamaño (de auténticos muebles se podrían considerar, equivalentes en su prestancia a armarios y librerías, un adorno de calle) de estilo renacimiento, diseñados con gusto exquisito por el maestro; y de la traza de balcones y cubrepersianas, estas últimas con un repertorio amplio de formas y modelos, la más frecuente en montante de abanico.

En el período de referencia la actividad arquitectónica del maestro Lucas es como sigue, atendiendo a su ordenación cronológica y siempre circunscrita a la ciudad de Valencia:

EDIFICIO DE LA «CAJA RURAL PROVINCIAL».

Obra neorrománica corresponde al año 1880 y se eleva sobre un solar cuadrado en el que la fachada principal da a la plaza de San Vicente Ferrer, núm. 3 (o de «los Patos») y la fachada lateral a la calle del Mar, num. 33 por donde tiene el ingreso. Confrontando con el edificio se halla la Iglesia Parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri (La Congregación).

Construcción en origen de tres plantas (bajo, planta noble y alta) señalada y reconocible en el alzado, que fue remodelada en 1930 por el arquitecto Joaquín Rieta Sister (quien también restauró el Palacio de Malferit) añadiendo tres pisos y respetando la estructura primigenia.

Perfilando una secuencia de la edificación se dirá que lo elaborado por Lucas García corresponde a la planta baja, actualmente maltratada al haber perdido su primitiva decoración en ventanas y marcos, y que desplaza la entrada a las viviendas al flanco lateral izquierdo según costumbre de facilitar libre espacio a los bajos comerciales si los hubo; la planta noble, con cinco huecos por lado, se resuelve mediante el empleo de arcos de medio punto, el central abocinado, provisto de columnillas y capiteles de tradición pseudorrománicos, así como la decoración de dientes de sierra, y sobre el que se dispone un amplio balcón de obra (los distintos vanos, exentos de balcones y protegidos por un antepecho de obra a juego con el del centro, siguen un ritmo seriado proporcionando una gran uniformidad a las dos fachadas); y la planta alta que

continúa el mismo tratamiento de ventanas seriadas que la anterior. Destacan los cubrepersianas de hierro colado en forma de abanico que utilizará en otros edificios.

A lo edificado por el maestro Lucas le serán añadidos en la década de los años treinta tres plantas (lo que hace una distribución total de seis), las dos últimas retranqueadas en los extremos de ambas fachadas, lo que confiere al edificio un porte grandilocuente (sobre todo al ser observado desde lo angosto de la calle del Mar) según proyecto de Joaquín Rieta.

Trinidad Simó hace referencia al mimetismo aplicado por Rieta que consigue un tratamiento unitario en el conjunto ⁽⁹⁾.

EDIFICIOS DE VIVIENDAS DE LA CALLE DE CABALLEROS, NUMEROS 14, 16 y 18. Datable hacia 1880 constituyen los primeros grupos de viviendas levantadas en Valencia por Lucas García. De estilo ecléctico es un conjunto formado por tres edificios con fachada principal (y correspondientes ingresos) versante a la calle de Caballeros, núm. 14, 16 y 18 (antes 26, 28 y 30) y lateral recayente a la calle Mare Vella.

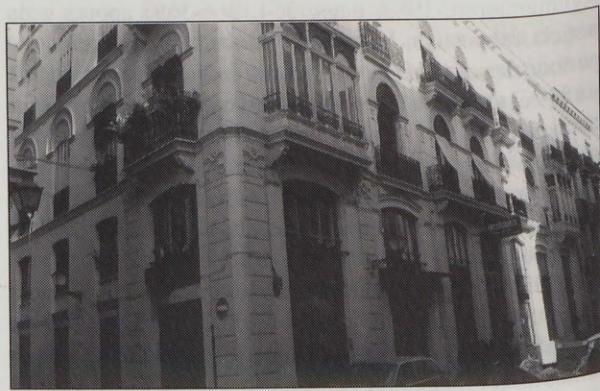


Fig. 3. LUCAS GARCÍA: Edificio de viviendas de la calle de Caballeros, números 14, 16, 18. Valencia. Detalles de la planta baja y entresuelo que permanecen unidos en fachada (Foto Javier Delicado). Año 1889.

Cada edificio de viviendas consta de planta baja, entresuelo, dos pisos y un desván. La planta baja y el entresuelo permanecen unidos buscando línea de continuidad, recurso frecuente utilizado en otros edificios de la ciudad (Almacenes «La Isla de Cuba» y Almacenes «Sánchez de León»).

(9) SIMO TEROL, Trinidad: Valencia, centro histórico: Guía urbana y de arquitectura. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pág. 93.

Trinidad Simó dice acerca del conjunto de edificios y su organización: «Los portales presentan un diseño que a menudo se repite en esta época: el recercado de éstos une también la ventana del entresuelo que está sobre ellos, de manera que se confunde uno y otra en un mismo conjunto pareciendo a primera vista que la puerta del zaguán tiene una mayor altura. Así conservaba, aunque fuera de modo ficticio, la tradicional doble altura de la puerta de la entrada al mismo tiempo que se aprovechaba más el espacio, intercalando, aquí también, el entresuelo»^(9 bis).

La fachada principal, más elaborada en elementos decorativos, sorprende por el empleo en la planta de un balcón corrido trabajado en forja, asistido en los colaterales por miradores de madera.

«Es de resaltar todo el trabajo de la rejería: los calados de los miradores, la barandilla de los balcones, los cubrepersianas en forma de arco y las ventanillas o pequeños óculos de los desvanes con las rejas que dibujan una estrella de seis puntas. A resaltar toco ello por la noche, cuando las luces del edificio se encienden. Estas parten de las habitaciones iluminadas y nosotros las vemos a través de los hermosos juegos y arabescos de ventanas, cubrepersianas, etc. Y parecen delicados encajes que protegen el calor e intimidad de la vivienda»⁽¹⁰⁾.

La fachada lateral, de menor significación (da a una calle estrecha), no contempla miradores que son sustituidos por balcones seriados.

Es ésta una obra triple, o bloque de tres casas, en la que Asunción Alejos Morán vislumbra un cierto historicismo de carácter orientalista, acusado en los miradores con empleo de falsos arcos polilobulados y en las estrechas columnillas con sus capiteles en los balcones, de claro recuerdo nazari, así como orientalista también es la decoración de los cubrepersianas calados⁽¹¹⁾.

PALACETE PARA MANUEL CANDELA. Vivienda unifamiliar situada en la calle Pascual y Genís, núm. 23, junto al Colegio Notarial (de 1884, arq. Joaquín M.^a Belda Ibáñez; reformado por Manuel Peris en 1924). De estilo ecléctico, data de 1884, siendo clara la influencia de modelos de la arquitectura albertiana.

El edificio, de cuatro plantas (baja, entresuelo, principal y ático), «se subordina a una curiosa composición que todavía mantiene líneas académicas y que le confiere un aspecto de cosa cuidada, con un cierto preciosismo decimonónico»⁽¹²⁾.

La fachada, estructurada en tres huecos verticales, permanece centralizada por el pórtico o zaguán situado en el eje central de la misma, surmontado por un mirador de madera que dispone de arquería seriada. A destacar las grandes ventanas termales del ático y el gran frontón curvo de la cornisa que parece disimular la balastrada del

remate (recurso vario que también utilizará en otros edificios, como el proyectado para la familia Ylario en la calle de Colón, núm. 25, esquina a Lauria, núm. 30, de 1889, éste ocultando el desván).



Fig. 4. LUCAS GARCIA: Palacete de Manuel Candela.
Calle de Pascual y Genís, núm. 23. Valencia
(Foto Javier Delicado). Año 1884.

Recurso utilizado con frecuencia por Lucas García (visto en los edificios de viviendas de Caballeros, núm. 14, 16 y 18, y que observaremos en los de Colón, 25 y Lauria, 26, entre otros) consistirá en el empleo de cubrepersianas de forja, aquí en forma de abanico, ubicados los dos huecos laterales de la planta noble, así como las finas columnitas de fundición dispuestas en los mismos sobre antepecho de obra.

(9 bis) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 159

(10) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 160

(11) ALEJOS MORAN, Asunción: «Casa de la calle Caballeros, números 14, 16, 18», en (GARIN, F. M.): *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pág. 50.

(12) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 307

Es este uno de los primeros y sobrios edificios documentados del maestro Lucas (Archivo Histórico Municipal, Policía Urbana, Año 1884, expediente 78) en el que, como refiere Daniel Benito, «ya manifiesta su predilección por los modelos del Renacimiento y Manierismo italiano»⁽¹³⁾, visible en el empleo de pilastras de orden compuesto poco salientes y de almohadillado en los paramentos.

El palacete urbano alojó en otro tiempo el laboratorio del Doctor Jaime Ferrán, descubridor de la vacuna contra el cólera, siendo en la actualidad residencia de religiosas Oblatas.

EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA CALLE PASCUAL Y GENIS, número 9, con fachada lateral a la calle Sagasta, números 2 y 4. Ecléctico, data de 1885 y es de porte similar al referido de Caballeros, números 14, 16 y 18.

Comprende planta baja, entresuelo con balconillos de forja, planta principal con miradores de madera (de gran prestancia) en la fachada versante a Pascual y Genis, planta alta y buhardillas provistas de ventanas cuadrilongas.

La fachada ha sido remozada recientemente.

CASA PARA FERNANDO BLASCO, desaparecida, que se ubicaba en el Camino de la Soledad (posterior Paseo de la Alameda). Data de 1886 y estaba inspirada en palacios renacentistas.

Se trataba de un edificio de viviendas acomodadas de tipo plurifamiliar, estructurado en cuatro plantas (baja y tres pisos) y que habilitaba «una serie de arquerías superpuestas, compuestas por medios puntos flanqueados por columnas toscanas sobre pedestales»⁽¹⁴⁾. En el centro de la fachada se abría el zaguán con doble ingreso, adintelado.

De forma cúbica, las molduras horizontales señalaban las diferentes plantas y la alineación de los huecos compensaba su horizontalidad. Empleo de almohadillado sobre el muro de la fachada.

Es obra documentada por Daniel Benito (AHM. P.U., 1886, exp. 124) cuyo alzado reproduce en su tesis doctoral *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertiente de la arquitectura entre 1875 y 1925* (Valencia, Ayuntamiento, 1983, pag. 58).

CASA DE J. PAMPLO. Edificio de viviendas con fachadas versantes, la anterior (con patio o zaguán), a la plaza de Mariano Benlliure n.º 8 (antigua plaza de la Pelota), y la posterior, a la calle de San Vicente, n.º 23 (antiguo 43). De impronta ecléctica e inspirado en palacios renacentistas data de 1887 (AHM. P.U., 1887, exp. 63). Fue transformado hacia 1945, adicionándose a la vieja estructura dos plantas, ático y balaustrada.

En origen la edificación poseía cuatro plantas (baja, entresuelo, principal y alta) en la que destacaban el empleo

de estípites, hermas sustentando voladizos de obra (evidentes del lado de San Vicente, n.º 23), seriación de columnas corintias y balaustradas⁽¹⁵⁾.

La planta baja, del lado que se manifiesta hacia la calle de San Vicente, estuvo destinada a comerciales (la renombrada «Casa Pampló») hasta la década de los años setenta, siendo «a posteriori» modificada en su totalidad por la instalación allí de una entidad crediticia que no ha tenido en cuenta para nada la decoración preexistente⁽¹⁶⁾, logrando romper la estética del conjunto. Y del lado que da a la plaza de Mariano Benlliure conserva la estructura primigenia, con un bello artesonado en su interior de madera policromada con canes tallados. Aquí estuvo instalada la celebrada Cervecería «El León de Oro», establecimiento regentado por Juan Clemente y decorado con relieves del escultor José Aixa Iñiguez; y desde 1945 permanece ocupada por el Círculo de Bellas Artes, entidad centenaria y lugar de reunión y de tertulia, por antonomasia, de destacados artistas, de ayer y de siempre.

CASA PARA LA VIUDA E HIJOS DE YLARIO. Inmueble derribado en 1972 que asentaba en el Paseo de la Alameda, núm. 21 (antiguo Camino de la Soledad). Obra en estilo neoárabe (raro en la ciudad) se erigió en 1888, a las afueras (entonces) de la urbe.

El edificio habilitaba tres plantas a saber: baja con semisótano y entresuelo, y dos pisos superiores con empleo de miradores y balcones en los extremos.

La fachada, de gran riqueza decorativa, dejaba entrever posibilidades de policromía que utilizaría habitualmente. Daniel Benito la describía así: «Está dividida a modo tradicional en tres partes, y culmina en el centro con un pronunciado alero, decorada con mocárabes. Los vanos son todos de herradura o de herradura apuntada, inspirados en el estilo nazarí, enriquecidos con yeserías»⁽¹⁷⁾.

Es obra rara documentada (AHM. P.U. 1888, exp. 114) y aparece reproducida gráficamente en el libro de Manuel Sanchis Guarner titulado *La Ciutat de València. Síntesi d'història i Geografia urbana* (Valencia, 1972, pág. 527).

Para este edificio Lucas García se iba a inspirar en otro neoárabe que proyectara en 1856 el arquitecto Vicente Martí, cuya composición se organizaba en tres cuerpos, dos laterales a modo de torres y un gran alero⁽¹⁸⁾.

(13) BENITO GOERLICH, Daniel: *La Arquitectura del Eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1983, pág. 366

(14) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 366

(15) Ibidem, pág. 366

(16) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 355

(17) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 366

(18) Ibidem, pág. 26

CASA PARA LA FAMILIA YLARIO. Edificio de planta irregular (un triángulo) emplazado en la confluencia de las calles de Colón, n.º 25 y Lauria, n.º 30, para el que Lucas García trazó dos proyectos parecidos. De estilo ecléctico se fecha en 1889 y se asemeja al inmueble de Lauria, n.º 26, obra no sin razón del mismo maestro.



Fig. 5. LUCAS GARCIA: Casa Ylario. Calle Colón, núm. 25, y calle Lauria, núm. 30. Valencia. Año 1889 (Fototipia Thomas, Barcelona, de hacia 1910).

El primer proyecto (AHM. P.U., 1889, exp. 33) evidenciaba una edificación similar a las que ocho años antes había construido en la calle de Caballeros, números 14, 16 y 18 (de 1880), en el que el recercado de los portales unía los huecos o ventanas del entresuelo que están sobre ellos originando arquerías, procedimiento frecuente en las dos últimas décadas del siglo XIX (véase también en los Almacenes «La Isla de Cuba»). Y el segundo proyecto, y definitivo (AHM. P.U., 1889, exp. 34), introducía la separación entre el bajo y el entresuelo en cuyas pandas laterales se habilitaron miradores de madera, al igual que se disponía en chaflán en la planta noble.

El alzado se compone de planta baja, entresuelo, principal, planta alta y porche. A considerar, como recuerdo de ello hace Trinidad Simó, de abajo arriba, los diferentes tratamientos de los huecos; los miradores de madera, laterales en el entresuelo y raros por la ubicación, y achaflanado en el principal buscando la simetría, así como el gran balcón de forma abombada que lo surmonta; y el remate final, un frontoncillo que esconde la ventana del piso buhardilla⁽¹⁹⁾. Atención a las columnas anilladas del entresuelo, forjados de balcones y cubrepersianas en forma de abanico (singularísimos, aunque repetidos en otros edificios).

En opinión de Daniel Benito «ese edificio es un ejemplo más del eclecticismo fin de siglo en Valencia, e incorpora numerosos elementos de origen renacentista, al

gusto de Lucas, pero con un tono general de carácter neogriego. Apunta además cierta policromía con la utilización de distintos tipos de alomohadillado listado, imitaciones de sillería blanca en las embocaduras y apilastrados y paramentos enlucidos con yeso blanco o de ladrillo visto»⁽²⁰⁾.

CASA PARA MANUEL GOMEZ (Fig. 6) en la plaza de Tetuán, n.º 23 (antes de Santo Domingo) con adyacentes a la plaza del General Tovar, n.º 4 (antaoño calle de Gloria) y a la calle del Pouet de Sant Vicent. De estilo neobarroco afrancesado, data de 1891.



Fig. 6. LUCAS GARCIA: Palacete de Manuel Gómez (hoy Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia). Plaza del General Tovar, núm. 4. Valencia. Año 1891 (Fototipia Thomas, Barcelona, de hacia 1910).

Con aires de palacio urbano y sabor ochocentista, y ubicado junto a un espacio abierto como es la Glorieta, este edificio resulta un imponente conjunto con composición central de las fachadas con doble ingreso monumental, los ángulos torreados y rematados por cupulines escamados (de gran difusión en la época coronando chaflanes y cajas de escalera).

Presenta seis plantas que facultan semisótano, doble entresuelo, principal, planta alta y desván. Alude Daniel Benito a que los vanos más ricamente ornamentados no son los correspondientes al piso principal, sino los del piso superior, sobre los cuales se instaló una especie de frontones de líneas curvas, decoradas con florones⁽²¹⁾.

(19) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 307

(20) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 366

(21) Ibidem, págs. 366-367

Los zaguanes, grandes, de doble altura, poseen óculos sobre la puerta para su mejor iluminación. La jerarquización de plantas es evidente: balcón corrido de obra en la principal y balcones de forja individuales en la segunda.

Con esta obra (AHM. P.U., 1891, exp. 66) el maestro Lucas incorporó a su repertorio decorativo, tan amplio y diverso, elementos barrocos, patentes en el empleo de óvalos, frontones, etc. (22).

En la última intervención sufrida por el edificio (nada afortunada) y acaecida hacia 1980, fue renovada la distribución interna, acorde —se dice— a las modernas exigencias funcionales. De lo antiguo conserva el zaguán (ampliado) y las dos escaleras principales, y las fachadas (que no pudieron derribarse al estar considerado como un edificio de interés en zona de respeto (23). Hoy acoge el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia.

CASA PARA JOSE ENRIQUEZ. Situada en la desaparecida plaza de Cajeros, núm. 4, y ubicada junto al pasaje de Ripalda (proyecto de 1889) fue derribada en 1929 para construir sobre su solar una edificación de viviendas de corte racionalista, torreda, del arquitecto Joaquín Rieta Sister. Data de 1891 y era de porte eclecticista.

Edificio de cuatro plantas (baja, entresuelo, principal y alta) se caracterizaba por sus paramentos de ladrillo rojizo, el gran tímpano decorado con relieves del piso principal y la pronunciada balconada de hierro del mismo (24). Los bajos, habilitados para comerciales, albergaron durante el tiempo en que la casa permaneció en pie la Papelería Vila (de V. Climent Vila) de singular trayectoria en la ciudad.

El proyecto original (AHM. P.U., 1891, exp. 102) y añejas fotografías de principios de siglo muestran en el alzado una estrecha fachada, debido a la angosta superficie sobre la que se elevó. Por ello enfatiza la composición de la planta principal con la integración de un gran arco de medio punto, mientras que en la planta alta dispone una seriación de arquillos.

Es claro en Lucas García el conocimiento de los tratados de arquitectura divulgados en el Renacimiento, particularmente los de Serlio, que se reflejan aquí con la inserción de una serliana (25) y que lo convierte en un auténtico artesano de la arquitectura.

EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA CALLE DE LAURIA, NUM. 26, en estrecha relación con el del n.º 30 de la misma calle, esquina a Colón, núm. 25, aquel de 1889. De hacia 1891 conserva una impronta ecléctica.

Compuesto de cuatro plantas (baja, entresuelo, principal y alta) la fachada habilita sendos ingresos de gran altura a cada lado de la misma, quedando centralizada por una ventana geminada (con parteluz de fundición) provista de balconcillo en el entresuelo, y el mirador de doble cuerpo



Fig. 7. LUCAS GARCÍA: Edificio de viviendas de la calle de Lauria, núm. 26. Valencia. De hacia 1891. (Foto Javier Delicado).

en madera de la planta noble que se prolonga a la planta alta. El empleo de balcones en forja de disposición elíptica y de cubrepersianas helecoidales está en correspondencia con los utilizados en la antecitada edificación de Colón, n.º 25.

Trinidad Simó advierte de la combinación de ladrillo visto y revoco en la fachada a partir del primer piso, que junto a balcones y miradores genera un especial juego,

(22) Ibidem, pág. 366

(23) GARIN, Felipe M.ª. *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pág. 78

(24) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 367

(25) El desaparecido edificio de la plaza de Cajeros, n.º 4, figura reproducido fotográficamente (Láminas XXXI y XXIII) en el libro divulgativo de calles y barrios valencianos de CORBIN FERRER, Juan Luis: *De San Martín a las Barcas (Entre el gótico y el barroco)*. Valencia, Federico Domenech, 1992.

refinado pero sin ostentación ⁽²⁶⁾. Hoy es sede del Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria.

CASA SANSANO. Edificio de viviendas situado en la calle de Caballeros, n.º 43 (antes 49) con fachada lateral a la calle Abadía de San Nicolás. De porte neoclásico, data de 1891 (AHM. P.U., 1891, exp. 1) y la fachada fue modificada en un proyecto posterior, de agosto de 1897, para adaptar la referida planta a vivienda ⁽²⁷⁾.

Conocida antaño como Casa de los Queixals se halla construida sobre lo que fue un patio gótico. Comprende planta baja (con semisótano y entresuelo), dos pisos y desván. Escalera de acceso de dos tramos, de mármol, con diseño del repertorio naturalista del XIX ⁽²⁸⁾.

CASA MORODER (Fig. 6). Vivienda para varias familias situada en la calle de la Paz, n.º 10, esquina a la de Luis Vives, n.º 7. Data de 1891 y es de estilo ecléctico.

El edificio consta de cinco plantas (baja, entresuelo, dos pisos superiores y ático). El zaguán se sitúa en la calle de Luis Vives con el fin de proporcionar un mayor espacio a los bajos comerciales que dan a la calle de la Paz (fue de Peris y Valero), arteria proyectada en su momento, a fines del XIX, con gran sentido unitario y estético a modo de una gran vía siguiendo el gusto francés de la época.

El piso principal presenta balcones volados con balaustres de obra mientras que las plantas superiores lo hacen con forjados de hierro. Singularidad adquiere el cuerpo de miradores volado (era único el maestro para ello) realizado de madera, de planta poligonal que recorre las tres plantas y se remata por un cupulino apuntado.

Es obra documentada (AHM. P.U., 1893, exp. 102) y se halla ornamentada con elementos renacentistas. ⁽²⁹⁾

PALACIO DE LOS MARQUESES DE MALFERIT, anterior de los Brizuela y hoy de Antonio Noguera, asentado en la calle de Caballeros, núm. 20 y 22, con fachadas laterales a la calle Mare Vella y plaza del Conde de Buñol. Data de 1893 y es fiel reproducción decimonónica de palacio renacentista. El interior, aunque muy transformado, corresponde a un casa señorial gótica del XV. Conserva bello patio descubierto, restaurado por Joaquín Rieta Sister, y una escalera de ángulo. ⁽³⁰⁾

Daniel Benito considera que con este edificio Lucas García vuelve al proyecto de palacio renacentista que había empleado en los comienzos de su carrera con una forma rectangular rematado por una cornisa de pronunciado vuelo y los ángulos decorados con sillería esquinada ⁽³¹⁾.

La fachada, academicista, se estructura con cinco huecos y ordena su alzado mediante el empleo de planta baja (con semisótano y entresuelo), piso principal con balconada de balaustres de obra y planta alta con balcones de forja y vanos rematados por frontones rectos de yeso, el del centro partido por la inserción en el hueco de un relieve pétreo con

el escudo de armas del linaje de los Malferit. Gran cornisa con modillones.

EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA CALLE DE PEREZ BAYER, NUM. 1, con fachada recayente a la plaza de los Niños de San Vicente, que se fecha en 1895 y se atribuye a Lucas García ⁽³²⁾.

Es un edificio vulgar que carece de interés, construido para casas de renta, es decir, destinadas por sus dueños para ser alquiladas. Consta de planta baja, tres pisos superiores y porche. Los huecos adintelados de los balcones, que se suceden con uniformidad extrema, la escasez de elementos decorativos y el ahorro en los forjados, hacen que la construcción se resienta en la pobreza de materiales.

En este tipo de obras a veces la habilitación de entresuelo y buhardilla puede venir condicionada por otros edificios colindantes que las poseen o por el hecho de ser viviendas destinadas a una clase burguesa.

3.2. PERIODO DE ECLECTICISMO RENOVADOR (1895-1899)

Investigadas son siete las edificaciones concebidas por el maestro en el período que abarca desde 1895 a 1899.

A partir de 1895 Lucas García proyectó una serie de grandes edificaciones en pleno centro cívico de la ciudad —las hubo otras de mejor enjundia, continuación de la etapa anterior—, entonces en remodelación de la cabecera de la calle de la Paz (denominada de Peris y Valero) y primer tramo de la calle de San Vicente. Obras que podríamos evaluar como de carácter emblemático: las ya renombradas en otro lugar de los Almacenes «La Isla de Cuba» y Almacenes «Sánchez de León», acaso lo más «florido» de su producción en el transcurso de la carrera profesional.

Es un momento, aunque ecléctico, de renovación, en el que aborda con decisión una búsqueda de la modernidad a través del empleo de materiales varios (ladrillo visto, cerámica polícroma, piezas de fundición) y uso diverso de elementos decorativos (relieves con grutescos, caduceos, grifos) de ascendencia neogriega.

Las obras mención del período que ha lugar son las que siguen según secuencia gradual:

(26) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 306

(27) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 367

(28) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 165

(29) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 367

(30) ALEJOS MORAN, Asunción: «Palacio de los Marqueses de Malferit» en (GARIN, F. M.): *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pág. 131

(31) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 367

(32) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 306

CASA PARA ENRIQUE MORET, ya derribada, en la calle de las Barcas, n.º 3, situada junto al que fue Hotel y Fonda de España. De resabios renacientes se fechaba en 1895 según el proyecto original (AHM. PU., 1895, exp. 26).

Edificio, del que restan añejos documentos gráficos, poseía la fachada decorada con paramentos de ladrillos listados por estrechas franjas de piedra blanca ⁽³³⁾. Se ordenaba en cinco plantas (baja, entresuelo y tres pisos), la última provista de una arquería de evocación renacentista.

CASA PARA MERCEDES SANCHEZ DE LEON, emplazada en la calle de San Vicente, núm. 6 (antes del 20 al 24), decorada con motivos neogriegos como lo serán sus vecinas (San Vicente, 2 y Pza. de la Reina, 5) de misma mano. Fechada en 1895 (AHM. PU., 1895, exp. 246), su planta trapezoidal ostenta también fachadas versantes a las arterias o callejones angostos, de Derechos, donde tiene el patio o zaguán, Jofrens y Pescadería. La estructura es de fundición, vigas y viguetas metálicas.

Edificio de cinco plantas (baja, entresuelo, principal, primero y segundo) posee un doble entresuelo originado por la disposición en la planta baja de unas arquerías de medio punto que no fueron respetadas en la última reforma, que descansaban sobre ricas columnas de orden corintio de hierro fundido, hoy ocultas al exterior al haber sido recubiertas con aplacados de mármol. Balaustrada de obra en el remate de edificio con elementos neogriegos labrados en forja (pegasos o caballos alados).

Aparecen también aquí en la planta noble o principal los tradicionales miradores de madera (de tan de su gusto, y elemento constante de toda su obra). Los bajos albergaron diversos comercios de calzado en la década de los años setenta.

ALMACENES «LA ISLA DE CUBA», establecimiento textil de pasada celebridad en la ciudad, es un inmueble situado en la plaza de la Reina, núm. 5, y calle de San Vicente, núm. 1. Data de 1895 y es de estilo eclectico-romántico.

Edificio de seis plantas (baja, dos entresuelos y tres pisos) priva en ellas el juego policromo de los paramentos, animado además por la aplicación de numerosas piezas de cerámica vidriada y paneles de azulejos con dieciocho figuras de bacantes o ménades danzando, realizadas con la técnica medieval del reflejo metálico, redescubierta por José Ros y comercializada a través de «La Ceramo». Estas y otras piezas policromadas, se entonaba a una decoración general de gusto neogriego ⁽³⁴⁾.

La edificación, obra de Lucas García y de rememorada evocación para quien estas líneas escribe (que allí transcurrió 17 años de su vida), fue proyectada por encargo de Josefa Sancho sobre el solar que existía en la calle de San



Fig. 8. LUCAS GARCÍA: *La Isla de Cuba* (edificio). Plaza de la Reina, núm. 5. Valencia. De 1895 (Foto Javier Delicado).

Vicente, núm. 1, y plaza de la Reina, números 7 y 8, siendo otorgada por el Ayuntamiento la correspondiente licencia municipal en 4 de junio de 1895. Un año después se adquieren unos terrenos anejos correspondientes a los números 5 y 6 de la mencionada plaza, por lo que se le proporciona a la superficie a construir una mayor extensión. El proyecto inicial es revisado, ampliándose la longitud de una de las fachadas (la versante a la plaza de la Reina) en el estilo ya impuesto y concediéndose nueva licencia en 1 de abril de 1896.

Los planos (conservados en el A.H.M. P.U., 1895, exp. 215) contemplan en la traza original la inserción de un cupulino como remate en el chaflán, que no se ejecutó y cuyo uso fue frecuente en otros edificios de Lucas García. Cuenta con la particularidad de tener un doble entresuelo,

(33) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 367

(34) Ibidem, pág. 87, nota 69

originado por la disposición en la planta baja de unas arquerías de medio punto que apean sobre ricas columnas corintias de hierro fundido que siempre estuvieron decoradas con pan de oro (es una desgracia hoy que hayan sido repintadas en azul cobalto), y que proceden de la Fundación «El Vulcano» de Valencia.

La solución en planta libre del bajo, donde la estructura solamente es un esqueleto de pilares y columnas, permite abrir amplios vanos para los escaparates, habiendo dispuesto diversos usos desde su creación. A destacar la imponente escalera interior, de madera torneada, que comunica la planta baja y el entresuelo.

Descolla en el segundo entresuelo y última planta la incorporación de ventanas seriadas, dissociadas por columnas jónicas, que conecta con la arquitectura de vanguardia de la época; los miradores de los pisos principales y el abalaustrado de obra de los balcones; el alero de madera y la cubierta exterior con tejado de pronunciada vertiente, con tejas en forma de escama hoy impermeabilizadas.



Fig. 9. LUCAS GARCIA: *Edificio "La Isla de Cuba"*. Pza. de la Reina, 5. Valencia. Detalles de paneles cerámicos con escenas de bacantes (Foto Javier Delicado).

El acceso al edificio queda desplazado al lateral izquierdo mediante un amplio zaguán y su correspondiente y amplia escalera que comunica con las diferentes plantas del edificio, habida cuenta de que estas fueron habilitadas como obradores de distintas profesiones en la primera mitad del siglo XX.

El ladrillo visto de la fachada contrasta con todo un repertorio de elementos decorativos clásicos, que recorre arcos, frisos y cenefas: palmetas y grifos sobre superficies cerámicas, y grutescos y caduceos en relieves.

Aquí estuvieron ubicados los Almacenes «La Isla de Cuba» (fueron sus dueños Juan y Emilio Campoy) que dieron (y dan) nombre al edificio hasta final de los años cincuenta. En el transcurso de 1962 a 1985 se instaló la

firma comercial Vda. de Miguel Roca, que ocupó todas las plantas del edificio, destinadas a la venta de material eléctrico y de electrodomésticos. Posteriormente, en época cercana —1988—, se estableció la entidad bancaria Caja Madrid tras habilitar ciertas dependencias para este fin.

ALMACENES «SANCHEZ DE LEON», casa situada en la confluencia de la calle de San Vicente, núm. 2, y de la plaza de Santa Catalina. Eclecticista romántico como el anterior, data de 1896.



Fig. 10. LUCAS GARCIA: *Casa de Sánchez de León*. Calle de San Vicente, núm. 2. Valencia. De 1896 (Foto Javier Delicado).

El edificio participa de seis plantas (baja, entresuelo, tres pisos y desván) en las que prevalecen los elementos ornamentales eclécticos en relieve.

Obra de Lucas García y emparentada con la precedente, con la que además enfrenta y confronta, fue proyectada por el cargo de comerciante Pedro Sánchez de León sobre el solar que demarcaba la calle de San Vicente, números, 2, 4, 6, 8, 10, 12 y 14, y la plaza de Santa Catalina, números

1, 2 y 3, siendo concedida la correspondiente licencia municipal en noviembre de 1896. Sin embargo, «después del primer proyecto realizado, redactó un segundo proyecto para este edificio en abril de 1897, en el que las principales modificaciones conllevaron la desaparición del segundo entresuelo y la instalación de miradores poligonales en el cuerpo volado adosado al chaflán»⁽³⁵⁾.



Fig. 11. LUCAS GARCIA: Casa de Sánchez de León.
C/ San Vicente, 5. Valencia. Detalles decorativos y miradores
(Foto Javier Delicado).

Los planos (AHM. P.U., 1896, exp. 267) advierten aquí también la inserción de un cupulino octolátero como remate en el chaflán, que se llevó a la práctica, formando un chapitel bulboso con óculos abuhardillados.

La planta baja y el entresuelo se resuelven con arcos de medio punto que descansan sobre columnas jónicas de fundición, algunas desfiguradas al exterior por añadidos postreros (rótulos sobre acristalados de escaparates) de dudosa «modernidad».

Las fachadas son desiguales siendo mucho más larga la recayente a la calle de San Vicente. Se subrayan en la

última planta las placas con relieves flanqueados por estípites cuyas cimas se exornan con cabezas de leones, recurso que reutilizará en el edificio de viviendas de Guillén de Castro, núm. 31 y en el derribado que levantó para Vicente Peñalva en la calle de las Barcas (antiguos números 9 y 11), en años sucesivos. Surmonta friso cerámico que recorre todo el edificio, alero de amplio vuelo y cubierta exterior con tejado de pronunciada vertiente.

Define Trinidad Simó este edificio como «la cerámica, el alero artesonado, los diferentes motivos decorativos, como las cabezas de leones, el juego de los materiales de fachada, ladrillo visto alternando con el revoco ocre y la cerámica, el templete francés con el que termina el chaflán, todo tiene un sabor, quizás, de «tono menor», pero vistoso y alegre»⁽³⁶⁾.

La entrada a las viviendas, muy angosta, queda relegada al ala lateral izquierda de la edificación, con el fin de proporcionar más amplitud a los bajos comerciales.

EDIFICIO DE VIVIENDAS DE GUILLEN DE CASTRO, NUMERO 31, que data de hacia 1897 es obra ecléctica muy barroquizada que se atribuye al maestro de obras Lucas García.

La finca distribuye cinco plantas (bajo, entresuelo y tres pisos de viviendas). Tanto la baja como el entresuelo, destinados a comerciales, permanecen unidos mediante arcos de medio punto (tres), destacando los frontales de los mismos que aparecen dorados con relieves (graciosos perritos) en estuco.



Fig. 12. LUCAS GARCIA: Bajos comerciales del edificio de viviendas de la calle Guillén de Castro, núm. 31. Valencia.
(Foto Javier Delicado). Es obra atribuida.

(35) Ibidem, pág. 368, nota 114

(36) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 360

Trinidad Simó indica que «a partir del piso principal las viviendas, dos por planta, se articulan con tres huecos a la calle. Sobre el último piso, un alero con típicas cabezas de leones remata la fachada. A resaltar la combinación de comercial y viviendas; también la rejería de los balcones»⁽³⁷⁾.

CASA PARA VICENTE PEÑALVA en la calle de las Barcas, antaños números 11 y 12, derribada (?). No creemos se trate del edificio que subsiste en pie en el n.º 5 de la referida calle, obra ésta que Trinidad Simó asigna al arquitecto Juan Calvo Catarineu, de 1896.

De estilo ecléctico, la de Lucas García es obra cuya traza corresponde al año 1898 (AHM. PU., 1898, exp. 33). Daniel Benito manifiesta que el maestro aquí «vuelve a emplear los paramentos listados de obras anteriores, así como diversos tipos de almohadillados y placas con relieves similares a los empleados en la casa para Pedro Sánchez de León».⁽³⁸⁾

CASA PARA JOSE ESPI en la calle de la Paz, núm. 28, con fachada lateral a la calle San Juan de Ribera y posterior a la calle de Cardenal Payá. De estilo ecléctico se iniciaron las obras en 1899 siendo terminadas en 1900 por distinta mano.

Se trata de un edificio de viviendas que se alza sobre una planta irregular y consta de seis plantas (baja, entresuelo y cuatro pisos), la última tratada a modo de desván. El principal ostenta balcón corrido de obra y las plantas superiores disponen de balcones individualizados de forja sobre los vanos. Friso superior decorado y pronunciado alero de madera por remate⁽³⁹⁾. Es eco de otras obras ejecutadas en la década anterior.

Fue esta la última fábrica de Lucas García que no concluyó debido a su óbito (desconocemos la causa a tan temprana edad, 52 años), siendo finalizada dos años después por los también maestros de obras Juan Bautista Martínez y Vicente Alcayne Armengol.

3.3. OBRAS MENORES O ARTES ANALES

Daniel Benito proporciona noticia acerca de otras obras de Lucas García que consideramos menores (portadas de comercios, miradores, verjas de cerramiento) o artesanales y de entre las que cabe relacionar las siguientes:

Portada comercial para la zapatería «El Buen Tono» en la Bajada de San Francisco, núm. 37, desaparecida junto con el edificio. De 1886.

Mirador de madera para el edificio de Barcas, núm. 1, derribado, que se ubicaba junto al Hotel y Fonda de España. De 1895 (AHM. PU., 1895, exp. 25).

Portada comercial para Manuela Martín (Fig. 13) sobre los bajos del edificio sito en la calle Avellanas, núm. 3. Se trata de una portada de madera que subsiste, obra neobarroca de 1897 (AHM. PU., 197, exp. 19) proyectada para un establecimiento de coloniales, al presente tienda de antigüedades. El edificio en el que se halla instalada corresponde a la primera mitad del siglo XIX y se estructura en planta baja, entresuelo, tres plantas superiores jerarquizadas por balconajes en forja y buhardilla. La portada de Lucas García invade hasta el arco de cerramiento del bajo comercial que incluye el entresuelo.



Fig. 13. LUCAS GARCÍA: *Portada Comercial*. Calle de Avellanas, núm. 3. Valencia. De 1897 (Foto Javier Delicado).

Verja de cerramiento para José Berrueto en el Camino de la Soledad (hoy Paseo de la Alameda) ya desaparecida. El proyecto databa de 1897 (AHM. PU., 1897, exp. 83) y sobre sus pilares se empleó de nuevo el ladrillo visto listado sobre piedra⁽⁴⁰⁾.

4. EL MAESTRO, LA EPOCA Y SU ENTORNO

Lucas García se enfrentaba a una ciudad —Valencia— entonces (desde 1865) sin murallas y que significaba una nueva era, una renovada etapa para la edificación privada tras verse consolidada la Restauración en 1874 (después del intento revolucionario de 1868) y sentadas las bases de una economía estable, de la que emanaría una burguesía terrateniente, su principal clientela, sólida y segura.

(37) Ibidem, pág. 263

(38) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 368

(39) SIMO TEROL, T.: op. cit., pág. 369

(40) BENITO GOERLICH, D.: op. cit., pág. 369

Así pues, con la aprobación del primer Ensanche (de 1887), se abren nuevas perspectivas edificatorias a la vez que en el interior se reforman algunas calles⁽⁴¹⁾, teniéndose para ello en cuenta unas mejores condiciones higiénicas y la creación de los denominados patios de vecindad que permitían una mayor aireación de las viviendas en los grupos de manzanas.

Ante tan gran situación Lucas García acudiría «pres-to», blandiendo todos los historicismos en aquel momento en boga, particularmente su regusto por lo neogriego, y neorromano, y de los que sería, finalizando el siglo, su epígono ya que fallecía el viernes 16 de junio de 1899 en Godella⁽⁴²⁾. Desde aquel entonces, transcurrida una casi centuria, ahí están (¡ya lo dicen!) sus edificios todavía en pie para atestiguarlo cual testigos del ayer.

5. SIGNIFICADO DE LA OBRA DE LUCAS GARCÍA

Sólida fue la formación artística de Lucas García (no sin razón provenía de una Academia de pasada celebridad, la de San Carlos, la principal siempre en provincias, como bien glosara Elías Tormo y Monzó) que justamente queda demostrada en la práctica totalidad de proyectos que acometió, anteriormente ya estudiados y circunscritos a la ciudad de Valencia.

Este maestro de obras, que templaba a lo antiguo, alcanzó un prestigio tan relevante que fue superior al de muchos arquitectos titulados de la época (popularmente era conocido por «el maestro Lucas»). Su conocimiento de los tratados de arquitectura (Palladio, Serlio, Vitrubio, Milizia, Tosca, Bails) y las reglas prácticas sacadas de la experiencia fueron de tamaño significación tal como lo manifiesta en todos sus historicismos, creando un estilo propio, lleno de elegancia y distinción, de donosura.

Como modulador y modelador de los lenguajes clásicos, los acomoda a sus edificios con prontitud liviana, en los que preside una armonía general y un cuidado diseño tanto en la composición como en el tratamiento de los materiales.

Audacias aparte de su bien desarrollada arquitectura es también un artesano rotundo y un adornista fecundo.

Como artesano logra al proyectar sus miradores tallados en madera una notable singularidad, como si de un mobiliario urbano se tratara. Lo mismo ocurre en el diseño de forjados en donde los cubrepersianas de forma de abanico (de hierro colado) y las columnas de fundición (con preferencia jónicas y corintias) adquieren una cierta singularidad y prestancia en los edificios.

Y como adornista amplio fue el repertorio ornamental utilizado en edificios policromados con gusto y que se dignifican al permanecer situados en las principales vías urbanas, hitos de la ciudad, de los que traemos a colación el Centro Cultural de Bancaja, obra neobarroca de elegante y afrancesado historicismo, ubicada junto a la Glorieta; y sendos edificios de la plaza de la Reina donde destaca la fecundidad decorativa y la búsqueda de colorido, y en los que utilizará elementos neogriegos o neopompeyanos que le acercarán al modernismo (frisos, cenefas, palmetas, grifos, trabajados en relieves de yeso o estuco y sobre superficies cerámicas.)

Con Lucas García Cardona se cerraba un siglo, el del XIX, que conducía irremisiblemente hacia la modernidad y a la que había contribuido en su preámbulo muy meritoriamente. Su aura, su halo de preciosismo queda reflejado en aquellos de sus edificios que permanecen rebasada una centuria ya desde que se erigieron. Y todo debido al magisterio desempeñado por quien fue de la arquitectura el último romántico.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

-
- (41) Alguna que otra obra se ha venido atribuyendo erróneamente a Lucas García (tal el edificio de viviendas de la plaza de Cisneros, de 1886) que será del también maestro de obras Joaquín Lucas Tomás (Véanse LLORENS, V.: «Valencia: Conjunto histórico-artístico a favor de seis zonas de la ciudad. Centro histórico», en el *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, 1983, Tomo II, pág. 260; SIMO TEROL, Trinidad: *Valencia, centro histórico: Guía urbana y de arquitectura*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pág. 46).
- (42) «Crónica mortuoria: Ayer —16 de junio— falleció en Godella el conocido maestro de obras D. Lucas García Cardona. Era el finado, persona muy apreciada en esta capital, donde contaba con generales simpatías y numerosos amigos, debido a su laboriosidad, afable trato e inteligencia en los trabajos que se le encomendaba. Enviamos nuestro más sentido pésame a su distinguida familia —casado con Dolores Noguera Adell, sin descendencia— por pérdida tan irremparable». (Diario «Las Provincias». Valencia, sábado 17 de junio de 1899, núm. 11.983, pág. 2

UNA MALOGRADA PINTURA DE JOSE BENLLIURE SOBRE COLON Y EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA

Entre los fondos pictóricos que posee la Casa-Museo Benlliure se encontraba arrollado, hace años, un lienzo del pintor José Benlliure que por sus dimensiones—240 x 184 cms.—destaca entre los de mayor formato allí conservados. En muy mal estado de conservación, al extenderlo al cabo de haber permanecido muchos años de tal modo nos percatamos de inmediato que dicho lienzo correspondía, en realidad, a un no pequeño fragmento de amplia composición pictórica, emparejable en monumentalidad, estilo, época, fogosa factura y aliento dramático a las tan conocidas pinturas suyas de “La visión del Colosseo” (Museo de Bellas Artes) o “El Valle de Josafat en el día del Juicio Final” (Escuelas Pías de Valencia), composición ésta años más tarde reelaborada por el propio Benlliure con ocasión

del V centenario de la muerte de San Vicente Ferrer ⁽¹⁾. Actualmente, la mutilada tela objeto de nuestro interés, debidamente enmarcada tras una somera restauración, puede contemplarse en uno de los paños de la escalera de la citada Casa-Museo Benlliure.

Aún antes de realizada esta intervención de urgencia, el más que regular fragmento, a juzgar por las dichas dimensiones y las buenas proporciones de las figuras en él

- (1) Vid. A. Alejos Morán: “En torno a la Visión del Colosseo, de José Benlliure”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXV, 1984, págs. 74-76, y J. Seguí Estevan, “San José de Calasanz en el pintor José Benlliure, alumno de las Escuelas Pías”, diario *Las Provincias*, 29 de agosto de 1970.



pintadas, pudo ser fácilmente identificado con el cuadro de Benlliure titulado “¡Tierra!”, citado ya por J. Ossorio y Bernard en la temprana fecha de 1883⁽²⁾. Los expresivos gestos de aquellas figuras, de cabezas de gran carácter y con la mirada unánimemente dirigida a un punto fijo situado fuera del cuadro, el desenvolverse las mismas sobre la cubierta de una embarcación a vela, la indumentaria de época, la presencia de aparejos navales, etc., ayudaron no poco a tal identificación, a pesar de que la recortada tela secciona en más de dos tercios la figura de perfil del protagonista, eje central a su vez de la composición, como luego demostraremos.

El propio don José Benlliure, en apunte manuscrito autobiográfico referido a sus comienzos artísticos, conservado en el archivo de la Casa-Museo Benlliure⁽³⁾, alude explícitamente a esta pintura, manifestando haberla pintado en Roma en 1879 nada más llegar a la Ciudad Eterna, a donde pudo trasladarse en el mes de mayo —explica él mismo— gracias al premio en metálico de tres mil pesetas que le supuso la concesión de una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada el año anterior por su obra “El Gólgota” o “Escena del Calvario”. Estancia la suya en Roma que, como es sabido, don José Benlliure prolongaría hasta 1912, sin dejar por ello de visitar Valencia periódicamente y recorrer muchas ciudades europeas y el norte de África.

La prensa local de la época se hizo eco puntual de la realización de aquel cuadro y así, el diario *Las Provincias*, concretamente, del 4 de febrero de 1880, en escrito de su corresponsal en Roma, informaba a sus lectores de que José Benlliure, joven promesa, a la sazón de veinticinco años, estaba pintando, afanosamente, entre otros cuadros, el titulado “¡Tierra!” que nos ocupa, con el propósito, sin duda, de presentarlo a una próxima exposición nacional. Tema oportuno, sin duda, en un momento en que la figura de Colón había adquirido notable dimensión pictórica no sólo en España e Italia sino también en Francia, recuérdense a este respecto dos obras de E. Delacroix tituladas “Colón con su hijo en la Rábida” y “El regreso de Colón”, pintadas por encargo del príncipe Demidoff para su villa de San Donato en Florencia⁽⁴⁾.

F. Almela y Vives, por su parte, que tuvo acceso a las citadas notas autobiográficas, en su jugosa, breve monografía sobre José Benlliure, informa respecto al cuadro “¡Tierra!” que el pintor “en la desorientación de los primeros momentos acometió un cuadro de mucho porte inspirado en la gesta de Cristóbal Colón; pero no tardó en abandonarlo, convencido de que, para establecerse una base económica, le convenía más pintar cuadritos agradables que resultaran fácilmente vendibles”.⁽⁵⁾

Argumento éste que no resulta en mi opinión del todo convincente y que parece inducido por el hecho de la

sorprendente mutilación del lienzo, que no segura inconclusión, mutilación conocida quizá *de visu* por el propio Almela y en cuya consumación no ha de descartarse algún tipo de deterioro accidental. Abundando en este hecho, años antes, en 1922, José M.^º Bayarri, en opúsculo extrañamente grafiado⁽⁶⁾ había puntualizado a este respecto que el lienzo sobre el descubrimiento de América había sido desgarrado en cuatro trozos “sense compassió” por el propio Benlliure, conservando el pintor sólo el fragmento subsistente como recuerdo de su primera y frustrada obra pictórica nada más llegar a Roma en la ya lejana fecha de 1880. Vidal Corella, por su parte, en su monografía sobre los Benlliure⁽⁷⁾, puntualiza que nuestro pintor hubo de dejar el gran cuadro emprendido por falta de recursos económicos y que, acuciado por esta situación, se vio forzado a rasgar el lienzo para pintar en sus fragmentos cuadritos de género que los marchantes extranjeros como Vanderbilt o Colnaghi comenzaban a encargarle. La afirmación de este autor de que Benlliure sólo conservara el retrato de Cristóbal Colón en la hoy Casa-Museo no pasa de ser una suposición razonable no comprobada, dada la inexistencia del supuesto fragmento con el retrato de Colón al menos desde 1957⁽⁸⁾.

Una vieja fotografía de 175 x 125 mm. de G. Noini, conservada en la Casa-Museo Benlliure, nos ha permitido reconocer en ella un apurado boceto o estudio de la obra en cuestión —“Proyecto de cuadro J. Benlliure. 1881” reza la inscripción que aparece en el ángulo inferior derecho—, fotografía desvaída y defectuosa de otro lado que nos oculta, además, la condición exacta de tal proyecto en cuanto a su procedimiento, soporte, dimensiones, etc.

- (2) En *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1884, 2.^ª edic., pág. 82.
- (3) De dicho manuscrito dimos cuenta en “Evocación de don José Benlliure en el 50.^º aniversario de su fallecimiento”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXVII, 1987, págs. 97-103.
- (4) Citado en el artículo de A. Espinós, C. García y R. López, “Colón y el descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX”, separata del *Ve Congrès Espanyol d’Història de l’Art*. Barcelona, 1983, y *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 5, Museo de América, Madrid, mayo de 1989, págs. 89-113. La noticia del diario *Las Provincias* nos ha sido facilitada por el profesor Vicente Roig Condomina.
- (5) *Vida y pintura de don José Benlliure*. Valencia, 1955, pág. 10.
- (6) *Jusep Benlliure*. València, s.a., pág. XII.
- (7) *Los Benlliure y su época*. Valencia, 1977, pág. 66.
- (8) El inventario elaborado en 1957 por los funcionarios municipales J. Llorca y L. Roig no hace constar el supuesto retrato de Colón. (Archivo Municipal, expediente de donación al Ayuntamiento de la Casa-Museo Benlliure por la hija del pintor, D.^ª María Benlliure Ortiz).

La indicada fecha, 1881, posterior en un año a la que reporta la referencia periodística citada del diario *Las Provincias*, permite aventurar que Benlliure, no satisfecho con su obra, debió seguir trabajando en su elaboración, haciéndola objeto de algún tipo de modificación, sin que de ello se desprenda, necesariamente, haberla dejado sin terminar.

La misma fotografía del curioso "proyecto" de obra nos informa de su contorno en forma de medio punto, similar al de la pintura "Lectura en el jardín", de 400 x 180 cms. conservado en la propia Casa-Museo Benlliure, muy cerca del fragmentado óleo, lo que presupone una entrevista destinada concretamente para medio punto o luneto de salón o pieza de algún edificio oficial.

Por la misma fotografía inferimos que el lienzo subsistente se halla desprovisto, por efecto de la tan extraña mutilación por ambos lados y en la franja superior e inferior, de más de la mitad derecha de lo que fue o pudo ser el lienzo definitivo, además de casi un tercio del lado izquierdo, y parte no despreciable de las zonas superior e inferior, reduciéndose lo conservado a sólo parte del grupo central de figuras, apenas visible, por caso bien chocante, el brazo derecho del protagonista de la pintura, Cristóbal Colón, que aquí, vestido con sobrepelliz de terciopelo azul, a diferencia de como se le representa en el proyecto fotografiado, sostiene con la diestra un pliego arrollado figurando, acaso, portulano o carta marina, desaparecido totalmente el resto de la figura.

El fragmentado lienzo en cuestión, del que, a pesar de lo últimamente indicado, ofrece escasas diferencias de detalle con el conjunto de la composición malamente reproducida en la fotografía citada, muestra apiñado grupo de compañeros de Colón en planos muy próximos al espectador, en número de diez, en variadas actitudes y vestimentas, diferenciadoras éstas de su diversa condición social, simples marineros los más, de entre los que destaca el situado en un segundo plano, con busto semidesnudo, o de cierta jerarquía o cualificación, como el que destaca al centro, de riguroso perfil, vestido con raído sobretodo y holgado capuchón, o los que aparecen detrás de él, uno de ellos acaso figurando a Martín Alonso Pinzón, si bien llama la atención entre todos, por su rostro alborozado al divisar tierra firme, haciéndose sombra con una mano, el grumete de pintoresca indumentaria y postura cimbreante, apoyado sobre el palo de mesana, todo resuelto con técnica realista y pincelada deshecha.

El natural narrativista con tendencia a lo dramático de Benlliure parece haberse concentrado en el estudio de los ademanes y gestos tan expresivos de las figuras, a tono con la reacción intensamente emotiva que en cada uno de los tipos representados produce el trascendental descubri-



Colón y el descubrimiento de América.

miento al cabo de más de cuarenta días de fatigosa expectación. En otro lugar hemos dicho ⁽⁹⁾ que, a juzgar por lo conservado, esta pintura no se sustrae obviamente a los convencionalismos del cuadro de historia de la época, un género en el que sobreabundan los detalles arqueológicos y veristas y un afán, no siempre logrado, en expresar de la manera más convincentemente posible las emociones adecuadas al hilo argumental del asunto. Por lo que se refiere a las calidades formales de la pintura objeto de nuestro interés, destaquemos su paleta pastosa y pardinegra al servicio de un virtuosísimo realista, sensitivo, táctil, en el que Benlliure se desenvuelve ya con absoluta soltura. Lamentablemente, la mutilación del lienzo nos priva, como ya se ha señalado, de casi toda la figura de Colón, protagonista indiscutible del tema, que aparece en el centro del boceto fotografiado en ademán altivo señalando con el brazo derecho la tierra firme entrevista, el Nuevo

(9) En *Nuestros Museos. Casa-Museo Benlliure*, con prólogo de Felipe V. Garín, vol. X, Valencia, 1992, pág. 51.

Mundo, en gesto que difiere ligeramente respecto al del fragmento del lienzo conservado. El marinero que, junto a Colón, apoya sus brazos sobre la regala del navío, concentrando su atención en la costa jubilosamente columbrada, los tripulantes que, alborozados, se precipitan sobre la proa de la nao, los que asoman sus cabezas desde el entrepuente de la nave, etc., son aspectos más intuitivos que representados en el fragmento superviviente que, gracias a la fotografía del boceto, adivinamos formar parte de una composición concebida como desde un punto de vista elevado para poder abarcar, así, toda la cubierta del navío, ligeramente escorado a la derecha. La misma fotografía nos descubre, por el lado de babor, un retazo de mar en cuyo horizonte se divisa, algo alejada, una de las otras dos embarcaciones.

Benlliure, pintor de un pasaje de la historia de España por una única vez, para ilustrar escena tan propicia a la representación de expresiones de irreprimible emoción — que de haberse conservado en su integridad hubiera resultado quizás memorable— no tuvo necesidad de servirse del “Diario de a bordo de Colón”, quizá punto menos que inasequible en su época⁽¹⁰⁾. Pero pintor escrupuloso en adecuarse a las exigencias del argumento y hombre instruido y aficionado a la lectura, como prueba la selecta biblioteca que reunió a lo largo de su dilatada vida, en el caso que nos ocupa pudo serle útil la socorrida *Historia de España* del P. Mariana o las por entonces tan prestigiosas —entre los jurados de Corporaciones y Academias— de Modesto Lafuente o Víctor Gebhardt, si bien hay que conceder a Benlliure absoluta libertad de inspiración, no sujeta, además, en este caso al menos, a directriz o propuesta temática concreta de parte de jurado o corporación alguna. Más aún, Benlliure se nos revela aquí dotado de una cierta chispa de originalidad genial al escoger un momento de la vida de Colón —momento culminante y decisivo más allá de su biografía—, no interpretado, que sepamos, por ningún pintor antes que él.

Así, si repasamos la extensísima nómina de pintores que a lo largo del siglo XIX evocan episodios concernientes a la novelesca vida de Colón, ninguno, que sepamos, afronta el tema escogido por Benlliure, con ser tan “pintoresco” y trascendental a un tiempo. Las más de setenta composiciones de autores españoles del siglo XIX que cita C. Reyero —muchas de ellas repetidas hasta la reiteración en el aspecto puramente temático— o los alrededor de sesenta títulos y autores italianos de pinturas de tema colombino consignados por A. Espinós, C. García y R. López Torrijos⁽¹¹⁾ se inclinan por situar a Colón en la Rábida, en el momento de embarcarse en Palos, en el acto de pisar por primera vez el Nuevo Mundo, ante los Reyes Católicos, tras descubrir América, cautivo por orden del gobernador Bobadilla e incluso en sus últimos momentos.

El cuadro de Fernando Cabrera Cantó titulado “¡Tierra!” como el de Benlliure, conservado en el edificio de la Diputación Provincial de Burgos, nada tiene que ver con Colón. Lo equívoco del título y el haberlo asociado con el cuadro de Benlliure ha inducido al error de creerlo de tema afín⁽¹²⁾.

A la rareza iconográfica de la pintura concebida por José Benlliure pudo contribuir la inercia de representar episodios tan convencionales y de menor problemática formal como algunos de los citados, siendo de recordar, entre tantos, “Colón en la Rábida”, de Eduardo Cano, que acuña el tema por primera vez, “Colón ante los Reyes Católicos”, con todo el prestigio que pudo deparar a esta escena Eduardo Rosales, autor de un influyente boceto de este título, o los tan repetitivos, desde Dióscoro Teófilo de la Puebla, “Desembarco de Colón en América”⁽¹³⁾.

El desarrollarse una composición como la que es objeto de nuestra atención en espacio tan inusual, angosto e inestable cual la cubierta de una modesta embarcación velera, sobre la que necesariamente se desenvuelve el excitado grupo de marinos, escenario de no fácil resolución y sin precedentes conocidos que sepamos, debió desviar a los pintores atraídos por la epopeya colombina de semejante escollo, y si Benlliure fracasó en el empeño no ha de restársele mérito al haberlo afrontado resueltamente por primera vez.

(10) Es interesante a este respecto la edición del *Diario del Descubrimiento*, de Manuel Alvar (Las Palmas de Gran Canaria, 1976) o la edición crítica de C. Varela a los *Textos y documentos completos de Cristóbal Colón* (Alianza Universidad, Madrid, 1982), así como el muy manejable *Diario de abordo* (Ediciones Anaya, Madrid, 1985).

(11) En su volumen *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, págs., 267-297 y en el artículo de dichas autoras citado antes.

(12) Dos pintores alicantinos del fuste de Antonio Gisbert y Francisco Jover realizaron diversas composiciones pictóricas inspiradas en la biografía de Colón. Del primero hay que recordar, sobre todo, su “Colón embarcándose para el descubrimiento de un nuevo mundo”; del segundo, entre otras pinturas, su “Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Vallejo” y “La reposición de Colón”. A. Espí Valdés, en su artículo “La pintura histórica alicantina” diario *Información*, 26 de septiembre de 1991, ha subrayado precisamente el que la biografía de Colón haya inspirado el grupo temático más abundantemente cultivado por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX vinculados a Alicante o Alcoy. El mismo autor, en otro artículo publicado en el diario *Las Provincias*, 14 de diciembre de 1990, ha significado la importancia del tema del descubrimiento de América en la obra del escultor alcaño Antonio Moltó Such (1841-1901).

(13) Vid. la citada obra de C. Revilla o los textos de J.L. Díez en *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1992, 206-211 por lo que se refiere, en concreto, al cuadro de Teófilo Diocoro de la Puebla.

Puestos a rastrear estímulos ajenos que incitaran a Benlliure la resolución de tan novedoso y arriesgado esquema compositivo—bien alejado de las declamatorias y convencionales escenografías de tantos cuadros de historia—ponemos a la consideración del lector la influencia que pudo depararle en su génesis el recuerdo de algún cuadro impactante conocido por el pintor durante su temprana estancia en París en 1871. En la órbita francesa habría que situar, en mi opinión, el retórico encuadre de la composición, su frío aliento heroico, bien ajeno a la tradición marinista de la pintura valenciana de persistente sensibilidad romántica que pudo conocer Benlliure en sus años mozos, personificada, sobre todo, por un Rafael Monleón.

De las visitas de Benlliure al Museo del Louvre acompañado del pintor francés León Gérôme existe una tradición noticiosa que los apuntes autógrafos de nuestro artista no confirman ni desmienten. En aquella pinacoteca —muy familiarizado ya con el Museo del Prado a raíz de su presentación al rey Amadeo años antes— Benlliure debió sentirse subyugado ante la pintura realista- postromántica francesa.

Me parece incuestionable, desde luego, el impacto que debió suscitarle “La balsa de la medusa” de Théodore Géricault: más que en el fragmento que conservamos, su influencia se hace patente en el proyecto cuya reproducción fotográfica conocemos. Un similar punto de vista elevado, una composición piramidal ondulante, una convulsión de brazos al aire por motivos bien dispares en una y otra composición, pero impulsada aquí también por un expresivo “pathos”, planean sobre la pintura de Benlliure, salvadas las naturales distancias de tiempo y espacio respecto a la trascendental obra del francés.

Sería deseo nuestro que a la vista de pintura tan escasamente conocida como la titulada “¡Tierra!” y de la

fotografía inédita de lo que pudo ser grandiosa composición, ojos más expertos que los nuestros profundicen en los préstamos que pudo tomar Benlliure para obra tan ambiciosa. Concebida, además, en momento crucial en que, tras haberle descubierto nuevos horizontes en París su genial paisano Francisco Domingo, Italia, Roma, se le ofrecían con los atractivos de un nuevo mundo, un mundo en el que la inmediatez de los encargos de asunto bien trivial por lo general, resueltos con un preciosismo delicuescente bien caro a su sensibilidad mediterránea, se imponían a cualquier empeño monumentalista fuera de su “Visión del Colosseo” y muy poco más.

Escasas son las pinturas de historia posteriores a la de Benlliure en las que hemos encontrado paralelismos con “¡Tierra!”. Pero no deben dejar de evocarse dos pinturas de asunto marinero bélico realmente admirables: “El combate naval de Lepanto”, 1887, de Juan Luna Novicio (Palacio del Senado), o “Muerte de Churruca en Trafalgar”, de 1892, de Eugenio Alvarez Dumont (Museo del Prado, depositado en el Instituto Cabrera Pinto, de La Laguna). Ajeno este último pintor a cualquier relación con Benlliure, no es éste el caso de Luna Novicio, quien comparte con Benlliure calendas juveniles en Roma —truncadas muy pronto sus ilusiones por un destino aciago— y recibe como él —su “Combate” está pintado en París— una saludable influencia de la pintura francesa, estimulada en ambos casos sin duda por Domingo.

De nuevo el nombre de Domingo unido al de una obra malograda de Benlliure que hemos pretendido rescatar del olvido, modesta contribución pictórica valenciana si se quiere, pero no por ello carente de interés, al tema del descubrimiento de América, y que hemos querido recordar en el año que se conmemora el V centenario de aquel hecho memorable.

MIGUEL-ANGEL CATALÁ GORGUES

LA OBRA DE MARIANO BENLLIURE EN LA SEMANA SANTA ZAMORANA

A mi ciudad natal, Zamora, como
homeaje y recuerdo de mi infancia...
ya tan lejana...

Hablar una vez más del insigne escultor valenciano *Mariano Benlliure*, parece algo trivial, pues tanto se ha escrito sobre su persona y fecunda obra, que lógicamente uno podría pensar, que ya no hay nada más que decir al respecto. Sin embargo, nosotros creemos, que cuando el artista es *tan grande*, siempre puede haber algo de él que se nos escapa, o al menos que no conocemos suficientemente. Permítaseme, pues, intentar aportar algo más sobre este indiscutible genio, en su paso por la antigua, vetusta e histórica ciudad zamorana.

La ciudad de Zamora ⁽¹⁾ ubicada en un punto geográfico de enorme valor estratégico desde la época romana, tuvo una categoría notable en la Edad Media ⁽²⁾, y toda su historia irá ceñida de una aureola de gloria, leyenda y misterio. Debido a la enorme importancia que tuvo en esa época y como testigo de este glorioso pasado se explica el que hoy sea Zamora «la ciudad española y seguramente europea con más abundante patrimonio de arte románico (siglos XI-XIII): veinte iglesias, un puente y una cerca amurallada. Ni Segovia, Avila o Soria, ni ninguna otra población del Camino de Santiago llegan a tanto... En 1973 su casco antiguo fue declarado Conjunto Histórico-Artístico Nacional de primer orden en el Inventario del Patrimonio Cultural Europeo...» ⁽³⁾. No es de extrañar, pues, que esta gran riqueza de *índole religiosa*, haya influido desde antaño, de una forma recóndita y profunda en el espíritu de este pueblo castellano-leonés, reflejándose indiscutiblemente en su «Semana Santa» ⁽⁴⁾.

Para encuadrar mejor la obra de Mariano Benlliure en la *Semana Santa zamorana*, creemos necesario exponer de forma sucinta algunos aspectos generales de ésta y de la *Escuela Imaginera* donde se formó el insigne escultor.

La Semana Santa Zamorana es el acontecimiento más importante que acaece en la ciudad durante unos días al año. Al igual que sucede en Valencia cuando llegan las «Fallas» o en Sevilla la «Feria», aquí —en este pequeño período de tiempo— la urbe vibra, se mueve, participa toda. Dentro y fuera de casa se siente, está en tí, y dentro de tí. El bullicio y algarabía, los acordes musicales, los cánticos de influencia gregoriana, el olor a cirios encendidos, el estruendo y estallido de los tambores, o el continuo

tintineo del «tio Barandales» que anuncia el gran desfile le invita a participar en él... e indiscutiblemente te atrapa. Nadie escapará a su magia ni a su embriagador hechizo.

(1) Zamora. Etimología: Simure Pius, Semure, Senuer, Senuer, Senimure, Senvre, Senimure, Senvire, Semere, Semure, Cemoriz, Scemura.

La crearon los romanos —OCELLUM— para defender un puente que cruzaba el caudaloso río Duero como tránsito hacia la «via de la plata». Los musulmanes la ocuparon cierto tiempo y la denominaron AZEMUR o MEDINA ZAMORATI. Alfonso I el Magno en el año 748 la designa ya con el nombre de ZAMORAM.

(2) De indudable ubicación estratégica, Zamora hubo de soportar en la antigüedad numerosos asedios y batallas, motivo por el cual sería fortificada por diversas murallas defensivas que en cierto momento la harían inespugnable. Ceñida por siete murallas altas y macizas, cada cual con su correspondiente foso profundo, harían que en el año 901, se desarrollara ante sus muros la terrible batalla de «el día de Zamora» en la que fracasan sesenta mil guerreros muladies al mando de Ahmed-ibn- Alhithi. Arrasada al fin por los ataques de Almanzor, la nueva reconstrucción corre a cargo del rey cristiano Fernando I, quien la cede a su hija D.^a Urraca, circunstancia que involucra a la ciudad en los problemas originados por el testamento de este rey. Sancho II cerca la ciudad intentando arrebatársela a su hermana (1072), y es en estos momentos cuando se inicia la época zamorana del Romancero: el cerco de Zamora, el Cid, traición de Bellido Dolfos... etc. Torres Balbás escribía sobre Zamora lo siguiente: «La cerca de Zamora, es tal vez entre las ciudades castellanas la que logró mayor resonancia en nuestra literatura, singularmente en el Romancero, acreditando a Zamora la ciudad fuerte cual ninguna otra».

«Allá en Castilla la Vieja de un lado la cerca el Duero
un rincón se me olvidaba del otro peña tajada
Zamora había por nombre del otro la morería
Zamora la bien cercada ¡una cosa muy preciada!

(3) ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano. *Rutas del románico en la provincia de Zamora*. Salamanca 1989, pag. 32.

(4) Según enjuiciamiento de *Eduardo Pedrero Yeboly* (Presidente de la Junta pro Semana Santa de Zamora): «...La Semana Santa es lo único que nos queda a los zamoranos, como identidad lúdica y tradicional de nuestro pueblo...» *BARANDALES*. Rev. pág. 9. Zamora 1992.

Por su parte el periodista *Braulio Llanero*, apunta «...suelo mantener la tesis, de que en Zamora, sólo hay unas ferias y fiestas que merezcan tal nombre, y esas son las que rodean y nutren la Semana Santa anual. Y lo mantengo porque ésta es la única cita que convierten a esta ciudad en un punto de encuentro de los que viven lejos, de los turistas ansiosos...». *BARANDALES*. Rev. pag. 17. Zamora 1992.

Mas... cabe preguntarse, la Semana Santa Zamorana ¿qué es?... ¿un fenómeno religioso o un fenómeno festivo? Nosotros pensamos que es todo a la vez: tristeza, alegría, pena, amargura, tormento, gozo; pero también es fervor y también es arte. Y como apunta Quintín Aldea «...a través del arte es como mejor se conocen los pueblos... Ahora cuando derribamos las fronteras nacionales... cuando el hombre moderno se echa a andar por todos los caminos del mundo, somos capaces por encima de todas las diferencias espirituales, culturales y lingüísticas de entendernos con el solo y único lenguaje de todos los hombres...»⁽⁵⁾.

A grandes rasgos podríamos decir⁽⁶⁾, que las obras artísticas de la Semana Santa Zamorana, se pueden dividir en tres apartados o secciones:

A) Las obras de épocas antiguas (desde el siglo XII a primera mitad del siglo XIX aproximadamente).

B) Las obras de épocas modernas (desde la segunda mitad del siglo XIX a primer tercio del siglo XX).

C) Las obras de artistas contemporáneos (desde final del primer tercio del siglo XX hasta hoy).

Las obras de la primera época, se caracterizan principalmente porque suelen ser figuras solitarias —Virgenes, Cristos, Nazarenos, etc.— y acostumbra a ir casi todas, ataviadas con indumentaria real —lo que se conoce como «imágenes de vestir»⁽⁷⁾, Predominan además las obras anónimas o con datos documentales un tanto incompletos. De esta primera época, existen varias obras, pertenecientes a diversas Cofradías, algunas de las cuales son muy antiguas. Según ciertos documentos⁽⁸⁾ —aparecidos en un pleito sentenciado por el Infante Sancho— ya en 1279, se ordena al Concejo y Jueces Zamoranos, que el Obispo, Cabildo y Clerecia tuvieran libertad para entrar y salir a la puerta del castillo «*pora cantar los viessos e fazer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos*».

Además de las fuentes documentales, existen otras vías que aunque no se apoyen en documentación escrita, no por ello dejan de ser dignas de crédito, como es la «tradicición». Según la cual, existen Cofradías en Zamora desde los siglos XII y XIII, y a comienzos del siglo XV aparece la Cofradía de Nuestra Señora Madre de las Angustias, que —una vez más, según la tradición— se relaciona con la visita que hiciera San Vicente Ferrer a la ciudad. La Cofradía de la Vera Cruz y Penitencia⁽⁹⁾ se remonta a la segunda mitad del siglo XV, cuyos miembros al desfilar —año — iban continuamente flagelándose la espalda desnuda en remisión e indulto de sus pecados. Pero en aquellos lejanos tiempos, los desfiles procesionales solamente acaecían el Jueves y Viernes Santo.

Ya entrado el siglo XVI, se funda la Cofradía del Santo Entierro⁽¹⁰⁾, que agrupaba a miembros de *sederos* y era

imprescindible para entrar en ella, hacer un pequeño «examen de telar». El siglo XVII, fue un periodo notable por la aparición ya de un buen número de pasos (Longinos, El Descendimiento, El Descendido, La Cruz, San Juan y Nuestra Señora, La Urna del Santo Entierro, etc.), pertenecientes todos ellos a la Parroquia de San Esteban⁽¹¹⁾. A esta prosperidad del siglo XVII, le sigue un largo período de decadencia, el siglo XVIII⁽¹²⁾, hasta que ya en el siglo XIX,

(5) *Rutas del románico en la provincia de Zamora*. Op. cit. Prólogo. D. Quintín Aldea es director del Instituto Germano-Español de investigación de la Sociedad Görres (Madrid).

(6) MATEOS RODRIGUEZ, Miguel-Angel. (Catedrático de Historia en Zamora). «Apuntes sobre la Imaginería de la Semana Santa en Zamora». Revista de la Junta de Semana Santa. Pag. 50. Zamora 1986.

(7) Suelen aparecer estas imágenes con elementos postizos, ya sean ojos, pestañas, dientes, pelo, etc. Si los imagineros tendían a esculpir una obra de «bulto redondo», las Cofradías protestaban pues les parecía que las imágenes con elementos reales parecían más reales e influían mayor fervor al que las contemplara. Por tal motivo, el imaginerero se veía inculcado a seguir creando *figuras de vestir*. Sin embargo, hay que subrayar —según opinión del profesor Miguel-Angel Mateos— «que la Semana Santa Zamorana limita bastante este empleo, así como en casi toda Castilla-León, superándola con creces, en este aspecto, las de Andalucía, Valencia o Murcia». Debemos también resaltar que este sistema, ya era tratado por los griegos de la 2.^a época clásica bajo el nombre de *acrólitos*. Cfr. BAZIN. G. Historia de la escultura mundial. (Edit. Blume, Barcelona 1972. pág. 165). «... los griegos llegaron tan lejos en el realismo ilusionista, hasta el punto de fabricar maniqués articulados y vestidos en los que sólo las manos, los pies y la cabeza eran esculpidos...»

(8) CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés (Historiador en Zamora). «Algunos datos históricos sobre la celebración de la Semana Santa en Zamora». *Rev. de la Junta de Semana Santa*. pp. 22, nota 5.

«... la presencia en Zamora de dominicos y franciscanos desde los inicios repobladores, es capital para explicar las devociones populares... Ellos monopolizan las fundaciones y asistencia espiritual a las Cofradías...»

(9) FERNANDEZ PRIETO, Enrique. (Cronista oficial de la Junta pro Semana Santa). «Compendio sobre la Semana Santa de Zamora». Rev. BARANDALES. pp. 14-15.

(10) CASQUERO FERNANDEZ, José Andrés. Op. cit. pp. 10 «... En el siglo XII los templarios fundan el Convento del Santo Sepulcro, al otro lado del río, y se piensa que desde entonces se celebra la representación simbólica del *Entierro de Cristo*, que formaba parte de una pieza mitad auto, mitad oratoria, y se la conocía como «Sermón del Descendimiento...»

(11) A mitad de este siglo XVII, ya existen ciertos documentos que acreditan la existencia del «tio Barandales» —como se le conoce vulgarmente— y que en realidad es el campanillero o avisador de los desfiles procesionales.

(12) CASQUERO FERNANDEZ, José Andrés. Op. cit. pp. 43. A comienzos de este siglo —XVIII— es cuando se cree se funda la Cofradía de la Resurrección. «... un documento de 1738 de un libro becerro de rentas y bienes de la parroquia de Santa María de la Horta, así lo acredita...» (Archivo Diocesano. S. 281-72-II (3)).

aparece una renovación importante, principalmente en el último tercio del siglo ⁽¹³⁾.

A la *segunda época* —las obras modernas— pertenecen el mayor número de grupos escultóricos del conjunto procesional zamorano, y que como principales características podríamos destacar las siguientes: los pasos que desfilan suelen contener no una sino varias figuras, acostumbra a estar casi todas esculpidas en «bulto redondo» —eludiendo, aunque no siempre, la indumentaria real—, el estilo predominante es el «clásico», sienten una gran preocupación por resaltar la sensibilidad de los rostros, y casi todos los artistas tienen como líder indiscutible de su arte a *Ramón Álvarez* ⁽¹⁴⁾, quien a su vez se siente influenciado por el gran artista barroco vallisoletano Gregorio Fernández, y también por los eminentes imagineros Salzillo y Pedro de Mena.

Y en cuanto a la *tercera época*, la contemporánea, surge a partir de la «postguerra» y sus artistas o imagineros se caracterizan porque sienten un deseo de volver hacia los valores tradicionales, así como también existe un intento de revitalizar las viejas raigambres gremiales. Entre los imagineros zamoranos contemporáneos, destacan los siguientes:

Ricardo Segundo. Fue catedrático de la Escuela de Artes y distinguido pintor. La Cofradía de la Vera Cruz, le encargó tallar el paso de «La Santa Cena» y fue estrenada en 1943, sustituyendo la de Blas González del siglo XIX. También ejecutó «La Dolorosa del Calvario» que sustituyó a la de Ramón Álvarez.

Ramón Abrantes. Llevó a cabo en 1959, para la Hermandad de la Tercera Caída la imagen de vestir «La Virgen de la Amargura», excelentemente ejecutada.

Hipólito Pérez Calvo. En 1971 ejecutó los grupos escultóricos de «Las tres Marías y San Juan» como complemento a la «Redención» de Mariano Benlliure (Vide Nota 43).

Como característica común de las tres épocas, se podría resaltar, el enorme interés de los imagineros en recalcar el gesto o expresión en los rostros de los personajes, a fin de estimular el dolor, compasión o pena en el espectador. En todas ellas existe una exaltación del alma barroca y expresionista que si en ciertos momentos tuvo aires internacionales — siglos XVI-XVII, se transforma en «populismo indígena» en los siglos XIX y XX debido al aislamiento y falta de comunicación externa. Todo lo cual presta un sello peculiar a la Semana Santa Zamorana, que según opinión de algunos investigadores —como la del zamorano Antonio Matilla Tascón— es una de las más antiguas de Europa.

LA ESCUELA IMAGINERA DE D. RAMON ALVAREZ

Esta Escuela Imaginera responde al prototipo de Escuela Castellano-Leonesa que se ancla en el pasado y vive totalmente aparte de las nuevas corrientes que comenzaban a surgir en el resto de la península. Sus obras suelen estar bien ejecutadas, respondiendo siempre al *exuberante realismo* como constante barroca. Persiguen en sus personajes la profundización de los tipos con la inagotable búsqueda de la psicología de los mismos, así como por lo narrativo y teatral, respondiendo de este modo a lo que el público esperaba de ellos. En cuanto a los materiales que emplean, suelen ser bastante pobres, ya que es habitual el empleo de la «escayola» y la «arpillera». Su creador *Ramón Álvarez* ⁽¹⁵⁾, hombre polifacético, imitador de los grandes imagineros —Gregorio Fernández, Salzillo, Pedro de Mena, etc— plasma en sus numerosas obras un sentido realista, patético y religioso que siempre le caracteriza, evolucionando constantemente hasta llegar a su época de plenitud y madurez en la que sus personajes están tratados con enorme habilidad compositiva y gran sentido de las proporciones. A pesar de ser poco imaginativo, muestra en todas sus obras un gran virtuosismo en los rostros, manos y pies, así como en los juegos polícromos. Para él un paso es «un retablo andante». Entre sus numerosas obras destacan: «La Verónica», «La Virgen de los clavos», «La Soledad», «El Descendimiento», «La Caída» etc. No tiene similitud en la Imaginería de su tiempo, dominada por el racionalismo neoclásico. Hoy día más del setenta por ciento de los pasos que se exhiben en la Semana Santa Zamorana han salido de sus manos o de su escuela.

(13) IBIDEM, pp. 45. Este nuevo empuje, se debió sin duda a la aparición de las *Juntas de Fomento*, quienes aportan importantes transformaciones en la Semana Santa. Este proceso puede resumirse así: «A consecuencia de la masiva influencia de visitantes registrada en la Semana Santa del año 1897, el entonces alcalde de la ciudad Ursicino Álvarez Martínez, propuso a organismos y particulares la necesidad de promover y fomentar tan significativa celebración, cuya fama era ya conocida, dados los beneficios espirituales y materiales que para la ciudad, muy particularmente para la industria y el comercio, revertirían...»

(14) Ramón Álvarez Moretón, nace en Coreses (Zamora) en 1825. Fue un hombre polifacético, pues además de «imaginero», también ejercía el cargo de catedrático de dibujo en el Instituto Zamorano. Como realizador imaginero fue infatigable; de sus manos han surgido una gran parte de los pasos de Semana Santa de esta ciudad.

(15) MATEOS RODRIGUEZ, Miguel-Angel. Op. cit. pp. 61-65.

Ramón Alvarez, tenía su taller de imaginero en la Puerta de la Feria, donde acudían numerosos discípulos que deseaban aprender de él; estos discípulos solían estar becados por la Diputación Provincial y luego iban pensionados a Roma. Entre los más destacados, podríamos citar a los siguientes: Miguel Torija⁽¹⁶⁾, Aurelio de la Iglesia⁽¹⁷⁾, Eduardo Barrón⁽¹⁸⁾, Ramón Nuñez⁽¹⁹⁾ y...

Mariano Benlliure⁽²⁰⁾ que es el objetivo principal de este trabajo. En 1878, siendo Jefe de la Estación de Ferrocarril de Zamora⁽²¹⁾ el acaudalado Sr. D. Federico Cantero, llamó a su gran amigo D. Juan Antonio Benlliure —padre de Mariano— a fin de que decorara su casa-palacio zamorana que pronto pensaba habitar. Allí acudió, pues, el susodicho restaurador y poco después su hijo Mariano pues deseaba estar cerca de su padre. La familia Cantero se constituyó en mecenas y protectora de los Benlliure y «Marianin» —que entonces no tenía más de 15 años— agradecido, elaboró en terracota «unos pequeños bustos» del matrimonio citado, tan bien elaborados que hoy día permanecen en el Museo Provincial de Zamora⁽²²⁾. Para estos mismos señores⁽²³⁾, Mariano Benlliure también



«El Descendido», Mariano Benlliure, 1879.
Foto Centro fotográfico Zamora.

el menor de cinco hermanos (Blas, José, María, Juan, Mariano). Su padre era decorador, oficio que mucho tiene de artístico, y ese ideal debió influir en todos sus hijos, ya que con el tiempo todos —excepto la hija— se dedicarían y vivirían del arte de la pintura, incluso Mariano que pintaba magistralmente bien. «Marianet fue el más consentido, pero es que también fue el más gracioso, con sus ojillos de pulga, su boca grande, sus mohines, sus gestos, con los que expresaba todo lo que sus labios no podían balbucear, pues fue mudo hasta los siete años...» (Elena Martiñez Javega, op. cit. pp. 9). Niño superprecoz en cuanto al arte, tenía la costumbre de acompañar a su hermano José al taller del pintor Domingo Marques, donde pintarrajeaba con «agua». A los seis años presentó su primera obra en una exposición de Lo Rat Penat que llevaría el título de «Frasculo entrando a matar» que causó gran admiración. Viajó con su padre por diversas ciudades españolas, y años más tarde se trasladó a Roma con su hermano José, lo cual influiría en su obra notablemente. Después instaló su taller en Madrid, donde de inmediato se hizo un nombre de prestigio. Allí recibiría tal número de encargos —principalmente de monumentos conmemorativos— que toda la ciudad está llena de su obra, como un inmenso museo. La suya fue una época puente de signo barroco, entre el Neoclasicismo póstumo del siglo XVIII y XIX y las rotundidades estructurales del XX.

Su obra está extendida por toda la geografía nacional, y también por diversos países extranjeros, debiendo destacar —en España— el «Museo de Crevillente (Alicante) que está surtido únicamente de su obra, cuya idea partió del eminente e ilustre señor académico de la Real Academia de San Carlos de Valencia, D. Alberto Magro, museo que dirige y regenta en la actualidad.

Mariano Benlliure muere el 9 de noviembre de 1947 en Madrid, trasladándose sus restos al cementerio del Cabañal (Valencia), por cumplir su deseo de yacer junto a sus padres.

- (16) Miguel Torija. Alumno destacado de la Escuela de D. Ramón Alvarez. Pensionado por la Diputación Zamorana, se traslada a Madrid, donde se matricula en la Real Academia de San Fernando. En 1897, la Cofradía de la Vera Cruz, le encargó el paso «El Prendimiento», inspirándose en la misma obra del insigne imaginero murciano Salzillo.
- (17) Aurelio de la Iglesia se incorpora al taller de D. Ramón, cuando casi era un niño; después de cierto tiempo, se traslada a Madrid donde abre taller y propia escuela. Llegó a ser pensionado por la Diputación Zamorana en Roma. Zamora guarda dos de sus obras: «La elevación de la Cruz» (1898) y «El Santo Entierro» (1899), de extremado realismo ya que se inspiró en la imagen de un hombre que apareció ahogado. Tal realismo patético logró el artista al ejecutar esta obra, que impresionado el Obispo, ordenó se mitigara un tanto de expresión.
- (18) Eduardo Barrón, estudió y colaboró cierto tiempo con Ramón Alvarez, luego se traslada a Roma.
- (19) Ramón Nuñez, llegó a ser el alumno preferido de su maestro — Ramón Alvarez— y participó de forma directa en una gran parte de los «pasos» ejecutados por D. Ramón. Logró obtener la cátedra de modelado en Santiago de Compostela y luego en Valladolid. Su obra es muy numerosa, y de las obras que realizó para la Semana Santa Zamorana, destacan: «La sentencia» (1925), para la Cofradía de la Vera Cruz, y «La vuelta al Sepulcro» (1927) para la Cofradía del Santo Entierro.
- (20) Mariano Benlliure. Aunque sabemos de antemano que la biografía de este maestro del cincel es archiconocida por lo general; sin embargo hemos creído conveniente exponerla a grandes rasgos — en cita, no en texto — por si alguien no la recordase, siguiendo ciertas aportaciones de dos eminentes especialistas en el tema: (GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, «Mariano Benlliure» Colección Escultores Valencianos», febrero-marzo 1986. Valencia. Y MARTINEZ JAVEGA, Elena. «Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para la historia crítica del arte de Mariano Benlliure», extracto de su tesis doctoral. Valencia 1973). Mariano Benlliure nace en Valencia el 8 de septiembre de 1862, siendo sus progenitores Juan Antonio Benlliure y Angela Gil. Sería

(21) Aportación verbal del zamorano FERNANDEZ-PRIETO DOMINGUEZ, Enrique y que es Académico Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de las Bellas Artes de San Fernando.

(22) Como dato anecdótico aportado por el Sr. Fernández Prieto (citado más arriba), el joven «Marianin», que enseguida entablaba amistad con cualquiera, tomó el puño del bastón del notario Sr. D. Antonio Prieto y le labró una cabeza de perro con la boca entreabierta que llenó de satisfacción al referido notario. Nosotros, en nuestra última visita a Zamora, hemos tenido la oportunidad de contemplarla, y debemos reconocer que es una verdadera obra de arte. Hoy día la posee el Sr. Fernández Prieto.

(23) IGUAL UBEDA, Antonio. «Vida y obra de Mariano Benlliure». *Archivo de Arte Valenciano*, Rev. XXXIV, 1963. pp. 115

modeló —entre otras— las pequeñas figuras de «Un gitano a caballo» y «La cogida de un picador», donde sobresale la gran habilidad del escultor al tratar temas animalísticos, así como también la destreza que manifestaba ya en su búsqueda del naturalismo o en la expresión de actitudes dinámicas.

Los Cantero, dándose cuenta del genio y talento del muchacho, inculcaron a éste para que, mientras su padre permanecía en la ciudad, acudiera al taller del imaginero zamorano D. Ramón Álvarez —que como ya hemos indicado era en esos momentos el maestro indiscutible de la ciudad— a fin de aprender el arte de la imaginería. Mariano Benlliure, aceptó encantado la propuesta y comenzó a asistir a dicho taller día por día, aprendiendo bien pronto todas las enseñanzas de su «maestro». Podríamos decir, pues, que la «personalidad artística del primer Benlliure se forjó en el taller-escuela de D. Ramón Álvarez»⁽²⁴⁾.

La Cofradía del Santo Entierro, necesitaba un nuevo paso para sus desfiles procesionales, y encargan a D. Ramón Álvarez la obra de *El Descendido*. Pero, animado por su mecenas y protector Sr Cantero, el jovencísimo Mariano Benlliure, presenta su propio proyecto a la citada Cofradía la cual quedó gratamente sorprendida por la pericia y destreza del mismo; y además —no hay que negarlo— este último proyecto, era mucho más económico⁽²⁵⁾ que el presentado por el maestro imaginero. Se decide, pues, la Cofradía por encargar la obra al «escultornino», de cuyo coste —12.000 reales— abonarían 5.000 los señores Cantero. El paso de *El Descendido* está formado por ocho figuras, destacando en lo alto la cruz desnuda. Representa el momento en que la Virgen recibe en sus brazos el Cuerpo inerte de su Hijo. Dos mujeres contemplan la escena arrodilladas y para que nadie vea su dolor, ocultan su rostro tras el manto —al igual que lo hacían las mujeres del mundo clásico griego o romano⁽²⁶⁾—. Los ancianos observan también el drama; la Magdalena, en pie, se apoya en el hombro de Juan, traspasada por el dolor. A su vez, Jesús, se apoya en el regazo materno de la Virgen quien, anonadada, levanta su rostro atormentado hacia lo alto preguntándose el por qué de esa barbarie, mientras que con una de sus manos enreda sus dedos en el cabello de su Hijo muerto.

La composición de este paso es perfecta, correspondiendo obviamente a la primera etapa de la artista, en la que su arte es puro, verdadero...; las proporciones humanas están perfectamente logradas. Mas, no cabe duda que este paso —a pesar de todo— tiene un cierto sello del imaginero zamorano Ramón Álvarez, quien, como ya hemos indicado, pertenece a la «Escuela castellana» y como apunta Carmen Gimenez Serrano hablando de la mis-

ma»... lo castellano poco tiene que ver con lo catalán... En Castilla se viajaba poco y la renovación escultórica se apoyó fundamentalmente en la tradición realista, austera e incluso ascética...»⁽²⁷⁾.

Esta obra, desde el punto de vista artístico e iconográfico es extraordinaria, porque —como decía Chueca Goitia— «...busca en el modelado de las superficies el palpito de la luz, el color que está en la propia forma y en la repugnancia por las superficies amplias y desnudas...»⁽²⁸⁾. Se aprecia también en la obra, una búsqueda por lo narrativo, lo natural y por el movimiento. Hay también ciertos resabios del Quattrocentismo tardío, en cuanto que abunda la minuciosidad en el detalle.

La ejecución de este grupo procesional *El Descendido*, se llevó a cabo en Madrid, ya que allí se trasladó a vivir la familia Benlliure, y naturalmente Mariano con ellos y...su «proyecto». Como la obra partía de un «solo bloque»⁽²⁹⁾, al terminarla, era imposible sacarla de la habitación, por lo que se vieron obligados a derribar el tabique, motivo por el cual fue expulsada la familia de la vivienda.

Pasados los años, Mariano Benlliure, deseaba recuperar esta pieza de su primera juventud, ofreciendo a cambio a la Junta Pro-Semana Santa Zamorana, otros pasos procesionales. Pero sabiendo la citada Junta la enorme estima que Zamora entera tenía por este paso, siempre contestaba al escultor— cuando apuntaba que se trabaja de un simple boceto—: «Lo será, pero acabado y sublime»⁽³⁰⁾.

En 1926, siendo ya Mariano un escultor que ya había alcanzado éxito, nombre y popularidad, de nuevo la Junta de Semana Santa Zamorana, le solicitó realizara otra obra, *Redención*, que en un principio se le encargó para sustituir

(24) MATEOS RODRIGUEZ, Miguel-Angel. Op. cit. pp. 66.

(25) *Catálogo de la Semana Santa Zamorana*. 1989, pp. 13

(26) G. BAZIN Op. cit. pp. 165. En el Sarcófago llamado de «Las lloronas» (Arte clásico griego, Sidón, marmol, 350 a.d. J. Museo arqueológico de Estambul), la figura de la parte derecha oculta su rostro con el manto, para que nadie vea su dolor.

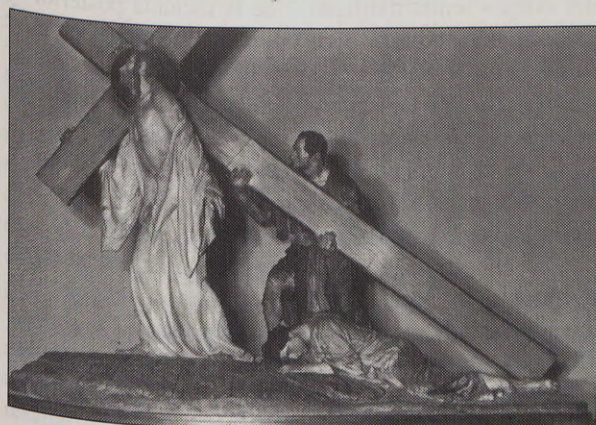
(27) GIMENEZ SERRANO, Carmen. «Mariano Benlliure y su tiempo». *Archivo de Arte Valenciano*. Rev. 1989. pp. 117.

(28) CHUECA GOITIA, Fernando. «Mariano Benlliure en el primer centenario de su muerte». A.A.V. Rev. XXXV, 1964. p. 17 Valencia.

(29) Nos ha llamado la atención la aseveración de Carmen Gimenez Serrano (op. cit, p. 121) en que afirma con rotundidad que Mariano Benlliure nunca utilizó la talla directa al ejecutar sus obras. También nos ha sorprendido otro apartado (p. 126) del mismo artículo, en el que asegura que los años que vivió el artista «después de la guerra civil, se dedicó a hacer obra religiosa... y que Benlliure no había sido nunca escultor de temas religiosos (Cfr. A.A.V. p. 126, op. cit).

(30) MATEOS RODRIGUEZ, Miguel-Angel. Op. cit. pp. 66.

el paso insignia de la Cofradía «Jesús Camino del Calvario» —llamado vulgarmente «Cinco de Copas»—. El afamado escultor, aceptó el trabajo denominándolo *Jesús Redentor del Golgota*, y lo llevó a cabo en su taller madrileño, terminándolo en 1931. El grupo escultórico estuvo expuesto al público durante más de un mes, desfilando ante él una gran multitud, e incluso la contempló la misma Familia Real.



«Redención», 1931. Mariano Benlliure. Museo de Semana Santa (Zamora).

La obra en sí, es sencilla; únicamente consta de tres personajes: Jesús, el Cirineo y la Magdalena, y según apreciación del historiador zamorano D. Miguel-Angel Mateos «...más que de un paso, en sentido académico, se trata de una obra escultórica con un concepto arquitectónico donde las figuras forman un clásico frontón griego integrado por el Nazareno —que más que sufrimiento se presenta como Redentor— el Cirineo que se inclina para cerrar la línea del frontón y la Magdalena que aparece desmayada en el suelo formando la base de la figura geométrica...»⁽³¹⁾. Es una obra sobria, austera, no solo por el pequeño número de personajes, sino también en su ejecución. Se aprecia enseguida que pertenece a la segunda época del maestro, también llamada «de plenitud», etapa que, a pesar de la resistencia del escultor por no dejarse influir por las «nuevas corrientes artísticas», —como afirma Igual Ubeda— algo comenzó a cambiar en su *manera*.⁽³²⁾ El ropaje está tratado a grandes planos rebajando el toque exaltado, lírico, sentimental y dramático. Los rostros ahora aparecen «abocetados», la superficie de las carnes es suave... Los ojos sin vaciar la pupila —al estilo griego— lo cual resta vivacidad a la mirada. Este paso desfila la madrugada del Viernes Santo bajo la Cofradía de Jesús Nazareno.

LAS MISERICORDIAS

Mariano Benlliure, labró en torno a la mesa o soporte del paso del «Redentor», estas bellísimas figuras en madera de caoba de Cuba y otros materiales tropicales que constituyen en sí mismas una obra aparte. No cabe la

menor duda que el maestro, admirador del arte griego y romano, debió inspirarse para su elaboración en algún «sarcófago»⁽³³⁾ de esa lejana época.

Aunque bien es verdad, que a todo el conjunto se le llama vulgarmente «Las Misericordias», sin embargo, en realidad es evidente que no todos los «grupos escultóricos» de las cuatro paredes, pertenecen a esta denominación. Por lo que para mayor claridad, la obra en sí podría dividirse en dos secciones o partes:

- a) *Las Virtudes Teologales*
- b) *Las Obras de Misericordia*

En la parte frontal de la mesa, destacan tres figuras femeninas, exentas, que representan «las Virtudes Teologales»⁽³⁴⁾: Fe, Esperanza y Caridad. Los atributos que a todas ellas les acompañan no da lugar a dudas. La figura central, cubierta con su manto —recordando la manera griega— es la «Fe»⁽³⁵⁾ que como atributos porta una cruz en la mano izquierda y en la derecha una lámpara encendida. La figura de la parte izquierda, con la cabeza



«Las virtudes teologales», Mariano Benlliure, 1931. Foto Centro Fotográfico (Zamora).

(31) IBIDEM. pp. 67

(32) IGUAL UBEDA, Antonio. Op. cit. pp. 118

(33) BAZIN G. Op. Cit. El sarcófago llamado de *Las lloronas*, de mármol, descubierto en la Necrópolis principesca de Sidón, toma la forma de un templo jónico sin friso. Las «lloronas», en relieve muy profundo, que se inscriben entre las columnas, tres en cada fachada y seis en los costados largos, están descalzas en señal de luto y llevan una triple vestimenta: túnica, peplo y manto. Sutiles variaciones en la actitud y en la expresión, evitan la monotonía. El perfil que cierra los intercolumnios y el fondo pintado en azul en el cual se destacan los torsos, crean la ilusión de la profundidad.

(34) PEREZ RIOJA, J. A. «Diccionario de símbolos y mitos».

Virtudes: Las virtudes sobrenaturales se subdividen en teologales (Fe, Esperanza y Caridad), y en *Cardinales* (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). Unas y otras se representan alegóricamente por figuras femeninas a las que suelen acompañar siempre una cruz. El objeto directo de las teologales es Dios.

(35) *Fe*: su imagen simbólica es una cruz, y el color es que le corresponde es el blanco. Suele representarse también por una figura femenina con los ojos vendados —la Fe cree lo que no ha visto— y va adornada también con otros atributos característicos: un cáliz, una cruz o una lámpara encendida.

descubierta, representa la «Esperanza»⁽³⁶⁾, puesto que el ancla que sujeta en su mano izquierda, así lo indica. El ancla es el símbolo cristiano de la esperanza y consiguientemente, de la vida y de la salvación. Y la figura de la parte derecha, representa «La Caridad»⁽³⁷⁾ que iconográficamente se la representa como una matrona que sujeta y protege a uno o dos niños. Esta última imagen, nos hace pensar que aquí, Mariano Benlliure, debió inspirarse en el grupo escultórico clásico griego de «Eirene y Plutos»⁽³⁸⁾ —pues las actitudes tanto del niño como de la mujer son muy semejantes—, aunque bien es verdad que la *anatomía* del niño que la Virtud sujeta en su brazo, está mucho mejor conseguida que la del grupo escultórico griego, donde aún no se la dominaba enteramente.

La otra fachada de la mesa, así como los costados izquierdo y derecho de la misma, están magistralmente decorados con una serie de «grupos» en altorrelieve, que sin duda representan *Las Obras de Misericordia*⁽³⁹⁾⁽⁴⁰⁾. Pensamos que una vez más, el afamado Benlliure, se



«Las Obras de Misericordia», Mariano Benlliure, 1931.
Foto: Centro Fotográfico (Zamora).

inspiró —como ya se ha indicado— en obras clásicas de la antigüedad griega. Parece que el escultor dividió el espacio a la manera del friso del Partenón griego —edad de oro, siglo V a. J. de la época de Fidias—; esto es, lo fragmenta en «triglifos» y «metopas». Y es en éstas últimas —las metopas— donde destacan en magníficos altorrelieves, las Obras de Misericordia. Benlliure escoge al mismo Jesús como protagonista para ejercer estas obras de caridad, con el fin de darnos ejemplo de vida. En todas, Jesús irá acompañado de un personaje alado que le ayuda en su tarea de ayudar al necesitado. Este personaje alado, aparece desnudo, recordándonos más al «Eros»⁽⁴¹⁾ de Praxiteles que a un ángel, tal y como nosotros lo concebimos en nuestra religión, que como símbolo de santidad inmaculada siempre se le representa vestido con larga túnica.

Estas obras —como decimos— están ejecutadas de forma magistral. Los pliegues del ropaje, la interpretación del cabello, las expresiones de los rostros..., labrados y cincelados en madera de nogal, son majestuosos y de una sobria elegancia. La anatomía es la justa, sin salirse del realismo. Los personajes aparecen móviles y con actitudes variadas e irán hermosamente enlazados entre sí. El torso del «viejo» semiarrodillado —de la fachada posterior— presenta una anatomía sobria y perfecta y recuerda algunos torsos del friso del Partenón de Fidias. El fondo dorado contrastando con las figuras de nogal, crea un ambiente de «claroscuro» que hace resaltar más las imágenes.

Todo el conjunto en sí denota una sorprendente y admirable maestría técnica. Mariano Benlliure cobró a la Cofradía por este paso la cantidad de 35.000 Pts.

Zamora, agradecida, quiso rendir al preclaro artista su testimonio de amor y gratitud eterna, invitándole a la inauguración de su propia obra, lo cual sucedió en abril de 1931, y fue recibido en la plaza mayor en «olor de multitud», como se recibe a su héroe o a un gran hombre.⁽⁴²⁾

- (36) Esperanza: En el Cristianismo es la segunda de las virtudes teológicas. Se le atribuye el color verde, y su atributo es el «ancla» y a veces la cruz, un ángel en actitud de orar y una golondrina. El «ancla» es el símbolo cristiano de la esperanza y consiguientemente de la vida y la salvación.
- (37) Caridad: es otra de las virtudes teológicas y tiene como imagen simbólica «un corazón». Iconográficamente, se simboliza también como una «matrona» que lleva a uno o más niños en brazos, cubriéndolos bajo su manto.
- (38) BAZIN, G. Op. cit. pp. 164. El grupo escultórico de «Eirene y Plutos», es una copia romana de una estatua en bronce de Kefisodotos (370 a. d. J.). Eirene lleva el pesado peplo y la cabellera en largos mechones ondulados de tradición clásica. En su brazo izquierdo sostiene a Plutos, quien dirige su mirada graciosamente a su protectora, que —a su vez— le corresponde con una tierna sonrisa.
- (39) SALVAT. Diccionario. pp. 111. Misericordia: virtud que inclina al ánimo a compadecerse de los trabajos y miserias ajenas. Y también, cada uno de aquellos actos con que se socorre al necesitado, corporal o espiritualmente; llamase de misericordia, porque no obliga de justicia sino en casos graves.
- (40) Las Obras de Misericordia, son las siguientes:
Enseñar al que no sabe, dar de comer al hambriento, dar de beber al sediento, consolar al triste, vestir al desnudo, visitar a los enfermos, dar posada al peregrino, enterrar a los muertos.
- (41) PEREZ RIOJA, J.A. op. cit. pp. 1194.
Eros, personifica el deseo de amor. Representación masculina del amor.
Eros produce e inspira lo invisible y a menudo inexplicable simpatía entre los seres.
- (42) MATEOS RODRIGUEZ, Miguel-Angel. Op. cit. p. 66.

Aún la Cofradía de Jesús Nazareno le encargó la realización del paso «Las tres Marías y San Juan»⁽⁴³⁾, pero únicamente pudo ejecutar el boceto, ya que se avecinaba la agitación político-social de los años 33-36 y la citada Cofradía anula el pedido. Muchos años después, en 1971, este grupo escultórico sería realizado por el imaginero zamorano Hipólito Pérez Calvo.

Como corolario del paso de Mariano Benlliure por Zamora, podríamos decir que el eminente escultor dejó allí, además de diversas obras menores —algunas citadas más arriba— las dos grandiosas obras procesionales descritas: la una al comienzo de su vida —obra de juventud— *El Descendido*, donde el autor siguiendo las enseñanzas de su maestro zamorano —D. Ramón— hace alarde de un arte puro, verdadero, natural, ascético; es el arte real castellano. Y la otra, en su madurez, *Rendición*, donde se desvincula de sus primitivos orígenes zamoranos para presentarnos una obra en la cual ya su arte ha evolucionado y llegado a su plenitud total. Aceptó ese encargo en prueba a el gran cariño que sentía por la ciudad que le sirvió de aprendizaje en su adolescencia. Curiosamente puede resaltarse, que en el transcurso de una y otra obra, se resume toda su evolución y trayectoria artística.

Cada año, cada Semana Santa, los zamoranos contemplan respetuosos los grupos profesionales de Mariano Benlliure. Los miran en silencio, con admiración y reverencia, pues saben y conocen que fueron ejecutados por un gran escultor, que un día «pasó» por esa lejana ciudad castellana, y allí depositó su impronta, su sello, que perdurará a través del tiempo en beneficio del arte y de la cultura.

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ

(43) IBIDEM. Op. cit. 70-71. Los grupos escultóricos de «Las tres Marías y San Juan», encargados tiempo atrás a Mariano Benlliure, lo llevó a cabo en 1971 el imaginero *Hipólito Pérez Calvo*. Se hizo esta obra como complemento a «La Rendición» del famoso escultor valenciano. Las figuras se hicieron con enorme volumen para que sirvieran de contrapeso al paso de Benlliure. «... Hipólito Pérez ha conseguido expresar el movimiento hasta tal extremo que María con la mano extendida dialoga con el Cristo de Benlliure y Juan recoge el manto para acudir con más soltura, a la vez que indica extendiendo su brazo el camino del grupo de «Redención». De esta forma completa dándole vivacidad y dinamismo a la obra del famoso escultor valenciano».

OBRAS DE MARIANO BENLLIURE EN EL PATRIMONIO NACIONAL (*)

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia, Sres. Académicos,

Excmos. e Ilmos. señoras y señores:

Constituye para mi modesta persona un muy grato honor venir a ocupar esta prestigiosa tribuna para desarrollar ante tan selecto auditorio la disertación protocolaria del acto de clausura del curso académico en esta bisecular Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Ya fue inmerecido honor el que, hace ahora poco más de un año, esta docta Corporación me nombrase Académico Correspondiente en Madrid, e virtud de la propuesta formulada por los académicos de número D. José Esteve Edo, D. Manuel Silvestre Montesinos, D. Santiago Rodríguez García, D. Salvador Seguí Pérez, mi querido amigo y compañero D. Francisco José León Tello y nuestro Presidente, D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Se trataba, sin duda, de una designación debida más a su magnanimidad que a mis escasos merecimientos, pues no he hecho otra cosa en mi vida que dedicarme a la docencia en la Universidad de una parte, y a la investigación de otra, especialmente a cuanto se refiere a la escultura española desde los siglos XVI al XX y en esa tarea he podido prestar atención en algunos momentos a los diferentes escultores que han ido saliendo de esta maravillosa tierra valenciana a lo largo de las centurias y repartiendo sus obras por toda la amplia geografía española.

Desde ese testimonio de gratitud a esta Casa, cuando el profesor Garín me invitó a participar en este acto singular, pensé que lo más correcto sería elegir un aspecto artístico relacionado con Valencia, para así dar testimonio de que mi vinculación con esta Real Academia no quedaría simplemente en lo honorífico, sino que tenía que intentar colaborar con uno de sus fines fundacionales: profundizar en el estudio del arte valenciano, que es también el que los valencianos desarrollaron dentro y fuera de su región.

Y pido ante todo perdón por mi atrevimiento a disertar ante Vds., aunque sea durante unos breves minutos, acerca de la obra de un artista tan valenciano como Mariano Benlliure, sobre cuya vida y sobre cuyas esculturas tantas veces se ha hablado en esta Institución, de la que llegó a ser Presidente Honorario.

Benlliure, que nació en esta capital va a hacer ahora ciento treinta años (por cierto, ¡qué cerca estamos de tan

magna ocasión para celebrar una magna exposición, Benlliure decimos, fue el escultor de moda de importantes personajes de la aristocracia madrileña, así como de notables políticos y, principalmente, de la Familia Real, por lo que son muy numerosas las obras de su mano que se encuentran en Madrid, tantas que, como ha indicado con sumo acierto Elena Martínez Jávega, se puede decir sin exageración que la capital es un auténtico museo vivo del arte del escultor valenciano. En efecto, calles plazas de la Villa y Corte atesoran tan rico elenco de monumentos, lápidas, relieves y retratos ejecutados por don Mariano, que su nombre permanece indisolublemente unido al de la capital del Estado, máxime si tenemos en cuenta que ningún museo madrileño (desde el del Prado al de la Real Academia de San Fernando, pasando por el Taurino, el Sorolla, el Romántico o el del Ejército y hasta el, casi desconocido, del Teatro) carece de obras de su mano; como tampoco faltan en palacios, entidades bancarias y organismos oficiales, sin olvidar los cementerios.

Hemos escrito hace algunos años que la escultura de Benlliure llegó muy pronto a ser tan popular como la arquitectura de Antonio Gaudí o la pintura de Joaquín Sorolla. Pero no sabríamos decir si esa popularidad la alcanzó por el incontable número de obras salidas de sus manos o por el sentido narrativo, minucioso y realista en extremo de sus figuras, lo que no quiere decir que estuviesen faltas de la suficiente dosis de idealización oportuna o de las vaporosidades modernistas tan al uso en las primeras décadas de nuestra centuria.

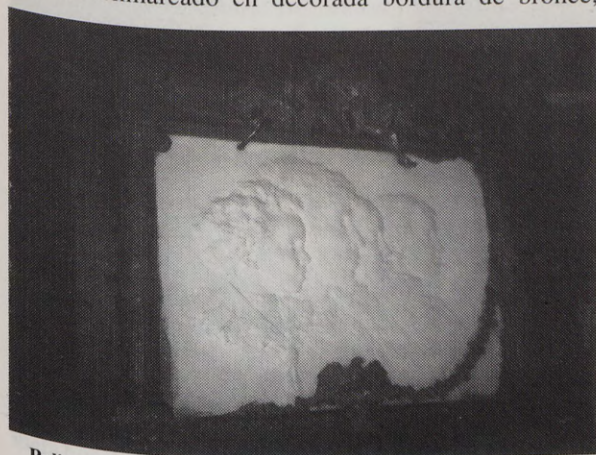
Y a esa popularidad hacia el artista no fue ajena la Familia Real, pues, como escribió Orio Vergani en las páginas del diario milanés «Corriente della Sera» del 5 de octubre de 1926, tanto los reyes como los infantes habían pasado días enteros en el estudio del artista, posando para retratos y relieves, todas ellas en las que Benlliure sabía obtener con extraordinaria habilidad los mejores resultados, ya cincelandos el mármol, ya modelando el barro y la escayola con palillos y dedos para luego contemplar los magníficos resultados del vaciado en bronce. Resultados que, si son extraordinarios en los retratos varoniles, se elevan a las más altas cotas en la interpretación de los niños, con toda su peculiar delicadeza expresiva, y en los modelos femeninos con esa mezcla de sentido clásico y

moderno o, más bien, modernista, como él mismo solía decir.

La relación mantenida, personal y profesionalmente, entre el escultor y la Familia Real de D. Alfonso XIII y D.^a Victoria Eugenia queda bien de manifiesto en las varias obras que se conservan en los distintos edificios que integran el Patrimonio Nacional y en donde hemos localizado varias piezas, unas ya conocidas y otras prácticamente ignoradas, pues todavía en Madrid hay obras de Benlliure casi inéditas que esperamos dar a conocer en breve plazo.

Con ocasión de llevar a cabo la catalogación de la colección de escultura del Patrimonio Nacional, de incalculable valor, y sin embargo, casi desconocida, hemos tenido oportunidad de revisar todos los palacios reales, en sus salones y también en sus almacenes, y hemos localizado varias piezas que intentaremos resumir en breves minutos, para no robar su tiempo a la Música ni abusar de la paciencia de todos ustedes.

Son de Mariano Benlliure también los mausoleos de Sagasta, Dato y Canalejas que se conseran en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid, dependiente del Patrimonio Nacional igualmente; pero ahora sólo vamos a mencionar las directamente relacionadas con la Real Familia. Y para ello empezaré por aludir a una placa-retrato que se encuentra en el Palacio Real madrileño y que representa a la reina D.^a María Cristina, la viuda de Alfonso XII, con sus tres hijos Alfonso, Mercedes y María Teresa. Sobre el blanco mármol enmarcado en decorada bordura de bronce,



Relieve en placa de mármol. La Reina M.^a Cristina y sus tres hijos (de perfil). Palacio Real, Madrid. Firmado M. Benlliure.

Benlliure reflejó los rostros de perfil del Rey niño, ataviado con traje de marinero, situado protocolariamente en primer término, luego el de la Reina Regente, su madre, y a continuación los de sus dos hermanas, todos en escalonada disposición hacia la derecha para conseguir mayor profundidad. Hemos podido constatar que la pieza, que

mide 74 x 790 cms., había sido encargada por la propia reina María Cristina al escultor, quien la realizó en 1891 en Roma y que fue el propio Benlliure quien trajo el relieve desde la Ciudad Eterna en su mismo coche-cama, habiendolo sido expuesto primero en el Museo del Prado durante un tiempo y llevado más tarde al Palacio Real.

Poco después, en 1900, está fechada y firmada una curiosa alegoría dedicada a la misma Reina Regente por la ciudad de Buenos Aires con ocasión de la visita efectuada a España por el buque-escuela argentino «Presidente Sarmiento». Realizada en broce sobre base de alabastro verde y ámbar, la escultura, que hoy decora el zaguán de columnas del palacio de El Pardo, consiste en una representación del globo terráqueo coronado por una Victoria alada y flanqueado por personajes militares que se relacionan con la independencia de la República Argentina a un lado, en tanto que en otro aparecen los Reyes Católicos y varios descubridores como Colón y Núñez de Balboa, entre otros más. Guirnaldas con figuras alegóricas de los cinco continentes, signos del Zodíaco y un retrato en relieve de la soberana completan el conjunto que fue fundido en Barcelona por el conocido taller de Masriera y Campins, en el que tantas esculturas españolas del momento se hicieron realiad en bronce, como esta pieza que mide casi dos metros y medio de altura. Con acasión del enlace matrimonial de D. Alfonso XIII con D.^a Victoria Eugenia de Battenberg, celebrado en 1906, Benlliure ejecutó un bellissimo conjunto de retratos de la pareja real que, tras haber permanecido algún tiempo en el Palacio Real de Madrid, hoy engalana el Palacio Real de Aranjuez. Ambas figuras son de medio cuerpo y de tamaño casi del natural; el rey está realizado en bronce y viste el complejo uniforme del Regimiento de Húsares de Pavía con el dormán y la pelliza sobre el hombro izquierdo, dejando ver en el pecho el Toisón de Oro y otras condecoraciones. El acostumbrado decorativismo del escultor aflora en el minucioso tratamiento de la vestimenta militar, que es muy semejante a la que luce el mismo D. Alfonso en el busto que por la misma fecha ejecutó Benlliure, también para el matrimonio regio, y que fue regalado en su día por el rey a D. Julio Quesada Cañaverl, duque de San Pedro de Galatino y conde de Beñalúa, también buen amigo de D. Marinao, y obra que, en la actualidad, engalana el Rectorado de la Universidad Complutense de Madrid donde tengo la oportunidad de disfrutar de su primorosa belleza casi a diario. El busto regio, que muestra en su rostro todavía los rastros propios del adolescente que se está convirtiendo en adulto, acompaña a la extraordinaria belleza del de la reina Victoria Eugenia, trabajado todo en blanco mármol con esa inmediatez y facilidad tan características del artista valenciano, que parece deleitarse al trabajar tanto el vestido de cuadra-

do escote, las flores que lo engalanan y los cabellos, como las correctas facciones de la soberana. Las dos figuras están unidas por una especie de gran manto de bronce colocado de manera un tanto efectista.



Palacio de Aranjuez. Alfonso XIII y D.^a Victoria Eugenia.

De la reina Victoria Eugenia hizo Benlliure diez años más tarde, en 1916, un busto sin brazos en mármol blanco de algo más de medio metro de altura que hoy luce en la Cámara de la Reina Cristina en el Palacio Real madrileño. Resplandeciente en toda su belleza, el rostro de la reina queda realzado por la flor que engalana su pecho tanto como por el complejo peinado de rizos con peineta y prendedor. Hondo idealismo el de este retrato que nos hace recordar el conservado en el santanderino palacio de la Magdalena, que realizara Benlliure en 1905.



Busto de la Reina D.^a Victoria Eugenia de Battemberg. Madrid. Palacio Real. Cámara de D.^a M.^a Cristina. Firmado, M. Benlliure.

Del mismo año 1916 data el mármol de tamaño casi natural en que el artista valenciano representó a la Infanta María Cristina en su aspecto juvenil, que, con gracioso peinado ornado con flores en los lados de la cabeza, y portadora de un amplio manto desplegado al viento, al tiempo que lleva dos palomas en las manos, aparece corriendo sobre un suelo lleno de flores, todo ello trabajado con muy suelta factura rodiniana. La figura, de 1'20 metros de altura, está fechada el 12 de diciembre de 1916 y engalana hoy el Salón de Espejos del Palacio Real madrileño, habiéndose encontrado antes en el Comedor de Diario del mismo edificio, siempre sobre cilindro de blanco mármol que acentúa la sensación dinámica de la infantil figura.



Infanta M.^a Cristina. Mariano Benlliure. Salón de Espejos, Palacio Real de Madrid.

En el despacho que actualmente ocupa S.M. D. Juan Carlos I en el mismo Palacio Real de Madrid se encuentra un espléndido busto de la reina D.^a Victoria Eugenia, ejecutado en bronce patinado en dorado en 1922 y fundieron los hermanos Codina en su taller madrileño de vaciado. De medio cuerpo, la soberana luce traje de amplio



Palacio Real de Madrid. Despacho de D. Juan Carlos I.
(La Reina D.^a Victoria Eugenia).

escote y suelta caída a la moda de la época, adornando su genuina belleza con largo collar de perlas hasta la cintura.

De 1925 son dos piezas muy curiosas. Se trata de un pequeño joyero con tapadera trabajado en bronce dorado, que se conserva en las Habitaciones Privadas de la reina Victoria Eugenia, y de un frutero del mismo metal que se guarda en dependencias del Patrimonio, una y otra en el Palacio Real de Madrid. Ambas piezas, que lucen elementos alegóricos y abundantes escudos de los reinos españoles y la corona real, fueron realizadas por Benlliure en 1925 para conmemorar el nacimiento de Angela María, la primera hija de los duques de Osuna, quienes ofrendaron a los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia el joyero y a la reina madre D.^a María Cristina, el frutero, cuyo pie está formado por dos niños de bronce pavonado en negro que sostienen la extensa parte superior.

También de Benlliure es el magnífico busto de D. Alfonso XIII que decora el Salón del Consejo de Ministros del Palacio Real. Trabajado en mármol blanco y colocado sobre una peana vetada en rosa, el retrato es de busto sin

brazos y luce uniforme de general con el Toisón al cuello. El minucioso tratamiento del aspecto físico del monarca no está reñido con una cierta dosis de idealización propia de todo retrato áulico, máxime si se trataba de un personaje tan entrañablemente unido al escultor levantino, quien firmó la pieza el 23 de enero de 1927.

Otro aspecto del escultor valenciano que también se hace presente en las colecciones del Patrimonio Nacional es su labor como medallista. Conocida es la fecunda actividad que desarrolló Benlliure en este campo artístico a lo largo de su vida y de ella dan muestra varios ejemplares de medallas —hasta 18 en total— que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real madrileño y de las que apenas se ha dado noticia hasta el momento.

Trabajadas en materiales tan preciados como el oro, la plata o el bronce, todas ellas revelan no sólo la extraordinaria habilidad del escultor para la composición, siempre mediatizada en este género de obras por el acostumbrado formato circular, sino también su profundo conocimiento del repertorio alegórico para encontrar la iconografía más acorde con el acontecimiento a conmemorar.

De 1902 data la medalla realizada con ocasión de la Coronación de S.M. D. Alfonso XIII, que está decorada con el rostro del monarca y las figuras representativas de la Paz y de la Justicia.

En las colecciones del Patrimonio Nacional se guardan seis ejemplares de oro y cinco de plata con diferentes tamaños.

De plata es, por su parte, el ejemplar de la medalla realizada en 1915 con ocasión de celebrarse la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año y que muestra en el anverso los rostros de la pareja real y una ninfa portadora de una rama de laurel, en el reverso.

Con ocasión de ser colocada la primera piedra de la Casa de Velázquez en la Ciudad Universitaria madrileña el 22 de mayo de 1920, Benlliure preparó una medalla que está decorada con los bustos de D. Alfonso XIII por una cara, y del famoso pintor sevillano, por la otra, existiendo en el Palacio Real un ejemplar de bronce plateado.

En 1922 realizó el escultor la medalla conmemorativa del Cincuentenario de la fundación del Banco Hipotecario, que fue acuñada en oro, plata y bronce, conservándose en el Palacio Real un ejemplar en el primero de los metales mencionados.

La medalla dedicada al Duque de Alba data de 1927 y está decorada con el busto del noble, su palacio y su escudo heráldico, así como varias figuras alusivas a su actividad como impulsor de la Pintura, la Literatura y la Música. De esta obra, cuyo molde original se encuentra en el madrileño Palacio de Liria, guarda el Patrimonio Nacional sendos ejemplares en plata y bronce.

Y, por último, hemos de mencionar otra medalla de plata, realizada en 1928 y destinada a dar testimonio de la inauguración de la antes citada Casa de Velázquez, acto de gran trascendencia cultural que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1928 con asistencia al rey Alfonso XIII, cuyo busto acompaña, en el anverso de la medalla, al del presidente francés Gastón Dumergue, ocupando el reverso la fachada del edificio cultural galo en Madrid, de cuyo patronato era miembro el propio Benlliure.

Desearía que estas breves palabras hubiesen servido para añadir algo nuevo, si ello resultara posible todavía, al mejor conocimiento de la ingente y portentosa obra artística del valenciano que fue D. Mariano Benlliure; pero si ello no fuera así, que valieran al menos para dejar testimonio ante todos ustedes de mis sinceros deseos de colaborar con

esta Corporación hasta donde se me solicite y hasta donde sea capaz.

Vengo a servir a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y nunca a servirme de ella. La Academia me ha hecho el inmenso honor de abrirme sus puertas y espero no ser indigno de tal hospitalidad.

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL

(*) Texto de la disertación de su autor en el acto de clausura del curso de la Real Academia de San Carlos el 19 de junio de 1992

DIBUJOS DE SOROLLA

PREPARATORIOS DE OBRAS PICTORICAS

Estudios de figuras

El artista valenciano (1863-1923) da a conocer a través de sus dibujos la parte más personal de su arte. El desarrollo de la idea hasta lograr la consecución final de la obra supone momentos de creación intermedios antes de expresarlo en el lienzo.

Sorolla en sus dibujos intenta captar las impresiones visuales de la realidad. Utiliza el trazo como medio gráfico de expresión, cuya función es la limitación bidimensional de un plano pictórico material.

Con la línea compone volúmenes adoptando la forma del escorzo para dar intervalos de profundidad. Podríamos afirmar que el estudio que realiza de la figura, sin apenas alusiones ambientales o despojada de toda ambientación, como luego veremos en el estudio de los dibujos, está construida en un espacio matemático, con un sentido infinito.

Panofsky entiende: *La composición perspectiva supone un intento de representación del espacio real o percibido. En cualquier caso, supone intentos de representación artificial convenientes, aceptados o no. Se pretende geometrizar estas representaciones en base a lo más acorde con la geometría real del objeto, espacio, etc. La composición perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente dado, a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico. La perspectiva matematiza ese espacio visual, pero es precisamente ese espacio visual aquello que ella matematiza.*⁽¹⁾

Es el caso de estudiar las figuras, ya sea estudio de figuras en movimiento o movimiento de figuras; en ocasiones, elabora detalles para una composición mayor; otras veces establece normas compositivas y en ocasiones conjuga ambos elementos, pero siempre la representación obedece a una percepción subjetiva de acuerdo con un código conocido y aceptado.

En ningún apunte abandona la perspectiva, y así, sin poner en peligro la estabilidad de la imagen, presupone con el efecto de la distancia y de la luz la depreciación y disolución de las formas; los trazos con un estilo libre y suelto evidencian el movimiento intentando explorar dentro del campo de lo gestual lo más im-

previsto y espontáneo. Posteriormente, si el apunte se lleva al lienzo, hace jugar superficies cromáticas distintas en variada disposición de valores espaciales diversos. De esta manera establece un sistema de relaciones en los cuales, a cada volumen le confiere una cualidad de movimiento que según su morfología va a exigir un determinado marco. Se adivina así, por el rasguño, tanto a los personajes como lugar donde debe estar ubicada la acción.

Como dice Panofsky: *La perspectiva por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplazarse plásticamente y moverse mímicamente, pero, por otro, ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas.*⁽²⁾

Estos dibujos que vamos a describir para la elaboración de las obras pictóricas: *Cosiendo la vela*, *El baño del caballo* y *Descanso*, todos ellos se han considerado tanto por sus analogías temáticas, como por el trazo, siguiendo una evolución en el tiempo.

COSIENDO LA VELA

Óleo sobre lienzo, 297 x 397 cm, 1896, Galería de Arte Moderno de Venecia (figura 1). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 2 a 6).

En fecha temprana para el arte español de finales del siglo XIX, Sorolla recoge una página de ambiente con la particularidad de estar directamente tomada del natural. Según Trinidad Simó: *Sorolla ha rechazado en gran parte la manera de hacer decimonónica. En realidad Cosiendo la Vela es una hermosa escena al aire libre, de composición atrevida, y cuyo problema principal reside en reflejar fielmente el ambiente de unas mujeres y hombres que están cosiendo las velas en un patio, a cielo abierto*⁽³⁾. para Bernardino de Pantorba, *tiene esta obra las pinceladas precisas para transmitirnos la sensación de la vida que... refleja; posee la*

(1) PANOFSKY, E.: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1985. Edit. Tusquet, p. 15

(2) PANOFSKY, E.: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1985. Edit. Tusquet, p. 51.

(3) SIMÓ, Trinidad: *Joaquín Sorolla*. Valencia, 1980. Vicent García Editores, p. 96.

grandeza de lo sobrio y conciso. Fue llevada al Certamen Nacional de 1899 quedando por encima de toda la pintura que entonces se expuso, destacándose como figura culminante de la pintura española⁽⁴⁾.



Fig. 1.- *Cosiendo la vela*. Óleo sobre lienzo, 297 x 397 cm, 1896, Galería de Arte Moderno de Venecia.

El argumento se centra en una vela de barca. El artista interpreta los pliegues del gran trozo de lona, las figuras de hombres y mujeres que la están cosiendo en un patio a cielo abierto, y los tiestos y el emparrado que le enmarcan. El protagonista del cuadro es la luz intensa que se derrama sobre la tela que arrastra por el suelo, a la vez que matiza el rostro de los pescadores y se filtra entre la vegetación proyectándose en sombras sobre la inmensa lona. Esta escena, trazada con gran energía de dibujo, apenas ofrece vacilaciones en la composición, como veremos en el estudio de los bosquejos. Estableciendo una relación entre la obra pictórica y dibujística, vemos cómo a través de esta última (figuras 1 a 5) se trata de buscar el tema y encajar los diversos elementos en una composición ordenada y equilibrada.

El apunte de la figura número 2, *Cosiendo la vela*, describe una escena que enmarca dentro de un cuadro. En primer plano dos diagonales inciden hacia una puerta que sitúa en último término; en el medio campo coloca dos siluetas de pescadores. En el lateral derecho, el trazo en diagonal se curva sinuosamente, sugiriendo los múltiples pliegues de la lona, que quedan sintetizados con breve rasgo; tras la otra diagonal, encaja con rasguños lo que pudieran ser unos pescadores sosteniendo la tela en alto; para conseguir este efecto, traza una línea vertical al pie de la diagonal. Con ambas líneas de fuga, dispuestas en perspectiva cónica, consigue dar sentido

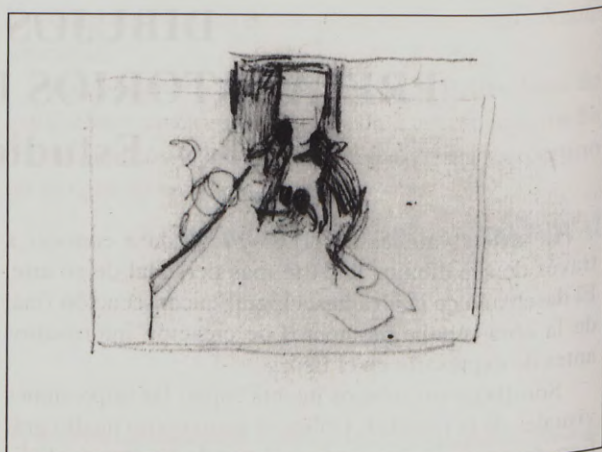


Fig. 2.- *Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 11 x 15 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.633. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

de profundidad en la composición. Las siluetas de los pescadores están trazadas con un negro muy insistido produciendo un fuerte contraste con el blanco del papel. Este dibujo, no difiere compositiva ni temáticamente de la obra pictórica, más bien parece una recogida de datos en una observación inmediata y cotidiana.

La figura número 3, *Tema para cuadro*, recoge dos escenas similares en momentos distintos; la del lateral derecho describe a tres pescadores; dos observan una



Fig. 3.- *Tema para cuadro*. Papel continuo de pasta mecánica, satinado, 11 x 15 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.633. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

(4) PARTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980. Editado y distribuido por Jesús Ramón García Rama. Edición revisada, actualizada y considerablemente aumentada, p. 172.

escena, sugerida con múltiples trazos a través de una puerta abierta; la tercera, una mujer de frente al espectador, cose sentada en el suelo una gran tela que se despliega por encima de una silla. Pudiera ser que los trazos destacados sobre el fondo blanco que enmarca el dintel de la puerta fuera la escena de la obra pictórica contemplada desde el interior de la casa. El estudio lumínico es importante, pues recoge en los pescadores de la derecha un sombreado a contraluz, mientras que la otra figura está tan ennegrecida que apenas se destaca de la hoja de la puerta, construida con fuertes trazos verticales a grafito. La escena de la izquierda, como una secuencia animada, describe lo mismo que la anterior, con los mismos recursos; sólo parece resaltar la postura de dos de los pescadores en un escorzo violento y gestual.

El número 4, *Estudio para Cosiendo la vela*, pudiera tratarse del estudio compositivo de grupos humanos dispuestos en una de las diagonales que sirven tanto para crear efectos de profundidad como para sugerir la textura de una lona pesada que entre todos han de extender. Continúa con los estudios de luz y de perspectiva elemental.

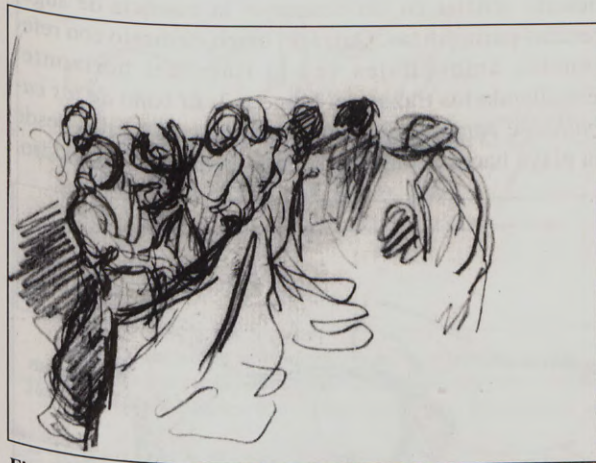


Fig. 4.- *Estudio para Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 425. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

El número 5, *Estudio para Cosiendo la vela*, es el bosquejo que guarda más analogías con la obra pictórica; posiblemente fuera uno de los dibujos previos utilizados para la elaboración del cuadro. En primer lugar, la lectura comparativa con la obra definitiva establece ciertas similitudes que podemos detallar. La composición, estudiada ya en bocetos anteriores, es la misma que la de este apunte. Al tener todo encajado, se



Fig. 5.- *Estudio para Cosiendo la vela*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 432. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

centrará en el estudio de la luz al incidir sobre las diversas formas. Contornea el volumen de la vela y deja el fondo blanco del soporte para insinuar una superficie muy iluminada; dentro de la silueta de la lona, rasgos dispersos describen los accidentes y pliegues de la misma, que también aparecen en la pintura. Se modelan las figuras de acuerdo con una gradación lumínica. La perspectiva cónica, como ya dijimos, es similar a los dibujos anteriores, aunque en este apunte aparezca la composición más detallada. Los personajes se acoplan a las diagonales mencionadas, insistiendo en la profundidad. En la parte superior del papel aparecen dos segmentos semicirculares encontrados; éstos han sido proyectados desde la parte central inferior, imaginando un eje de simetría. Bajo estos segmentos ha distribuido grupos de figuras insinuadas con líneas que se entrecruzan. Es posible que al llevar el tema del apunte al lienzo, simplificara la composición eliminando personajes del lateral derecho que desaparecen en el cuadro. Tras la puerta abierta del último término, foco luminoso de todos los bocetos estudiados; sólo en uno de ellos (número 2) se deja adivinar lo que pudiera ser un paisaje de playa o cualquier escena similar, ya que en la pintura, tras la puerta, se desvela sutil una escena. La temática de todos estos dibujos es la misma e igual ocurre con la composición; parecen tanteos y observaciones de la escena que le interesa a Sorolla en momentos distintos y en distintas horas del día.

De Beruete comenta: *Quien contemple esta obra, se interesará por el asunto trivial de igual manera que si tuviera ante su vista la representación de algo muy dramático y trascendental. Ejemplo vivo del mágico poder*

del arte; que eleva a las regiones de lo imperecedero aquello que en realidad pasa inadvertido por vulgar e insignificante⁽⁵⁾.

EL BAÑO DEL CABALLO

Óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm, 1915, Museo de Sorolla de Madrid (figura 6). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 7 a 9).



Fig. 6.- *El baño del caballo*. Óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm, 1915, Museo de Sorolla de Madrid.

Este tema observado del natural puede ser considerado como uno de los óleos donde la captación del instante se pone de manifiesto. Según don José Camón Aznar, *Sorolla ... es el pintor ... de la técnica repentista ..., pero con la dificultad de pintar luz sobre luz. Es decir, no a la manera francesa, con la luz disuelta en nieblas y vaguedades atmosféricas, sino con el sol cayendo caudaloso y deslumbrador sobre las claridades mediterráneas*⁽⁶⁾.

El argumento, de lectura sencilla, apenas necesita explicación: un adolescente desnudo, de perfil y cubierta su cabeza con sombrero de ala ancha, saca del mar un caballo blanco, también de perfil, sujetándolo con una cuerda con su mano derecha y llevando el otro extremo en la izquierda. Al fondo, el mar. Sabía Sorolla que el mar es el más apropiado espejo de la luz, al reflejarse ésta sobre el agua, obteniendo así mayor viveza.

El asunto es un pretexto, lo que parece interesarle es el estudio de la luz al incidir sobre los objetos.

El artista establece una proporción arbitraria de tonalidades a base de una paleta muy clara; cada elemento, cada valor en sí mismo, está coordinado gradualmente con el tono más próximo y más alejado.

Los tonos más alejados presentan una coloración más apagada, entre grisácea y azulada, consiguiendo el efecto de profundidad en la línea del horizonte. Las tonalidades del segundo término o medio campo, hacia la derecha, crean un elevado grado de luminosidad insistida en la masa espumosa del agua que se diluye vaporosamente hacia la izquierda; estos tonos blancos están contrapuestos en fajas paralelas y estables, contrapuestas con la acusada diagonalidad del caballo. Esta zona es la de mayor actividad lumínica; observando el ángulo inferior izquierdo, la luz es tan intensa que los reflejos se proyectan como imágenes invertidas de las formas existentes. Son siluetas distorsionadas, de un llamativo color malva. Se acentúa la diagonalidad en la orilla del mar y estudia el ritmo de las ondulaciones del agua que se espacian en los primeros términos y llegan a juntarse cerca del horizonte. Así, establece diferentes planos en la misma composición, con objeto de conducir la atención del observador hacia el fondo.

El tema central del cuadro es la figura humana y animal, que constituye uno de los elementos de este paisaje con todos los efectos lumínicos ya descritos.

Si se relaciona la pintura con la obra dibujística, es notorio señalar en los bosquejos la ausencia de sugerencias paisajísticas. Quizá, el único elemento con referencias ambientales sea la línea del horizonte. Estudiando los trazos del número 7, *El baño de los caballos* se aprecia cómo un muchacho guía a éstos desde la playa hacia el mar. En sentido inverso al del cuadro.

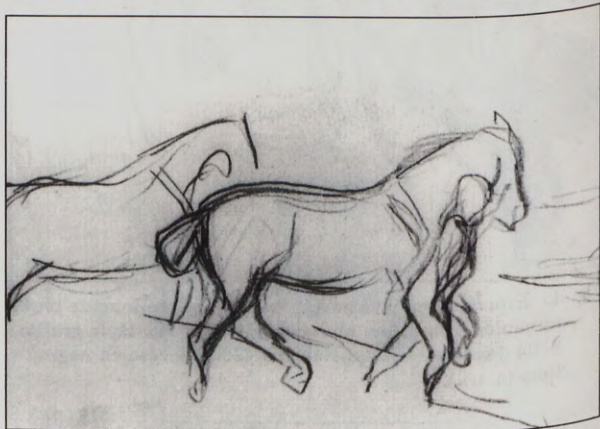


Fig. 7.- *El baño de los caballos*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 11 x 16 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 1.302. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.)

- (5) BERUETE, Aureliano: *Joaquín Sorolla*. Volumen IV de la Biblioteca Estrella. Madrid, 1921, p. 33. Tomado del número extraordinario de la revista *Hispania* de Barcelona, de 15 de junio de 1901, p. 56.
- (6) CAMÓN AZNAR, José: *El instantismo valenciano*. Madrid. Revista Goya, número 104, septiembre-octubre 1971, p. 125.

Estos rasgos rápidos y de gran fuerza expresiva obedecen a una observación repentina del natural que en un momento dado despierta su interés.

El punto de vista tomado desde la derecha aprecia la línea del horizonte muy baja. Contrariamente, en la obra pictórica será esta zona la de mayor actividad lumínica, como ya dijimos anteriormente. Es de interés señalar cómo los rasguños del lateral medio derecho del papel tendrán su correlato pictórico en las pinceladas de las olas espumosas del lienzo. Las siluetas de este apunte están contorneadas con rasgos que configuran volúmenes sugiriendo un movimiento natural y pausado.

Más instantáneo en la captación de lo gestual resulta el dibujo 8, *Caballos en movimiento*. Es posible que ésta fuera su primera observación del natural y quizá uno de los primeros apuntes de esta temática. Un gran trazo horizontal como en otras ocasiones subraya que este asunto lo llevará al lienzo.



Fig. 8.- *Caballos en movimiento*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 10 x 13 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla. Número 690. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.)

Estas líneas sumamente movidas, esquemáticas, casi sin formas, insinúan varios caballos que al trote se adentran en el mar; que se sugiere con tres líneas horizontales en la parte superior derecha. El boceto es tan gestual y espontáneo que parece tan sólo transmitir la velocidad, el brío y el movimiento, casi entre lo figurativo y la abstracción.

El número 9, *El baño del caballo*, puede ser el apunte con más grado de parentesco con la obra definitiva. Aquí la aproximación con la obra pictórica es mayor que en los anteriores, aunque aún mantiene considerables diferencias. Está visto desde otro ángulo; dibujadas las dos figuras de frente y ligeramente de perfil,

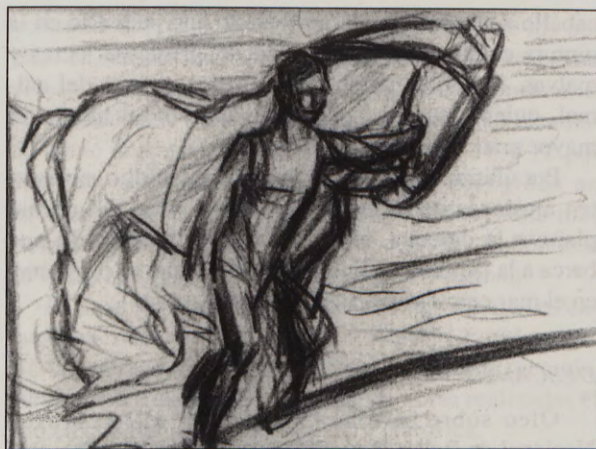


Fig. 9.- *El baño del caballo*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 13,5 x 20 cm, lápiz grafito. Sello Joaquín Sorolla, Número 1.273. Impreso en negro, a tinta (a. i. d.).

ambas en el lateral izquierdo; el muchacho guía al caballo, del mar hacia la orilla de la playa en movimiento ascendente. El dibujo es de gran dinamismo, la fuerza del animal queda patente en los trazos de la cabeza, ligeramente inclinada, que parecen poseer fuerza contenida. Si se observan las patas delanteras es destacable cómo las líneas no contornean las formas, sino que son múltiples líneas indicadoras de movimiento. Las patas traseras están configuradas con rasgos discontinuos mostrando un relativo estatismo, pues el caballo está siendo frenado por el muchacho que le agarra con una soga firmemente. En la obra pictórica este movimiento no queda reflejado con la misma fidelidad que en los bosquejos, quedando patente en el óleo una paralización del tiempo. Nuevamente indica con una diagonal la separación entre la orilla del mar y la playa, en este caso muy insistida con trazos fuertemente ennegrecidos. El mar está sugerido con líneas breves y paralelas que se continúan hacia el horizonte.

Los bosquejos de Sorolla son atrevidos tanto en sus ángulos de visión como en el carácter de los lugares imprevistos y definidos.

En cuanto a las diferencias y posibles analogías se observa cómo en el caso del bosquejo ha captado posturas diversas del caballo siempre en el lateral izquierdo, con el ángulo de visión muy bajo. Por el contrario, en la obra pictórica, las siluetas de las figuras están en el lado derecho con el punto de vista alto y en todos los casos tanto bocetos como obra pictórica vistos de perfil.

La figura del animal no aparece en ningún apunte sombreada, sólo una línea contorneando la silueta del caballo y dejando el blanco del soporte como fondo. Esto quizá sea debido a que en su correlato pictórico el

caballo actúa como un gran foco de luz; para ello en la pintura conjuga pinceladas blancas, grisáceas, ocre y malvas. El sol, al incidir sobre la piel mojada del animal, quiebra sus rayos produciendo con el blanco el mayor grado de potencia lumínica.

Por último, en los bocetos, como ya se dijo, no existen alusiones de las embarcaciones a vela, del último plano a la derecha, ni de los bueyes tirando de una barca a la izquierda, junto a unas luces que se proyectan en el mar con tonos suaves y dorados.

DESCANSO

Óleo sobre cartón, 19 x 24 cm, 1915, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (figura 10). Bocetos preparatorios para esta obra pictórica (figuras 11 y 12).



Fig. 10.- *Descanso*. Óleo sobre cartón, 19 x 24 cm, 1915, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Esta obra, *Descanso*, es un apunte al óleo, de pincelada suelta y disgregada que describe una escena de playa. En ella, unos pescadores se calientan mediante fogatas. En primer plano, estudia a través de pinceladas atrevidas, ágiles y fuertemente empastadas la arena de la playa. Destaca sobre ella pequeñas sombras dispuestas diagonalmente, en un color terroso oscuro. En un campo medio, desarrolla el tema del cuadro: Cuatro pescadores descansan alrededor de hogueras calentándose. En un tercer plano, en el centro del lateral derecho, una figura masculina reposa echada sobre una estera. Al fondo, en último término, el mar y unos suaves acantilados.

La técnica utilizada para la composición de esta pintura es de planos superpuestos, produciendo así una mayor sensación de lejanía. Continúa manteniendo la perspectiva cónica basándola en juegos de diagonales.

Contrasta tres efectos lumínicos distintos: En primer lugar, el foco de luz situado en el centro hace resaltar la vela de una embarcación que le sirve de techumbre. La lona, de tonos sienas, blancos y grises se contrasta con el cielo negro, produciendo efectos de irradiación. En último término, hacia el horizonte, se dejan entrever tonos claros y rojizos de las primeras horas de la mañana entre los que se vislumbra el mar.

Si nos centramos en los bosquejos se puede valorar cómo ha estudiado la escena principal de la pintura, la disposición de los personajes y la composición de los mismos. El concepto es el mismo en la obra dibujística que en el campo medio de la obra pictórica.

El número 11, *Al amor de la lumbre*, podemos ver cómo encuadra la escena entre dos líneas, una en la parte inferior del dibujo y otra en el lateral derecho. Esto, como en casos anteriores, anuncia un cuadro.

Tanto los dibujos como el óleo tienen un elemento común, punto de partida, donde se aprecian los diversos ángulos tomados. En el dibujo que estamos estudiando, una pescadora sentada y vista de espaldas aparece colocada hacia la parte central del mismo. El ángulo de visión del artista se sitúa a la izquierda de esta figura, dibujando con trazo rápido el fuego situado delante de ella y cuatro siluetas más, sentadas hacia el lateral derecho. De este grupo de figuras, sólo utiliza en la pintura la pescadora del centro. En el lateral derecho del bosquejo destaca lo que pudiera ser una figura femenina que pasa su brazo por encima del hombro de un pescador. Si comparamos este dibujo con la pintura, vemos cómo en esta última esboza dos pescadores en la parte izquierda; la figura central y otra masculina sentada en el suelo y recostada sobre los antebrazos.



Fig. 11.- *Al amor de la lumbre*. Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado, 13 x 50,5 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla. Número 846. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

El número 12, *Apunte de figuras*, responde a la misma idea temática del anterior y del óleo. Existen otras líneas además de las ya descritas, que contribuyen a un mayor dinamismo general de la composición. Se puede observar cómo los trazos añadidos a los ya existentes ofrecen una composición más espontánea y esquemática, mostrando a través de estos rasguños elementos nuevos. Al fondo, leves trazos horizontales y una vela cuadra sugieren el mar y una embarcación llegando a la playa. Todo ello dispuesto bajo una línea de



Fig. 12.- *Al amor de la lumbre*. Título manuscrito por el autor.
Papel continuo de pasta mecánica, con grano ahuesado,
13 x 20,5 cm, lápiz compuesto. Sello Joaquín Sorolla.
Número 846, reverso. Impreso en negro, a tinta (a. i. i.).

horizonte muy alta. En ambos dibujos disuelve los objetos en sensaciones a través de las diversas intensidades del lápiz. Despoja la línea de su poder confinante, ofreciendo en la obra pictórica un conjunto tan estudiado como expresivo. Los dibujos números 11 y 12 podrían representar momentos diversos recogidos en tiempos distintos. La composición al óleo resulta más trabajada de lo que aparentemente sugiere, valiéndose de bosquejos preparatorios que así lo confirman.

El trazo sintético, y enérgico de estos dibujos es característico de esta época, de 1914 a 1917; existe una cierta correspondencia con un tipo de mancha menuda, vibrátil, a menudo pastosa, de ciertas obras realizadas el año en que Sorolla firmó esta obra pictórica.

Como dato curioso se puede mencionar que hay muy pocas pinturas sobre este tipo de soporte; las pocas conocidas aparecen con los contornos difusos. Esto no es una técnica especial realizada por Sorolla. Los dueños de dichos cartones, hoy en posesión de la familia Sorolla, barnizaron las pinturas, viéndose cómo, con el transcurso del tiempo, el barniz absorbía los colores y disolvía los contornos; produciendo el mismo efecto que si se hubiera dibujado a pluma sobre un papel secante.

LUZ BUELGA LASTRA

EL ESPECTADOR ABSOLUTO: JOSEP RENAU Y LOS MURALES CERAMICOS DE HALLE-NEUSTADT (1)

«Así pues, me considero un
artesano de los problemas visuales».
Josep Renau. Morella, 1976.

INTRODUCCIÓN

Si un homenaje o conmemoración es parte de un largo y siempre pospuesto adiós, una despedida renovada que hace presente la vida y la obra de quien no ha caído en el olvido, quizá sea pertinente recordar el pesado silencio que cubrió el décimo aniversario de la muerte de Josep Renau (Valencia, 1907-Berlín 1982) en octubre de 1992 (sólo roto por dos breves artículos en Postdata, suplemento cultural del diario valenciano «Levante»), desmemoria que no atañe a su polémica obra artística, la cual permanece vigente y es cada vez más apreciada en los circuitos museísticos internacionales, al tiempo que continúa siendo objeto de un vivo interés por los historiadores del arte. (2)

Por ello, como tardío homenaje a los diez años de la muerte de Josep Renau, y también como contribución al conocimiento de un artista cuya vida, obra y motivaciones aún son en gran medida desconocidos, se ha escrito este artículo. Está dedicado a una etapa de su vida, al exilio berlinés en la República Democrática Alemana, y a una obra, los murales de la ciudad de Halle-Neustadt, de la cual todavía no existe la más mínima bibliografía en castellano. Si un homenaje es la memoria hecha presente, espero que esta escueta investigación histórica sirva como recuerdo vivo de un artista que nunca debió morir en el exilio.

1. EL CIRCULO DE LA ORTODOXIA: EL ARTE EN LA RDA

La situación artística en la RDA a finales de los años sesenta, época en la que Josep Renau inició los trabajos de los murales de Halle-Neustadt, era ciertamente peculiar con respecto al arte occidental del mismo período. Frente a la libertad de creación absoluta de que gozan los artistas en las democracias occidentales, sólo limitada por las exigencias a veces ineludibles del mercado, los artistas plásticos que vivían en la Alemania oriental se vieron constreñidos desde el mismo origen de la RDA como estado independiente a seguir unas directrices artísticas cuya génesis última hemos de situar en las directrices emanadas del ejército de ocupación soviético, según relata una institución tan poco sospechosa, en estos ámbitos, como la Academia de las Artes de la URSS: *Los oficiales*

del Servicio de Cultura de la administración militar soviética prestaron una ayuda esencial a los artistas en la búsqueda de nuevos caminos; les orientaron para crear un arte que se sintiese unido al pueblo, que les ayudase a reconocer las regularidades de la historia y su futuro. (3)

El Estado había sido ocupado y era administrado por el Partido Comunista (su nombre oficial era Partido Socialista Unitario), el cual trasplantó muy pronto al ámbito del arte la estética del realismo socialista, al que con Linda Nochlin podemos motejar más bien de «especie muy idealizada de neoclasicismo naturalizado». (4) La administración estatal intentaba encauzar y dirigir a los artistas a través de organizaciones como la Asociación de los Artistas Figurativos de Alemania, fundada en 1950, o la Academia Alemana de las Artes, creada en 1952. La nueva iconografía oficial realzará «la figura del trabajador como dirigente, como funcionario del Partido, la mujer en su nueva posición social» y utilizará como simbología recurrente «ad nauseam», la paloma de la paz, las manos unidas como metáfora de la unidad de la clase obrera, abanderados y banderas, la cerrada fila de hombres atacando a un enemigo, las columnas de las manifestaciones... El arte se reducía peligrosamente a pura propaganda estatal, las tendencias artísticas de raíz vanguardista fueron en lo

- (1) Este artículo ha sido realizado gracias a una beca concedida en agosto de 1992 por el Servei del Patrimoni Artístic Moble de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Forma parte de las investigaciones preliminares para mi tesis doctoral, en curso de redacción, titulada «Vanguardia artística y compromiso político: Vida y obra de Josep Renau».
- (2) Durante 1992 su serie de fotomontajes «The American Way of Life» fue expuesta por primera vez en Estados Unidos, en una extensa gira organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, que cubrió las ciudades de San Diego, Milwaaki y Washington. Tampoco es una casualidad que en el «I Congreso de Historia del Arte Valenciano», en la sección de Historia del Arte Contemporáneo, una parte importante de las ponencias y comunicaciones estuvieran dedicadas a analizar su obra.
- (3) ACADEMIA de las artes de la URSS: *El arte de los países socialistas*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 360.
- (4) NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1961, p. 192.

posible eliminadas y en lo sucesivo un sólo cliente digno de tal nombre, el Estado, compraría o encargaría obras a los artistas plásticos.⁽⁵⁾

En la década de los años 60, el Estado dirige la reconstrucción de las ciudades devastadas por la guerra y alza centros urbanos de nueva planta, como Halle-Neustadt (Nueva Halle), a través de vastos planes quinquenales con los que se pretende dar una nueva imagen al país. Es el tiempo de la gran pintura monumental, que ha de entenderse como parte constitutiva del proceso de reconstrucción urbana y como un modo útil de permanente adoctrinamiento de las masas, pero también como metáfora del poder del Estado (la tendencia a la monumentalidad en el arte ha sido siempre una especie de segregación lógica de los grandes estados autoritarios). Equipos conjuntados de urbanistas, arquitectos y artistas figurativos se desparraman por grandes ciudades como Berlín, Dresde, Karl Marx-Stadt, Rostock, pero también por pequeñas villas como Borna, Mersuburg o Plauen y tratan de erigir la nueva ciudad socialista. El arte mural así constituido se convertirá en una modalidad artística específica del régimen comunista. De ahí su enorme expansión, su increíble auge, su permanente éxito a través de los numerosos encargos oficiales por todo el territorio de la RDA.

Josep Renau llegó al Berlín de la Alemania comunista a finales de 1958, invitado por el director de la Televisión Alemana para colaborar en películas animadas, cuyos dibujos le fueron encargados. Renau era un hombre del régimen, un comunista ortodoxo que seguía y defendía la línea oficial.⁽⁶⁾ Por otro lado, Renau era un artista prestigioso y bien considerado, que venía de México, donde había conocido a los grandes muralistas mexicanos, tan admirados en la RDA, e incluso había trabajado con uno de ellos, el célebre y polémico David Alfaro Siqueiros. No es de extrañar que el Beirat für Bildende Kunst und Baukunst de Halle-Neustadt pensara en él para encargarle los enormes murales cerámicos destinados a cinco edificios pertenecientes al nuevo Centro de Formación de la industria cerámica que se estaban construyendo en 1967 en dicha ciudad.

La labor que se le confiaba consistía en decorar cinco fachadas exteriores: el rectángulo irregular horizontal de una fachada lateral de una piscina cubierta (cuyas dimensiones desconocemos), un larguísimo friso horizontal (de unos 100 metros de largo y aproximadamente 2 de alto) de unos laboratorios que nunca se construyeron, otro rectángulo también horizontal (de 43 metros de largo y 5'5 metros de alto), destinado a una cantina o comedor social (Mensa), uno de cuyos extremos se prolongaba dando un giro de 90 grados hacia dentro, y otros dos rectángulos

verticales (de 37 metros de altura y 7 de ancho) que cubrirían las superficies exteriores del espacio ocupado por los ascensores en la fachada de una residencia de estudiantes. Como veremos, la tarea, con múltiples tropiezos, tardó siete años en realizarse, puesto que los trabajos preliminares comenzaron en 1968 y hasta 1974 no podemos dar por concluida la obra.

Josep Renau y su grupo de artistas se encargarían de realizar el diseño de los cartones originales, los cuales se llevarían posteriormente a la fábrica de cerámica para que los transformaran en murales cerámicos propiamente dichos, siempre por supuesto bajo la supervisión de los artistas. La responsabilidad de los ceramistas se circunscribía por tanto al paso de la pequeña escala del cartón original a la gran escala del mural cerámico, y a respetar a través de los procesos industrializados de cocción el tono exacto de los colores que se les indicaban en los cartones previos. Su intervención, con ser importante y casi decisiva para el resultado final, era estrictamente técnica (análisis de módulos de escalas y control de los procesos químicos), y su contribución artística, por tanto, era nula.

2. LA BUSQUEDA DEL ESPECTADOR ABSOLUTO

En sus reflexiones sobre la pintura mural, Josep Renau sostendrá que estamos ante un arte democrático, comunal y público, la forma más democrática de la pintura.⁽⁷⁾

La pintura mural exterior se dirige, como el cartel, a un público estadística y socialmente indeterminable, a la gente de la calle, a un público absoluto y funcionalmente constituye, por definición, la forma más democrática de la pintura: la pintura busca a la gente y no la gente a la pintura. Como en las grandes épocas del arte, la pintura mural exterior se integra al paisaje urbano y pasa a formar parte de la vida cotidiana de todo el pueblo.

... la pintura mural exterior constituirá la tendencia principal de la pintura socialista. Y no como signo de ostentación suntuaria, sino en tanto que una nueva necesidad vital de los ojos y la conciencia de las gentes.⁽⁸⁾

(5) ACADEMIA de las artes de la URSS: *El arte de los países socialistas*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 362-363.

(6) Renau creyó en la necesidad de levantar el muro que dividió Berlín en 1991 en dos mitades irreconciliables, y estaba convencido de que la invasión de Checoslovaquia de 1968 era un mal necesario para detener la ofensiva capitalista.

(7) Véase «Sobre la forma más democrática de la pintura», texto incluido en Josep Renau: *La batalla per una nova cultura*, València, Eliseu Climent, 1978, pp. 153-163, y también las páginas dedicadas a la pintura mural de agosto de 1974 en IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.2 Conferencias, sig. 14/1.6.

(8) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.3 Conferencias, sig. 14/1.6, pp. 2 y 4.

Por supuesto no utilizaba el epíteto democrático como sinónimo de la democracia política. Se refería al arte insertado en la vida cotidiana, ofrecido a un público genérico, absoluto, total, al conjunto de la ciudadanía, en contraposición al arte de la pieza individual que se compra y se vende como una mercancía más, y que por tanto tiene un dueño, un propietario que decide cómo se va a utilizar y para qué va a servir ese arte. De ahí, dada su ferrea ideología comunista, su entusiasmo por la pintura mural, y el que la considerara no sólo la reina indiscutible de las artes, sino además el inevitable arte del futuro.

El procedimiento para crear una pintura mural exterior, tal como lo veía Josep Renau, era bastante complejo. En 1974, en una conversación con Juan Antonio Hormigón en su estudio de Berlín, Renau, un tanto ufano de sus logros, le decía al periodista: «creo que soy el primero que ha abordado los problemas de la pintura al aire libre», tras lo cual establecía las siguientes fases de su ejecución:

Estos grandes murales surgen unidos estrechamente a la concepción urbanística y al proyecto arquitectónico. Estudiando la planta de la ciudad es posible determinar los puntos fundamentales de la observación del mural a partir de los caminos por los que va a discurrir la vida ciudadana. El primer problema a resolver es el de los ejes dominantes de la obra en función de los ángulos de visión principales. Después viene el problema de las distancias, un mural de estas características puede ser contemplado a dos kilómetros o diez metros y hay que conjugar el tratamiento para hacerlo legible en ambos casos. Finalmente para la elección del color se tiene en cuenta el cielo, el paisaje, la tonalidad y aspecto de los árboles en las distintas estaciones del año, el reflejo del mural en otras superficies: agua, por ejemplo, etcétera. ⁽⁹⁾

Josep Renau partía de dos premisas básicas para la construcción de sus murales: quería mantenerse dentro de los límites de la pintura figurativa, ya que deseaba un arte comprensible para el ciudadano medio, pero a la vez los murales debían ser visualmente atractivos observados desde la lejanía, y esto sólo era posible mediante formas abstractas. Así pues, de acuerdo con sus propios postulados se veía obligado a combinar formas abstractas agradables, perceptibles desde muy lejos, con una iconografía figurativa que sólo podía ser desvelada desde una distancia relativamente cercana. De lejos se vería el ritmo general de las formas, lo cual daría una impresión abstracta, y de cerca el espectador se encontraría con unas imágenes inteligibles e identificables cuyo mensaje podría ser convenientemente transmitido.

El problema pictórico-mural es en principio, visto por Renau, un estricto problema visual. No interesa aquí la polémica entre abstracto-arte figurativo, sino la síntesis de

los dos extremos visuales por medio de juegos prospectivos. Esta solución es para Renau obligatoria dadas las características de la pintura figurativa (es imposible distinguir coherentemente sus trazos de lejos) y de la abstracta (el arte abstracto se caracteriza por la totalidad visual, la imposibilidad de visualizarse tan sólo una parte, porque deja de tener sentido). El factor determinante, que une ambos extremos es el movimiento del espectador, y éste es determinable estadísticamente. La obra, por tanto, tiene como objeto ser visualizada por un espectador por así decirlo, estadístico.

Renau privilegiaba unos determinados momentos en el movimiento del espectador, mantenía el énfasis sobre unos precisos puntos de visión, por lo que quizá debamos hablar no de la incorporación del movimiento a la pintura, de un modo dinámico, tal como lo quería el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, sino de una visión estática en diferentes fases aproximativas.

Josep Renau, que parte de la figuración como condición «sine qua non» para sus murales admite, él que tanto había criticado la abstracción pura, por estricto pragmatismo visual, ciertas soluciones de carácter abstracto como único modo de llegar al público absoluto, y así, paradójicamente, llegar a soluciones formales relativamente abstractas por pura necesidad comunicativa. El antiguo adalid de lo figurativo da un tímido paso hacia la abstracción nada menos que en el centro de la más brutal y feroz ortodoxia figurativa.

Según sus propias palabras, para este tipo de pintura mural se basará en las experiencias del cartelismo, del abstraccionismo pictórico y del arte cinético ⁽¹⁰⁾, lo cual, como veremos más adelante, si no agota las influencias que podemos rastrear en sus murales, si constituye un interesante punto de partida.

3. LA CONSTITUCION DEL COLECTIVO DE TRABAJO: EL JEFE RENAU

Josep Renau no creía posible que el gigantesco trabajo que representaban los murales pudiera ser realizado por una sola persona. Era preciso organizar un colectivo, a ser posible interdisciplinar, que se encargara de acometer con garantías de éxito un encargo tan desmesurado. Pero en el deseo de montar un colectivo de artistas pensaban también

(9) HORMIGON, Juan Antonio: «José Renau. Del fotomontaje al arte comunal», *Triunfo*, n.º 10 agosto 1974, p. 44.

(10) «Sobre la forma más democrática de la pintura». en Josep Renau: *La batalla per una nova cultura*. València, Eliseu Climent, 1978, pp. 155-156.

sus experiencias mexicanas (él mismo había formado parte del colectivo organizado por Siqueiros para pintar el mural «Retrato de la burguesía» en la ciudad de México), y su ideología comunista, por la cual le confería un superior valor creativo a las iniciativas comunitarias surgidas de los grupos colectivos de trabajo que a la supuesta originalidad del artista aislado en su estudio.

A causa de su relativo desconocimiento de la lengua alemana, Josep Renau estaba un tanto apartado de los ambientes artísticos alemanes, y por este motivo se vio obligado a pedir que le mandaran colaboradores, en vez de escogerlos él mismo. Según Gerard Haupt, crítico de arte y antiguo colaborador suyo en Berlín: Renau cuando recibió este encargo pidió que la gente que necesitaba, *algunos colegas, que además (de ser personal competente) sean buenos camaradas de partido, políticamente limpios, para que no hubiera muchos problemas.*⁽¹¹⁾ Posiblemente en agosto o septiembre de 1967 Renau recibió el encargo oficial para realizar los murales.⁽¹²⁾ El 8 de octubre el segundo colectivo, compuesto por Doris Kahane, Nuria Quevedo, Helmut Diel y Josep Renau envía al Büro für Städtebau und Architektur des Bezirkes Halle el estudio teórico de la solución panorámica del conjunto mural, que es aprobado por dicho organismo el 4 de noviembre. En diciembre el colectivo se amplía, y se integran en él René Graetz, Herbert Sandberg y Karl Rix, aunque este tercer colectivo no se constituye como tal hasta el 3 de febrero de 1968. El 22 de mayo de ese año el colectivo se reúne en el estudio de Josep Renau y aprueba los primeros esquemas gráficos de la solución panorámica de conjunto, presentados por él mismo. Renau ya desde un principio tomaba la iniciativa y exponía un proyecto integrador común para todos los murales. Dos meses después, el 17 de julio de 1968, el Beirat de Halle acepta la solución panorámica de Josep Renau (5 esquemas gráficos), pero rechaza los bocetos particulares para cada muro presentados por los demás miembros del colectivo (11 bocetos). A raíz de tal decisión, se desencadena la tormenta en el interior del colectivo: los enfrentamientos se sucederán con gran virulencia, algunos miembros del colectivo ocultarán documentación, las jugadas sucias y las intrigas se sucederán una tras otra y Josep Renau terminará por apelar al principio de dirección, que por supuesto ostentaba él, para intentar acabar con las peleas hasta que por fin, cinco meses después, el 21 de diciembre de 1968, se consuma la ruptura del colectivo.⁽¹³⁾ Las verdaderas causas de este fracaso debemos achacarlas, sin embargo, al enfrentamiento radical entre unos artistas que, a despecho del trabajo comunitario, defendían sus particulares creaciones artísticas, y en particular a la lucha fratricida entre René Graetz y él. Y es justo aclarar que Josep Renau, que tenía

un carácter fuerte, duro y a menudo irascible, cuando creía tener razón en sus proyectos artísticos era incapaz de flexibilizar sus posturas.

4. EL PROYECTO INICIAL: LA UNIDAD PANORÁMICA Y EL SUEÑO DE LA SIMETRÍA

A través de los bocetos, cartones preliminares, estudios de visualización, cartas, actas del colectivo y conferencias que nos ha dejado Josep Renau, podemos hacernos una idea bastante precisa de cuáles fueron los pasos más significativos en la creación de estos murales. En el orden del día de la reunión del colectivo de trabajo del 22 de mayo de 1968, Josep Renau presentó las directrices genéricas de los murales a sus colaboradores, con una observación preliminar muy importante:

«Etant donné le caractère EXTÉRIEUR de l'UNITÉ PANORAMIQUE de l'ensemble urbanistique à décorer (aperçu d'ABORD de très loin et d'un seul coup d'oeil), contrairement à ce qui se passe à la décoration murale INTÉRIEURE, on doit agir par la méthode INDUCTIVE, c'est-à-dire aller du général au particulier, de l'abstrait au concret, de l'impression à la réflexion (de la forme et la couleur ABSTRAITES —aperçues de loin—, à la FIGURATION significative et concrète —aperçue de près—. «⁽¹⁴⁾

Para Renau establecer la unidad panorámica significaba que los cinco gigantescos murales exteriores debían ser comprendidos no como cinco distintas intervenciones artísticas, independientes cada una de las otras, sino como una única obra pictórica dividida en cinco partes, unidas entre sí por ritmos visuales, líneas de fuerza, y juegos prospectivos interrelacionados. Según sus propias palabras, era crear la unidad panorámica a través de grandes líneas abstractas de formas y colores que enlazaran unos conjuntos pictóricos con otros. Y sólo a partir de lo abstracto, en un proceso inductivo que va de la unidad panorámica general a la concretización figurativa de cada mural, podría el colectivo diseñar una iconografía específica para cada una de las grandes superficies, que siempre estaría subordinada a las estrictas leyes compositivas que reglaban el conjunto muralístico.

(11) Conversación grabada con Gerhard Haupt en Berlín, el día 11 de noviembre de 1992.

(12) La fecha exacta nos ha sido imposible establecerla por falta de documentación. La primera noticia de las actividades del colectivo lleva la fecha del 8 de octubre de 1967, y para entonces Renau ya había organizado el segundo colectivo. Nada sabemos del primero.

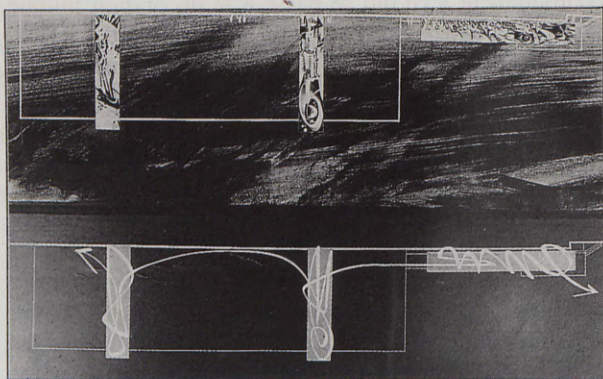
(13) IVAM. Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.17, p. 1-3.

(14) IVAM. Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.1, p. 1.



¿Por qué Renau se empeñó en concebir los cinco murales como una única obra? Parece que su inspiración recae en la pintura al fresco del Renacimiento italiano, a través por supuesto del muralismo mexicano, que también concibe los espacios pictóricos, en este caso murales interiores, como una única unidad de conjunto, en la que cada pintura mural no está concebida como un bloque aislado del conjunto, sino integrada en una unión formal, rítmica y temática con el resto de las composiciones. De ahí lo recogerán los muralistas mexicanos, tanto Diego Rivera como Orozco o Siqueiros, y a través de ellos llegará a Renau, que la impone a este conjunto muralístico, procurando, eso sí, adaptarlo a los espacios exteriores.

Josep Renau establecerá en su esquema previo cuatro puntos de observación privilegiada, a la lejanía, numerados del 1 al 4, a los que añadirá nueve menores sin numerar para la visualización de cerca, tal y como observamos en la figura número 1.



Puntos de observación del espectador estadístico establecidos por Josep Renau para los murales de Halle-Neustadt.

El primer punto, denominado HAUPT GESICHTSPUNKT (o punto de observación principal), eje central de la visualización en la lejanía de la obra, abarca en una sola panorámica los cinco murales, y se ha colocado en el richtung bahnhof (parada de la estación), lugar estadísticamente más transitado por el probable espectador. El segundo punto de visualización también abarca todo el conjunto muralístico y corresponde a la calle que desemboca en los edificios donde están colocados los murales. El tercero y el cuarto son dos visiones panorámicas parciales, cada una de las cuales sólo permite observar tres de los cinco murales.

Con tales planteamientos, es evidente que en la reunión de mayo de 1968 Josep Renau colocaba a los otros miembros del colectivo, y en especial a los tres que se habían integrado en la última remodelación, en la tesitura de aceptar el proyecto tal y como él lo había diseñado o bien

arriesgarse a rechazarlo en su totalidad. Pero Renau continuará con sus argumentaciones y señalará también las grandes líneas compositivas de los murales. Según sus análisis a partir del eje principal de visualización, el desarrollo dinámico y rítmico en el mural de la piscina se dirige hacia la izquierda, en el mural de la cantina hacia la derecha y en los dos muros verticales de la residencia hacia arriba, en un claro movimiento ascensional. Por tanto, y en conjunto, Renau descubría una dinámica general centrífuga, divergente y desequilibrada, es decir, asimétrica. La propuesta que presentará tenderá a corregir en lo posible la asimetría visual, a través del siguiente esquema figura número 2.

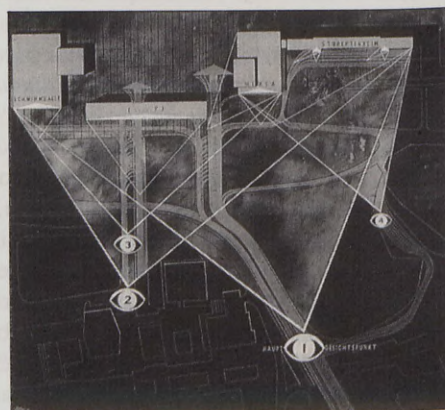


Gráfico de ritmos visuales de los murales verticales y el de la cantina.

1) Mural horizontal de la piscina (Schwimmhalle): ritmo general hacia la izquierda, y estático mediante líneas de fuera horizontales y verticales en la parte derecha para contrarrestar la presión estructura ejercida por las ventanas y el cubo de ladrillo. La parte izquierda mantiene un ritmo de líneas de fuerza en fuga hacia la izquierda y en alto, dada la ausencia de presión y el contacto directo con el espacio abierto. El principal problema consiste, por tanto, en unir el sector izquierdo dinámico con el sector derecho estático.

2) Mural horizontal de la cantina (Mensa): general hacia la derecha. Presión del cubo constructivo sobre la primera parte, y por tanto ritmo dinámico de líneas de fuerza horizontales hacia la derecha, conjugándose con líneas progresivamente oblicuas hasta integrarse en la parte derecha del muro. Por tanto, ritmo dinámico de líneas de fuerza en diagonal hacia la derecha y hacia lo alto.

3) Murales verticales de la residencia de estudiantes: ritmo hacia lo alto, de carácter ascensional, como de «aiguille gothique».

4) Edificio central de laboratorios: líneas de fuerza opuestas equilibrándose las una a las otras, creando una estructura pictórica estática de ritmo decorativo regular y continuo.

Josep Renau quería crear, a partir de la mirada de un transeúnte situado en el eje principal de acceso al complejo muralístico, y previendo una estructura general compositiva centrífuga, divergente y desequilibrada, un nuevo orden visual simétrico. Todos estos análisis visuales y los recursos técnicos que utiliza tan sólo eran un medio para recuperar el sentido del orden visual, establecido mediante la simetría. Josep Renau, fascinado por la idea del hombre como dominador de la naturaleza, quería construir un mundo ordenado a la medida del ser humano, un mundo socialista. Su obsesión por la visión panorámica de los murales y la estructura rítmica conjuntada de las superficies, antes incluso de decidir qué contenido iconográfico iban a recibir (a despecho de las influencias estrictamente artísticas que ya hemos visto), ese ir de lo abstracto a lo figurativo, era el deseo muy consciente de construir un mundo ordenado, lógico y coherente sobre la arbitrariedad asimétrica de la naturaleza y de la sociedad.

Una vez establecidos las grandes líneas de fuerza, la composición rítmica general, Josep Renau pasa a establecer la «conception chromatique générale (abstraite)», en la que establece el predominio genérico de colores ligeros y claros (amarillos y azules hasta el blanco absoluto) y concentración de colores «chaudes, foncées et lourdes» en tres lugares decisivos: los puntos más funcionales en el plano visual, los más dinámicos desde el punto de vista estructura, y los más significativos en el desarrollo temático (en concreto, la mitad derecha de la piscina, todo el mural de la cantina y las secciones inferiores de los dos muros verticales). Josep Renau utilizará el color, por tanto, como medio para indicar las líneas de fuerza, reforzando los ritmos compositivos de las imágenes, y para destacar el mensaje iconográfico de los murales. Serán colores utilitarios, que adquirirán su valor a través del diseño preestablecido, al que refuerzan, y del contenido iconográfico, cuyos mensajes más importantes serán transmitidos mediante señales cromáticas.

Por lo que respecta a la temática de los murales, mantenía como proposición general «éviter toute expression statique axée sur la description et la didactique». Quizá esta frase un tanto sibilina fuera su modo de rechazar la inoperante iconografía del realismo socialista al uso en la RDA, que en efecto destacaba por su estatismo un tanto histriónico. El prefería optar por una temática «d'exaltation dynamique, poétique et decorative», para lo cual se acudiría a imágenes reales tomadas de la naturaleza, la sociedad humana, la juventud, o figuras simbólicas tales como el dominio del átomo, la cibernética, la conquista del cosmos (temas que le apasionaban). Pero también, como buen miembro del partido, «la revolución socialista, el internacionalismo proletario, la paz, el comunismo, etc.»

y se atreve incluso a dar una temática concreta para cada mural:

a) Piscina: Tema, El agua, la vida, el hombre, con motivos como el Mar, la fauna y flora marina, el origen marino de la vida, ⁽¹⁵⁾ la navegación, la natación.

b) Cantina: Marcha de la juventud hacia el futuro, con un friso dinámico de jóvenes marchando a la conquista del socialismo, la Ciencia, la Paz, etc.

c) Muro de la derecha de la residencia: Las fuerzas de la naturaleza, con el fuego volcánico, la electricidad, la gravitación universal, la radiación cósmica...

d) Muro de la izquierda de la residencia: La Sociedad Humana, con el hábitat y la industria, el fuego y la electricidad dominadas por el hombre —altos hornos, átomo, la Conquista del cosmos, etc. ⁽¹⁶⁾

Tras esta soberana exposición, Jose Renau anulaba de hecho la autonomía artística del resto de los miembros del colectivo, los cuales veían cómo se les imponía una determinada concepción de los murales, que comprendía desde la organización rítmica y compositiva, hasta el diseño iconográfico e incluso un uso específico de la gama cromática. Es lógico suponer que si Josep Renau quería formar un colectivo, no era para colaborar con otros artistas en estricto pie de igualdad y con la misma capacidad de decisión que él, sino para contar con los colaboradores, discípulos, o ayudantes que le hacían falta para llevar a término «sus murales».

5. PRIMERA DECEPCION: LA BATALLA DE LA SCHWIMMHALLE

Cuando el 17 de julio de 1968 el Beirat de Halle-Neustadt rechazó los bocetos particulares de los miembros del colectivo, René Graetz comenzó a atacar la solución panorámica de Renau, y éste, que no deseaba romper el colectivo, propuso un plan de realización colectiva que en esencia significaba convertir el colectivo en dos grupos de trabajo interrelacionados, dirigido el primero por René Graetz y el segundo por él mismo. René Graetz, que actuaba como secretario del colectivo, aprovechó esta circunstancia y el hecho de que Renau no entendía bien la

(15) A Josep Renau le apasionaban las conchas marinas y la fauna misteriosa del mar. En 1946 hizo muchas ilustraciones para «El libro del mar», un manual de oceanografía que nunca se llegó a editar. Parece que con el mural de la piscina quiso dar rienda suelta a su oculta pasión marítima, para la que tenía abundante documentación en su biblioteca personal.

(16) El desarrollo completo de esta exposición ha sido tomado, muchas veces al pie de la letra, previa traducción del francés, del orden del día de la reunión del colectivo el 22 de mayo de 1968. Véase IVAM, Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.1.

lengua alemana para intrigar a sus espaldas y conseguir que el Beirat (que había rechazado sus bocetos) aprobara un proyecto preliminar suyo y de Helmut Diehl para el mural de la piscina o Schwimmhalle, con preferencia por tanto al que ya estaba elaborando Josep Renau. El colectivo se escindía en dos facciones rivales: René Graetz, Herbert Sandberg y Helmut Diehl por un lado, y Josep Renau y Karl Rix por otro (Nuria Quevedo había dimitido como miembro del colectivo anteriormente, en una fecha que no hemos podido determinar). El 8 de diciembre Herbert Sandberg propone una nueva solución panorámica, que Josep Renau rechaza rotundamente, y el 16 es Renau quien critica las fallas estructurales, rítmicas y temáticas de sus cartones. El 21 René Graetz, que ostenta la mayoría, destituye a Renau como responsable del colectivo y le dice «No tiene usted nada que hacer en el desarrollo del cartón». (17)

El 6 de enero Josep Renau, que aún no se sentía derrotado, envía una carta al ingeniero E.H. Paulick, (18) director del Büro für Städtebau und Architektur Bezirkes Halles, que tenía competencias sobre las nuevas construcciones de Halle-Neustadt, en la que da su versión de los hechos. En ella dice que como dirigente del colectivo tenía derecho a intervenir personalmente en cada proyecto del colectivo. Así, a principios de octubre de 1968 dio la iniciativa a René Graetz y a Helmut Diehl para desarrollar el proyecto de la Schwimmhalle, y cuando lo revisó al cabo de tres semanas (durante las cuales se había tomado unas breves vacaciones) se encontró con que se habían limitado a ampliar los bocetos primitivos que el Beirat había rechazado el 17 de julio de 1968. El 16 de diciembre criticó el cartón de René Graetz-Helmut Diehl a partir de dos precisiones críticas:

«a) En el plano temático-ideológico: No hay ninguna imagen que ligue este muro con los otros del conjunto, y la enorme figura femenina que ocupa el centro del mural es desafortunada y peligrosa, pues la ambigüedad de su significado puede provocar toda índole de reacciones malévolas y sarcásticas. La temática de este cartón no resiste la menor crítica ideológica». (19)

b) En el plano funcional: La composición general del cartón ha sido concebida en sí misma, sin relación con la unidad estructural y rítmica del panorama mural que forman las cuatro pinturas.

Como al parecer se le quería imponer la ley de la mayoría—cosa grave en un grupo de producción socialista—«no veía otra salida que disolver el colectivo y tomar directamente en sus manos los tres muros restantes a fin de realizarlos con otros colaboradores más idóneos, conforme a la concepción panorámica original».

Josep Renau tuvo que asistir impotente a la amputación del mural de la piscina del conjunto panorámico que con tanta ilusión había concebido. Y lo que es peor, tenía que asumir que sus antiguos colaboradores René Graetz, Helmut Diehl y Herbert Sandberg usurparan la realización efectiva del único mural que ya estaba preparado para terminarse en un corto lapso de tiempo.

El día 20 de enero de 1969 se adjudicaba definitivamente el mural al colectivo rival. A Josep Renau se le daba la oportunidad de concurrir nuevamente a la realización del resto del panorama muralístico ante un próximo pleno del Beirat. Renau no sólo había perdido la batalla de la Schwimmhalle, sino que además se quedaba sin trabajo. Pero era evidente que pensaba continuar guerreando por su concepción del arte.

En la figura número 3 vemos dos de los muchos cartones que realizó para esta superficie mural: en el



Bocetos del mural de la piscina o Schwimmhalle.

inferior el proyecto de la piscina aún está esbozado, pero ya se destacan las líneas de fuerza, los ritmos compositivos y la temática que hemos visto anunciado en el orden del día de la reunión del colectivo del 22 de mayo de 1968; el superior es el cartón definitivo del mural, y Renau lo tituló «Geometría natural y geometría humana». Debemos recordar que es una composición basada en ritmos visuales

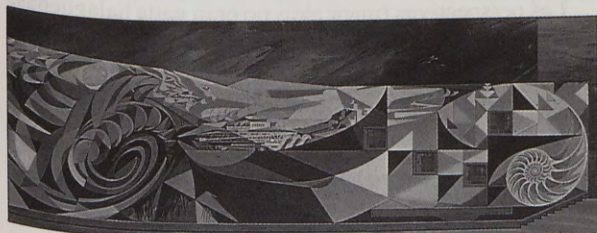
(17) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3. 17, p. 3. René Graetz se refería al mural de la piscina, pues era el único de los cuatro murales cuya realización efectiva era inminente.

(18) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.3 Correspondencia, sig. 7/3.16.

(19) No disponemos de ninguna imagen del mural de René Graetz y de Helmut Diehl, por lo cual ignoramos hasta qué punto eran o no pertinentes las críticas de Josep Renau.

perceptibles desde muy lejos, que además intenta imponer a una superficie irregular dada una sensación de orden a través de la simetría. Lo que aquí preocupa a Renau es la resolución de dos problemas visuales: la *compensación visual del diseño irregular del muro*, y la *integración visual de la irregularidad funcional de las cuatro ventanas de la derecha*. El contenido figurativo es por ello, en gran medida, puro relleno, como lo demuestra la transición del boceto a la obra definitiva. Es cierto que en un boceto anterior Renau acentúa más el contenido narrativo y anecdótico de la composición: el *Nautilus Pompilius* geométrico de la derecha no aparece, sustituido por estrechas de mar y conchas no geométricas, la espiral geométrica de la izquierda, que está más centrada, tiene en su interior una estructura atómica, con los electrones dando vueltas en torno al núcleo, y en el extremo izquierdo la estilizada figura de un nadador desnudo sigue la dirección de las olas.

En la obra definitiva figura número 4, sin embargo, desaparece la figuración anecdótica y decorativa en favor



Cartón definitivo de la Schwimmhalle.

de un nuevo concepto, la geometría, y de ahí le vendrá el título. El tema del mural es la geometría, representada por el *Nautilus Pompilius* (20) en la naturaleza, y por un estilizado núcleo atómico en la izquierda: es la interrelación entre geometría humana y geometría natural, y es a la vez la expresión más depurada de sus postulados artísticos en relación al panorama mural de conjunto. En el boceto vemos una gran línea ondulante que une los dos extremos en espiral, que sin embargo se pierde en gran medida en la obra final por esa transición, poco afortunada, de líneas rectas que une un extremo con otro.

El *Nautilus* de la derecha es una transposición casi mecánica de uno de los dibujos que realizó para «El libro del mar» en 1946. En cuanto a la forma naturalista de la izquierda, de fuerte dinamismo, sugiere el movimiento ondulatorio de las olas del mar, mientras que los mecanismos tecnológicos del centro de la composición son una referencia al dominio de los mares por el hombre. Ahora vemos que la malévola sugerencia de Renau acerca de que el cartón de sus rivales no resiste la menor crítica ideológica quizá pudiera aplicarse también a su mural, que desde

la estricta ortodoxia real-socialista de la época parece, antes de profundizar en su contenido, una simple «boutade» decorativista. Y es que Renau parece reducir el problema del arte a una cuestión de visualización, a una lucha por la composición simétrica, cuyo objetivo último es conseguir la belleza armónica. El tema, el color, todo se subordina a la estructura compositiva. Sin embargo, como también quiere introducir movimiento, sobre todo en la parte derecha, apela a soluciones dinámicas cuyo origen último hemos de situar en la segunda generación de futuristas italianos, en su vertiente más decorativa, tal como aparece en las obras de Fortunato Depero. (21) Es el movimiento sugerido a través de elipses y de formas ondulatorias geométricas, resaltando unas con otras mediante juegos alternos de color tratados con tintas planas.

6. LA BUROCRACIA CANIBAL: JOSEP RENAU, TIMADO Y CENSURADO

Los primeros seis meses de 1969 Josep Renau los pasó a la espera de un nuevo contrato de trabajo para el nuevo colectivo que había formado, compuesto por Karl Rix, Ernest Reuter y él mismo. El 29 de julio de 1969 el Beirat de Halle-Neustadt aprueba de nuevo la concepción panorámica original que había presentado un año antes, aunque esta vez sin el mural de la piscina, e insta a Renau a enviarles lo antes posible nuevas proposiciones financieras, lo cual hizo el 4 de septiembre de 1969. Ocho días después se rechaza su propuesta. Tras larguísima dilaciones por parte de la administración, se le aceptaron provisionalmente sus nuevas condiciones monetarias el 25 de mayo de 1970. Mientras tanto, Renau y su colectivo no habían dejado de trabajar en los murales, en concreto en el de la cantina, aunque por supuesto a tiempo parcial y sin ningún contrato que cubriera sus gastos. El mes anterior,

(20) La utilización del interior de un *Nautilus Pompilius* para representar, no sólo cánones geométricos, sino las simetrías ligadas a las ideas de proporción y de armonía, constituye toda una tradición en la historia del arte occidental. Para estas cuestiones, es importante el libro de GHYKA, Matila C.: *El número de oro. Vol. I. Los ritmos*. Barcelona, Poseidon, 1984, en especial las páginas 45-80.

(21) Siguiendo a Enrico Crispolti en: «La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo», en *Vanguardia italiana de Entreguerras: Futurismo y racionalismo*, Valencia, IVAM, 1990, podemos ver los paralelismos de Renau con el futurismo sobre todo en la llamada «fase mecánica», cuyo primer momento «se caracteriza por una prevalencia del analogismo mecánico en una morfología de perfiles plásticos planos, de perfiles geometrizar, uniformes y resonantes desde el punto de vista del color». He de agradecer a Carlos Pérez, del IVAM, la sugerencia de investigar la influencia del futurismo italiano y su combinación con el realismo socialista en los murales de Halle-Neustadt.

en abril de 1970, y este es un punto que tendrá repercusiones futuras, Renau discutirá brevemente con los funcionarios del Beirat sobre la diminuta cabra que aparece en el boceto de la parte inferior del mural vertical derecho, titulado *Las fuerzas de la naturaleza* ⁽²²⁾. Aunque la documentación no indica nada más al respecto, sabemos por declaraciones de su hija Teresa Renau ⁽²³⁾, que los funcionarios que debían dar el visto bueno a los murales se asustaron al ver la cabra. Según Teresa Renau, «esos cretinos» pensaron que la minúscula cabra se parecía demasiado a Walter Ulbrich, en aquel tiempo secretario general del Partido Socialista Unificado y Presidente de la RDA.

El 20 de diciembre de 1970 Josep Renau envió una enérgica carta al *Haupauftraggeber* Sr. Pommer, pues éste le comunicaba en una misiva precedente que había decidido suprimir los murales verticales de la residencia de estudiantes ⁽²⁴⁾. Renau, amargado, se quejaba de que se le sumía «en la ruina absoluta. Carente de recursos financieros, hace tres semanas reuní a mi colectivo con el fin de proceder a su disolución. Mas los miembros de mi colectivo se solidarizaron conmigo y decidieron unánimemente seguir trabajando sin remuneración alguna hasta la terminación de los objetos de Halle-Neustadt.» ⁽²⁵⁾

La mala situación económica de Josep Renau era en gran medida resultado de su ingenuidad a la hora de tratar con los funcionarios que le habían encargado el mural. En la RDA estaba en vigor un reglamento que regulaba el pago a los artistas por la realización de murales integrados en la arquitectura, dado que como recordaremos, el único cliente posible era el Estado ⁽²⁶⁾. Según Teresa Renau, ⁽²⁷⁾ cuando ella comprobó que a su padre le pagaban menos del mínimo establecido por la legislación, le buscaron un abogado para pleitear con el Beirat a fin de que le aumentaran los honorarios que percibía. Renau terminará la carta amenazando al Sr. Pommer con dejar en suspenso el encargo de la cantina, que ya estaba muy avanzado y con exigirle judicialmente una reparación por daños y perjuicios.

Cuatro meses después, el 12 de marzo de 1971, el Beirat reunido en sesión plenaria reconsidera su última decisión y se le vuelve a encargar al colectivo los dos murales verticales de la residencia de estudiantes. Sin embargo, en ese mismo pleno se rechaza categóricamente el mural de la derecha. *Las fuerzas de la naturaleza*, terminado ya en un 80%, aunque le proponen, y Renau aceptará, elaborar una nueva concepción para esa superficie mural. Renau, que estaba inmerso en el diseño de los cartones de la cantina, aprovechó la reunión del Beirat para sugerir (o quizá exigir) que el ángulo que forma el muro de la cantina se rebajara hasta formar una superficie curva. ⁽²⁸⁾

La respuesta se la darán siete meses después, el 28 de octubre de 1971, con lo cual perderá de nuevo medio año de trabajo. El 9 de diciembre, en un texto titulado muy gráficamente «Responsabilidades del *Haupauftraggeber* y del Beirat de Halle-Neustadt en el retraso de terminación y entrega de los cartones del panorama mural del *Bildungszentrum* de dicha ciudad», Renau declarará que sino hubiera sido por tan enojosas y continuas dilaciones los cartones ya estarían terminados y las piezas cerámicas colocadas en su totalidad en mayo de 1973.

Por otro lado, en un balance interno del colectivo fechado el 1 de mayo de 1971, Renau reconoce que después de dos años de experiencias, la capacidad de colaboración entre sus miembros ha disminuido, y como consecuencia el colectivo se está descomponiendo progresivamente. Sin embargo, los murales debían estar finalizados para el 7 de octubre de 1974 (25 aniversario de la RDA), y dado que el último muro necesitaba alrededor de 8 meses para la realización cerámica, les quedaban todavía 33 largos meses para terminar todos los cartones.

Las perspectivas financieras no eran nada halagüeñas: el colectivo consumía 3.014 marcos mensuales, sin contar materiales y honorarios de Josep Renau, y los anticipos y pagos efectuados para realizar los murales se limitaban a 1.581 marcos mensuales. En consecuencia, muy a su pesar, Renau se vio obligado a disolver el colectivo y *terminar el panorama con la sola ayuda de Teresa.* ⁽²⁹⁾

(22) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.5, p. 3.

(23) Entrevista grabada a Teresa Renau el día 14 de noviembre de 1992 en Berlín.

(24) Las razones aducidas eran tres: primera, incumplimiento del contrato de trabajo firmado el 22 de noviembre de 1968, segunda, aceptar otros trabajos murales, y tercera, finalización del plazo previsto. Pommer, como demuestra posteriormente Renau en la carta, estaba pésimamente informado de cómo se habían desarrollado los acontecimientos.

(25) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.3. Correspondencia, sig. 7/3. 19, p. 1.

(26) Este reglamento creemos que estaba orientado a premiar el arte de orientación ideológica y a penalizar las soluciones abstractas. Dividía los honorarios máximos de los murales en cinco categorías decrecientes: en la primera, «murales de temática figurativa», hasta 900 marcos por m², y así hasta la quinta categoría, «composiciones de planos decorativos», por la que sólo se pagaban 200 marcos por m². Ignoramos en qué categoría se catalogaron sus murales, pero según sus propias declaraciones, en su contrato de 1968 le pagaban 141 marcos por m². Véase IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.24, p. 2, y 2.3 Correspondencia, sig. 7/3.19, p. 5.

(27) Entrevista grabada a Teresa Renau el día 14 de noviembre de 1992 en Berlín.

(28) Esta exigencia se debía a sus análisis preparatorios de visualización, por los cuales había llegado a la conclusión que era absolutamente necesario ese redondeamiento del ángulo.

(29) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.2.2.2 Murales, sig. 7/3.20.

7. LOS MURALES CERÁMICOS DE HALLE-NEUSTADT: FUTURISMO VERSUS REALISMO SOCIALISTA

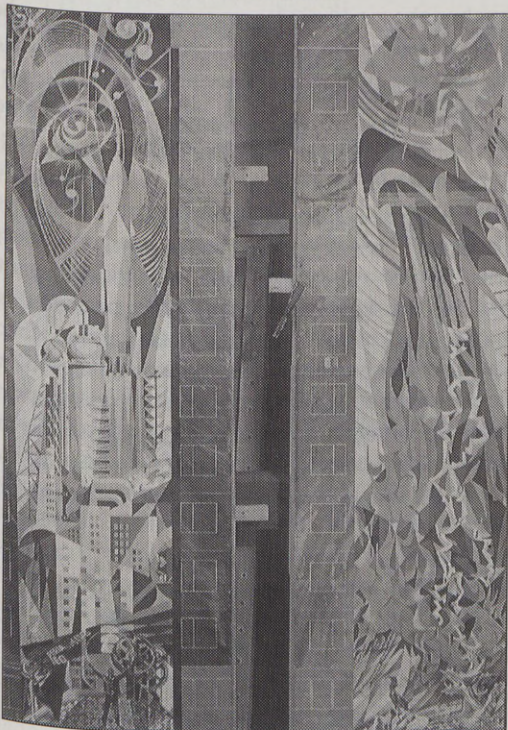
Josep Renau nunca supo ni quiso desligar la política del arte. En su larga trayectoria artística podemos aislar un hecho evidente: cuando sus obras son críticas con el contexto social adquieren una potencia expresiva y una fuerza creadora impresionantes, pero cuando el «élan» crítico iconoclasta desaparece y se dedica a seguir las consignas del partido o del Estado sus obras se sumen en la vulgaridad, la copia ramplona o la investigación fallida.

Los murales de Halle-Neustadt,⁽³⁰⁾ de los que él se sentía tan orgulloso, no son ni mucho menos la mejor de sus obras. Situados en el epicentro de sus dos extremos creativos, entre lo mejor y lo peor de su creatividad personal, transparentan demasiadas influencias, algunas de ellas no muy bien digeridas, y siguen demasiado los valores oficiales como para permitir que se despliegue en su totalidad su genio creativo.

Renau, junto con sus equipos sucesivos, diseñó para el complejo de Halle-Neustadt cinco murales:

1.- *Geometría natural y geometría humana*, para el muro lateral de la piscina o Schwimmhalle.

2.- *La marcha de la juventud hacia el futuro*, para el friso exterior de la cantina o Mensa.



Cartones preliminares de los dos primeros murales de la residencia de estudiantes.



Mural izquierdo de la residencia de estudiantes.

3.- *Las fuerzas de la naturaleza*, para el mural vertical derecho de la residencia de estudiantes.

4.- *El dominio de la naturaleza por el hombre*, para el mural vertical izquierdo de la residencia de estudiantes.

5.- *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA*, también para el mural vertical derecho en sustitución de *Las fuerzas de la naturaleza*, que fue finalmente dejado de lado.

De los cinco murales, sólo se construyeron tres. Los otros dos, *Geometría natural y geometría humana*, y *Las fuerzas de la naturaleza* fueron rechazados. No es ninguna casualidad que fueran justamente los dos murales que dejaban a un lado la iconografía oficial real-socialista y seguían un camino propio los que quedarán descabalgados del proyecto oficial. También parecen los dos murales más interesantes, ya que, compartiendo las preocupaciones visuales de los otros tres, no se ven lastrados por esa pesada imaginaria oficialista que actuaba como un cepo para la creatividad.

Las fuerzas de la naturaleza figura número 5 era el mejor de los tres murales que le adjudicaron. Diseñado en

(30) El único autor que ha tratado con cierta profundidad estos murales ha sido la historiadora de arte alemana Eva-María Thiele *Bildende Kunst*, en su artículo «Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt», N.º 5, 1975, pp. 225-229, y más superficialmente, en el folleto *José Renau*, Dresden, Verlag der Kunst, 1975.

1970, Josep Renau lo había concebido como el contrapunto temático a *El dominio de la naturaleza por el hombre*, según vemos en la figura número 6. Si el primero intentaba expresar el ímpetu inaudito de la materia en una especie de remolino cataclísmico, el segundo manifestaba su confianza en el desarrollo tecnológico del hombre y en su capacidad para comprender y controlar el cosmos. En la parte inferior, en lo que era el único atisbo figurativo de un mural esencialmente abstracto, una cabra se erguía sobre un risco, junto al tronco seco de un árbol petrificado. La naturaleza representada no se refiere al mundo biológico, sino a su vertiente más puramente atmosférica o geológica, al mundo físico, frente al cual la vida animal es poco más que un endeble espectador pasivo. Lo representado ya lo enunciaba en mayo de 1968: «le feu volcanique, l'électricité, gravitation universelle, radiation cosmique...».

Teniendo en cuenta las enormes dimensiones del mural, que Renau había calculado meticulosamente en sus estudios previos, dividió el mural en tres secciones: la primera, a ras del suelo, muy visible por los peatones, mantiene un cierto detallismo en las dos imágenes, la cabra sobre la peña y el árbol seco, con una suave coloración en blancos y ocres; desde el ángulo izquierdo, una mínima lengua de fuego (la lava desparramándose por la ladera) en vivos colores rojos, amarillos y anaranjados, crece en intensidad hasta ocupar en un movimiento ascendente en diagonal el centro de la composición, combinado en el sector derecho por dos grandes líneas quebradas blancas (relámpagos) sobre fondos malva, verde y gris, desembocando en lo alto en una abrupta línea diagonal que corta el mural en sentido descendente de izquierda a derecha (el negro y malva predominantes permiten suponer que son nubes tormentosas), mientras unas rayas blancas y azuladas, que ciñen por los costados los relámpagos y la lava, sugieren el viento o quizá el huracán; en la tercera sección, en la cúspide, segregada del conjunto por cuatro brillantes líneas curvas, una gran bola incandescente (el sol) irradia en todas direcciones, permitiendo a Renau y a su equipo realizar (algo que no podemos percibir en la reproducción), ciertos experimentos cromáticos. No puede negársele a la composición, medítadamente asimétrica, su gran fuerza expresiva, su brillantez cromática, merced a la utilización de las tintas planas (heredada de sus experiencias como cartelista y artista publicitario) y las líneas quebradas, combinadas con las figuras geométricas curvas y angulosas y los perfiles puntiagudos, que parecen una cita de la morfología geométrica de los futuristas italianos.

El mural *El dominio de la naturaleza por el hombre*

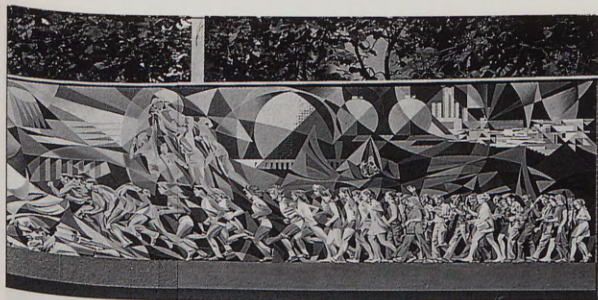
(figura n.º 6) comenzó a ser esbozado en noviembre de 1969 y en la primavera de 1970 ya estaba muy avanzado, como así lo atestiguan los bocetos a lápiz o carbón y los murales previos que se conservan, aunque Renau, cuando firmó el mural cerámico, al lado de su rúbrica puso 71-72, es decir, los años de su realización definitiva. Responde a una preocupación muy renauniana:

En nuestros días, no es posible humanismo alguno al margen de la revolución tecnocientífica, cuyo desarrollo coherente tiene que consumir la liberación y la expansión definitivas del individuo en el seno de la comunidad humana. Las implicaciones de esta revolución histórica tienen que penetrar también y necesariamente en los dominios del arte, de las artes visuales sobre todo.⁽³¹⁾

El optimismo tecnológico, unido a una visión teleológica de la historia como progreso continuo, parece inspirar esta composición. Al igual que el anterior mural vertical, lo dividió en tres zonas destinadas a orientar los pasos sucesivos de la mirada del espectador. La inferior (visión cercana) es la más detallista y está compuesta bajo estrictos moldes geométricos, a partir del círculo que está situado sobre la cabeza del trabajador que está de espaldas. Este, con los brazos abiertos cual director de orquesta, simboliza posiblemente al partido comunista, mientras veintiocho cabezas dibujadas representan al pueblo socialista (uno de los bustos es un autorretrato de Josep Renau), y unos engranajes parecen poner en funcionamiento las grandes fábricas y los poderosos mecanismos tecnológicos del centro del mural. Una diagonal que cae de derecha a izquierda en tonos negros, azules y malvas corta la composición, dando paso al segundo sector, dividido a su vez en dos partes, la más baja está ocupada por bloques de apartamentos o rascacielos con un evidente sentido ascensional (el del centro tiene forma piramidal muy puntiaguda), y la más alta por enormes estructuras fabriles del tipo «high technology» que terminan en un estilizado cohete espacial que liga el sector medio con el superior. En la última zona vemos una estrella roja de cinco puntas sobre un fondo decorativo abstracto, que suponemos simboliza la conquista del cosmos por la astronáutica soviética.

Aquí tenemos un mural que mantiene en precario el equilibrio entre la monumentalidad real-socialista y las más genuinas preocupaciones artísticas de Renau. Tanto técnica como temáticamente el mural debe mucho a la cartelística: de nuevo recurre a las tintas planas, a la linealidad geométrica, a los colores vivos y restallantes. y

(31) IVAM: Archivo Josep Renau, 2.1.3 Conferencias, sig. 14/1.6, p. 4.



Cartón definitivo de la Schwimmhalle.

vemos también que las figuras humanas se dibujan (aunque no se descomponen) en planos geométricos, en una suerte de decorativismo cubista poco brillante.

La *marcha de la juventud hacia el futuro* (figura número 7), que Renau firma como realizado en 1974, es también, al menos en sus primeros bocetos, como mínimo cuatro años anterior. Es pues un mural de larga concepción, aunque no por la dificultad de la ejecución, sino a causa de las trabas burocráticas que ya conocemos.

Desde el punto de vista estilístico e incluso temático, parece un compendio de la carrera artística de Renau, en la que incluimos el mural desechado de la piscina, en una curiosa combinación de figuras reales, metafóricas e incluso alegóricas. De nuevo lo que importa es el ritmo compositivo, al que se subordina imperiosamente el desarrollo iconográfico. En conjunto, y siguiendo la lógica del anterior mural, se limita a transcribir los eslóganes políticos al uso matizados en su plasmación práctica por algunas imágenes recurrentes entresacadas de su archivo personal.

La acción se desarrolla de derecha a izquierda: una treintena de jóvenes caminan leyendo, charlando o tocando la guitarra (la marcha de la juventud hacia el futuro); los últimos van vestidos con ropa deportiva y comienzan a correr, terminando la escena unos en un sprint que abre una diagonal hacia arriba y otros en un abrupto salto hacia una pelota de baloncesto, en una bifurcación que sólo se puede entender por la voluntad de mantener el rigor de sus autoimpuestas leyes compositivas. Sobre este grupo de jóvenes colocó unas manchas rojas (las banderas comunistas), y de modo un poco forzado, unas estructuras fabriles similares a las del mural de la piscina, a fin de rellenar la parte superior. La marcha de estos jóvenes se interrumpe abruptamente por el tomo abierto de «El Manifiesto Comunista», a cuyos lados y bajo sus páginas vemos el busto de una joven y el de un hombre leyendo absortos un libro, posiblemente, el mismo manifiesto. Surgiendo del libro a través de los mismos perfiles puntiagudos del mural *Las fuerzas de la naturaleza*, una apiñada muchedumbre de soldados revolucionarios avanzan armados de fusiles con las bayonetas caladas⁽³²⁾ y de nuevo, se rompe la narración

y nos encontramos con un trío de jóvenes, dos de los cuales toman anotaciones y el tercero maneja una cámara de cine, con la cual proyecta la silueta lineal de una mujer (alegoría del futuro)⁽³³⁾ que ocupa todo el mural, y se dirige, en la intersección del ángulo redondeado, hacia unas imágenes metafóricas: en el mismo ángulo, traspuesto directamente del mural de la piscina, el motivo circular del átomo (representando la ciencia), y en el resto del mural, como frontal segregado del resto, dos palomas blancas (la paz) sobre chatarra militar y una siniestra águila negra (¿el belicismo estadounidense?) y un mapa geodésico (el mundo)⁽³⁴⁾; sobre dicho conjunto, unas estilizadas cabezas de caballo o de perro en tonos muy claros. En definitiva, un programa iconográfico bastante burdo que no se sale de la ortodoxia⁽³⁵⁾.

En el aspecto técnico, Renau utilizó el fotomontaje para construir las escenas de los jóvenes caminando, aunque luego transfirió la imagen fotográfica al cartel, mediante el recurso a la geometrización decorativista de las figuras en tintas planas, utilizando los mismos procedimientos estéticos que en los anteriores murales.

Este es posiblemente el mural menos creativo de los tres o cuatro que hemos visto hasta ahora. Casi la mitad de la superficie fue compuesta recurriendo a antiguo material de archivo o a imágenes rechazadas del mural de la piscina. También se recuperaron algunos recursos expresivos del mural vertical anulado. Quizá pesara en Renau el cansancio acumulado tras tantas demoras y presiones burocráticas.

8. LA DERROTA DEL MURALISTA

Lo peor, sin embargo, estaba por venir. El mural *Las fuerzas de la naturaleza* fue rechazado en el pleno del Beirat del 2 de marzo de 1971, y sustituido por un mural hiperortodoxo cuyo título, en contraste con el anterior, evidencia hasta qué punto Renau se batía en retirada:

(32) La imagen de los soldados revolucionarios la creó Renau en 1936 para el cartel anunciador de la película «El pueblo en armas». Después la utilizó también en el film gráfico «Lenin Poem», y por último nos vuelve aparecer aquí, a gran escala, aunque literalmente calcada y sin casi ninguna modificación.

(33) Este perfil es un diseño gráfico que ya había utilizado en 1968 para un cartel sobre la mujer.

(34) Las tres últimas imágenes también las tomó prestadas de un antiguo mural desmontable de los años 60, cuyas imágenes guardaba en su archivo gráfico.

(35) En descargo de Renau, podemos aducir el testimonio del periodista español Alberto Beltrán, en una entrevista para el periódico *El Día*, publicada el 30 de septiembre de 1969: «Ranau tuvo que luchar a base de discusiones fuertes con arquitectos y altos funcionarios. Así, pues, no habrá ningún puño cerrado ni banderas rojas». Es evidente que Renau no consiguió imponer sus criterios.

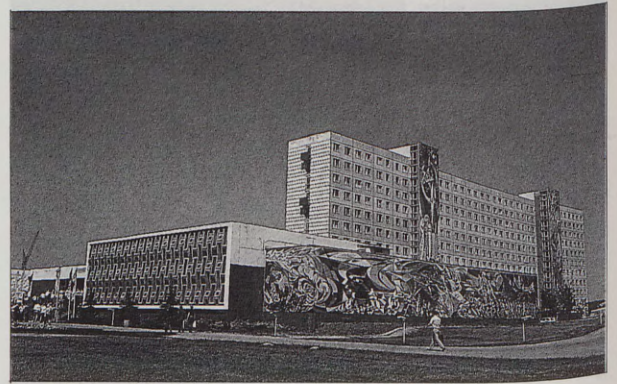


Mural derecho de la residencia de estudiantes.

Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA (figura número 8). No es que Renau abominara de esta temática, pero evidentemente tenía poco que ver con sus verdaderas preocupaciones estéticas. Sin embargo, él era un comunista disciplinado, acostumbrado a tragar muchos sapos. Si los funcionarios del partido querían banderas al viento, muchedumbres gloriosas, efigies monumentales, él se las iba a proporcionar, pero manteniendo el rigor, en lo posible, de sus propuestas visuales.

Renau diseñó este nuevo mural vertical siguiendo las directrices que habían informado los dos anteriores: divide la superficie en dos zonas, la inferior repleta de detalles, y la superior con grandes imágenes perfectamente perceptibles a larga distancia, en un desarrollo compositivo levemente circular en la parte inferior, y con una gran diagonal de izquierda a derecha que se alza desde el tercio inferior hasta la cúspide del mural. En cuanto al contenido iconográfico, es una colección de tópicos: dos manos unidas (símbolo de la amistad del pueblo alemán con la Unión Soviética), una muchedumbre tras las banderas rojas, la espiga de trigo, las instalaciones fabriles (metáforas de trabajadores y campesinos), el cohete espacial y en la cima, el monumental busto de Karl Marx.

Los murales de Halle-Neustadt que podemos ver en la actualidad (figura número 9) apenas guardan relación con el proyecto original, pero de ahí no podemos concluir en absoluto que no sean una obra personal de Josep Renau. La



Panorámica general de los tres murales de Halle-Neustadt.

amputación de los, en mi opinión, dos mejores y más rigurosos murales que concibió y la desvirtuación de la panorámica muralística original no pueden hacernos olvidar que firmó con orgullo los murales y que años después daría conferencias sobre el arte mural en las que pondría como ejemplo este conjunto mural. En ellos encontramos una genuina preocupación por analizar la lectura visual y las deformaciones prospectivas de las grandes superficies muralísticas, que tienen su origen en las investigaciones visuales de los muralistas mexicanos (en especial de David Alfaro Siqueiros); un léxico geométrico y una gama cromática que se derivan de su práctica cartelística, cuyos remotos orígenes plásticos podemos situar en el futurismo italiano de los años veinte, y unos contenidos iconográficos demasiado deudores de las consignas políticas emanadas del aparato estatal comunista, combinados con ciertos matices temáticos absolutamente personales e intransferibles.

La experiencia, de todos modos, le dejó amargado. Los sucesivos colectivos que organizó, encargados de elaborar los murales, se disolvieron, y algunas de las propias pinturas murales que propuso fueron rechazadas parcialmente por una burocracia comunista adoctrinada en la más estricta ortodoxia en las artes visuales, temerosa además de cualquier imagen o iconografía que pudiera ser interpretada, incluso metafórica o alegóricamente, como una crítica o burla al régimen político imperante y a sus dirigentes. Es de imaginar el desgarramiento interno y la desesperación que embargó a Renau cuando le arrebató el mural de la piscina su propio equipo de trabajo o cuando vio cómo le prohibían, a él que se tenía por un comunista puro, y en cierta medida, un guardián de las esencias y los ideales comunistas, el mural «Las fuerzas de la naturaleza» que hubo de sustituir al fin por la vulgar imaginaria del más rancio estilo real-socialista.

ALBERT FORMENT I ROMERO

JOAQUIN MICHAVILA: DEL CONSTRUCTIVISMO AL ECOLOGISMO

Dentro del panorama de las artes plásticas valencianas destaca la figura del pintor Joaquín Michavila, por la dedicación continuada al estudio de la geometría y sus posibilidades estéticas. Fiel a los principios del movimiento constructivista, sus experiencias han versado fundamentalmente en el análisis de las tensiones que se establecen entre planos, sujetos a movimientos de divergencia o convergencia.

Sus manifestaciones se han mantenido en la línea de un arte puro, donde la forma es la principal protagonista, huyendo de todo tipo de informalismo fácil, tan en boga en España durante los años 50 y 60. El compromiso con su tierra y con su gente le ha llevado desde finales de los 70 a reivindicar un ecosistema más limpio para la Albufera de Valencia, denunciando las agresiones ecológicas que sufre.

Joaquín Michavila Asensi nace en Alcora (Castellón) en 1926 en el seno de una familia dedicada a la docencia. Su padre, maestro nacional, obtiene una plaza en Valencia, donde se traslada toda la familia. Esta circunstancia hará posible que el joven Michavila pueda cursar el bachillerato, la carrera de magisterio y finalmente graduarse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en 1952.

Todavía estudiante ingresa en el grupo "Los Siete" ⁽¹⁾, fundado en 1949. En convivencia con los demás miembros participa en las exposiciones conjuntas. Asiste a las reuniones que tenían lugar en un estudio alquilado en la calle Quart, que por su forma alargada denominaron "El tranvía". Nos encontramos en este período con un Michavila inquieto que busca cauces de reacción contra el ambiente artístico tan anodino que se respira en la sociedad valenciana. De las declaraciones que el grupo hace a la prensa podemos deducir este espíritu de lucha:

"Un afán de superación artística y la intención de reanimar el ambiente pictórico de la ciudad con la aportación en bloque de una obra que responda al verdadero espíritu juvenil que debe impulsar toda creación artística, espíritu del que está tan falto el ambiente artístico de Valencia [...] Actualmente, el principal problema que nos ocupa es romper con el ambiente anquilosado en que discurre la vida artística de Valencia". ⁽²⁾

El mismo año de su graduación realiza un viaje por el extranjero, visitando Francia, Alemania Federal y Suiza. Es el primer contacto con la vanguardia.

En 1956 participa en la formación del grupo "Parpalló" junto con veinte compañeros más entre pintores, escultores y críticos bajo el impulso de Vicente Aguilera Cerni y Manolo Gil. Michavila fue uno de los firmantes de la "Carta abierta" ⁽³⁾—verdadero manifiesto del grupo— y participó en las cuatro primeras exposiciones que se realizaron. La primera en el Ateneo Mercantil de Valencia (diciembre de 1956) ⁽⁴⁾, la segunda en el Cercle Maillol del Instituto Francés de Barcelona (mayo de 1957), la tercera en el Salón Dorado de la Diputación Provincial de Valencia (junio de 1957) ⁽⁵⁾ y la cuarta en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid (enero de 1958) ⁽⁶⁾.

Otra vez nos encontramos a Michavila en una agrupación que lucha por "reavivar la mortecina vida artística valenciana [que obliga a nuestros artistas] a engrosar otras escuelas locales [...] el acabamiento de esa fatal apatía general que ha originado el olvido de Valencia en el panorama artístico español" ⁽⁷⁾; que busca un lenguaje artístico que conecte con las vanguardias del momento, rechazando de plano "las puertas cerradas, los conformismos, los anacronismos" ⁽⁸⁾; que defiende el principio bauhausiano de la integración de las artes, según el cual "arquitectos, decoradores, pintores, escultores y escritores tenemos el deber de inquirir la esencia de una nueva integración de las artes, contribuyendo así a la posibilidad de una vida plena y armoniosa" ⁽⁹⁾.

En 1957 viaja a Italia con una beca del Ministerio de Educación. Permanece en Roma durante el invierno de 1957 a 1958. De esta estancia se derivará su paso a la abstracción.

- (1) El grupo "Los Siete" (1949-1954) se formó en la misma Escuela de San Carlos por estudiantes de tercer curso de carrera. Haciendo honor a su nombre estuvo constituido por siete miembros, aunque no siempre los mismos. Los fundadores iniciales fueron Vicente Castellano, Vicente Fillol, Juan Genovés, Vicente Gómez, Juan Llorens, José Masía y Ricardo Hueso. Entre otros artistas contaron con la presencia de Eusebio Sempere. Michavila ingresaría en 1959 reemplazando a Masía Sellés que marcha a Argentina.
- (2) C. Sentí Esteve, "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos", *Levante* (8-II-1953), p. 5.
- (3) La Carta abierta del grupo "Parpalló" fue publicada en toda la prensa valenciana. Véase *Levante* (30-11-1956), *Jornada* (30-XI-1956), *Las Provincias* (1-XII-1956).
- (4) Véase *Jornada* (30-XI-1956) y *Levante* (30-XI-1956).
- (5) Véase *Jornada* (15-VI-1957), *Las Provincias* (15-VI-1957) y *Levante* (15-VI-1957).
- (6) Véase *Ya* (23-I-1958).
- (7) *Las Provincias* (1-XII-1956), p. 13.
- (8) Catálogo *Parpalló*, Sala del Prado del Ateneo, Madrid, enero, 1958, p. 7.
- (9) Editorial *Arte Vivo*, segunda entrega, julio, 1957, p. 1.

Desde 1958 fija su residencia en Valencia, ejerciendo la cátedra de Dibujo en la Escuela Universitaria de Formación de Profesorado de EGB, hasta la actualidad.

En 1967 participa en la formación del grupo "Antes del Arte" ⁽¹⁰⁾ en Valencia, que llegó a realizar un total de tres exposiciones ⁽¹¹⁾ entre 1968 y 1969. La agrupación tuvo un carácter fundamentalmente cinético, buscando la vinculación del arte con la ciencia. Aguilera dejó bien clara esta postura en el texto para la segunda exposición:

"¿Qué significa situarse 'antes del arte'? [...] La hipótesis no puede ser más sencilla: rastrear el camino que va de la ciencia al arte. [...] El único modo indiscutiblemente positivo de abordar la cuestión, consiste en ilustrar con ejemplos los comportamientos, procesos, fenómenos, estructuras, formularios, etc., que se hallen en la base misma de la fenomenología artística, pero limitando tales ejemplos a sus conexiones con la ciencia" ⁽¹²⁾.



"La caldera". 1957. Gouache. 80 x 65. Colección Particular.

Las primeras obras de Michavila después de abandonar la Escuela de San Carlos presentan las características propias del postimpresionismo. Pintura de pincelada suelta e interés por el colorido y la luz. Sin embargo, abandona este camino hacia 1953 para adentrarse en una geometría de paisajes y naturalezas muertas llenas de color mediterráneo. Aparece un claro interés por la racionalización de las formas, reduciendo los objetos representados a estructuras de contornos precisos. Los vasos y botellas de sus bodegones se parecen más a cuadrados o rectángulos que a objetos de la vida cotidiana y los paisajes quedan reducidos a manchas de color cuadrangulares. La perspectiva va desapareciendo paulatinamente y las obras adquieren cada vez mayor bidimensionalidad. En 1957 esta evolución es muy notoria. Su aguada titulada *La caldera* ⁽¹³⁾ es prácticamente un cuadrado negro con asas rodeado de manchas de color que simulan la mesa y la pared y donde todo sentido de la perspectiva ha desaparecido. En su óleo

Casa en la marjal ⁽¹⁴⁾, también de 1957, aparece una composición absolutamente bidimensional, donde una casa está rodeada de formas rectangulares y cuadradas sin ningún otro tipo de referencia a la realidad concreta.

A partir de 1958 el paso hacia la abstracción se ha consumado. Se inicia una nueva etapa cuando Michavila vuelve de sus tres meses de estancia en Italia. Él mismo nos relata lo que significó este viaje:

"Nunca he vivido con tanta intensidad. En Roma permanecí mes y medio, luego me dediqué a recorrer otras ciudades y a entablar relación con Moretti, Blandi, Nonnis. Dialogar con ellos y conocer sus ideas fue tan interesante como ver las exposiciones de Braque, Picasso, Morandi, Capogrossi, Magnelli, Fontana. Al regresar a Valencia empecé a hacer pintura abstracta" ⁽¹⁵⁾.

Las composiciones están inspiradas en las estructuras cristalinas de los minerales. Aparecen pinceladas juntas, organizadas según esquemas rítmicos que pueden ser inscritos en campos geométricos, fundamentalmente de tipo poligonal y rectangular. La gama cromática que utiliza es preferentemente cálida, tal como sucedía en las etapas preabstractas. Entre los colores cálidos aparece el rojo, el anaranjado, los ocre y los marrones. Emplea también el azul y los neutros blanco y negro. Son colores mate que consigue mezclándolos con poco aceite y preparando el soporte con bases absorbentes. La técnica más frecuente es óleo, pero también utiliza la pintura acrílica y la encáustica. El soporte suele ser lienzo y en algunas ocasiones táblex. El procedimiento consiste en pintar directamente sobre el soporte con pincel a base de empastes bastante densos. También trabaja con la espátula para esparcir el color en distintas capas y conseguir veladuras.

Entre 1959 y 1960 desarrolla una corta etapa figurativa de connotaciones expresionistas. Es fruto de una serie de reflexiones sobre la muerte que Michavila realiza durante unos cuantos meses. En ella se representan distintas formas de muerte violenta ⁽¹⁶⁾: fusilamiento, silla eléctrica,

(10) El grupo estuvo formado inicialmente por el crítico Vicente Aguilera Cerni y los artistas Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Ramón de Soto y José María Yturralde. Más tarde se sumaron Eduardo Sanz y Jordi Teixidor.

(11) Estas exposiciones fueron: Colegio de Arquitectos de Valencia (abril-mayo de 1968), Galería de Arte Eurocasa de Madrid (octubre de 1968), Galerías As de Barcelona (febrero de 1969). También realizó exposiciones conjuntas con el grupo "MENTE".

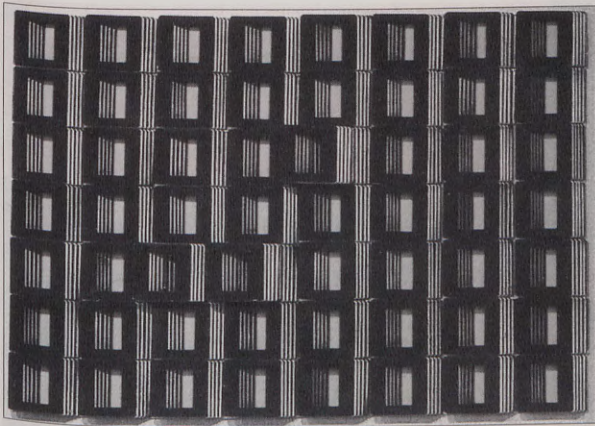
(12) Vicente Aguilera Cerni, Catálogo *Antes del Arte*, Galería Eurocasa, Madrid, 1968.

(13) *La caldera*, aguada, 1957, (65x80), colección del artista.

(14) *Casa en la marjal*, óleo sobre lienzo, 1957, (36x50). Colección del artista.

(15) Declaraciones publicadas en Vicente Aguilera Cerni, *Michavila*, Valencia, 1983, p. 177.

(16) A esta etapa pertenecen obras como *Mascarada*, aguada y vinilo, 1959, (70x57), colección del artista; o también *Al alba*, aguada, 1959, (20x35), colección del artista.



"Manhatan". 1966. Técnica mixta. 75 x 45. Colección particular.

guillotina, etc. Estas obras son fruto del estado de ánimo del artista durante este tiempo y de una serie de lecturas relacionadas con la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre, Camus, etc.). Incorpora algunas técnicas del informalismo como leves empastes matéricos que son trabajados por *grattage* y que ofrecen ciertas calidades táctiles. La composición se resuelve con rapidez a base de pinceladas gruesas que imprimen un aspecto de inacabado a todo el conjunto.

Tras este corto paréntesis, Michavila retoma el lenguaje de la abstracción. Desde 1960 realiza obras⁽¹⁷⁾ inspiradas en el cubismo de Braque y Picasso que pudo visualizar en el viaje a Roma. La obra ha perdido toda referencia con la realidad y la composición consiste en estructuras geométricas de carácter rectangular, cuadrangular, trapezoidal y en alguna ocasión poligonal en las que sólo el título de la obra nos permite relacionarlas con algún objeto de la realidad. Dominan las gamas cálidas. La técnica más frecuente es el *collage* de papeles viejos y teñidos por el propio pintor para conseguir tonalidades concretas difíciles de encontrar en el mercado.

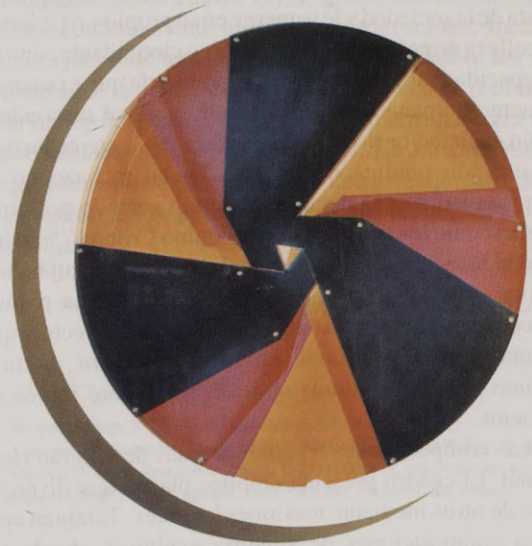
Entre 1964-1965, Michavila se interesa por lecturas sobre topografía y geometría no euclidianas. Como resultado realiza obras tridimensionales⁽¹⁸⁾ con una aproximación patente entre los campos del arte y la ciencia. Son estructuras de relieve sujetas a procesos de geometrización. La composición refleja bastante el aspecto de un mapa topográfico en el que se han descrito curvas de nivel. Aparecen una serie de elementos lineales que se estructuran en torno a un espacio vacío central que vendría a representar la cumbre de toda la construcción. La iluminación de estos supuestos relieves potencia todavía más la cima como si un sol cenital la abrasara y la gama de rojos, ocre y tierras refuerza la idea de paisaje topográfico.

Son obras de una confección compleja y laboriosa. Se sirve de pletinas de aluminio que dobla para darles un

carácter anguloso. Luego las adosa a un soporte duro por la parte lateral. A continuación, todo el conjunto es recubierto con tela fina que ha sido previamente encolada y dejada caer sobre la obra para que se adhiriera. Una vez seca, se pinta de blanco para unificar la superficie y finalmente se pinta a pistola con acrílicos.

Desde 1966 hasta 1968 entra en la órbita del arte óptico cinético. Este camino se ve reforzado por su vinculación al grupo "Antes del Arte" en 1968.

Las obras ópticas⁽¹⁹⁾ están constituidas por cuadrados y rectángulos de distintos colores y tamaños. Forman como estructuras de repetición de ritmo periódico, dispuestas en franjas paralelas y atravesadas por haces lineales muy suaves. El movimiento virtual se consigue por un triple procedimiento. En primer lugar la misma seriación de formas geométricas dificulta al espectador el poder fijar la atención en una figura concreta. En segundo lugar los haces lineales generan el efecto muaré por la interferencia de los elementos continuos. La sensibilidad humana se revela incapaz de resolver satisfactoriamente este sistema de interferencias y se obtiene la impresión de movimiento aparente. Finalmente Michavila juega con la combinación de gamas frías y cálidas, como rojo y azul. Los colores cálidos tienden a expandir la luz y los fríos a absorberla. Este juego expansión-absorción también es causa de una cierta ambigüedad que origina los efectos ópticos.



"Móvil" - Relieve. 1967. Metracrilato. Ø 140. Colección particular.

(17) Véase por ejemplo *Libres de vell*, collage, 1960, (48x60), colección del artista.

(18) Véase *El primer día*, técnica mixta, 1974, (110x250), colección del artista.

(19) Obras características son por ejemplo *Sintonía*, collage, 1966, (43x60), colección del artista; o *Ciutat al capvespre*, collage, 1967, (150x150), Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao.

Las obras están construidas a partir de soportes duros de chapa de táblex sobre los que dispone las estructuras. Se sirve de cartulina plegada en forma de acordeón y luego estirada. También emplea cartón rizado. El procedimiento consiste en empapar el papel o cartón con cola y agua y dejarlo secar para que adquiera una forma rígida y quebrada que haga posible el citado efecto muaré. A continuación se pinta a pincel con aguada o a pistola con acrílicos.

La producción cinética con movimiento real es más escasa. Llegó a construir dos obras⁽²⁰⁾ tridimensionales de metacrilato. La estructura está constituida por una forma circular de color uniforme sobre la que se superponen varios pisos de una especie de aletas de ventilador en distintos colores. Al hacerlas girar se consiguen cambios sucesivos de cromatismo intensificados por un foco de luz exterior. El efecto de movimiento todavía se agudiza más gracias al contraste de complementarios.

La etapa constructivista por excelencia –entre 1968 y 1978– se desarrolla como consecuencia de un período de análisis e interiorización. Michavila se plantea la búsqueda de la belleza artística a través de la razón dentro de los campos de la matemática y de la geometría. Por ello, va a interesarse por todo tipo de estudios y lecturas que supongan orden y geometría: topología euclidiana, proporciones áureas, tratados sobre simetría, estudio del sistema de proporciones del Partenón de Atenas, etc. En el fondo subyace un planteamiento metafísico que desvincula al artista de la sociedad y le sumerge en su propio y o racional. La belleza no es buscada en el entorno circundante, sino en la capacidad racional de orden y geometría que existen en la mente humana. Esta huida de la realidad responde –según declaraciones del propio artista⁽²¹⁾– a un rechazo de la situación política de España. Dicho rechazo no se expresa mediante la denuncia, camino seguido por otros artistas como los miembros del “Equipo Crónica”⁽²²⁾, sino quedándose al margen de esa realidad y desvinculándose a nivel artístico de ella. Se trata, pues, de una pintura trascendental que emana directamente del intelecto y que además busca integrarse en la arquitectura. Incluso algunas de estas pinturas se realizaron sobre muros de edificios.

Las composiciones⁽²³⁾ están dotadas de un gran rigor formal. El cuadro presenta amplios planos que divergen unos de otros mediante tensiones laterales. También aparecen composiciones de simetría evolutiva, donde los planos se van separando desde un centro común hacia el exterior en sentido circular. El color negro remarca la zona de máxima tensión donde se produce la separación de masas. En las primeras obras, esta zona de máxima tensión se suele situar en el centro del cuadro, creando composiciones enormemente simétricas a derecha e izquierda de



“Helios”. 1978. Oleo sobre lienzo. 80 x 80 Colección Ricardo Vicent.

una zona de división central. Sin embargo, a partir de 1975, se observa un abandono del eje de simetría central que se desplaza hacia un lado u otro. Las fuerzas a las que están sujetos los planos generan la impresión de movimiento, el cual, según el tipo de tensión que se registre, puede ser helicoidal, vertical u horizontal, contrastando con el estatismo de etapas geométricas anteriores.

El color contribuye a romper con la frialdad de la geometría compositiva. Utiliza preferentemente gamas cálidas de rojos, marrones, sienas, rosas y amarillos. Además también está presente el negro en las zonas de divergencia de masas. Algunos azules densos y uniformes sirven para contrastar las zonas de colores cálidos.

A nivel técnico, emplea óleo bien esparcido con el pincel sobre un soporte de lienzo, pero luego aplica una segunda capa del mismo color a pistola con el pigmento disuelto en petróleo y barniz de cera mate con el fin de conseguir superficies sin brillo. También ha utilizado alguna vez la pintura acrílica. Esta combinación de técnicas genera superficies de colores planos absolutamente

(20) *Móvil*, metacrilato, 1967, 140 cms. de diámetro, colección del autor.

(21) Entrevista realizada en su domicilio de Valencia en septiembre de 1986.

(22) El “Equipo Crónica” fue fundado en Valencia en 1964. Estuvo integrado por los artistas Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manuel Valdés. Su actividad se prolongó hasta 1975. Practicaron un arte figurativo enmarcable dentro del realismo social.

(23) La producción de este tipo de obras es muy amplia. Puede verse por ejemplo *Tiento sobre la diagonal*, acrílico sobre lienzo, 1973, (120x120), colección del artista.

lisas sin que se dé huella alguna de grumo o densidad. Incluso las formas de las estructuras se conseguían con la ayuda de papeles que servían para marcar bien los límites angulosos.



"Alquería de El Palmar". 1981. Oleo sobre lienzo. 80 x 69.
Colección particular.

A partir de 1978, Michavila descubre la Albufera de Valencia. Desde ese momento toda su obra va a girar en torno a este tema. Inaugura una serie monográfica que él mismo titula *El Llac*. Toda ella es un testimonio de vinculación afectiva y artística a su tierra a través de un elemento enormemente valenciano. Al mismo tiempo, subyace una denuncia implícita a la agresión ecológica que este paraje natural está sufriendo, víctima de la contaminación.

Hasta 1980 las composiciones⁽²⁴⁾ enlazan con su etapa geométrica de 1960. Busca reducir a estructuras cuadrangulares los paisajes naturales de la Albufera. Las obras son

concebidas de forma horizontal con un eje de división que separa la tierra del agua. Las alquerías y pajares están representados por cuadrados bidimensionales en la parte superior del cuadro y aparecen recortados sobre un fondo uniforme y claro. En la parte inferior se representa el reflejo que estas mismas construcciones producen en el agua. Normalmente la línea de separación de los dos medios es bastante alta y el espacio ocupado por el agua es tres o cuatro veces superior al de la tierra.

Los colores son los derivados de la misma Albufera: tierras, blancos, grises, ocre, grises azulados. Emplea fundamentalmente collage de papel. Para obtener las texturas concretas que observa en el paraje natural, somete los materiales a procesos de raspado con lija fuerte que infunden a todo el conjunto un aspecto agreste.

A partir de 1980 se observa un abandono de la geometría y una búsqueda de composiciones cada vez más gestuales. Continúa con la división de la obra en dos espacios, siendo el inferior cuatro o cinco veces más extenso que el superior. Este horizonte tan alto posibilita a Michavila un estudio profundo de los reflejos que la luz y las alquerías producen en el agua. Sin embargo, tanto las construcciones rurales como los reflejos están tratados de forma cada vez más abstracta. A medida que pasa el tiempo el carácter gestual se acentúa y los elementos son cada vez más difíciles de identificar. El color es cada vez más rico: anaranjados, ocre claros, rojos, grises tenues, etc., que remiten continuamente al mundo mediterráneo. Incluso busca el juego de transparencias lumínicas sobre los mil elementos de la naturaleza. Es esta una época de profunda observación del paisaje. Los cuadros repiten una y otra vez temas similares⁽²⁵⁾, pero sin que cunda la monotonía, porque cada uno de ellos es tratado con un exquisito poder de captación del momento efímero que ha impactado su sensibilidad.

PASCUAL PATUEL CHUST

(24) *Marjal*, collage, 1979, (41x55), colección del artista.

(25) *Alquería*, acrílico sobre lienzo, 1980, (120x120), colección R. García Brun;
Alquería blanca, óleo sobre lienzo, 1981, (100x81), colección del artista;
Alquería de El Palmar, aguada, 1981, (30x24), colección del artista.

APROXIMACION A LA OBRA DE MANUEL HERNANDEZ MOMPO (1927-1992)

Comenzar estas líneas, de íntimo homenaje a la personalidad artística de Hernández Mompó (Valencia, 10 de octubre de 1927-Madrid, 31 de enero de 1992), afirmando que su aportación al horizonte de la plástica valenciana contemporánea ha sido, sin duda, una de las más originales, de mayor eco externo y articulada en torno a una coherente trayectoria, no deja de ser —aparte de su fidedigna realidad— una palmaria observación, plenamente compartida. Sin embargo, aprovechando la ocasión que supone el recordatorio, en estas páginas, de su memoria, se trataría de ir más allá de las habituales constataciones primarias para hilvanar, al menos entre sí, algunas piezas que consideramos clave en el desarrollo de su quehacer artístico.

En este sentido, quizá convenga comenzar subrayando el interés metodológico que, a nuestro modo de ver, aporta la confrontación que cabe establecer entre sus obras y sus propios escritos, no para caer en el cepo de la vieja «falacia intencional», hasta el extremo de dar prioridad a las motivaciones personales del artista sobre los internos planteamientos que históricamente han sostenido la arquitectura de su lenguaje plástico, sino precisamente para mejor clarificar —desde dentro— el proceso mismo de conformación que ha dirigido la progresiva articulación de tal lenguaje, tomando en cualquier caso el conjunto de sus diversos trabajos como prioritario e imprescindible contrapunto analítico de aquellas intenciones, formuladas en sus curiosos y originales textos.

Desde tal óptica consideramos que existe, en el caso concreto de Hernández Mompó, una particular ligazón tanto entre sus escritos y sus —digamos— dibujos o apuntes preparatorios, como entre todos ellos y sus correspondientes propuestas artísticas, bien sean éstas básicamente pictóricas o también de carácter tridimensional, como ocurrirá algo tardíamente ya a partir de la segunda mitad de los años setenta⁽¹⁾.

No se tratará, pues, de potenciar meras intencionalidades sino de constatar esa trabazón que convierte a sus obras en parte emergente y visible de un virtual iceberg unitario y bien articulado, cuyo conocimiento global es ineludible para una adecuada y mejor comprensión de las estrategias productivas y de la reflexión paralela que actúa como barandilla y apoyatura de tal quehacer en su conjunto.

Sin duda la mayor parte de los coyunturales estudios y comentarios dedicados a los trabajos artísticos de Mompó suelen acentuar —desde una sesgada y socorrida psicología del artista— su marcada espontaneidad, su ingenuo primitivismo o su repentina inmediatez y simplicidad, olvidando justamente todo ese *background* previo al que acabamos de hacer referencia, y que a lo sumo es considerado, si acaso, como algo adventiceo o colateral, tergiversando de este modo buena parte del proceso real que preside de hecho y facilita raíces a su actividad. De ahí que también abundantes interpretaciones insistan, una y otra vez, en toda una serie de poéticas lecturas, sin detenerse a rastrear otros parámetros, a nuestro modo de ver fundamentales.

En primer lugar quisiéramos hacer hincapié en el fuerte *individualismo* que enmarca su personalidad, quizás no sólo en lo que respecta a la vertiente artística, aunque aquí, como es lógico, sólo nos ocuparemos de ella. En realidad hay que tener en cuenta cómo, de algún modo, zigzaguea a lo largo de toda una etapa inicial (previa al hallazgo de sus propias opciones expresivas, que habrán de aguardar a la década de los años sesenta) buscando, perplejo, un crucial punto de partida donde implantar su dicción, pero sin ceder ni entregarse nunca incondicionalmente al atractivo puntual que sobre él pueda ejercer el rosario de influencias que le llega. Es el asombro y la admiración por cuanto descubre en ese período de larga formación lo que aguijonea su atención y sensibilidad, pero sin rendiciones ni tampoco fidelidades estilísticas concretas. Veamos, desde esta perspectiva, un esbozo escueto de su biografía.

Inscrito cronológicamente en la generación artística valenciana de los cincuenta, Mompó ingresó en la inmediata postguerra en la Escuela Superior de Bellas Artes de

(1) Téngase en cuenta que Mompó expone, por primera vez sus «alarós» —pintura sobre metacrilato, denominados así como homenaje al pueblo mallorquín en donde «nacieron» tales obras— en la muestra individual habida, en 1977, en la madrileña galería de Juana Mordó. Asimismo inicia la realización de sus esculturas —planchas metálicas de una sola pieza, cortadas y dobladas para que ocupen un espacio— en dicha localidad de la isla de Mallorca, en 1981.

San Carlos. Concretamente en 1942⁽²⁾. La pensión, obtenida ya en 1948, para permanecer en la Residencia de Pintores de Granada será su primera salida del medio valenciano, un medio, entonces, cuya limitación es más que conocida como para detenernos a describirla. De ahí su apetencia —común y justificada en aquellos difíciles momentos— por abrirse y viajar al exterior: París —y todo cuanto ello significa— le asombra cuando entre 1950 y 1951 permanece una larga temporada intentando entender algo de aquel aluvión de novedades que quiebra cuanto estéticamente había considerado hasta entonces de interés⁽³⁾.

Algo más tarde —en 1954— una beca le permite desplazarse a Roma, residiendo allí, en la Academia Española de Bellas Artes, durante un año. Y nuevamente se produce el deslumbramiento, aunque esta vez con otros ecos. Es la riada de influencias y el subsiguiente desconcierto: casi perdido, pinta como puede y no deja de autocuestionarse respecto a su futuro⁽⁴⁾. Y, tras un momentáneo paréntesis en Valencia, otro salto geográfico: Holanda se convierte en su punto de destino, postulando otros contextos artísticos a lo largo del año 1955. El Museo Stedelijk de Arte Contemporáneo de Amsterdam deja en Mompó una profunda huella. Pero, de momento, artísticamente no resuelve sus búsquedas personales y sigue instalado en la perplejidad y la duda. La fase de incansable tanteo se prolonga y llega a sentirse anulado, desplazado y falto de integración. De ahí que decida su retorno definitivo a España junto con la familia que por entonces ya ha formado, instalándose en Aravaca (Madrid).

Sin embargo aquel Madrid de la segunda mitad de los años cincuenta era poco más que un «desierto cultural»: las salas del Ateneo amparan buena parte de las actividades pictóricas del momento; las primeras becas de la Fundación March llenan un hueco y Mompó obtiene una de ellas en 1958, mientras realiza algún encargo para el Instituto Nacional de Colonización (1959) y no deja de presentarse a los más diversos concursos de pintura como refuerzo económico. Sin duda no son años fáciles para Hernández Mompó —como no lo son, en conjunto, para aquellas generaciones de artistas— pero de hecho su actividad pictórica es intensa. Y su claro individualismo sigue en pie, pues no se encuadra —como tampoco lo había hecho antes en Valencia— en ninguno de los grupos de actividad cultural y artística que despuntan como escudo de resistencia y aspiración renovadora, en tal coyuntura histórica⁽⁵⁾.

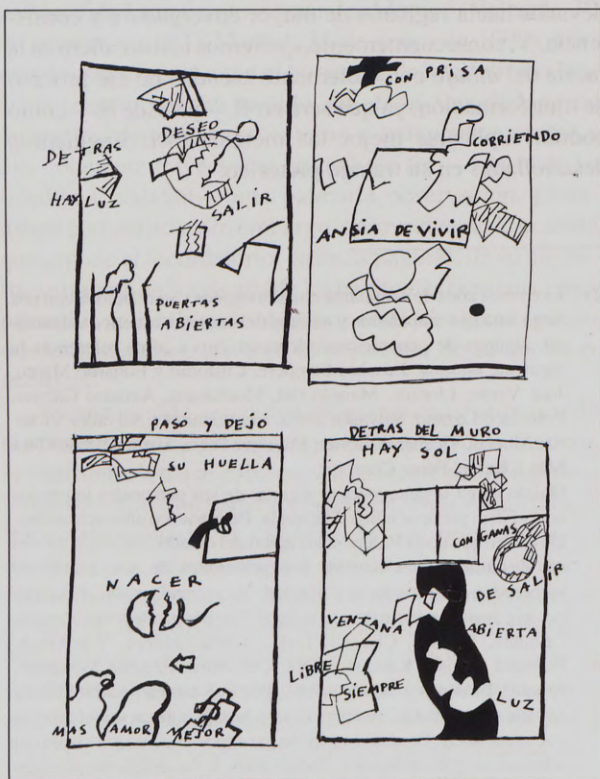
Precisamente es en ese tránsito entre las décadas de los cincuenta y los sesenta cuando se van a forjar de manera paulatina las claves de su particular lenguaje pictórico. Es en tal período cuando se produce la sedimentación selectiva de las múltiples influencias recibidas en sus viajes

precedentes y comienza la articulación de su propia poética. Por ello quizás convenga subrayar ciertos extremos: su interés por las obras realizadas sobre papel —bien sean gouaches, óleos o carbón—, su predilección experimental por los pequeños formatos y su persistente dedicación al dibujo, tanto con lápiz como con tinta negra.

Por nuestra parte, consideramos que en la conjunción de esa triple vertiente es donde se gesta y produce el arranque de sus nuevos planteamientos, que luego serán llevados hacia registros de mayor envergadura y consistencia. Y, consecuentemente, queremos insistir ahora en la faceta del *dibujo* como elemento esencial de ese proceso de transformación, ya que será en él —y desde él— como podrán explicarse mejor las metamorfosis lingüísticas desarrolladas en su trabajo pictórico.

- (2) Es en esos años de estudiante cuando conoce y se relaciona con una larga lista de compañeros y amigos del contexto artístico valenciano, algunos de generaciones diversas. Sirva como referencia la siguiente nómina: Eusebio Sempere, Custodio y Eduardo Marco, José Vento, Llorens, Manolo Gil, Montañana, Amadeo Gabino, Francisco Lozano, Salvador Soria, Juan Genovés, Salvador Victoria, Albalat, Vicente Ballester, Martínez Peris, Anzo, Alfredo Oltra Más o Rafael Pérez Contel.
- (3) Quizás valga la pena recoger algunas de sus personales impresiones: «Es mi primera salida de España. Permanezco unos seis meses. Descubro que no es Valencia la capital del mundo. Todo cuanto veo me deslumbra. Los museos y exposiciones de arte actual me sorprenden por la audacia y libertad. No entiendo nada. ¿Cómo es posible apartarse tanto de un modelo? Veo por primera vez obras de Cézanne, Picasso, Chagall, Dufy, Seurat, Monet, Van Gogh, Bonnard, Matisse, Kandisky, Gris, Klee, Miró, Magritte, Mondrian, Braque, Brancusi y tantos otros. ¿Por qué estaban prohibidos en España estos artistas? Sorpresa e impotencia ante un mundo nuevo que se me abría. Confusión y lucha me supuso esta nueva visión del arte para los próximos años. Tantos años de Academia me parecían perdidos. Había que empezar de nuevo. El arte era otra cosa. ¿Cómo seguir, cómo empezar?». *Cfr.* página 9 de la monografía *Manuel H. Mompó*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1984.
- (4) «¿Dónde estará mi forma de decir, de dónde me viene, a pesar de todo, ese coraje para continuar, ese optimismo, esa necesidad de expresarme? Cuántas interrogaciones siempre». *Ibid.* Y también allí entabla amistades y relaciones: Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Carmelo Pastor, José Luis Sánchez, Vaquero Turcios, José María Valverde, Ataulfo Argenta o Luis García Berlanga.
- (5) En realidad, como es sabido, las formaciones de grupos y colectivos —entre finales de los cuarenta y de los sesenta— no faltaron en Valencia (Grupo de los Siete, Grupo Zeta, Grupo Parpalló) o Madrid (El Paso, Grupo Hondo), al margen de los casi innumerables que se constituyen en otras latitudes. *Cfr.*: Julia Barroso *Grupos de pintura y grabado en España: 1939-1969*. Departamento de Arte. Universidad de Oviedo, 1979. Para el panorama madrileño de la época pueden ser de utilidad: AA.VV. *Arte de los años cincuenta de Madrid: del Surrealismo al Informalismo*. Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991; y también AA.VV. *Madrid: el arte de los sesenta*. Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1990.

De hecho Hernández Mompó fue siempre un dotado y hábil dibujante, potenciado incluso hacia tal ejercicio desde los primeros momentos por su propio padre (6). Y a través de las obras aún heterogéneas de su larga etapa de formación, que para nosotros llega hasta esa bisagra transformadora de finales de los cincuenta, es fácil constatar la fuerte estructura compositiva que aporta justamente el dibujo, condicionando de manera clara el desarrollo total de sus trabajos.



Dibujos preparatorios de la obra presentada la XXXIV Bienal de Venecia. 1968.

De ahí que, sólo cuando desde el propio dibujo se auspician otros planteamientos compositivos, fuera ya — para él — viable potenciar asimismo registros *diferentes* respecto a la concepción global de sus obras. Y tal quiebro se efectúa justamente en torno a dichas fechas, como es fácil constatar por poco que se establezca un somero parangón entre algunas obras suyas representativas de los cincuenta («Circo», «Pescadores», óleos ambos sobre lienzo, de 1955; «Personaje en la playa», óleo sobre táblex, de 1956; «Plaza de París», óleo sobre lienzo, de 1957) y el tipo de producción que adopta ya inmediatamente antes de la bisagra entre ambas décadas y que de manera puntual dominará hasta los primeros sesentas. («El viento», «Titi-riteros», «Terraza de un café», «Jardinero regando», «Ven-

dedora de paraguas»: todos ellos óleos sobre lienzo, de 1959; «El kiosco de periódicos», óleo sobre lienzo, de 1960).

Las obras citadas en primer lugar aún están pintadas dentro de una especie de cubismo analítico, muy lineal y con fuerte estructura de sujeción, homogéneamente repartida por todo el espacio pictórico, con clara dominancia de colores sombríos. Las obras de la inmediata etapa posterior ya presentan, sin embargo, un evidente inicio de dislocación estructural, al desintegrarse los elementos lineales del dibujo en una serie de pequeñas células, de carácter tan variable como irregular, donde acabarán cobijándose las distintas manchas cromáticas, con predominio de los tonos pastel. Pero he aquí que tales racimos formales se ofrecen como centralizados en determinadas áreas de la superficie pictórica, dejando en su entorno amplios espacios abiertos.

En realidad siempre hemos considerado este etapa — temporalmente breve — como una fase de reajuste y transición, superada por completo hacia 1963, cuando se explicita sin ambages la personal dicción de Hernández Mompó. La diferenciación creciente entre una y otra etapa bien podría formularse — con brevedad — contraponiendo las opciones centrípetas de la primera, que potencian las conjunciones muy acumulativas y variablemente centralizadas de las formas, frente al posterior e intenso predominio de los planteamientos más bien centrífugos, drásticamente disyuntivos, que propenden a imponer una fuerte diáspora de elementos en el espacio circundante genuinamente cada vez más abierto, simplificado y diluido.

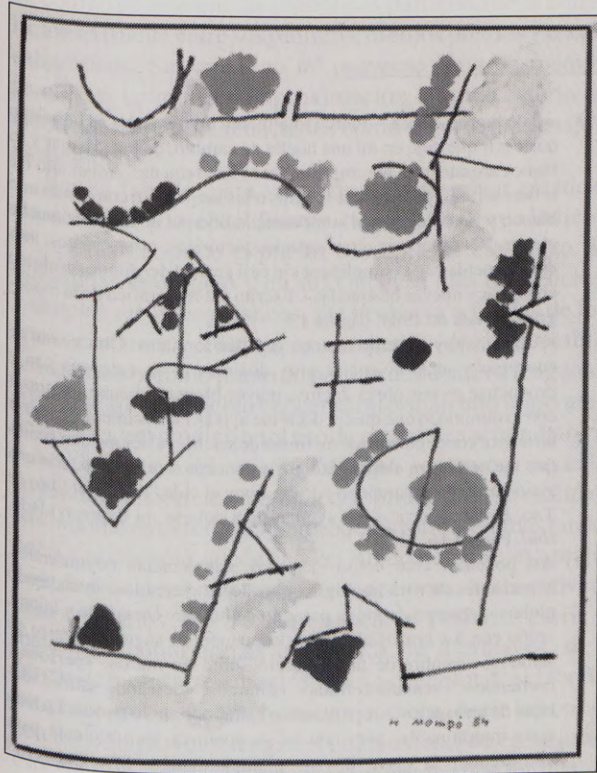
Es quizás la diferencia que puede darse entre, por ejemplo, «Mercado de burros» (1957) y «Jardinero con

(6) José Hernández, Doces padre de Mompó, era profesor de dibujo y, además de pintar, se había especializado complementariamente en la realización de dibujos para ornamentos religiosos. El mismo Mompó nos recuerda esa influencia ejercida sobre él: «Mi padre me animó constantemente para que yo fuese pintor. Llegó a convertirme en un infatigable y disciplinado aprendiz de pintor. Dibujar y dibujar. Siempre con modelos vivos: las gentes en las calles, los cafés, los familiares. Cualquier cosa viva que se colocase delante de mis ojos, y siempre en el bolsillo el cuaderno de notas. No me dejó usar colores durante los primeros años. «El color se lleva dentro — decía —, mientras que el dibujo hay que aprenderlo». Así que dibujé mucho y nunca pinté hasta que ingresé en la Escuela Superior de Bellas Artes. Creo que sus lecciones, intuitivas y generosas, fueron muy constructivas. Como cualquier otro niño, hice los garabatos normales. Guardo algunos dibujos hechos a los ocho años. Estos dibujos son, en realidad, el principio de lo que, en resumidas cuentas, será una constante en toda mi obra». Monografía editada por la Institución Alfonso el Magnánimo, *cit. supra*, página 7.

hojas» (1959), por una parte, y «Gitanos» (1961) del Museo de Bellas Artes de Alava y «Gente cantando y bailando» (1961) del Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid, por otra. Lo cual hace ver la acelerada y progresiva implantación de dicho proceso en el quehacer pictórico de Hernández Mompó durante la época citada (7).

De nuevo, tras lo apuntado, nos interesa insistir en el sobresaliente papel desempeñado por las diferentes opciones dibujísticas potenciadas por Mompó en ese transcurso cronológico. Y así, consultando su repertorio de «dibujos», podemos ya confirmar cómo aquellos estudios de estructuración compositiva, que propendían a delimitar ante todo el desarrollo de determinadas configuraciones formales, van menguando sus referentes, simplificando su alcance y acercándose, cada vez más, a una especie de trama de signos y pictografías que invade sus cuadernos de notas y sus bocetos. Materiales éstos que habitualmente el mismo Mompó acostumbraba a introducir —quizás como guías didácticas— en la edición de los catálogos que respaldaban sus exposiciones (8).

Pronto, además, en estos dibujos previos se van incorporando expresiones lingüísticas, no ya como contrapunto compositivo sino como recurso de explicación que refuerza



Sin título. Pintura sobre papel. 40 x 30 cm.

y acompaña la génesis de las formas-signo, una vez relegadas por completo las formas-figura. A menudo, incluso, se trata de puntuales reflexiones, de estrictas sentencias o sencillas vivencias que convierten tales notas casi en un coyuntural diario personal.

Como podrá suponerse, si en sus planteamientos anteriores el dibujo anclaba la existencia del color, delimitando en buena medida su correspondiente campo de acción, luego con sus nuevas estrategias el dibujo, cuando va más allá del cuaderno de notas o del boceto, se hermanará en unos casos y será asumido —en la mayoría de circunstancias— con y por el propio despliegue del color. Es decir, que en el lenguaje plástico de Mompó ya no tendría excesivo sentido —por nuestra parte— limitarnos a diferenciar tan sólo entre *color-tímbrico* (autónomo en su comparecencia sobre el lienzo) y *color-tonal* (aquél que matiza las gradaciones referenciales de la figuración) sino que, además, es obligado distinguir también entre, lo que respectivamente podríamos denominar, el *color-ambiente* y el *color-signo*, siempre en mutua convivencia y diálogo. Con lo cual, la virtual contraposición o dicotomía entre dibujo y cromatismo deja de validarse en el contexto de la obra más representativa de Hernández Mompó, porque en el fondo no son sino la misma cosa, sintetizada precisamente en el *color-signo* —en su despliegue sobre el *color-ambiente*— como eje y clave de la expresividad.

Toda una gradación, pues, que cabe apuntar en cuanto al desarrollo de los dibujos de Mompó: dibujar figuras, dibujar formas y dibujar signos. Y, a su vez, el color invadía las primeras, se cobijaba en las segundas, para acabar por identificarse con los pictogramas y su atmósfera circundante, en la etapa más característica de su dicción plástica.

En realidad tales hallazgos contaron con un largo período de previas búsquedas (desde las primeras exposiciones de la segunda mitad de los cuarenta hasta casi el final de los años cincuenta) y con una fase más sucinta de transición (en el relevo entre las décadas cincuenta y

(7) Las dos exposiciones antológicas, dedicadas a la obra de Hernández Mompó, celebradas en Valencia en 1984 (Sala Parpalló) y en 1991 (IVAM) nos sirvieron de manera eficaz para estudiar este estratégico y fundamental enclave cronológico en su pintura. De hecho la consulta de ambos catálogos, con la reproducción de toda la obra mostrada en tales exposiciones, puede facilitar al lector el seguimiento concreto de nuestras argumentaciones.

(8) Puede ser, en ese sentido tan útil como elocuente la recopilación llevada a cabo en el Cuaderno Guadalimar 16, como monografía: *Mompó: Antología de su Escritura*. Ediciones Rayuela. Madrid, 1978. También reeditada en la misma colección como cuaderno 35. Madrid, 1992.

sesenta) para perfilarse ya decididamente, en torno a 1963, su repertorio y estrategias personales.

Coinciden con tales fechas sus largas estancias veraniegas en Ibiza, a donde se desplaza desde su residencia madrileña de Aravaca. Sin duda —al margen de determinismos— conviene no olvidar este nuevo entronque geográfico, con sus consiguientes influencias ⁽⁹⁾. De ahí su posterior asentamiento en Palma de Mallorca (1974) y en el pueblo de Alarós (1977) lo que constituye ciertamente el eje de un íntimo contacto con el contexto mediterráneo, ya hasta su retorno definitivo a Madrid, en 1983.

Además, con la consolidación de su lenguaje pictórico, llegan también los reconocimientos internacionales. En 1968 participa en la XXXIV Bienal de Venecia, con doce cuadros, obteniendo del jurado internacional el Premio de la Unesco. En 1973 viajará a Estados Unidos, por invitación de la Ruth Schaffner Gallery de Santa Bárbara (California), exponiendo también en la Campbell Gallery de San Francisco durante su estancia americana de varios meses. Sin duda el cambio de medio y de forma de vida le aguijonea con nuevos impactos ⁽¹⁰⁾. De hecho Hernández Mompó cuenta ya en su poder con todas las cartas que piensa jugar. Y las apuestas serán cada vez más decididas y arriesgadas: artísticamente se halla en el momento definitivo de su trayectoria. Más tarde, los galardones no harán sino reconocer el mérito e interés de sus aportaciones estéticas: Premio Alfons Roig (Valencia, 1982), Premio Nacional de Bellas Artes (Madrid, 1984), Académico de la Real de San Carlos de Valencia (1987), Premio al Mérito Cultural de la Generalitat Valenciana (1990).

Pero quizás sea conveniente detenernos un tanto en el *leitmotiv* de sus fuentes temáticas y referenciales, como contrapunto explicativo del proceso que subyace a la concepción y realización de sus obras, tocadas de lirismo y simplicidad, de juegos expresivos y crípticas sugerencias, de sutiles gestos y recurrentes caligrafías.

Para ello, nuevamente convendrá correlacionar la triple vertiente conformada por sus obras, sus cuadernos de apuntes, anotaciones y bocetos, así como sus propios escritos y declaraciones. Todo un material, metodológicamente, imprescindible.

De hecho, si recorremos someramente la iconografía de las primeras etapas de su producción pictórica, anteriores a la fecha de 1963, fácilmente queda ya ratificada su atención al paisaje urbano, intensamente vivido y habitado. La ciudad o el pueblo «construidos» se articulan de manera directa con la ciudad o el pueblo funcionalmente «vivididos». Diríase que son ese «ambiente», esa atmósfera colectiva y esas circunstancias existenciales lo que primariamente le interesa. Sus virtuales personajes son parte inseparable del contexto y, por ello, devienen personajes-

tipo más por sus actitudes y actividades desplegadas que por su caracterización individual.

Tales datos son importantes incluso para entender sus tránsitos iconográficos: sus imágenes, como es bien sabido, generan a la larga una especie de curiosa semiótica, cuya nada fácil decodificación ocupa —didácticamente— el grueso de sus anotaciones preparatorias, en las que dibujos y expresiones lingüísticas comparten, casi por igual, su desarrollo.

No deja así de ser elocuente que las descripciones temáticas se refieren tanto a *entidades* como a *acciones*. Y en relación a las abundantes escrituras —que a menudo se escapan de sus estudios preparatorios para convertirse en títulos de las obras— no estará de más observar cómo acentúa la presencia de objetos y personajes junto a numerosos «gerundios», los cuales subrayan de por sí la correspondiente actividad desplegada en el interior de sus cuadros ⁽¹¹⁾.

El mismo Hernández Mompó no deja de recordarlo, casi constantemente, en sus anotaciones: «Mi obra se basa en la realidad. En todo eso vivo que está delante de nosotros y que nos rodea. Quiero ser el reflejo de lo que vemos» ⁽¹²⁾. «Al pintar quiero destacar todo aquello que sirve para hacer un ambiente. Interpretar con formas y

(9) «Este lugar —Ibiza— marcó totalmente mi obra, que es lo mismo que decir que dejé en mí una huella de cambio, de luz. Su mar y su blanca arquitectura me impresionaron fuertemente. Aquel año (se refiere a 1963) por primera vez mis telas las preparé con el máximo blanco y los colores más luminosos; la libertad de hacer es mucho mayor. Necesitaba ya otros espacios pictóricos, otros colores, más espontaneidad en la simplificación casi gestual del dibujo resumido en signos y nuevas búsquedas». Escrito autobiográfico de la monografía citada de 1984, página 13.

(10) «Allí trabajo y me enfrento con grandes formatos. Otra visión de concepto y unas vivencias muy distintas a las europeas van a producirse en mis obras. Incluso mayor libertad, si cabe. Expresar con lo mínimo lo que quiero decir me ayuda, curiosamente, a lograr un mayor conocimiento de mi forma de ser. Me relaciono con gentes que me conducen claramente hacia conceptos orientales, con una visión hacia lo espontáneo y lo creativo: el culto Tantra, el libro de Tao, Krishnamurti... me ayudan para aclarar mi expresividad». *Ibid.* Página 16.

(11) Así podemos citar como ejemplos, simplemente coyunturales, expresiones de esta tipología: «puesto de mercado», «vendiendo globos», «cuerpo de mujer pasando», «hombre encerrado y lejos», «niño con los brazos abiertos y ocupando un ángulo», «gesto de saludo», «sombra de un sombrero sobre un muro», «personaje corriendo», «ventana cerrada», «tarareo», «deseando salir», «delante de un espejo», «ropa al sol» o «pájaro tocando tierra». La lista sería interminable, pero con lo ya apuntado es suficiente para comprender la clave de sus planteamientos. *Cfr.* Cuaderno Guadalimar 16, *cit. supra*, totalmente centrado en el tema.

(12) Catálogo exposición galería Claude Bernard. París, 1966.

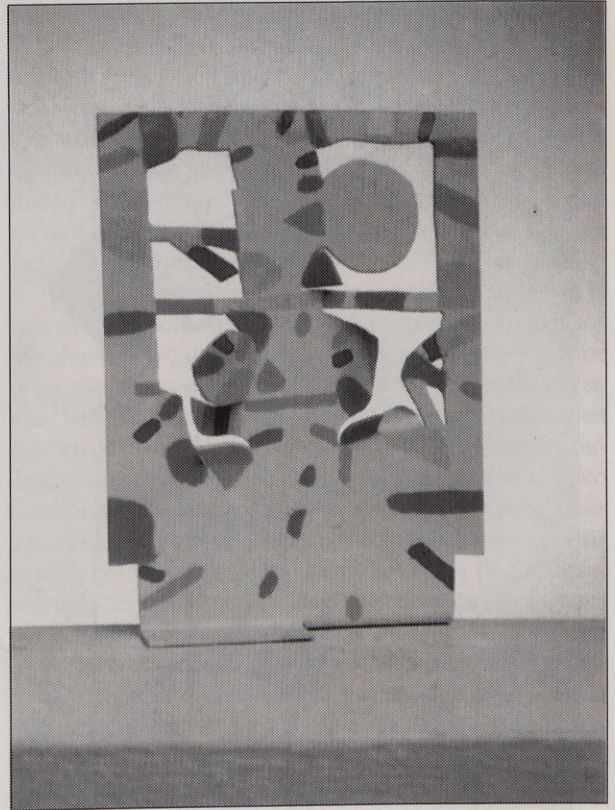
colores lo que hay en la realidad. Dar sensaciones de movimiento y de cambio en los objetos que estamos viendo, ya que ésa es la auténtica realidad»⁽¹³⁾. «Pintar como hablando. Unir pensamiento con gesto. Convertir en pintura la conversación. Sobre una superficie muy blanca, poner mucho diálogo, pero olvidando tópicos y fórmulas. Llegar a una síntesis de los colores, formas y espacios que pinto y expresar con lo mínimo esa visión edificante del gran espectáculo cotidiano»⁽¹⁴⁾. «Elaborar formas sueltas, rodeadas de blanco, que existan en libertad, pero siempre partiendo de ese todo que es la naturaleza. En realidad la renovación, la sorpresa y el hallazgo me acompañan siempre cuando parto de ella»⁽¹⁵⁾.

De este modo Mompó reflexiona paralelamente al ejercicio de la pintura. Y junto a tales reflexiones todo un desmedido repertorio de pequeños dibujos que estructuran los bocetos previos. Pero he aquí que tales escrituras —en el auténtico sentido del término, ya que están realizadas siempre a mano— adoptan caligrafías distintas, variando tamaños y grosores, alineándose en las páginas con orientaciones dispares, incluso siguiendo ordenaciones de tipo circular. Se trata, pues, de auténticos caligramas. Y otro tanto sucede con los dibujos convertidos en signos.

Más de una vez nos ha rondado la tentación de tabular un código de referencias semióticas partiendo de la correlación existente entre sus pinturas, dibujos previos y textos caligráficos. Sin embargo tal proyecto sería desmedido para estos epígrafes de aproximación a la trayectoria de Hernández Mompó, redactados como escueto homenaje a su memoria.

No ha faltado, para su modo de interpretar plásticamente la realidad, el calificativo de «minimalismo lúdico»⁽¹⁶⁾, quizás haciendo explícito hincapié en ese juego de estrategias semióticas y en sus cada vez más elementales y simples recursos plásticos. De hecho ya a finales de los años cincuenta adopta esa especie de imperativo reduccionista como punto de partida de su nuevo lenguaje. Algo que sin duda debía chocar al informalismo imperante de la época tan pródigo en el uso de materiales acumulativos y heterogéneos. El mismo Mompó rememora aquella coyuntura histórica: «comencé a interpretar la realidad basándome en determinados modelos formales; más tarde, poco a poco, sólo quedarían las sugerencias de esa realidad, de esos personajes, objetos y acciones, hasta convertirse en signos. No necesité nunca, al pintar, recurrir a materiales como arenas o maderas, ni a collages, ni a cargas de pintura o elementos gruesos de color. En el fondo me preocupaba, ya entonces como ahora, decir las cosas con los mínimos elementos, el color extendido en su justo espesor para cubrir el lienzo. Me interesaba que los distintos colores se integraran y que cada uno de ellos tuviera la

suficiente riqueza de matices e, incluso, que acabaran siendo difíciles de definir en su encuentro»⁽¹⁷⁾.



"Árbol abriéndose", 1986. Metal pintado. 18 x 15 x 6 cm.

Signos, pues, y colores. Hasta el extremo, como ya hemos apuntado, de intercambiar sus propias funciones: el signo convertido en color y el color transmutado en signo de sí mismo.

Reiteradamente se ha hablado de que la pintura de Mompó —al igual que sus esculturas y «alarós»— ha encarnado una interna «joie de vivre», a la que tampoco se ha regateado el tópico de lo mediterráneo. En cualquier caso, tras esa sensual alegría vital a veces, biográficamente, se agazapaba el drama. Son quizás los contrastes y

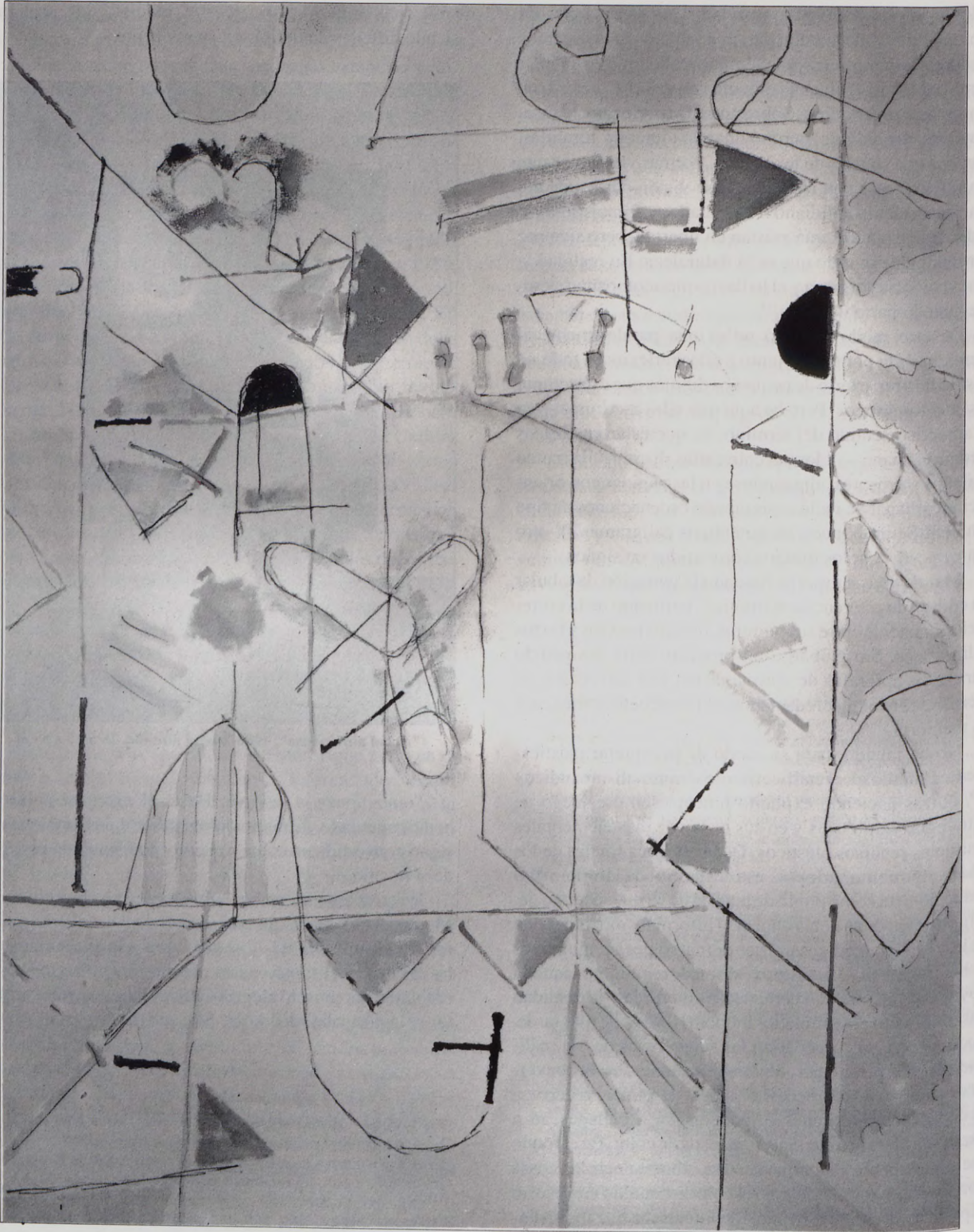
(13) Catálogo exposición galería Juana Mordó. Madrid, 1965.

(14) Catálogo exposición galería Val i 30. Valencia, 1969.

(15) Catálogo exposición galería Il Collezionista d'Arte, Roma, 1975.

(16) José F. Yvars «El minimalismo lúdico de Mompó», en AA.VV. Mompó: *Constelaciones. Representaciones. Signos*. IVAM. Valencia, 1991.

(17) Texto autobiográfico, cit. supra, página 11-12. Valencia, 1984.



"Mercado con dos calles". 1982

paradojas que diferencian la *biografía artística* de la *biografía personal*, ambas siempre profundamente unidas y, a la vez, sustancialmente diferenciables.

Limitándonos, una vez más, exclusivamente a la primera, —a su trabajo creativo— y adelantadas ya ciertas claves referentes a sus *etapas, rasgos y planteamientos*, quisiéramos matizar algunas de las cuestiones hasta ahora simplemente apuntadas, a través de ciertas reflexiones ya no tanto de carácter histórico como hermenéutico.

Hemos constatado que la trayectoria artística de Hernández Mompó —tomada en su globalidad— supone toda una fenomenología de las sensaciones cotidianas traducida a una singularísima clave semiótica. De hecho comporta un original acercamiento a la realidad circundante, efectuado sin prejuicios, directa y espontáneamente, aunque mediadas tales vivencias inmediatas por un interno proceso de depuración y elaboración, previo al estricto desarrollo artístico. Es, al fin y al cabo, la elaboración de una *poética de lo concreto* que detecta, asume, refleja e interpreta plásticamente el ámbito de la sensación.

Tanto el auténtico protagonista que motiva sus obras como el singular «personaje» que domina el brillante resultado de sus construcciones es «el ambiente» vivido en comunidad, elevado a la categoría de argumento, donde el espacio, la luz y el color delimitan el repertorio de sus formas, insinúan el movimiento y ofrecen a la mirada un marco de inusitada y fresca ingenuidad.

Hernández Mompó supo desarrollar su actividad creadora entre la *libertad* que contagia sus inconfundibles composiciones y la *disciplina* que delatan sus personales códigos⁽¹⁸⁾. Pues no se olvide que la espontaneidad vivencial ofrecida así al espectador —que, a pesar de todo, no narra sino que simplemente motiva y sugiere— remite constantemente y de manera obligada a una esotérica *codificación referencial* de personajes, objetos, situaciones y acontecimientos, y a la vez implica una *codificación presentativa* de los elementos plásticos en sí mismos. Es decir que Mompó genera códigos propios, dando paso a un *idiolecto* —un lenguaje privado— continuamente enriquecido: signos de sombrero, de caras, de esquinas, de brazos, de huellas; pero también signos de movimiento, de profundidad, de espacios, de aproximaciones, de sonidos, de sombra o de silencio.

En este sentido, la dimensión semántica se reduce de manera drástica con la privatización de los códigos compositivos, pero en contrapartida, la obra de Mompó puede considerarse como una original sintaxis pictórica, potenciada al máximo.

Sabemos que la anécdota puede ser a lo sumo, el origen pero no el fundamento de la realización plástica. Esa ambigüedad semántica —compensada ventajosamente por

la concreción sintáctica— consigue sin duda que la obra nunca pueda «aprehenderse» por completo, que siempre siga siendo un inagotable foco de sugerencias, ofreciéndonos constantes descubrimientos en sus trazos, espacios y colores, en las formas en continua relación en medio de vacíos luminosos y en los aparentemente desordenados alfabetos, metamorfoseados de mil maneras entre signos dispares. Y es que cada obra de Mompó se convierte en el eslabón de una cadena, pudiendo considerarse como fragmento, corte o prolongación de otro cuadro o de otra escultura, que a su vez lo será quizás de otro y otro, en indefinida progresión⁽¹⁹⁾.

De hecho los elementos pintados salen y entran de la tela, de las planchas metálicas plegadas o de los metacrilatos envolventes —¿sin límites?— encarnando precisamente el movimiento y el cambio de lo cotidiano. El conjunto de esas sensaciones vividas (mágicamente convertidas en elementos plásticos seleccionados detalladamente, depurados, estructurados y objetivados en el siempre críptico texto pictórico de Mompó) se nos presenta artísticamente a través de originales relaciones, combinaciones y oposiciones, como si se tratara de un «puzzle» de palabras-vivencia, expresado en un juego de raíces dadaístas, aunque filtrado por las coordenadas programáticas de una especie muy particular de pura visualidad adoptada por él.

Así pues, el esquematismo penetra por igual —en la obra de Hernández Mompó— en esa realidad cotidianizada de la que parte, donde voz, gesto, personaje, sombra, nube, lejanía, lluvia, movimiento o quietud se han convertido en puro signo y, a la vez, en escueto rasgo presentativo que se autoexpresa en el contexto de la obra. Quizás por eso cada

(18) «En mis pinturas no falta un orden riguroso tanto en la composición del cuadro como en la situación e interpretación de los personajes. En realidad considero importante someterme de manera intermitente a una normativa especial, para, desde ella, ganar luego en libertad. Siento que mi obra es quizás cada vez más intuitiva, aunque contiene ese orden que aparentemente no se ve, pero que está ahí y hay que saber descubrirlo. Siempre hay líneas o planos que dividen o encierran algo. Los huecos siempre obedecen a las formas vecinas. Los elementos y los signos son bien diferentes y existen múltiples categorías entre ellos. Un cuadro lo dejo cuando ya no hace falta poner o quitar nada. Me gusta poder contar y distinguir los elementos que componen un cuadro». Reflexiones de 1966, recogidas en Cuaderno Guadalimar 16, pág. 20.

(19) «Para mi un cuadro no es sólo una pieza aislada. Es una parte o corte de otro cuadro, que continúa y puede continuar, sin fin. Por eso hay figuras, objetos, signos, gestos y colores que arrancan del mismo borde de la tela para entrar y otros para salir, y líneas sin límite que tropiezan con un final obligado, aunque quisieran poder continuar». *Ibid.*, página 27.

obra suya es como una especie de «carta-pintura» que nos es perpetuamente remitida —un telegrama visual para nuestra mirada— y cuyo secreto código constructivo arranca de la concreta síntesis personal de los colores, las formas, las formas-signo y los espacios disueltos en la luz.

Hernández Mompó preparaba sus telas con grises luminosos, sobre cuyas bases el óleo, el carbón, el pastel y otros pigmentos escriben y describen el diálogo —profundamente sentido— de lo real hecho ficción, devolviéndolo a nuestros ojos por medio de una «complejidad simplificada» y reducida a sus más elementales indicios, pero donde siempre encontramos el fresco saludo de lo inesperado.

Si hubiese que formular un postulado o un objetivo inequívoco, capaz de resumir la poética de Mompó, cabría concisamente identificarla con aquella máxima aspiración suya por expresar con los mínimos elementos la flagrante visión del espectáculo cotidiano.

Posiblemente por tal motivo, postulando atrapar en sus obras esa «flagrancia» de lo real —que supone siempre inmediatez y frescura, viveza y fugacidad—, Hernández Mompó sentía auténtica obsesión por desvelar las relaciones y los procesos, más allá de los individuos y las cosas, por describir concretos momentos de existencia, vivencias compartidas y captadas como «al vuelo», de forma inmediata, en el instante mismo de su ocurrencia ⁽²⁰⁾.

Por eso el juego de la temporalidad está perpetuamente agazapado entre sus signos, como acechando al espectador, oculto en sus obras: un tiempo existencial que aguarda ser revisitado —y revivido— de cuando en cuando por lo imaginario, para recobrar así su dimensión total, como bien le gustaba a J. P. Sartre decir respecto a la literatura.

Al fin y al cabo, es la vida misma la que funciona como referente exclusivo de sus propuestas. Y para poder captarla es necesario entender —como hemos indicado reiteradamente— que, tras los aparentes pliegues de la espontaneidad, Mompó sintetiza, selecciona, proyecta, combina, sesga, deforma, y, sobre todo, juega. El placer de pintar, como el placer de escribir, es en el fondo malicioso, porque obliga y fuerza a los demás a sentirse libres, a optar y a decidirse. E incluso a olvidarse un tanto de sí mismos, a enajenarse momentáneamente en ese ladino «otro» —ese no-yo— que es el texto, la obra y sus interrogaciones.

¿O es que las *pictografías* de Hernández Mompó no son, ciertamente, una forma —otra— de escribir? ¿Acaso no ha insistido él mismo hasta la saciedad, en ese sentido, una y otra vez?

«Quiero pintar como si escribiese, sustituyendo las letras por colores, signos y formas vivas. Deseo que la pintura se convierta en un coloquio con el que observa» ⁽²¹⁾.

Pero ese coloquio que brota precisamente de la estructura apelativa de su obra, sólo puede llevarse a cabo —

como ante un espejo— si somos lo suficientemente avisados y cautos para identificarnos con ese mundo vivo que está alrededor nuestro y poder, así redescubrirlo en sus signos plásticos, en sus espacios de sensibilidad, en sus esquemáticas relaciones que son como pequeños arpeggios pictóricos, congelados en sus formas elementales, incluso tan próximas a la categoría de lo musical ⁽²²⁾.

Puede que nos choque —desde el nomadismo estético que ha caracterizado buena parte del último arte actual— al encontrar un proceso de desarrollo tan paulatino y convergente como el que presidió su personal poética a lo largo de los últimos treinta años. De hecho, tras el inicial ingenuismo figurativo, se produjo en Mompó ese salto cualitativo que le abre definitivamente el paso hacia un lenguaje cada vez más caracterizado, a través de un informalismo cromático y gestual. En realidad supo asimilar todo un amplio bagaje de influencias y desechar inmediatamente muchas otras. Así los ecos de Klee o de Miró, la sorpresa ante los Cabra —en su dicción menos violenta—, el impacto del expresionismo abstracto americano o las sugerentes poéticas coloristas de ciertos neoconstructivismos no deben olvidarse si se desean rastrear —tras él— algunas ramas genealógicas, aunque sean disparejas.

Pero aquí quisiéramos simplemente subrayar la coherencia de sus búsquedas y hallazgos estéticos dentro de un proceso claramente silencioso, sin manifiestos programáticos, aunque bien respaldado por reflexiones personales, propio quizás de su acentuado individualismo artístico, tan al margen de grupos y colectivos. Es así como Mompó guarda y vela sutilmente los códigos que utiliza.

Incluso, frente al espectador, parece que no da excesivas facilidades, con su marcada ambigüedad para la interpretación directa, a no ser que recurramos —como aquí hemos hecho— a otras fuentes complementarias,

(20) «El espectáculo de la calle está en constante cambio y movimiento. Esa sensación de inquietud intento que, de hecho, la tenga también toda mi obra» *Ibid.*, página 16.

(21) Texto del catálogo de su exposición en la XXXIV Bienal de Venecia, 1968. Recogido además en la monografía de la Institución Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1984) página 14 y en Cuaderno Guadalimar 16, página 39.

(22) Precisamente José Corredor—Matheos en «La sorpresa y el hallazgo acompañan siempre a Mompó», hace referencia a esta analogía entre lo plástico y lo musical en la obra de Hernández Mompó. En AA.VV. *Mompó: Constelaciones. Representaciones. Signos* (1991) *cit. supra*, página 19-21.

aportadas por él mismo. ¿O no será, más bien, que necesitamos reencontrar la mirada inocente y purificar, en su aparente ingenuidad, nuestra hastiada percepción?

¿Si existiera aún la mirada inocente y fuésemos todavía capaces de asombrarnos ante los pequeños detalles del entorno y descubrir que los colores están —ahí— en el viento, condimentando —como le gustaba afirmar a Mompó— esa gran fiesta de la vida!.

No le han faltado, en general, al quehacer artístico fuertes dosis de utopía. ¿No fue Hölderlin quien se preguntaba melancólicamente si, en realidad, tenía sentido la existencia de poetas en medio de un tiempo menesteroso?

Quizás Hernández Mompó era consciente de que necesitábamos —en un tiempo precario de ilusiones— reencontrar la sencilla capacidad de asombro por lo no asombroso, justamente cuando la sorpresa ante lo cotidiano ha dejado de ser algo consuetudinario, cuando —a fuerza del más difícil todavía— la existencia elemental se ha convertido en algo inusitado, alejado de nuestro horizonte de expectativas.

No deja de ser sintomático que Mompó nos recordara en la preparación de alguna de sus obras, en esas anotaciones marginales, pero integradas en sus «dibujos», que «detrás del mundo hay sol» o que «la ventana está libre, abierta y con luz» o sencillamente que escribiera junto a un escueto garabato: «individuo con ganas de salir de donde sea».

Refrescante lección prendida —casi por doquier— en su programa. Si cada lienzo es «un espacio para manchar» —y él lo ha manchado— ¿por qué no jugar también a lo Rorschach y leer las manchas convertidas en formas, en imágenes y en creativa producción simbólica? Al fin y al cabo aún tenemos en nuestras manos esas manchas de color y ese universo de signos que nos ha dejado en el viento dormido de sus lienzos, de sus esculturas y «alarós».

Quizás sea ésta y no otra la mejor manera de rendirle, a Manuel Hernández Mompó, el adecuado homenaje.

ROMAN DE LA CALLE

Universidad de Valencia

PINTURA RUSA REALISTA CONTEMPORANEA

La escuela rusa de pintura contemporánea más conocida en el mundo occidental, por no decir la única conocida, es la vanguardia de los años veinte. Es cierto que se conoce, si bien sólo de referencias y peyorativamente, salvo por algunos pocos especialistas, la pintura oficial del ya desaparecido régimen soviético, pintura que resalta y sobre todo embellece *ad nauseam* los éxitos del régimen, sus héroes, conocidos o anónimos, individuales o colectivos, todo lo que se ejecutó según el método del realismo socialista: *pintar... la realidad en su evolución revolucionaria... La veracidad y concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo*; en palabras de Zhanov en su discurso imponiendo el *realismo socialista* en 1934.

Pero Rusia, la eterna Rusia resurgida hoy tras más de siete largas décadas de oscuridad, es rica en tradiciones artísticas mucho más importantes que las antecitadas; así, sin hablar de la pintura de iconos, importantísima, de raíces hondamente espirituales bizantinas, desde que Pedro el Grande incorpora Rusia al mundo occidental en los albores del siglo XVIII, el arte de la pintura —por no hablar de la escultura o la arquitectura— adquiere un gran renombre en toda Europa, más desde la creación de la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, donde profesan algunos de los mejores artistas franceses, italianos o alemanes, y de la que salen pintores que exponen en toda Europa.

En el siglo XIX surge la escuela pictórica realista rusa, como una reacción al clasicismo académico, imbuida primero del romanticismo y después claramente por el realismo que se desarrolla en toda Europa, pero principalmente en Francia y Alemania. Los pintores rusos de esta escuela, ligados por una parte a las tradiciones de la escuela de Düsseldorf y por otra a Barbizon, reflejan en sus lienzos toda la belleza del paisaje ruso, y así vemos desfilar a través del pincel de figuras como Levitan, Shilkin o Aivazovski, los bosques de abedules de la Gran Rusia, las estepas de Ucrania, los picos del Cáucaso o las marinas del Báltico y del Mar Negro.

Y esa escuela no murió ni con el cambio de siglo, ni con la revolución rusa, ni con el auge de las vanguardias ni con la imposición política del realismo socialista. Perduró, y es notable cómo a lo largo de los por otra parte apasionantes años de cambio artístico en este siglo, algunos de los

mejores pinceles siguieran cultivando el realismo para no perder sus raíces patrias, para no olvidarse de su Rusia pese a extranjerismos e internacionalismos. Y hoy día esos pinceles siguen trabajando y su obra, desaparecidas las fronteras políticas de dos regímenes contrapuestos en Europa, se conoce ya en Japón, en Alemania, en Francia, en Inglaterra.

Y en España ha sido Valencia la que ha tenido la gran oportunidad de conocer, en una exposición antológica celebrada durante todo el pasado mes de diciembre en el Museo de la Ciudad, la obra de los mejores exponentes contemporáneos de ese realismo ruso secular, miembros de la asociación de pintores Moskvorechie de Moscú.

SeSENTA y cinco cuadros de pintores de la talla de Iuris y Mijail Kugash, Igor Shilkin, Iuris Malenenkov, Vladimir Korkodim, y otros varios, nos han dado la oportunidad, inédita en España, de conocer los paisajes nevados del norte de Rusia, los bosques de abedules y hayas, los



campos del sur, las aldeas, las isbas con sus flores, las naturalezas muertas... Toda la mejor tradición conservada cuidadosamente, y transmitida de padres a hijos pintores — es el caso dos de los mejores artistas de esta exposición, Iuris y Mijail Kugash, padre e hijo— agrupados desde hace unos años en esta sociedad Moskvorechie para, dadas las dificultísimas condiciones de vida por las que ha pasado y sigue Rusia, anuar sus esfuerzos con una única finalidad:



que se conozca en Rusia y en toda Europa y el mundo que la mejor tradición de la pintura rusa, del espíritu eslavo, se mantiene viva por encima de toda contingencia política o social adversa.

Hoy, cuando, como escribí en otro lugar, las cruces de las cúpulas de las catedrales del Kremlin y de la basílica de la Intercesión de la Virgen en la Plaza Roja brillan bajo el cielo de Moscú más fuertes que las estrellas rojas de las torres del Kremlin, produce un verdadero gozo estético y espiritual que los bosques, las llanuras, los paisajes en suma de la eterna Rusia se hayan visto precisamente en Valencia, vueltos a recrear hoy por estos pintores, cuando otros estilos y otros métodos han quedado ya arrumbados por la historia.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

ARMONIA DE LAS FORMAS ARTISTICAS Y DISCIPLINA CIENTIFICA EN LA COMPOSICION MUSICAL

Discurso del Académico de número Ilmo. Sr. D. José Báuena Soler en el acto conmemorativo del 224 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Señores Académicos.

Amigos. Todos.

Para un idealista la sabiduría consiste en dirigir nuestra vida hacia una estrella y un astrólogo; diría que es la estrella la que nos lleva por el camino de nuestro destino. En cualquier caso todos avanzamos en la vida al ritmo del corazón que responde al centelleo de las estrellas en medio de la armonía de las formas y la sinfonía de los colores.

Hay hombres y mujeres, mejor todavía, que alcanzan más allá de las estrellas, que convierten en realidad sus ensueños e imaginaciones: son los artistas. Hegel ha dicho que los artistas son capaces de aprehender la esencia de la cosa que toman por objeto, de desarrollarla y hacerla visible. De los músicos podremos decir que son capaces de aprehender la esencia de la cosa que toman por objeto, de transformarla y hacerla audible: música objetiva; y también son capaces de transformar su propia esencia y hacerla audible: música subjetiva o del espíritu, del ingenio, del intelecto. Pero cada una lleva unida la otra: la música objetiva, el ingenio, el intelecto, el espíritu de su autor, lo que entendemos por carácter, personalidad, estilo; como también la música subjetiva está enmarcada en una forma, plan o programa. Para ello el compositor dispone de una extensa gama de sonidos que combina para construir escalas, melodías, armonías y complejos sonoros, como en la literatura, que de la combinación de las letras se forman las palabras y con éstas las oraciones gramaticales; melodías y armonías vivificadas con matices de intensidad coloreadas por los timbres instrumentales.

La eximia escritora Marquesa de Arco Hermoso, Fernán Caballero, dice que "las notas de varios instrumentos vagan por el aire y si se encuentran y concuerdan forman la armonía, la música, lo más grato al oído en el mundo, y moralmente la concordia, la amistad y buena correspondencia..., y las notas son las mismas si bien en unos suenan más claras, más fuertes y vibrantes como corresponde a la edad y al sexo, pero la inspiración es la misma".

Suelen representar al compositor tecleando el piano y escribiendo lo que saca de ello. Se puede componer de esta

manera pero se ha de tener el don de improvisación y mucha capacidad de memoria para recordar y escribir los resultados. Otra manera de componer, más perfecta y difícil, que precisa conocimientos estéticos y técnicos superiores, es la realización escrita de la música que uno piensa, como cuando se escribe un texto literario, un discurso. Beethoven sordo, y antes de serlo, componía mentalmente durante sus largos paseos por los bosques de Viena y en su estudio lo realizaba. Esta manera de componer la hemos visto en la película "Amadeus", cuando Mozart, postrado, muriendo, piensa y dicta las notas y tonalidades de su última obra que otro escribía.

Con una melodía bien construida y correctamente armonizada a un compositor le será fácil realizar una idea musical dentro de una forma.

Entre las formas musicales, el poema sinfónico orquestal y las piezas de carácter instrumentales existe estrecha afinidad, más aún, son lo mismo y tienen dos particularidades: la amplitud de las proporciones y el carácter descriptivo. Y ambas no están sometidas a reglas ni planificaciones fijas, sino únicamente las necesarias para describir, exponer y recordar libremente las peripecias de un texto literario, las inspiradas por un breve epígrafe como "La hilandera", "Juegos de agua", "La caza", y las que obedecen a un título genérico como Barcarola, Nocturno, Berceuse. Música descriptiva realizada ejemplarmente por compositores clásicos y románticos, como la Sinfonía Pastoral, en la que Beethoven nos expresa sus impresiones al contemplar la Naturaleza; y otros compositores con suma delicadeza expresaron en el lied el espíritu de la poesía y la literatura y en el poema sinfónico la máxima expresión romántica. La perfección del poema sinfónico la encabeza Héctor Berlioz, quien elabora un plan musical que se mueve paso a paso por el asunto. Por ejemplo, Berlioz en su Sinfonía fantástica, autodescriptiva, con tumultos de una orgía, ensueños y pasiones, escenas pastoriles, visiones macabras de su propia muerte y el sueño de algazaras de horribles sombras de brujos y monstruos, difunde este género que es adoptado por Borodin, Rimsky Korssakow y Moussorgsky; Sibelius y Grieg. De mucha importancia y gravedad son los grandes poemas sinfónicos de Richard Strauss, "Muerte y Transfiguración", "Sinfonía Alpina", "Don Quijote", "Travesuras de Till"; Scriabin, con su poema del éstasis; Schönberg

con "Noche transfigurada", y Pierrot Lunair; Strawinsky, Honneger, Hindemitt... y los que traspasaron el límite de lo objetivo como lo hicieron Chopin, Schumann, Bramhs, Liszt y Ravel.

¿Cómo se compone música capaz de expresar emociones contenidas en la literatura y manifiestas en la pintura, escultura y las artes todas? Con la transposición de los elementos temáticos descriptivos a mayor altura, más vibrantes, para crear sensaciones tensas, luminosas, alegres; y a niveles bajos, menos vibrantes, para ablandar, agrisar, entristecer. En estas alternancias de tensión y aflojamiento está el quid de la composición musical. Con ejemplos de la literatura clásica, sin penetrar en los entresijos difíciles y complicados del laboratorio de la música procuraré expresarme.

Distingo tres maneras de realización: Cuando el asunto sea tranquilo sin fuertes contrastes de tensión y ablandamiento; cuando el asunto contenga contrastes notables de estos estados; y cuando la tensión sea creciente. También puede construirse hacia niveles inferiores, pero esto crea ensombrecimiento, tedio, fastidio. Ejemplos:

Primer caso. "Hilas, favorito de Hércules, sacaba agua de la fuente para calmar su sed. Una de las veces que se inclinó con su jarro sobre el cristal de las aguas viole la ninfa del manantial. Turbada por su apostura y nobleza salió a la superficie, enlazóle con el brazo izquierdo y con la mano derecha le cogió por el codo y lo atrajo a sí, sumergiéndolo en el fondo con ella para siempre".

Esta leyenda que bien pudiera ser la idealización de un suceso desgraciado, puede transformarse en música con dos corrientes melódicas, una superior, aguda, de carácter alegre, ornamentada, apropiada a la juventud de Hilas, y la otra melodía, inferior, grave, sombría y misteriosa, como la oculta ninfa del manantial, melodía ésta que en el momento descriptivo de ser visto Hilas asciende lentamente, hasta la altura en que se funden las dos melodías, clímax o gradación superior, y envolventes la una de la otra descienden hasta el fundamento armónico.

En el mismo caso. "Endimión era pastor en la montaña de Latmos y estando una noche dormido viole la tímida diosa lunar y herida de amor ardiente bajó a la tierra y lo besó. Para que nadie se enterara vertió un sueño eterno en los ojos del amado al que visitaba muchas noches en silencio".

Este bello poema puede transformarse en música con dos líneas melódicas: la del sueño de Endimión con un inciso breve, repetido y acompasado, como la respiración del que duerme; y el tema de la Luna que desde los sonidos ingravidos lentamente desciende hasta rozar el del sueño, el beso, gradación inferior, para ascender hasta la altura inicial mientras el tema del dormido Endimión continúa en movimiento perpetuo en el espacio de tiempo eterno.

Segundo caso. Cuando el asunto contenga períodos de tensión y aflojamiento. Podríamos inspirarnos en esta narración de la deliciosa novela "Primer amor", de Ivan Turgueniew: "Sobre las aguas de un río y los reflejos de la luna avanza en una barca un grupo de muchachas vestidas de blanco y coronadas de flores entonando un himno. De una orilla llega el sonar de tamborcillos y risas: son bacantes cubiertas con pieles de tigres que alocadamente apuran copas, copas que son de oro, como también el mucho oro que les brilla en el cuello, pecho, brazos y marfileñas y bien formadas piernas. Las bacantes llaman a las muchachas de la barca y éstas cuando llegan a la orilla dejan de cantar; se levanta la que parece ser la principal y salta a tierra; las bacantes la rodean y prendadas de su belleza esmeralda como la luz de la luna, la raptan y se pierden lentamente en el bosque, en la obscuridad. Al amanecer sólo queda una corona de flores sobre la arena".

En esta narración se suceden acciones contrapuestas. De una parte, las muchachas de la barca que plácidamente cantan un himno: melodía horizontal con suaves ondulaciones; de otra parte, las bacantes que irrumpen con chillidos, risas y el seco sonar de tamborcillos: melodías tensas, quebradas, dispersos sus elementos. Situaciones opuestas: tranquilidad en el canto del himno de las muchachas de la barca y alboroto en las voces de las bacantes ebrias. Todo el complejo sonoro desciende lentamente de niveles hasta perderse. ¿Y el brillo del oro? La música tiene sus trucos: ¡unos toquecitos picados de triángulo! ¿Y la corona de flores sobre la arena? la cadencia, precisamente dórica o frigia, para darle un carácter de vaga tristeza, suspensiva.

Tercer caso. Cuando el asunto sea tenso en su totalidad, el encadenamiento armónico se sucederá hacia niveles superiores, más vibrantes. Por ejemplo: "El Mar de las Sirenas", ópera breve en un acto inspirada en los episodios míticos de Ulises y las Sirenas entre escollos del mar latino, con los que don Pedro Calderón de la Barca compuso la bella égloga "El Golfo de las Sirenas", obra literaria muy recortada en la ópera en la que Ulises naufraga en la tempestad provocada por Caribdis, sirena, deidad marina de voz tan seductora que los que la oyen quedan encantados y ella los destruye enteramente. Ulises resiste a los sugestivos cantos de Caribdis y las sirenas y logra salvarse del naufragio en un esquife, pero cuando desembarca en la isla de Trinacria cae en el terreno dominado por Escila, deidad cazadora, despampanante de hermosura, la que con sus seductoras cazadorcitas atraen con maldita elocuencia muda (como diría Juan Valera) a todos los hombres que entran en la isla y los despeñan desde su altísima atalaya. Como Caribdis ha hundido la nave de Ulises no quiere dejar perderlo y Escila lo tiene como suyo por entrar en sus

dominios y entre las dos estalla una lid violentísima en la que Calderón de la Barca plantea la cuestión de qué es mejor, ¿ver?, ¿oír? Caribdis dice que es mejor oír que ver; Escila dice que es mejor ver que oír. No se ponen de acuerdo y deciden que la que más pueda con sus peligrosos encantos y gracias naturales conquiste a Ulises y lo mate. Ulises sufre el doble acoso y llega hasta la desesperación rendido ante esta violación pasiva de la que no puede desembarazarse y ante la duda de elegir entre las dos deidades que lo atraen con igual fuerza. Momento terrible, clímax de la ópera, en que aparece una villanita linda y pálida como un capullo y con una sola palabra cambia totalmente la situación dramática: ¡Huye!, le dice, y Ulises obedece y huye cobardemente haciéndose tapar los ojos y los oídos y vence como en estas tentaciones siempre vencen los cobardes.

Calderón de la Barca no resuelve el dilema de qué es mejor, si oír o ver, pero trata el asunto para advertir de los peligros que acechan al alma. Escila y Caribdis representan la fuerza engañosa de los sentidos que pueden rendir la razón del hombre si éste pierde la voluntad de dirigirlos.

La obertura de "El Mar de las Sirenas", como es costumbre y manera, expone los temas musicales como una visión a distancia de su conjunto y trata de describir la tempestad y naufragio de la nave de Ulises: Lluvia menuda que arrecia, viento, relámpagos, truenos, la mar embravecida; el canto de las Sirenas y los Silfos, voces lastimeras y ecos lejanos; más violencia tempestuosa, al máximo en el naufragio. El enlace de estos episodios consiste en transportar los temas a superior altura hasta alcanzar la máxima tensión para empezar de nuevo desde una base más tensa que la anterior y en el naufragio superar hasta la máxima tensión absoluta. Súbitamente desciende la sinfonía tempestuosa cuando la mar queda tranquila como un espejo de la que Ulises emerge, llega a la isla y da gracias a los dioses. La acción teatral que sigue se somete estrictamente al ritmo de la palabra, que, como en la versificación latina, se apoya en los pies métricos griegos; los acentos y las pausas como están en las frases que interpretan y, por tanto, el ritmo variará continuamente; los incisos, períodos y frases musicales como medios de expresión son indiferentes, recitativos, aiosos, interrogativos, afirmativos, negativos; y en cuanto a la emotividad son dramáticos, cada vez más tensos con más violencia sobre Ulises, hasta que huye y se pone a salvo y entonces desciende súbitamente el conjunto sonoro.

La música está unida a las artes visuales en cuanto a la forma. El arte bizantino, románico, con sus frisos de arquillos continuos sobre cornisas e impostas y los rosetones con arcos circulares en forma de corona son transformados en breves melodías que se repiten y crean una

deleitosa situación de ánimo, pues igual que los rosetones parece que giran alrededor de un centro, la melodía gira alrededor de un sonido central y se repite mientras dura el texto. Son las melodías antiguas bizantinas, griegas, hebreas, romanas, hasta las gregorianas y otras de naturaleza oriental y árabe. Lo mismo se inspira el compositor en el arte gótico de elevación audaz con floreos y melismas que lo embellecen; el Renacimiento, con la combinación de las antiguas monodías clásicas, la polifonía; el Barroco, de mayor auge y expresión; y así hasta hoy en el Impresionismo y la disciplina científica moderna.

Leibniz ha dicho que "la música es un ejercicio oculto de aritmética de un alma que no sabe definirse". Si desde la antigüedad la técnica musical es matemática, hoy, por un proceso reversible, las matemáticas son musicalizables: los conjuntos combinatoria, determinantes, cadenas markovianas, variables aleatorias... sobre valores numéricos que correspondan a frecuencias. Los resultados de estas operaciones, numéricos, se transforman en los sonidos correspondientes a los que se les dará intensidad, duración y timbre. Para estas realizaciones el compositor construirá programas, organigramas, decisiones, en cualquiera de las direcciones que desde hace medio siglo han salido de la boca estrecha de la música tradicional y serial a la actual postweberniana, música concreta, música electroacústica, electrónica, aleatoria, algorítmica, estocástica, reiterativa, música... hasta la muy personal con grafía propia del autor que en cada obra tiene que estudiar el intérprete; hasta la transformación de figuras geométricas en música y viceversa, como el pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas realizado por el compositor arquitecto Yannis Xenakis al transformar un período sinfónico de glisandos de su composición *Metástasis* (los compases 309 al 314) en líneas y figuras geométricas para planificar la tracería del edificio. ¡La arquitectura y la música jamás han estado tan compenetradas! Las Cadenas de Markow aplicadas a la música, fueron ideadas un siglo antes de su invención por el español José Joaquín de Virués y Espínola, al tomar como sonidos fundamentales los armónicos de una serie y crear así tantas series, una entropía que por expansionarse indefinidamente crea incalculable número de combinaciones seriales que en cualquier momento podrá suspenderse para poner fin al proceso.

Los resultados de estas técnicas no serán satisfactorios si no se emplean racionalmente, como medio de expresión. Nuestro recordado académico Luis Arcas en su discurso de ingreso advirtió que "la arrogancia tecnológica amenaza con desmitificar y engullir todo proceso liberador del espíritu, en medio de una sociedad demasiado ocupada y dependiente de supuestos avances utilitarios". Mucho

antes Ortega y Gasset dijo que “hacer de la utilidad la verdad, es la definición de la mentira”.

El artista debe tomarse a sí mismo por objeto y revelar en la obra sus sentimientos, emociones, impresiones y hasta sus preocupaciones; debe ser veraz, y debe usar su cerebro no el de los demás, sin doblez y sin concesiones ni siquiera para satisfacer a quien le paga, o intereses especulativos si es esto lo que a algunos pueda importarles por avaricia, para subsistir mejor o porque sea moda, pues la avaricia es vicio, el subsistir se acaba y la moda pasa, mientras que la obra permanece.

Difícil es hallar el límite del intelecto y la técnica sin propasarse. Lo subjetivo, el intelecto, en la evolución y la técnica, lo objetivo en el progreso no deben separarse, deben permanecer en estrecha unión. Ciertamente que el oficio es necesario pero insuficiente por ser frío e impersonal. Aristóteles dijo que las matemáticas no se ocupan de lo mejor o lo peor, pues las artes, aun las mecánicas como las de albañil o zapatero, se ocupan de lo que es mejor o peor, mientras que las matemáticas jamás hacen mención de lo bueno y de lo malo. También Oscar Wilde ha dicho que para que una obra de arte sea perfecta no ha de quedar en ella ninguna señal de técnica. Los conocimientos técnicos el artista los aplicará por la percepción clara, íntima e instantánea sin auxilio de la razón, aunque a través de ésta, como he querido decir antes, perfeccione la obra. Un pianista cuando toca no se da cuenta de que está jugando con una serie de logaritmos, que racionalmente expresará sus sentimientos. Leibniz también dijo que “la música es una matemática del alma que cuenta sin saber que ella cuenta. La ciencia es concreta, limitada y el arte, principalmente la música, es abstracto y nos mueve hacia el misterio, pero la ciencia de la música puede ser poética”.

Si el compositor hace la obra, el intérprete es quien la termina tanto mejor cuanto más músico sea. El intérprete pone sus facultades creadoras que comparte con las del compositor que como signo de inmortalidad dejó en su

obra; y se comunica con el público al que crea una situación de afecto hacia él. Según San Agustín en la música se efectúan tres operaciones: la expectación o curiosidad con que se espera, la atención o aplicación del entendimiento y, a través de éste, el recuerdo de lo que ya no es porque ha pasado, pero que en el ánimo se guarda el recuerdo de lo que fue. Esta expectación, atención y memoria es del público expectante, atento y crítico; el público es muy amable y hasta tolerante; y el artista se siente encantado, hasta emocionado, ante la sonrisa limpia de las jóvenes y la mirada tímida de los niños. Laurence Peter mira hacia la parte opuesta y en su “Principio de Peter” dice que “la competencia, la verdad, la belleza y las lentes de contacto están en el ojo del espectador”. Hay espectadores, muy pocos afortunadamente, que padecen la enfermedad psicológica de ver únicamente lo feo; debieran curarse y aplicarse lo que dijo el poeta inglés Robert Browning “que cualquiera puede escribir un libro pero para leer un libro es menester ser un hombre”. Y la escritora Fernán Caballero se dirige a otra minoría de esta manera: “Saber es algo, el genio es más, pero hacer el bien es más que ambos y la única superioridad que no crea envidiosos”. También Nino Salvaneschi recuerda un lema benedictino de la abadía de Praglia; un emblema esculpido que representa una esponja que borra unas notas musicales y debajo estas palabras: “Cosas mejores seguirán”. Si cada uno para su propia vida y para el futuro hiciera suyo este lema, dice, el camino del destino sería como una sinfonía en varios tiempos: después de uno sigue otro y al final de todos los tiempos de la Historia, el arte que la embelleció estará escrito en el cielo”. Yo así lo creo, que el Arte ya convertido en polvo, ceniza, ni eso, en su esencia permanecerá eternamente en la armonía de las formas y la sinfonía de los colores del Universo hasta más allá de las estrellas.

Muchas gracias.

JOSÉ BÁGUENA SOLER

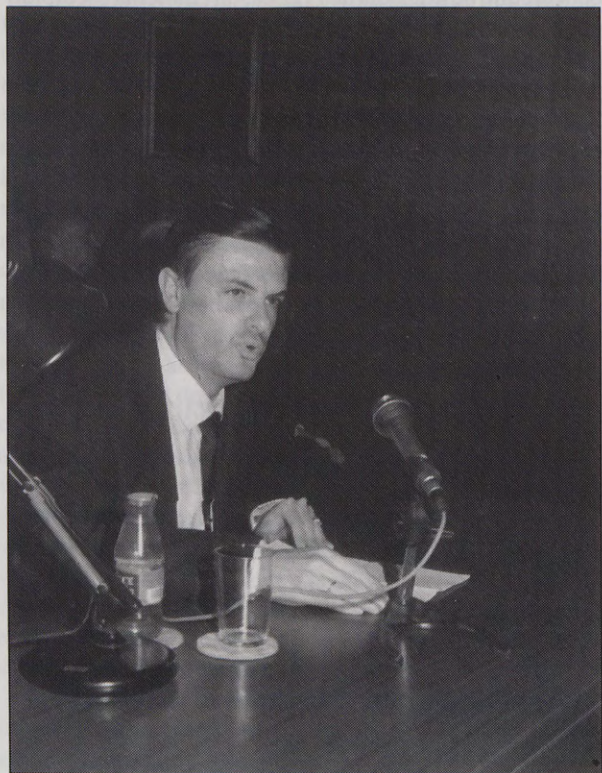
CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia, se presenta el resumen del curso anterior, concretamente de los acuerdos más significativos, que se desarrollan en los siguientes epígrafes, de acuerdo con la memoria leída en su momento, solemne.

1. SESION INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada tuvo lugar el día 4 de noviembre, coincidiendo con la festividad de San Carlos Borromeo, onomástica del monarca fundador Carlos III.

En primer lugar se celebró la misa de apertura de curso, oficiada por el muy Ilustre Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras, canónigo de la Catedral de Segorbe y Académico Correspondiente, quien pronunció una brillante homilía. Acto seguido, dio comienzo la sesión académica, en la que, tras la lectura reglamentaria de la memoria anual anterior, tomó la palabra el Académico Correspondiente D. Antonio Gascó Sidro, quien disertó sobre «Adsuara,



El Académico correspondiente
D. Antonio Gascó Sidro en su discurso.

Porcar, Sanchis Yago: tres centenarios. Tras ésta, el Presidente hizo entrega de las insignias de Académicos y diplomas acreditativos a los señores D. Luis Prades y D. José Pérezgil, y de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes



El Académico correspondiente D. Luis Prades
después de recibir su medalla.



El Académico correspondiente D. José Pérezgil,
recibiendo su medalla.

y diploma grabado al efecto, obra del Académico Sr. Alegre Cremades, al Excmo. Sr. D. Andrés Freire Conde.



El general D. Andrés Freire Conde galardonado con la Medalla al mérito en las BB.AA., 1991 y diploma grabado por el Académico Alegre Cremades.

Finalmente, la Presidencia declaró inaugurado el curso académico 1991-1992, tras haber hecho uso de la palabra los tres nombrados, estimando la distinción recibida.

2. SESIONES ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

La Real Academia se ha reunido en treinta y dos ocasiones entre Juntas Ordinarias, Extraordinarias, de Gobierno, de Sección y Públicas. De los acuerdos y resoluciones tomados queda constancia en el correspondiente Libro de Actas.

Las Juntas Ordinarias, Extraordinarias y de Gobierno se ocuparon de asuntos propios de la Corporación, y las de Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas.

De entre las sesiones extraordinarias de carácter público hay que destacar las celebradas los días 13 de diciembre en la que intervino la Dra. Carmen Chinchilla Matas,



La Dra. Carmen Chinchilla en su conferencia sobre Salvador Tuset.

disertando sobre el pintor Salvador Tuset en el XV Aniversario de su fallecimiento; 18 de febrero, en la que participó el Académico Sr. Bágüena Soler que habló sobre el tema



El Académico de número Sr. Bágüena Soler en su lección conmemorativa del 224 aniversario de la Academia.

«Armonía de las formas artísticas y disciplina científica de la composición musical», con motivo del 224.º Aniversario de la fundación de la Academia; y 10 de marzo, en la que intervino D. José Luis García del Busto pronunciando



El Profesor D. José Luis García del Busto, en su intervención.

una conferencia sobre «Cabanilles en la música de hoy», ilustrada con audiciones musicales.

3. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADEMICOS

En sesión de 14 de enero fueron nombrados Académicos Correspondientes D. Santiago Calatrava Valls, en París, y D. Roberto Pérez Guerras, en Alicante.

4. FALLECIMIENTOS DE ACADEMICOS

Esta Corporación lamenta la pérdida durante el pasado curso académico de los siguientes miembros fallecidos: los Académicos de Honor D. Enrique Taulet y D. Manuel Hernández Mompó, el Académico de Número D. José Ombuena Antiñolo y los Académicos Correspondientes D. Adolfo Ferrer Amblar, D. César Manrique y D. Luis Rosales.

5. ACUERDOS DE SIGNIFICACION ESPECIAL

En sesión de 4 de febrero se dio cuenta de haberse recibido la addenda para el año 1992 del Convenio suscrito por la Academia con la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. En la misma sesión se informó de la ubicación temporal del Archivo histórico de la Academia en el antedespacho de Presidencia y de la Biblioteca en la Sala de Juntas.

Se dejó constancia en la Junta General de 9 de abril del traslado de fondos propiedad de la Academia (grabados, litografías y dibujos) por razón de las obras en curso en el edificio de San Pío V, a almacenes de la Consellería de Cultura.

Se autorizó la salida de cinco grabados de Piranesi para su restauración por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Varias fueron las sesiones en que se trató la Ley de Patrimonio Cultural, elaborando enmiendas al anteproyecto.

La Academia estuvo presente en el I Congreso de Historia del Arte Valenciano que se celebró en Valencia y Castellón durante los días del 25 al 29 de mayo, a través de su Académico de Número Sr. Aldana Fernández, Director del referido Congreso. La Academia colabora en la publicación de las actas del mismo congreso con una aportación económica. Tanto en los actos de apertura como de clausura se contó con la asistencia del Presidente de la Academia.

6. PRESTAMOS DE OBRAS DE ARTE

En la sesión de la Junta General de 10 de diciembre se acordó el préstamo temporal de los cuadros de Goya titulados «Doña Joaquina Candado» y «El grabador Rafael Esteve» con destino a la monográfica exhibida en el Palacio de La Lonja de Zaragoza; y del «Autorretrato» de Velázquez y «San Sebastián atendido por Santa Irene» de

José de Ribera, con destino a la Exposición «Tesoros del Arte Español» celebrada en el Pabellón de España de la Exposición Universal de Sevilla.

En sesión de 14 de enero se informó del retorno de todos los cuadros incluidos en la «Exposición de Pintura Española» celebrada en varias ciudades japonesas, y en la exposición «El período academicista: La Catedral de Segorbe y su contexto histórico-artístico», celebrada en la ciudad de Segorbe.

En sesión de 3 de marzo se autorizó el préstamo solicitado por el Ministerio de Cultura de las obras «Santa Clara» de Francisco Domingo y «La Mosca» de Cecilio Plá, con destino a la Exposición «Pintura Española del Siglo XIX» exhibida en las ciudades de Madrid, La Coruña, Oviedo, Vitoria y Zaragoza.

En sesión de 7 de julio se accedió al préstamo de la obra de Matías Stomer titulada «San Sebastián atendido por Santa Irene» solicitada para la exposición «El siglo de oro de la pintura holandesa» a celebrar en las ciudades de Madrid, Bilbao y Barcelona, y patrocinada por el Banco Bilbao Vizcaya.

También se ha accedido al préstamo temporal del cuadro «Doña Joaquina Candado», de Francisco de Goya, para la exposición «Goya: La década de los Caprichos, 1792-1804» que exhibe la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En cuanto a la solicitud cursada por el Rector de la Universidad Politécnica de Valencia solicitando como préstamo algunos de los grabados de Piranesi para la exposición que coincide con el acto de apertura del curso 1992-1993 de la Universidad, la premura de tiempo ha hecho inviable la gestión al hallarse almacenados dichos grabados en edificio independiente por razón de obras.

7. INFORMES

A la Real Academia, como primer órgano consultivo, le han sido solicitados diversos informes sobre temas de patrimonio artístico, resolviendo la misma designar en Junta de 10 de diciembre a los señores Lleó Serret y Rodríguez García para el referido a la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes; a los señores Mestre Estellés y Rodríguez García para el de la Iglesia Parroquial de Alboraya, que pretendía la modificación de su fachada; y a los señores Rodríguez García y Rodríguez Culebras para informar sobre la Cruz procesional de Santa María de Requena. Por otra parte, varias sesiones ha ocupado la restauración del Teatro Romano de Sagunto.

8. DONACIONES

En este capítulo hay que significar la adquisición de un piano gran cola marca «Bosendorfer» modelo «Imperial»

para la Academia con la aportación económica de la Generalitat Valenciana y destinado a la celebración de actividades musicales.

Asímismo se hace referencia al dibujo enmarcado titulado «Desde la Alameda», donación de su autor, Excmo. Sr. D. Andrés Freire Conde.

9. MEDALLAS Y DIPLOMAS

La Junta General Ordinaria de 14 de enero acordó conceder la «Medalla al Mérito de las Bellas Artes 1992» y Diploma al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.

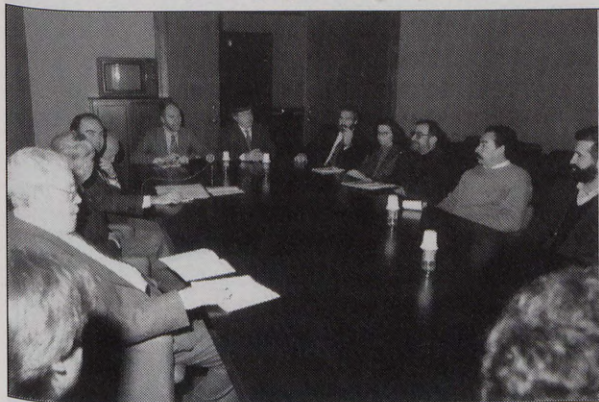


El Académico de Honor, D. Ernesto Furió recibiendo la Medalla al Mérito de 1992.

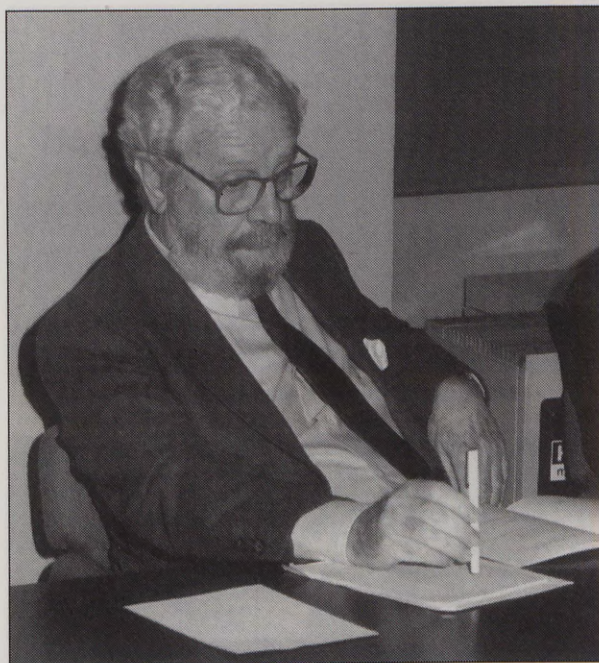
10. SEMINARIO PARA LA INNOVACION Y COMUNICACION ESTETICA

Durante los días 24, 27 y 28 de enero tuvo lugar un ciclo de conferencias sobre publicidad y renovación estética con la intervención de diversos especialistas en el área.

En sesión de 4 de febrero se informó de la oferta de patrocinio hecha por el grupo financiero AGB.



Reunión preparatoria del Seminario de innovación y comunicación artísticas.



El Académico de San Fernando Sr. García Berlanga en el seminario de comunicación y estética.

11. AULA DE MUSICA

Significativa ha sido la labor llevada a cabo por el Aula de Música en el año que termina, destacando el concierto inaugural celebrado el día 19 de noviembre con la intervención del Cuarteto «Martín y Soler»; para proseguir con



El Cuarteto "Martín y Soler" (Kovarik, Mitchev, Hamilton y Mircheva) en su concierto inaugural de música 19-XI-1991.

los conciertos de Jesús Angel Rodríguez, al piano, de 3 de diciembre; y el monográfico, dedicado a Mozart, con la intervención de Juana Guillén, a la flauta, y Bertomeu Jaume en 31 de marzo.



Jesús Angel Rodríguez, al piano (3-XII-1991).



**Elena de la Merced, soprano
y Ruiz del Puerto, guitarrista (14-IV-1992).**



Silvia Tró, mezzosoprano, Bartomeu Jaume al piano (17-XII-1991).



M.ª Amparo Hontanilla, al piano (5-V-1992).



Juana Guillem, flauta y Bartomeu Jaume al piano (31-III-1992).



M.ª Rosa Calvo Manzano en su recital de arpa (19-V-92).

Otros conciertos a reseñar corresponden a los celebrados el 14 de abril, para voz y guitarra, a cargo de la soprano Elena de la Merced y el guitarrista Ruiz del Puerto, interpretando obras del maestro Joaquín Rodrigo; el de 5 de mayo con María Amparo Hontanilla al piano; y el concierto de arpa de María Rosa Calvo Manzano de 19 de mayo.

12. SESION DE CLAUSURA

El día 19 de junio tuvo lugar el acto de clausura del curso académico 1991-1992 en el que intervino el Académico Correspondiente Sr. D. Francisco José Portela Sandoval, con su disertación acerca de «Obras escultóricas



El Académico Correspondiente doctor Portela Sandoval, en su intervención.

de Mariano Benlliure en el Patrimonio Nacional». En dicho acto el también Académico Correspondiente D. Joaquín Soriano interpretó al piano obras de su repertorio,



El Académico D. Joaquín Soriano, en su actuación al piano.

con gran maestría y brillantez. Seguidamente se procedió a la entrega de los diplomas y medallas acreditativos de su condición de académicos a los señores D. Jacinto Argaya Goicoechea, D. Santiago Grisolía García, D. Roberto



Monseñor Argaya, Académico Supernumerario recibiendo las insignias.



El Académico Supernumerario Profesor Santiago Grisolía, al recibir su medalla.

Pérez Guerras; D. Antonio Soto Bisquert y D. Francisco José Portela Sandoval.

13. 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 72 de su larga trayectoria, siendo veintitrés trabajos los que avaloran el interés de dicho ejemplar, que se relacionan:

«Ribera», por El Marqués de Lozoya; «Hace cien años se inauguró el monumento al Rey D. Jaime», por Vicente



El Académico correspondiente D. Roberto Pérez Guerras, recibiendo su título.

Vidal Corella (comentario de F.M. Garín Ortiz de Taranco); «Presidencia de Roma en el Museo de Bellas Artes de Valencia», por Asunción Alejos Morán; «Murallas y portales de la Jijona medieval», por José Hilarión Verdú Candela; «Una «Muerte de Santa María» del Maestro de San Lázaro», por Ximó Company; «En torno al retablo de Puebla Larga», por Carmen Rodrigo Zarzosa; «Una traza inédita para el Palau de la Generalitat Valenciana», por Salvador Aldana Fernández; «La pila de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, en Alcalá de Xivert (Castellón)», por Manuel Sanz de Bremond y Frígola; «Notas sobre el antiguo Convento de la Merced, de Valencia», por Fernando Pingarrón Seco; «El pintor oriolano Joaquín Campos: su estancia en Orihuela (1773-1780)», por José Luis Melendreras Gimeno; «Limoges-Alcora, o las tribulaciones de un porcelanero en España» por Jean Albis (traducción de M.^a Paz Soler); «Goya, un intermedio valenciano», por Santiago Rodríguez García; «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi», por Rafael Gil Salinas; «El pintor José Brel en el Palacio de los marqueses de Dos Aguas», por Angela Aldea Hernández; «Dibujos exploratorios de Sorolla. Apuntes de playa», por Luz Buelga Lastra; «Salvador Tuset», por Carmen Chinchilla Mata; «Historicismo y racionalismo en la arquitectura de José Juan Camaño y Laymón (1850-1926)», por Francisco Javier Delicado Martínez; «Antonio Peyró Mezquita, figura ejemplar en el panorama cerámico español de la primera mitad del siglo XX» por M.^a Isabel Estela Giménez; «Aplicación del daguerrotipo al grabado en Valencia», por José María Torres Pérez; «Reflexiones ante la obra de un profesional del Arte y la Docencia», por Joaquín Sellés Vercher; «Aproximación a la trayectoria de dos formaciones artísticas del sur valenciano:»El grup d'Elx (1966-1975) y Alcoiart (1965-1972)», por Román de la Calle; «Artistas valencianos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Complutense)», por Pascual Pautel; «Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el acto de recepción pública como académi-

co de número del Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay, el 14 de mayo de 1991 y contestación del Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi»; «Crónica académica», por Enrique Taulat y Rodríguez Lueso; In memoriam: Vicente Mortes Alfonso, «Doña Rosario», y «Federico Marés», por F. M.^a G.; «Bibliografía»; «Relación de publicaciones recibidas en 1991», por M.^a Isabel Estela Giménez; y «Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia: Relación de Académicos».

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 Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.



El salón de la Real Academia, durante el acto de homenaje al Académico D. Ernesto Furió (10-III-1992).

14. PERSONAL CIENTIFICO, TECNICO Y ADMINISTRATIVO

En trabajos del patrimonio artístico y documental académico, funcionamiento del Archivo Histórico y Biblioteca, y servicios administrativos, hay que citar la colaboración de los graduados en Arte D. Javier Delicado Martínez y D.^a Angela Aldea Hernández y D.^a M.^a Isabel Estela Giménez; y en Registro Informático D.^a Herminia Arnau Palau, coordinados por la Académico correspondiente D.^a Concepción Martínez Carratalá. Adjunta a Presidencia. Asimismo el servicio de Biblioteca estuvo a cargo de la Dra. D.^a Carmen Rodrigo Zarzosa comisionada al efecto por el Museo, por acuerdo con la Real Academia.

Estas actividades son las más importantes desarrolladas por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Primera en la Comunidad Valenciana, en el curso 1991-1992, 224.º Aniversario de su larga y laboriosa historia a partir de su fundación por el Monarca D. Carlos III en 1768.

EL SECRETARIO GENERAL
ALVARO GOMEZ-FERRER BAYO

CUANDO LAS OBRAS HABLAN, QUEDA MUDA LA VOZ

Discurso del Académico Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, en el Acto de entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1992, al Académico de Honor, Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.

Excmos. e Ilmos. Sres:

Sras. y Sres:

Dice Fray Luis de León en *De los Nombres de Cristo* que:

"Excusadas son las palabras donde vocean las obras".

He tomado ese pensamiento como lema de mi intervención en esta solemne Sesión Académica, en la cual será entregada al Académico de Honor, Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1992, la más alta distinción que otorga nuestra Academia.

Insisto en que he tomado prestada la idea y la he querido expresar a mi manera, y así consta, y así, escrita, ha quedado.

Hoy debería usar de la palabra como nos sugiere José María Valverde:

"Ya vencí el tropezar aquel primero por las palabras, ese andar a tientas entre golpes de mar, luces violentas, miedo a que me inundara el mundo entero",

sin tener en cuenta lo que Horacio dice en su *Epístola a los Pisones*:

"Vosotros, los que escribís, escoged un sujeto a tono con vuestras fuerzas y pensad mucho qué es lo que vuestros hombros se niegan a recibir, y qué lo que puedan llevar".

Ciertamente. Si ponemos en uno de los platillos de una balanza todo el quehacer artístico de Ernesto Furió, y en el otro lo que yo pueda decir de él y de su obra, el desequilibrio es evidente. Por ello debí tomar buena nota de la prudencia horaciana y callar.

Pero he de confesar que entre el artista y quien os habla existe tal grado de amistad que no he tenido más remedio que nivelar la balanza con el afecto y atender a su ruego de

que glosara –se entiende que también a mi manera– esta efeméride doble: su nonagésimo aniversario y la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes.

Meditaba días pasados sobre ambos "felicísimos eventos" –para decirlo en expresión del siglo XVI– y, por otros motivos, repasaba un hermoso libro de un autor valenciano –de cuna y de alcornia–: D. Juan de Borja, hijo segundo del Duque de Gandía, luego San Francisco de Borja. Dicho libro se titula *Empresas Morales* y fue publicado en Praga, en 1581, ciudad en la que se encontraba D. Juan de Borja como Embajador de la Corte de España ante el Emperador Rodolfo II.

Pues bien, aunque en mi fuero interno existía el convencimiento de que la obra de Furió era superior a lo que yo pudiera decir de ella, D. Juan de Borja borró mis temores y amparándome en la "Empresa" que lleva por lema *Amicitiae Bonum* y en la glosa que de la misma hace:

"El poder de la unión y amistad es tan grande que hace fácil lo que parece imposible".

puse ya, decididamente, manos a mi empresa particular.

"Cosa es cierta –sostiene D. Juan de Borja– y muy ordinaria ofrecerle grandes dificultades y trabajos a quien emprende cosas grandes".

Y si no cosa grande, sí, al menos, cosa digna quisiera fueran mis palabras, consciente de que siendo yo amigo –como nuestro clásico apunta– de paz y quietud, el espíritu inquieto, creativo, de Ernesto Furió hace que todos los que somos sus amigos y admiradores pasemos grandes trabajos ante esa *Tranquillitas foecunda* de que hace y ha hecho gala durante toda su vida.

Sería hasta cierto punto injusto que ya decidido a escribir sobre él hiciera caso omiso de una nueva advertencia del mismo autor que en la "Empresa" titulada *In verbis* sentencia:

"Muy mal se aprovechan los hombres de la merced que Dios les ha hecho, habiéndoles dado entendimiento para discurrir, darles también lengua para comunicarse los conceptos."

Por ello y teniendo en cuenta que:

"In verbis quiere decir que el que hablare con sujeción y ponderación no errará",

procuraré ser ponderado, breve y conciso —ya que a lo mejor no puedo ser brillante— y así, seguro, que no erraré.

Cuando nos enfrentamos a una obra de arte —apunta Emerson— debemos ver en ella:

"Un extracto o compendio del mundo. La Naturaleza es un mar de formas radicalmente iguales. Una hoja, un rayo de sol, un paisaje, el océano, hacen impresión análoga en el alma".

Para él la Belleza:

"No es sino la expresión del Universo".

Pero esa totalidad pánica no nos impide gozar cada obra de forma separada, porque cada obra lleva dentro de sí ese Universo. Quisiéramos alcanzar, a pesar de nuestra mentalidad de hombres modernos, aquel estado del:

"Pensamiento dominado por el simbolismo cosmológico"

que nos sirviera para gozar una antigua *experiencia del mundo*.

Gozar de una época en la que el Cosmos:

"Era una hierofanía, y al estar sacralizada la existencia humana, el trabajo —cualquier trabajo y, por supuesto el artístico— implicaba un valor litúrgico".

Toda creación lograda con dicho trabajo:

"Toda aparición de las Formas o, en otro contexto, todo acceso a un nivel trascendente, se expresaba con símbolos cosmológicos".

Cuando —afirma Schönberg—

"Wasily Kandinsky u Oskar Kokoschka pintan cuadros cuyo objetivo es apenas un pretexto para hacer una improvisación de colores y de formas".

está proclamando que:

"El hombre puede obrar más aprisa y mejor que la Naturaleza, a condición de penetrar, con su inteligencia, en los secretos de ésta y suplir con su trabajo al Tiempo, las múltiples duraciones temporales exigidas por la Naturaleza para llevar a cabo sus obras".

Y si la Naturaleza se encuentra realizada y a la vez devorada por el Tiempo, que lleva en sus entrañas:

"Cuando uno oye el verso de un poema, una medida de una composición, está en condiciones de comprender el conjunto";

en verdad, se halla en condiciones de comprender que la creación artística es la actividad que puede reflejar mayores niveles de trascendencia.

¿Acaso la actividad del artista no es similar, entonces, a la de los alquimistas chinos, hindúes u occidentales que operaban sobre sí mismos:

"Sobre su vida fisis-psicológica tanto como sobre su experiencia moral y espiritual?"

Paul Gauguín se preguntaba:

"¿Dónde comienza la ejecución de un cuadro, dónde termina? En el momento en que sentimientos extremos están en lo más hondo del ser, en el momento en que estallan y todo el pensamiento sale como la lava de un volcán, ¿no se produce entonces la eclosión de una obra repentinamente creada, brutal si se quiere, pero grande y sobrehumana?"

¿No hallarían respuesta esos interrogantes gauguinianos en las frases que Gichtel expone en su *Teosofía Práctica*—según nos dice Evola en la *Tradición Hermética*— de que los artistas utilizan materias groseras: agua, óleo, acuarela, pinceles, espátulas, lienzos, mármol, madera, hierro, martillos y cinceles, ácidos, buriles... para, con sólo la potencia de su espíritu, brindarnos la obra de arte?

La primera transformación hermética, la del plomo o cobre en plata, tiene lugar de esta manera:

"No sólo recibimos —exclaman los metales— un alma nueva con esta regeneración, sino también un cuerpo nuevo. Este Cuerpo es extraído del Verbo Divino o de la Sophia Celeste. Es espiritual, más sutil que el aire, semejante a los rayos del Sol, que penetran en todos los cuerpos y tan diferente del cuerpo viejo como el Sol resplandeciente lo es de la oscura Tierra".

Misterium magnum, como dice constantemente la literatura alquímica al referirse a la obtención de la Piedra Filosofal o del Elixir.

Misterium magnum es la obra del artista; arcano insondable es el de su creación que renueva la Vida y la repite y la transforma.

Cuenta Azorín —y bien vale esta cita como un primero y particular homenaje cuando se cumplirán dentro de poco los noventa y nueve años de su nacimiento— que:

"Todas las cosas llevan un reflejo del alma universal. Amaréis los viejos muebles que reposan en las estancias seculares, las cornucopias... los relojes de caja con la esfera de metal grabado; pero yo os aseguro que lo que causa en mí una impresión honda, una impresión de angustia, son todas estas cosas anodinas, estas cosas baratas, estas cosas feas... los jarrones, las polveras, los portarretratos, los barómetros, los despertadores..."

¿Podría este texto de Azorín—publicado en 1903—estar anticipándose a lo que, desde 1919, el dadaísta alemán Kurt Schwitters definió como *Mertz*? es decir:

“La utilización de lo viejo, dado como material para la nueva obra de arte”.

Como sabemos, Schwitters empleó arbitrariamente los materiales, los fragmentos encontrados, creando relaciones entre los mismos orientadas a la ampliación de la fantasía.

¿Por qué Azorín nos ha hecho recordar a Schwitters?

¿Qué nos atrae en el texto de Azorín?

¿Por qué nos quedamos prendidos en él?

Primero, por la afirmación, que venimos subrayando, de que todas las cosas llevan un reflejo del alma universal y tanto el artista como el escritor tratan de captarla.

Segundo, por la aceptación en Schwitters de las cosas humildes y sin sentido; en Azorín, por el rechazo—que es una especie de amor larvado e inconsciente— a las cosas anodinas, aquellas que, precisamente por su carencia de brillantez, excitan su sensibilidad de escritor.

Conserva Furió una acuarela, hermosa, mágica, del que fuera estudio del escultor Víctor-Hino, gestada mientras aquél hacía el busto, tan conocido y admirado, de nuestro artista. En dicha acuarela se encuentran, salvadas para siempre, las vulgares plataformas de modelado; los viejos pedestales cargados de restos de barro de esculturas que cobraron forma; los soportes de hierro; los bancos con cajones donde se guardaban las pequeñas herramientas que, todavía, conservaban las huellas de los dedos del escultor... y las esculturas: un busto de Genaro Lahuerta; un desnudo de mujer; un caballo; bajorrelieves, colgados de las paredes, que nos miran desde los blancos agrisados de su cuerpo de escayola. Todo bañado en una luz tenue, luz con un verdor entintado de sienas, tras pasado de nieblas. Todo se distingue, todo tiene su propia individualidad, todo ha sido salvado en esta acuarela en la que cada pieza escultórica lleva en su seno una parte del alma universal que Víctor-Hino rescató.

Pero quien logró conjugarlas en un todo, sin sentirse atrapado por la angustia de su pequeñez, fue Ernesto Furió, autor de esa obra maestra digna de figurar en toda antología de la acuarela universal.

Se me ocurre pensar en Eugenio d’Ors cuando en sus *Tres horas en el Museo del Prado* describía el “Tránsito de la Virgen”, de Mantegna, diciéndonos:

“De fervientes del Arte, sé que si un día el fuego debiese consumir todo este Museo y en manos de ellos estuviera salvar una obra nada más, no vacilarían y se precipitarían hacia el Mantegna”.

Si algo semejante ocurriera en la que—puestos a imaginar— fuera en un futuro la “Casa-Museo Ernesto Furió”, que alzaran los impulsos unidos de algún mecenas y de sus amigos, en el Canyamelar de su niñez y adolescencia, no hay duda de que yo, personalmente, subjetiva y objetivamente a la vez, esa sería la obra que salvaría del fuego.

Hablo de su Canyamelar porque no puede mencionarse nada de Furió sin que nos aparezcan por todas partes las raíces de la “Pobla Nova de la Mar” que ha dado la vitalidad al artista y que éste, con generosidad, ha brindado a todos a lo largo de su dilatada existencia. Cuando no hace mucho el Ateneo Marítimo celebró la magna Exposición Antológica del artista, pudo verse hasta dónde penetraba, hasta dónde llegaba Ernesto Furió, en el alma de su pueblo.

Uno de sus más conspicuos biógrafos, Francisco Agramunt, nos dice que:

“Curiosamente los dibujos que realizó a los siete años a lápiz y empleando como soporte el papel de estraza que utilizaba su padre en la carnicería, se referían continuamente a aquellas imágenes marineras y portuarias que tan vinculadas estaban a sus aventuras infantiles y al ambiente de su barrio”.

No puede por menos de venirnos a la memoria aquel juicio sobre Giotto que Vasari incluye en sus *Vite*:

“Y cuando llegó a la edad de diez años mostraba en todos sus actos, aún infantiles, una vivacidad y prontitud de ingenio extraordinarias, que lo hacían grato, no sólo a su padre, sino a aquellos que lo conocían en el pueblo y fuera de él”.

Era Ernesto Furió muchacho imaginativo e inquieto. Ansioso de aprender, toma clases en la Sociedad de Artesanos del Grao. Pasa luego al Aula de Metalistería Artística de D. José Albiol.

Con este maestro aprende a cincelar, repujar y hasta confeccionar sus propias herramientas para trabajar el acero.

Optando ya decididamente por el Arte se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos inclinándose pronto por el aprendizaje del Grabado, al tiempo que simultanea las clases con el trabajo profesional en la valenciana Casa “Farinetti”.

Pasa, después, a estudiar Grabado Calcográfico en la Escuela de San Fernando, donde es discípulo de Esteve Botey. Se inicia también, entonces, su larga y provechosa amistad con el pintor Benedito.

Años más tarde viaja a París para conocer a fondo el grabado francés, y es allí, precisamente, de donde arranca su segunda trayectoria artística, que corre paralela a la de

grabador, y que no es otra que la de acuarelista. Brota ésta, nada menos que en 1930, de su "Atardecer sobre el Sena. Vista desde el puente de Alejandro III".

Desde entonces hasta hoy, ¿cuántos paisajes, cuántos pueblos o ciudades, cuántos atardeceres o amaneceres no han reflejado sus obras?

Volvamos a Azorín:

"Una larga alameda de olmos se abre ante nosotros; los troncos rugosos aparecen, a trechos, manchados por los verdes líquenes; las ramas finas, desnudas, se recortan en el azul radiante. Todavía el bosque limita el horizonte... Pero los árboles de la alameda van desapareciendo; atrás queda el bosque gris, pardo, negruzco, de olmos y de plátanos... De pronto, ante nuestros ojos... aparece una inmensa llanura de verde oscuro, con entonaciones de azul intenso, rojiza, de un rojo profundo a trechos... No es éste el paisaje vasco, suave, melancólico, ensoñador...; no es el paisaje levantino, claro, radiante, desnudo, de líneas y perfiles clásicos. Estas montañas no son las vagas montañas del Norte, esfumadas en la bruma que se desgarran; estas llanuras no son las llanuras diáfanas de Levante, cerradas por una línea de gráciles almendros o por un dorado ribazo del que se desbordan los pámpanos presados..."

Pido excusas por la larga cita —aunque creo que era necesaria— porque como el escritor también nos dice:

"Vivir es ver volver. Es ver volver todo en un entorno perdurable, eterno... como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas... las nubes son la imagen del tiempo".

Tiempo que transporta a Azorín a Yecla, Valencia, Madrid y París, ciudades que son el fundamento de sendos libros confidenciales y de las cuales nos ha dejado hermosas y plásticas descripciones.

Viajero impenitente, tras de cuyas pupilas late el genio que ve lo que el resto de los humanos no acertamos a ver.

Viajero impenitente como Furió, émulo de Azorín, que nos deja visiones de Madrid —brumas que brotan del estanque del Retiro y abrazan el monumento al rey Alfonso XII; cruce de grandes calles silueteándose en ellas las iglesias barrocas del antiguo Madrid, que describiera Tormo—; brumas metálicas —agua turbia de mina y mineral de hierro— de la ría de Bilbao; azules sobre Córdoba que brota —ocre y oro— junto al Guadalquivir; grises de nieve, de ventisca, que cruzan la paramera castellana y giran hasta quedarse colgados en las torres gemelas de la catedral de Burgos; visiones de un Santiago de Compostela húmedo —granito gris más húmedo que los largos brazos de la fina y silenciosa lluvia—.

Santiago es un dormido espejo de piedra en cuyas rúas mojadas se repiten hasta deshacerse en la distancia las extrañas figuras que pueblan el Obradoiro, las Platerías, las robustas líneas del Palacio de Rajoy...

Y Valencia —como pudo decir el poeta—.

¿Qué luces tan reales en el "lluient" de la Albufera, hecho de vibraciones que parece que no han existido!

¿Qué viejas calles, esquinas, rincones, de una ciudad tan querida, tanto, que el artista la prefirió al Londres de la fama y de la opulencia, hogar y posición ofrecidos al ya grabador de valía internacional!

Furió —hemos dicho en otra ocasión— nos deja peregrinar por ese mundo de las acuarelas en las que refleja toda su poderosa capacidad de asimilación de lo más sublime (el hombre) a lo más fugaz (la bruma).

Con él se hacen realidad las palabras de Van Gogh a su hermano Theo:

"Cuando el crepúsculo caía, imagínate el silencio, la paz de esa hora. Imagínate una pequeña avenida de grandes álamos con su follaje otoñal. Imagínate un ancho camino hecho de barro, de barro negro, teniendo a la derecha un brezal hasta el infinito; a la izquierda, otro brezal hasta el infinito..."

Con Furió descubrimos una Valencia aérea; con los viejos edificios vistos desde la altura; con las torres perdidas entre nubes que el sol quiere horadar; con las siluetas de los árboles de la Glorieta, apenas entrevistos...

Con Furió viajamos a Londres, Amberes, Brujas, París, Roma, Venecia... —aquí, el resplandor dormido de La Salute se mira en el Gran Canal y llega hasta el puente de la Academia... y nos envuelve—.

¿Qué decir ahora que ya —sabiamente— no se haya dicho de su actividad como grabador, de su absoluto dominio de todas las técnicas?

¿Qué decir de su labor en la Cátedra de San Carlos como pedagogo, formando año tras año a sus alumnos?

¿Qué decir de los premios obtenidos?

Premios de todas las categorías; Primeras Medallas, Medallas de Honor... Todo lo ha sido Ernesto Furió en el panorama del grabado nacional e internacional.

Y como telón de fondo, su familia; su esposa; sus hijas; luego, los nietos; sus amigos constantes, los que siempre le hemos reconocido y respetado...

Recibe ahora la Medalla de Honor de su Academia, la que él dice de la Gloria y la Fama. Es ella —asegura— y no nosotros, con nuestra gloria, poca o mucha, la que nos enriquece.

¿Qué representa una Medalla Académica?

¿Qué representa esta Medalla al Mérito en las Bellas Artes que, dentro de breves momentos, se le va a entregar?

De nuevo otro clásico escritor, Piccinelli, en su *Mundus symbolicus*, nos va a definir las funciones de la Academia. Esta es como el ave que cuida de sus pequeños y les alimenta y les enseña; ésta es como un surco feraz en el que fructifican las buenas semillas del Arte; ésta es como la lima del Herrero Divino que arranca todo lo tosco que hay en la materia, lo pule, lo abrillanta y lo convierte en destellos de constelaciones, en sonidos de auroras. Ella da la Gloria a aquellos que se han distinguido por su labor creadora, como Furió, o por su constante apoyo al Arte. Distingue a aquellos de los que Borja dice en otra de sus "Empresas":

"Muy fuera de razón estará el que pretendiere alcanzar algo sin trabajo en esta vida... Lo que se da a entender por la Nuez, con su cáscara entera..., ya que quien quisiere gozar del fruto que está dentro, es necesario que trabaje y rompa la cáscara".

Pongo delante de mis ojos una acuarela de Furió; quiero que me acompañe y me guíe en esta recta final de mi intervención.

Es una lámina de agua sobre la que parpadean las montañas lejanas. Se han inundado los campos de arroz y apenas unas hierbas dejan oír sus voces. El Sol del crepúsculo se deshace en una mancha blanquecina, imprecisa. El viento de Levante arrastra tras de sí a la Luna; sopla con fuerza y riza los bordes de las nubes...

Pienso que sólo la brevedad de un poema "Haiku" japonés podría expresar mejor que nadie este momento plasmado en la acuarela.

Dejemos que Bashô, el poeta, nos lo diga:

*"Sí, la primavera ha llegado;
Esta mañana una colina sin nombre
Envuelta por la niebla";*

o bien:

*"La luna pasa rápidamente,
Las ramas aún sostienen
las gotas de la lluvia".*

Otro poeta, Busón, parece manejar los pinceles de Furió:

*"Un campo de flores de colza.
El sol en el Oeste.
La Luna en el Este".*

Ambos captan —como Furió— la acción con frases rápidas en las que nada falta ni sobra; con las que plasman directa e instantáneamente la acción. Todo ocurre en un estado de iluminación mental.

Nada mejor para expresar plásticamente el estado indefinible de un "Haiku" que la pintura titulada *Alcandón*, de Miyamoto Musashi. El pájaro se encuentra posado en el extremo de un largo tallo, suavemente combado, como si se tratara del filo de un sable:

"La pintura expresa la estabilidad de un instante indefinido, ese delicado momento en que, en los grandes duelos, se inmovilizan los adversarios de igual fuerza".

Hay una sutil melancolía en esa y en otras pinturas a la tinta. Si las hemos recordado es porque, en el fondo, la aguada o "Sumi-e" —tan ligada a la doctrina Zen— pide del pintor:

"Ante todo someterse a una disciplina, alienar su voluntad y dominar su espíritu y sus sentidos";

así, en unas cuantas líneas, expresa un complejo contenido.

La simplicidad en el trazo, el dejar que la cada vez más extensa mancha del blanco del papel se enseñoree del tema; la extrema delgadez —casi veladuras— del color; el parloteo del pincel sobre la superficie húmeda... son rasgos que Furió nos acercan a las más íntimas esencias del "Haiku".

Creemos que muchas de las comprimidas alusiones que él maneja en sus obras las podría expresar, también otro gran poeta: Issa. Este nos dice de un paisaje:

*"Sólo una pequeña cascada,
Pero su sonido
Refresca la noche".*

Y con tal profundidad de imágenes y sensaciones lo prudente será guardar silencio porque, efectivamente: *Cuando las obras hablan, queda muda la voz.*

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

PRIMER CONGRESO DE ARTE VALENCIANO

Durante los días 25 al 29 de mayo de 1992 se ha celebrado el PRIMER CONGRESO DE ARTE VALENCIANO que ha mantenido como tema general de estudio el análisis del presente y el futuro de dicho Arte.

Los móviles para su celebración fueron muy concretos y se expresaron en la primera circular que se remitió a organismos y personalidades relacionadas con el mundo del Arte.

Se recordaba en ella que las aportaciones científicas sobre el arte valenciano formaban ya un campo bibliográfico inmenso.

Dichas aportaciones, como es sabido, han sido hechas tanto por investigadores que han trabajado y trabajan en tierras valencianas como por los que desde distintos lugares de España y aún de fuera de sus fronteras, han analizado aspectos parciales o totales de dicho Arte.

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia tomó la iniciativa y asumió parte de la responsabilidad que le corresponde al organizar un Congreso, el primero referido a nuestra historia, en el que se analizarían las corrientes por donde discurre el arte valenciano y los posibles caminos que en un futuro se vislumbran.

Sin embargo el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia no aspiró a llevar a cabo en solitario la misión que se había impuesto, antes bien, quiso que todas las Universidades valencianas se involucraran en el proyecto y se hicieran solidarias con él.

Con esa finalidad fueron creadas una Comisión Ejecutiva amplia que reunió a investigadores de cada una de las Universidades valencianas, así como una Comisión Científica que quedó formada por los siguientes miembros: Presidente: Ilmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, Vicepresidente del Consell Valencià de Cultura y Académico C. de la Real de San Carlos; Coordinador General: Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, Académico Numerario de la Real de San Carlos y Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia; Secretaria del Congreso: Ilma. Sra. D.^a Asunción Alejos Morán, Académica C. de la Real de San Carlos y Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia; Vocales Coordinadores de Sección: por la de Arte Antiguo

el Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa, Académico C. de la Real de San Carlos y Director del Museo Arqueológico Provincial de Alicante; por la de Arte Medieval el Ilmo. Sr. D. Felipe V. Garín Llombart, Académico Numerario de la Real de San Carlos y Director del Museo del Prado; por la de Arte Moderno: D. Joaquín Bérchez Gómez, Profesor del Departamento de Historia del Arte; por la de Arte Contemporáneo: D. Javier Pérez Rojas, Profesor del Departamento de Historia del Arte; por la de Nuevas Tecnologías Artísticas: D. Facundo Tomás Ferré, Director del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y por la de Patrimonio Artístico: D. Julián Esteban Chaparría, Jefe del Servicio de Patrimonio Artístico Inmueble de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

Miembros de la Comisión Ejecutiva lo fueron: por la Universidad de Valencia el doctor D. Salvador Aldana Fernández y la doctora D.^a Asunción Alejos Morán; por la Universidad Politécnica de Valencia (Escuela Técnica Superior de Arquitectura) la doctora D.^a Violeta Montoliu Soler, Catedrática de Historia del Arte; por la Escuela de Bellas Artes los doctores D. Facundo Tomás Ferré y D. Juan Angel Blasco Carracosa, Profesores de dicha Universidad; por la Universidad de Alicante (Departamento de Humanidades Contemporáneas) el doctor D. Adrián Espí Valdés, Académico C. de la Real de San Carlos y Profesor de Historia del Arte y por la Universidad Jaume I de Castellón (Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Dpto. de Humanidades) el doctor D. Víctor Mínguez Cornelles, Profesor de Historia del Arte de dicho departamento.

La sesión inaugural tuvo lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia y fue presidida por el Excmo. Sr. Rector de dicha Universidad doctor D. Ramón Lapiedra Civera; por la Ilma. Sra. Directora General de Patrimonio Cultural, doctora D.^a Evangelina Rodríguez Cuadros, que ostentaba la representación del Honorable Sr. Conseller de Cultura; por el Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín y Ortíz de Taranco, Presidente de la Real Academia de San Carlos; por el Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Geografía e Historia doctor D. Luis Guía Marín y por el Coordinador General doctor D. Salvador Aldana Fernández.

En las palabras que los distinguidos miembros de la Presidencia dirigieron a los Congresistas se puso de manifiesto la importancia del Congreso y se subrayó la feliz iniciativa de celebrarlo, a la vez que se animaba a todos a participar desde el poderoso campo del Arte en la formación de una conciencia artística del pueblo valenciano.

Las ponencias y comunicaciones desarrolladas ese día versaron sobre: «Materiales y técnicas. Viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas de 1500», por el doctor D. Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid); «Las capillas de la Comunión en las iglesias valencianas del Barroco», por el doctor D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Universidad Autónoma de Madrid); «El tránsito de la ciudad barroca a la moderna: el caso valenciano», por el doctor D. Antonio Bonet Correa (Universidad Complutense de Madrid); «Francisco Vergara y la Academia de San Lucas de Roma», por el doctor D. Cristóbal Belda (Universidad de Murcia) y «Las cartujas valencianas en el contexto europeo» por el doctor D. Pedro de Navascués (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Todas las ponencias fueron seguidas con notable atención ya que no sólo trataban temas específicos del arte valenciano, cumpliendo así el espíritu del Congreso, sino que el prestigio científico de sus autores auguraba el éxito que obtuvieron.

La Sesión del día 26 de mayo tuvo lugar en el Salón de Actos de la Universidad Jaume I de Castellón, a donde acudieron los Congresistas en los autobuses preparados al efecto por la organización del Congreso. Intervinieron: el doctor D. Francisco Javier de la Plaza, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid que desarrolló el tema: «José Capuz y el arte de los 50», tomando como eje la escultura de dicho artista valenciano existente en el Convento de Dominicos de aquella ciudad; la doctora Inmaculada Julián, de la Universidad de Barcelona, disertó sobre: «La recuperación de la vanguardia de los años 60», destacando la amplia contribución de los artistas valencianos a la misma; el doctor D. Francisco Pérez Rojas, de la Universidad de Valencia, trazó una amplia panorámica, amena y erudita, de la arquitectura valenciana de esos años, ilustrando su palabra como el resto de los conferenciantes, con escogidas y valiosísimas diapositivas. Finalmente la Ilma. Sra. D.^a Carmen Alborch, Directora del IVAM, disertó sobre las colecciones de dicho Museo, las vicisitudes de su formación y la política artística llevada a cabo por el mismo, así como las directrices por las que discurrirán las futuras exposiciones de Arte Contemporáneo que se planean.

Por la tarde tuvo lugar una visita de trabajo al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, siendo recibidos por el Ilmo. Sr. Alcalde de la Villa y Secretaria del Museo que, también, actuaron como anfitriones.

El día 27, en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes, presididos por el Ilmo. Sr. Decano, se leyeron tres interesantes ponencias por los doctores D. Raúl Durá Grimalt («Los comienzos de Josep Renau como fotomontador. 1929-39»); D. José Benlloch («Últimas tendencias en la fotografía valenciana. 1980-1992») y D. Facundo Tomás («Nuevas tecnologías y evolución de las Artes Plásticas en el siglo XX»).

Por la tarde, en el Salón de Actos de la Universidad Politécnica se desarrollaron las ponencias de Arte Medieval. El Excmo. Sr. Rector de la Universidad, doctor D. Justo Nieto dio la bienvenida a los congresistas a quienes animó a continuar trabajando por el desarrollo y difusión de nuestro Arte.

La primera ponencia corrió a cargo del máximo especialista en pintura valenciana del período llamado del «Gótico Internacional», Mr. Mathieu Heriard Dubreuil, doctor por la Universidad de París-Sorbonne, que disertó sobre «Un estilo europeo firmemente establecido en Valencia». Intervino después el doctor Sebastián, de la Universidad de Valencia, dando paso al doctor Genaro Toscano, Doctor por la Universidad de Nápoles y Profesor de l'Ecole du Louvre que desarrolló el tema de los «Códices miniados en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1442-1458)», ponencia del más alto interés para situar la rica escuela de miniaturistas napolitanos y de otras regiones que tuvieron taller y trabajaron para la Corte aragonesa.

Muy importante fue también la ponencia titulada «Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440-1525", del especialista de dicho período Prof. doctor D. Ximo Company, de la Universidad de Lleida, cuya erudita y amena disertación dio paso a la nutridísima serie de Comunicaciones que, como en las restantes sesiones del Congreso, atraieron a numerosos oyentes no congresistas.

El 28 de mayo, en sesión de tarde y en el Salón de Actos de Bancaixa, gentilmente cedido al Congreso, tuvieron lugar las ponencias dedicadas al Arte Antiguo Valenciano, con disertaciones de los doctores de la Universidad de Alicante D. Mario S. Hernández («Simbologías en el arte post-paleolítico valenciano»); D. Enrique Llobregat («Arquitectura y escultura en las necrópolis ibéricas»); D. Lorenzo Abad («Arquitectura funeraria romana en Valencia») y D. Manuel Olcina («Panorama d'urbanisme i la arquitectura romana de terres valencianes»), seguidas de animado coloquio.

El 29 de mayo y en el Paraninfo de la Universidad de Valencia se presentaron las ponencias sobre Patrimonio Artístico a cargo de los doctores D. Antoni González, Jefe del Servicio de Patrimonio de la Diputación Provincial de Barcelona con el título: «¿Història de la restauració o, simplement, història del monument?»; D. Julián Esteban



(«Claves para el conocimiento de la intervención en la arquitectura histórica valenciana»), con un erudito análisis y concienzudo recorrido por los tiempos más recientes de la arquitectura valenciana y, finalmente, D. Roberto Di Stefano, Director de la Scuola di Restauro Di Napoli, que estudió «Il patrimonio catalano-aragonese in Napoli», con citas de los principales monumentos y lugares que marcaron una época dorada de las Artes Plásticas de la Corona de Aragón, dentro y fuera de aquellas tierras.

El acto de clausura, que tuvo lugar en el citado Paraninfo, estuvo presidido por el Excmo. Sr. Vicerrector de la Universidad de Valencia, doctor D. José Luis Barona Vilar, que ostentaba la representación del Excmo. Sr. Rector; el Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Geografía e Historia; Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín y Ortíz de Taranco, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y por el Coordinador General Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. En todas las intervenciones de clausura se recordó lo que había sido el desarrollo del Congreso, destacándose la calidad de las ponencias presentadas así como la concienzuda organización del mismo, emplazando a todos los asistentes para que el esfuerzo realizado tuviera continuidad en el futuro.

Finalmente hay que mencionar los apoyos recibidos para el mejor éxito del Congreso de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; de los Rectores de las cuatro Universidades valencianas; del Consell Valencià de Cultura; de la Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana; de las Diputaciones y Ayuntamientos de Alicante, Castellón y Valencia, así como de entidades privadas como Ibercaja-Valencia, El Corte Inglés-Valencia y Bancaixa, que han ayudado, en la medida de sus posibilidades, a que el Congreso fuera una realidad, y en el futuro a participar en la edición de las Actas del mismo.

Mencionemos, igualmente, el trabajo desarrollado por los restantes miembros de la Comisión Ejecutiva y por un

escogido grupo de colaboradores (Licenciados y Licenciadas del Departamento de Historia del Arte) que han puesto su interés y su juventud al servicio de una empresa tan atractiva.

Consignemos, también, que la Comisión Ejecutiva pensó en que la Presidencia de la Comisión de Honor del Congreso la ostentara S.M. la Reina D.^a Sofía, como así ha sucedido, tras la petición razonada que la Organización le hizo; distinción que significa para el Congreso el máximo reconocimiento Institucional.

Igualmente el Honorable Presidente de la Generalitat Valenciana, En Joan Lerma; los Excmos. Sres. Rectores de las Universidades valencianas; los Excmos. Sres. Presidentes de las tres Diputaciones; los Excmos. Sres. Alcaldes de Castellón y Alicante y Excmo. Sra. Alcaldesa de Valencia y el Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de San Carlos, forman dicha Comisión de Honor que se hará pública en el volumen que recoja las ponencias y comunicaciones. El número de congresistas, trescientos cincuenta; los simples asistentes, con curiosidad científica, que acudieron a las sesiones —que siempre fueron abiertas al público valenciano no especialista— y que llenaron las Salas de Actos; la riqueza de las ponencias; la publicidad del Congreso, sostenida por la Organización Académico de Número de San Carlos, D. Joaquín Michavila, publicidad muy dinámica e incisiva, y entrevistas y reportajes con los Diarios Valencianos, Emisoras de Radio y Canal Nou— y, en fin, la labor del equipo organizativo, que rayó en la perfección, auguran un porvenir brillante y saludable a los Congresos de Arte Valenciano que, en un futuro, se celebren.

A.

DISCURSO EN LA TOMA DE POSESION DEL ACADEMICO CORRESPONDIENTE

D. ROBERTO PEREZ GUERRAS

SESION DE 19 DE JUNIO DE 1992

Excelentísimo señor, Señores académicos, Señoras, Señores...

En estas mis primeras palabras que vuestra acogida me permite pronunciar en el seno de esta Institución, quisiera acertar a transmitir el significado que para mí tiene formar parte de una corporación que desde su función asesora cumple con la responsabilidad de que la cultura valenciana sea un elemento vivo en múltiples facetas de la actividad, en el ámbito de nuestra Comunidad Autónoma.

No me siento tan valenciano por el hecho de haber nacido en esta tierra, como por los sentimientos que me identifican con un pueblo rico en tradición, amplio y generoso en historia, culto en cualquier vertiente de sus manifestaciones, creativo en cualquier parcela del quehacer, generoso a la hora de compartir y siempre en vanguardia a la hora del diseño del futuro.

Cuando, finalizada mi carrera, se me ofreció la oportunidad de ejercer una profesión junto a quienes fueron mis maestros en Arquitectura, algo muy dentro de mí me devolvió a mi tierra y ese algo fue la íntima referencia de una cultura determinada en la que, profesionalmente, tendría que seguir ahondando en los conocimientos técnicos de un ejercicio destinado siempre a favorecer la calidad, individual y colectiva, de las gentes desde la propia estética de las propuestas.

Las nuevas técnicas, los avances que cada día parecen igualar más a los pueblos en su paisaje urbanístico, se me antojan como útiles herramientas para profundizar en los elementos diferenciadores que nos distinguen y nos identifican testimoniando que no hay mejor avance que el aprovechamiento de la ciencia y de la técnica aplicadas a mejorar, pero nunca a olvidar, los elementos de identidad de las sabias generaciones de los que precedieron y que, en el caso de los valencianos, se manifestaron con tanta generosidad.

En la medida que avanzo en el estudio de una arquitectura inteligente capaz de resolver cuestiones de espacio, de aprovechar recursos energéticos, y multiplicar servicios y garantizar una mayor calidad de vida, más necesaria,

considero, la referencia indicativa de la individualidad, de la expresión cultural identificativa y del paisaje próximo, que es donde el ser humano tiene sus raíces.

Por el contenido artístico de un proyecto arquitectónico, la configuración de espacios para actividades determinadas debe de contar con el equilibrio de la escultura, con la armonía de la música, con el cromatismo de la pintura, con la sensibilidad de la poesía, y hasta con la pulcritud de la artesanía, con el fin de que los que tenemos la gran responsabilidad de diseñar los espacios para el desarrollo individual, familiar, social y laboral de los seres humanos, no caigamos nunca en la tentación de supeditar lo humanístico a la técnica, y lo inútil a lo imprescindible dentro del ámbito vital.

Repasando la biografía y la obra de quienes han hecho historia, vida y testimonio de la Real Academia de San Carlos y de los que, actualmente en su seno, han recogido el testigo de la conservación, incremento, defensa y difusión de la cultura valenciana, se incrementa mi orgullo y satisfacción por vuestra acogida en esta Institución a este profesional, que si bien está desarrollando su trabajo en el ámbito de otras culturas y otras civilizaciones, nunca se olvida de dejar en todas y cada una de sus realizaciones la impronta cultura de esta parcela mediterránea que tan generosa fue siempre en compartir sus valores como sabía en admitir los valores de otros pueblos que estuvieron entre nosotros.

Tan interdisciplinar como la responsabilidad de ejecutar un planeamiento que salvaguarde al medio ambiente, de diseñar un conjunto de viviendas que propicie la individualidad, pero que evite el aislamiento, o de proyectar un espacio para la pública actividad, contemplo la dinámica de esta Academia que, en sus ilustres miembros, sustenta la gran responsabilidad de asesorar a la sociedad y a los poderes públicos sobre los caminos del auténtico avance del pueblo valenciano, que siempre será el que jamás dé la espalda a sus sentimientos, a su identidad y a su cultura.

Muchísimas gracias.

PÉREZ GUERRAS

PALABRAS DE JOSE JUAN RAMIREZ DE LA FUNDACION CESAR MANRIQUE EN LA SOLEMNE SESION DE CLAUSURA DE 19 DE JUNIO DE 1992

Excelentísimo Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Ilustrísimos señores académicos, Ilustrísimo Director General de Bellas Artes, dignísimas autoridades, señoras y señores:

César Manrique no puede hoy recibir personalmente esta honrosa distinción que tanta ilusión le produjo en vida y que tanto agradeció. Su presencia es ya el fuego de un hermoso sueño en nuestra memoria. Vive otra luz, teje otras redes, ve otro mar. Pero nos queda un rastro generoso para la vida: su obra, la obra de un creador entregado y comprometido, alumbrado por el resplandor del convencimiento y de la fidelidad hacia su propio sentido creativo. Una obra pictórica y de intervención arquitectónica en el medio aún por conocer en su dimensión más profunda, aún por mostrar, aún por ver. Y, en el futuro, algo habrá de enseñarnos para vivir, para rozar con las yemas el rostro de la felicidad, del goce, de la reconciliación, como quería Manrique, un hombre al que siempre circundó el don de la transparencia.

Porque ¿qué es, en última instancia, preguntarse por la obra de un pintor, de un escultor, de un arquitecto, de un poeta? ¿Qué queremos ver? ¿Sobre qué sombra o brillo consiente el alma del contemplador? ¿Qué corriente de transparencia lo arrastra? Siempre hay un hombre detrás, sosteniendo el peso de ser hombre, construyendo un mirador por donde se deslice la luz, avivando la pasión de ver que nos habita. Nos impele una oculta necesidad de descubrir en el arte el diálogo entre el yo y el universo, entre el hombre y la sombra. En la obra de César no cesó esa pasión por la verdad, por la búsqueda, por la vida, por la libertad. Su obra es, en última instancia, un hermoso y apasionado diálogo con el universo, un largo diálogo durante el que fue reviviendo y rescatando los connaturales vínculos del hombre con la naturaleza. Manrique siempre creyó como Goethe que una ley desconocida en el objeto, en la naturaleza, correspondía a una ley desconocida en el sujeto. Y vivió fiel a esa creencia que en él era natural, imperiosa. La convirtió en apasionada búsqueda, en incesante inmersión. Sin desfallecer, la extendió sobre el lienzo y la derramó sobre su territorio natal, Lanzarote, en donde intervino sin descanso hasta recrear la isla, en un ejercicio de belleza, generosidad y visión de futuro que no puede dejar de sorprendernos.

De todos modos, no quisiera que mis palabras en este solemne recinto de la Real Academia de San Carlos, a la que tan agradecida está la Fundación César Manrique y a la que tan obligada queda, abarcaran todo el espacio de la palabra; de otro modo: no quisiera esta noche cerrarle la posibilidad del regreso a la voz de Manrique, para que su enérgico decir hablara del fuego y de la luz que animaron su condición de artista, rescatara su presencia. Por ello voy a completar esta intervención con un extracto del discurso que César Manrique pronunció el pasado mes de marzo, el día en que se inauguró la Fundación que lleva su nombre. La Fundación constituía su sueño más ambicioso, por cuanto a ella encomendaba su legado espiritual y buena parte del material, naciendo, como en aquella ocasión recordó, “para hacer perdurables los ideales de una pasión”. Se trata de una de sus últimas intervenciones públicas, en la que se refiere a su obra, de modo hermoso y profundo:

“Siempre he buscado la motivación de mí mismo, he querido conocerme: pero la respuesta del instinto ha sido, invariablemente, la negación. La oscuridad se ha hecho fuerte para no revelarme el resultado final de mi historia. Comprendo ahora que ese celo del instinto ha sido el argumento principal de mi vida, el impulso permanente del asombro. En la búsqueda de lo desconocido, es donde se halla la esencia de la creación, que encuentra las imágenes de su realidad dentro del mundo de los sueños. Siempre he buscado en la Naturaleza su condición esencial, su verdad oculta: el sentido de mi vida. La magia y el misterio que he hallado en ese largo camino de rastreo son tan reales como la realidad aparente y tangible.

La consciencia del milagro de la vida y su brevedad me han hecho ver claramente que el sentimiento trágico de nuestra existencia nos empobrece. Este casual y maravilloso experimento de la vida no volverá a repetirse jamás. Sólo la investigación y la curiosidad insaciable nos permiten exprimirla al máximo. Entonces, todo atrevimiento y valentía están justificados, porque al final encontramos la magnífica evasión de la muerte.

El arte puede ser vida, un hermoso y sorprendente trayecto de asombros y misterio. Pero para recorrerlo hay que asumir el peso de la libertad. La audacia del sueño puede conducirnos a una dimensión diferente en la que el

espacio y el tiempo se convierten en dos magnitudes desconocidas, donde un segundo puede ser la eternidad y la eternidad un segundo. Hay lugar aún para la verdad en el arte y en la vida. La posibilidad interior de sentir al margen de nuestras barreras espacio-temporales, y el ir a su encuentro a través de la creación artística han conducido mi vida. Y por ella he avanzado al margen de prejuicios. Sé que he pagado un precio, pero no me arrepiento. He sido un hombre libre y feliz: no hay destino más hermoso; y, desde luego, no me preocupa que los haya más literarios.

En el sistema orgánico de la Naturaleza, en su potente razón oculta, he encontrado la verdad más trascendente. Allí el racionalismo ha perdido todo su sentido. La libertad de la Naturaleza ha modelado la libertad de mi vida, como artista y como hombre. Siempre he desertado de las recetas que señalan el camino de la utopía. La utopía, hoy creo intuirlo, es un camino interior. Mi entusiasmo es el único, en todo caso, capaz de hacerme indicaciones aproximadas.

Me vine de Nueva York a Lanzarote huyendo de un mundo conflictivo, agresivo y masificado, en el que las intrigas y la competencia por la comercialización llegaban al punto de ahogar el alma y la belleza. Sabía en aquel tiempo que en la Naturaleza se encontraba el secreto de la razón vital y el sentido de la verdad. Y por esa causa me vine a esta volcánica isla.

Hoy continúo volcado en la tarea de integrar todo mi conocimiento estético en la simbiosis Arte-Naturaleza/ Naturaleza-Arte, aplicada a grandes espacios naturales.

Josep Beuys dice: "Hay que ampliar el concepto de la estética al campo del hombre. Debe formar con él una unidad, y no limitarse a permanecer exclusivamente en el objeto. Para mí el arte —vuelve a decir Beuys— no consiste exclusivamente en pintar cuadros o hacer esculturas".

Beuys, como teórico del arte ha tenido gran repercusión, por su intuición de futuro. Sobra decir que me identifico plenamente con las palabras tuyas que acabo de leer. Tengo clara conciencia de la necesidad de ampliar los ambiguos límites del arte al concepto del significado de la vida; pero es necesario que antes frenemos el alarmante deterioro del planeta. Los artistas tenemos el deber moral de salir en defensa de nuestro propio medio".

Hasta aquí, sus palabras. Qué decir sino que nos conmueve aún hoy, quizá hoy más todavía, la fuerza del mensaje de Manrique, el sólido templo de su compromiso; su profunda conciencia crítica y social; su voz enérgica e incendiaria contra el deterioro del medio, contra la especulación, contra la ceguera que impide vivir de cara a la luz; su exhortación constante a expresar la dicha de ser aquí, de sentir aquí, instalados en el asombro radical de la vida. Sería empeño inútil añadir algo más.

Nuestro profundo agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por el nombramiento como Académico Correspondiente a César Manrique. Muchas gracias por haberme permitido dirigirles hoy la palabra en nombre de la Fundación César Manrique, que necesita de su colaboración para crecer, consolidarse y mantenerse fiel al espíritu y a las propuestas del artista; en definitiva, como quería su fundador, para hacer perdurables los ideales de una pasión: la de César Manrique. *Moltes gracies per la seua atenció en nom meu i de la Fundació César Manrique.*

JOSÉ JUAN RAMÍREZ

MANUEL HERNANDEZ MOMPO

Académico de Honor

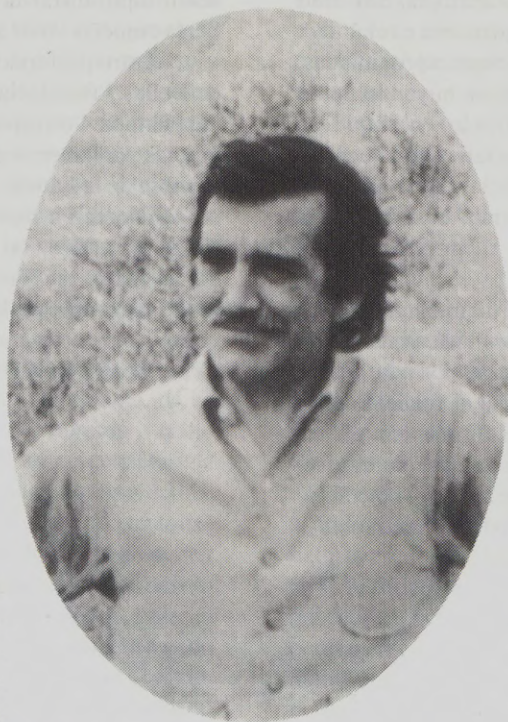
De verdadero regalo —«cadeau»— calificaba su padre, el buen artista Hernández Doce, el advenimiento de su hijo, Manolo, ahora ido del mundo de los vivos.

Su arte, tras una interesante peripecia escolar y artística, fue eso, también un regalo, en el mejor sentido de esta palabra, por lo que tuvo de novedad, de agrado y delicadeza, también de sorpresa; los regalos suelen y deben quizás sorprender. «Mompó» parecía haber encontrado la fórmula de pintar sin materia, también casi; sin soporte;

algo al modo de lo que algún día escribíamos sobre «antes de la música». En Hernández Mompó se podía hablar de «antes —o después de la pintura».

La Academia que le nombró miembro de número y, después, de Honor, le recuerda y evoca, y espera que goce de un Dios inmaterial, como su arte pero visitable y amable, para cuya perfección parecía estar votado.

F.M.^a G.



RECORDANDO A MI HERMANO MANOLO

Parece que fue ayer cuando el artista que más caló en mi corazón emprendió el obligado viaje sin retorno y el calendario, incesante, señala que el próximo día 25 del mes que corre, ya cumple su primer aniversario.

Tenía mi hermano MANOLO HERNANDEZ MOMPO —pues de él se trata— tan acusada personalidad que toda su obra tenía el sello inconfundible y vanguardista de su creatividad. Pero sobre todo recordando a su tierra en todos sus cuadros. «Valencia está siempre en mi obra, su influencia en mi decir es elemental, su recuerdo al hacer es constante. Su parte generosa, su huella de ayer, su fertilidad, su baño de Mediterráneo en todo, su deseo de vida, su respirar en común me acerca».

Por algo su obra —la pródiga obra de Mompó— fue reconocida ampliamente en todo el mundillo artístico y

ratificada con multitud de distinciones y premios. FUE UNICO.

Como el primer admirador de su obra, quiero rememorar la señalada fecha del 25 de enero de 1992, en la que tras penosa y dilatada enfermedad dejó de respirar el más original de los pintores valencianos de nuestra época y su pintura hoy repartida por el mundo.

Quiero que pronto los valencianos puedan contemplar un estimable ejemplo de sus obras de los 10 años de BELLAS ARTES, PARIS, ROMA, etc. en una próxima exposición en la que se podrá seguir el proceso de los varios estilos que fue revelando con el transcurso de los tiempos.

*JOSE LUIS
HERNÁNDEZ MOMPÓ*

JOSE OMBUENA ANTIÑOLO

Académico de Número

La pérdida de José Ombuena Antiño lo ha sido para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, importante e irreparable.

Sus prendas literarias y de hondura espiritual quedan patentes en el soneto que reproducimos fruto de su madurez vital y su maestría.

«Dios es amor. Amor que no se allana
más que el amor. Amor que no se agota
y en la escondida fuente donde brota
al alma enferma y desvalida sana.

Dios es amor. Amor que amor nos pide.
Infinitud de amor que amando crece.
Amor que nos sostiene, fortalece,
redime, acosa y al amor decide.

Ya que viste los lirios y las rosas
con túnicas suaves y fragantes;
ya que mueve las nubes presurosas;

ya que enciende los astros rutilantes
y es clara luz en noches pavorosas,
amado sea en su desvelo amante».
José Ombuena.

La foto que acompaña a estas líneas de duelo y de justa admiración, revela su acceso y entrega a la Academia, en 1973, de la que, con toda el alma, dijo que colaborar en ella era una de las tareas que más le enorgullecían, pues «allí



reposan la tradición de buena parte de la intelectualidad valenciana y las más acendradas virtudes de amor a la cultura».

F. M.^a GARÍN
Presidente

ENRIQUE TAULET RODRÍGUEZ-LUESO

Académico de Honor

Nació en Palencia. Cumplía años cada 3 de enero, los mismos que el siglo iba marcando en su andadura.

En Oviedo estudió Derecho y se doctoró en Madrid. Con 20 años comenzó a ejercer de Abogado del Estado y a los 25 aprobó Notarías; su primer destino, en la provincia de Guadalajara y luego a La Carolina (Jaén).

Ya Notario en Valencia se ilusiona en nuestra tierra, y aprende con facilidad el valenciano, pues no quería que el desconocimiento de la lengua fuera una barrera de comunicación.

Su casa fue siempre un círculo de intelectuales, una peña de personas inteligentes que se reunían con frecuencia casi periódicamente.

Su despacho se llenó pronto de labradores, de gentes de los pueblos con quienes fluidamente hablaba en valenciano de sus cosas. Pronto sus compañeros le hicieron Decano del Colegio Notarial.

Su hija del alma María Teresa, Marite, testigo directo en la barbarie de la contienda y sus consecuencias, era un bálsamo maravilloso en aquella trágica historia del 36 al 39.

Enrique Taulet Rodríguez-Lueso fue durante 39 años Notario de Valencia, 12 de ellos Decano del Colegio Notarial.

Su memoria excepcional y su lucidez mental, dones con que Dios le regaló los aprovechó al máximo, siguiendo la instrucción evangélica de la parábola de los talentos y le acompañaron hasta el final de su vida.

Enrique Taulet era un amante de los libros. Se los compró todos, uno y uno; a sus 92 años seguía recibiendo las colecciones de jurisprudencia. Hasta adquirió una enciclopedia actual. La biblioteca interesante, especializada en temas jurídicos, contiene también abundante bibliografía de historia y cultura valencianas. Era uno de los mejores especialistas en San Vicente Ferrer, figura de la que estuvo enamorado.

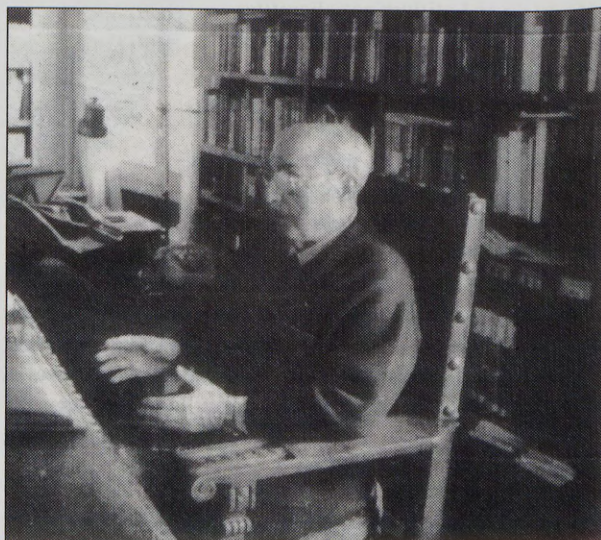
Fue distinguido con la Gran Cruz y Cruz de Honor de San Raimundo de Peñafort, Cruz de la Orden del Mérito Naval, Comendador de la Orden del Mérito Agrícola, Encomienda con Placa de Alfonso el Sabio, Medalla al Mérito en el Trabajo, Palmas Académicas de la República Francesa, Cruz del Mérito de la República Federal de

Alemania, Académico de Honor de Bellas Artes de San Carlos, Académico del Centro de Cultura Valenciana, Cruz del Mérito Turístico, Presidente de Cronistas del Reino, director del hospital Provincial durante 6 años, Amigo de Fontilles y Presidente de la Federación Valenciana de Fútbol, entre otras cosas. Por su amor y servicios prestados a Valencia, su Ayuntamiento le declaró hijo adoptivo, como el de Albuichech.

En todos los cargos que ocupó, responsabilidades que desempeñó y en su propio entorno, profesional y humano, Enrique Taulet tenía por filosofía el diluir los problemas y resolverlos, no crearlos.

Hombre con gran visión de futuro, su experiencia e inteligencia le hacían no equivocarse nunca en sus apreciaciones y observaciones. Enrique Taulet y Rodríguez-Lueso será irreplicable, por su grandeza de miras, por su gran capacidad para trabajar, por su privilegiada inteligencia y su bondad.

(Extraído del artículo necrológico de Baltasar Bueno en el diario decano de Valencia.)



D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso, en su despacho. Valencia.

ADOLFO FERRER AMBLAR

Académico correspondiente

Vinculado de por vida al arte, y durante la de su padre y maestro, el buen pintor D. Pedro Ferrer Calatayud, amigo y compañero de Sorolla, cuya memoria perpetúa el sencillo monumento obra del escultor R. Rubio, en las Alameditas de Serranos, Adolfo Ferrer, caballeroso y atildado en su arte y su porte, falleció en este año de grandes pérdidas para «San Carlos». Su exquisito oficio de dibujante y de maestro, patentizado en sus puestos docentes de las Escuelas de

Artes y Oficios y Superior de Bellas Artes, era un ejemplo de buen hacer, bien enseñar y bien entender el difícil empeño de la forma artística, tanto en su creación como en hacerla vivir y practicar a los más jóvenes. Descanse en paz el Académico Correspondiente de San Carlos el Ilustrísimo Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar.

G

LUIS ROSALES CAMACHO

Académico correspondiente

En el amplio duelo que 1992 supuso para la Real Academia de San Carlos, cabe, por desgracia, el producido por este excelentísimo señor no solo por el debido tratamiento; con la intensidad que su figura y su obra inspiraban, cumplidas el 24 de octubre, y de que manera: su alma y su rostro transfigurados por el culto consciente a la belleza y el amor, la fe, manifestada con sincera convicción, iluminada hacia trascender cuanto era objeto de su pluma o de su voz, bien patente en "Juan Carls" en acto no muy lejano. La presencia universal lo divino, que es amor, y el brillo de las artes cobraban nuevo y más avidente

alcance, así en dicha ocasión asociándose a las benemerencias de nuestro pintor Lozano, de José Cortés uno y otro éstos, conocidos miembros de Honor de la Corporación Artística valenciana que honraba en tenerle como valedor de su tierra granadina.

En el Recuerdo de Luis Rosales la admiración y aún la ceremoniosidad, la plegaria por tanto, son lo que vale ante el dios del que Rosales afirmó ser siempre suyo.

G

BIBLIOGRAFIA

BENITO GOERLICH, DANIEL Y JARQUE, FRANCISCO. **Arquitectura modernista Valenciana (Valencia)**. Texto bilingüe valenciano y castellano; 84 páginas, folio y hasta la 264 ilustraciones en color, formando catálogo, más índice de nombres.

En el reciente —y no tan reciente— aprecio del modernismo como estilo ya histórico, ha sido parte decisiva la bibliografía sobre esta fase del arte contemporáneo —«Art Nouveau», «Noucentisme», etc.— con raíces no únicamente catalanas, y con floración (a menudo no metafórica) muy interesante en otras partes; en Teruel mismo, no digamos en Novelda, donde tiene Museo propio y un templo importante, y hasta en Madrid (por ejemplo la sede de la Sociedad de Autores) pero sobre todo en Valencia, especialmente, con ejemplos en muchos lugares de la Región, hoy llamada Comunidad. El libro, cuyo texto es de un joven especialista en historia de la arquitectura moderna valenciana, el doctor Daniel Benito Goerlich, con fotos, grandes fotos, que lo son no sólo por su tamaño, de Jarque, completa y aclara el panorama a través de sus páginas e ilustraciones que son algo más que eso. Un buen criterio, cultural, histórico, avala y acredita la monografía, en la que, como casi siempre, arte y ciencia, colaboran en la síntesis estética, teóricamente perfecta, que es la coincidencia del orden de subordinación, u orden de los fines, con el orden de coordinación, o de la forma. Claro que esto es en unos parámetros escolásticos, pero al fin de cuentas, no se va mucho de la realidad.

G.

OLIVER CUEVAS, ISABEL. **Grabado en los libros valencianos del siglo XVI**. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1992, 134 págs. y 133 láminas en blanco y negro.

El libro, incluido en la Serie Minor de ediciones del Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, aborda el estudio de las ilustraciones contenidas en los libros del Renacimiento valenciano conservados en la Biblioteca «Nicolau Primitiu».

Los distintos capítulos que componen la obra tratan de los orígenes de la imprenta en Valencia, así como de los impresores, libros e imágenes impresas del siglo XVI, indicando su contenido y referencias formales. Acompaña al escrito una seleccionada bibliografía y sendos apéndices

con un índice de bibliotecas y otro de materias, que se completan con la inserción de numerosas láminas, todo lo cual contribuye al conocimiento de un sector del arte valenciano menos pródigo en este tipo de publicaciones, lo cual añade un mayor interés en su lectura.

ASUNCION ALEJOS MORAN

ALDANA NACHER, CRISTINA. **Grabadores románticos valencianos. Colección de la Real Academia de San Carlos de Valencia**. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1992, 65 págs. y 24 láminas en blanco y negro.

Un capítulo no desdeñable del arte valenciano lo constituye el grabado, del que se analiza aquí la aportación romántica. El libro tiene tres partes bien definidas dedicadas a las técnicas, a la historia y a los grabados, completándose con un vocabulario básico sobre el grabado y una sucinta bibliografía.

Nos congratulamos de la aparición de este tipo de obras de pequeño formato que suponen un esfuerzo por dar a conocer aspectos del arte valenciano, en ocasiones, un tanto olvidados.

ASUNCION ALEJOS MORAN

PEREZ GUILLEN, INOCENCIO V. **La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó y academicismo clasicista**. Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia, 1991, 611 págs. y 137 ilustraciones en blanco y negro.

La importancia de la cerámica dieciochesca en Valencia viene avalada por este interesante libro en el que se analizan en primer lugar los problemas historiográficos de la azulejería valenciana para pasar luego al estudio de las fábricas y pintores, haciendo hincapié asimismo en los cuadros cerámicos, diversos por su formato, marcas, inscripciones, marcos, fuentes, etc...

En una segunda parte, la más extensa, se hace una catalogación de las piezas cerámicas utilizando fundamentalmente un criterio tipológico basado en los caracteres estilísticos de los marcos, en el color o en el uso, ejemplificado en las numerosas ilustraciones que acompañan al texto.

Junto a una bibliografía seleccionada, facilitan el manejo del libro el repertorio iconográfico y los índices onomástico y topográfico, así como un despliegue dibujístico «ad hoc» referido a los cuadros cerámicos.

ASUNCION ALEJOS MORAN

HISTORIA DEL TEBEO VALENCIANO.

Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciència. Editorial Prensa Valenciana, S.A. Valencia, 1992, 439 págs. y más de 600 ilustraciones en color y en blanco y negro.

El año 1992 ha supuesto para Valencia un lugar de encuentro del Comic Internacional. En relación con ello este libro es una muestra de la espléndida tradición valenciana y su importancia en el nacimiento y desarrollo del TBO español posterior a la guerra, que consagró a un grupo de autores con gran proyección internacional.

Fruto de la colaboración de varias firmas, se aborda en primer lugar, tras la introducción, los antecedentes de la historieta valenciana que se remonta al siglo XVIII, para tratar luego de los dibujantes y de los personajes más famosos creados por aquéllos. Concluye con una visión del panorama actual y un diccionario de autores que facilita la consulta.

No se ha escatimado esfuerzo en la parte gráfica, debidamente ilustrada con más de 600 reproducciones en color y en blanco y negro.

ASUNCION ALEJOS MORAN

LERMA, VICENT. Con la colaboración de A. Badía, I. López, J. Marimón y R. Martínez. **La loza gótico-mudéjar de la Ciudad de Valencia.** Monografías del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí», 1, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Gráficas Marí Montañana. Valencia, 1992. 185 págs. Documentación gráfica de Antonio Egea.

Prologado por el profesor Guillermo Roselló Bordoy, el presente trabajo de investigación constituye un apurado

ensayo de sistematización de las tipologías, técnicas y decoración de las cerámicas (loza) de Paterna, Teruel, Manresa y Manises, de estilo gótico-mudéjar, procedentes de hallazgos fortuitos o de excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad de Valencia, y de cuyos elementos subsistentes se ofrece una exhaustiva catalogación. Su interés principal radica en la novedosa valoración y estudio de las diversas tipologías como base para fundamentar unas cronologías hasta ahora un tanto inseguras, situando en su justo lugar la importancia de las formas decorativas y el complejo universo de los elementos simbólicos presentes en muchas de estas piezas. La coexistencia de plurales manufacturas, las procedencias de unas sobre otras, la prioridad de los alfares de Paterna, derivados de la cerámica califal, sobre los turolenses, la inserción de la loza mudéjar de Paterna y Manises en un contexto bien amplio, en el que se sitúan otros centros homologables en Cataluña, Francia o Italia, la confirmación de la derivación de la loza dorada de Manises de las famosas «málicas» o manufacturas malagueñas islámicas, etc., son algunas de las cuestiones abordadas en esta monografía, en la que se dedica una atención especial a las series «clásicas» de la loza dorada de Manises o a la influida por el llamado estilo de Pula.

Un plano de la ciudad de Valencia con indicación de los puntos de hallazgos de loza gótico-mudéjar, una relación de equivalencia de los vocablos que designan en valenciano y castellano los diferentes tipos de piezas—estructurados según la diversidad de usos (servicio de mesa, almacenaje, uso doméstico en general, iluminación o cocina) y un ensayo de cronología, finalmente, en función de la evolución temporal de las diversas formas, referencias estratigráficas o emblemas heráldicos reconocibles, son otras tantas aportaciones de tan importante monografía, en la que no faltan, obviamente, referencias a las últimas investigaciones contrastadas con la bibliográfica más clásica, entre cuyos autores el nombre señero de Manuel González Martí, entre otros, sigue resultando de citación obligada.

M.A.C.

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1992

MONOGRAFIAS

ALBERTO GRECO: IVAM Centre Julio González: 29 nov. 1991-16 ene. 1992. Fundación Cultural Mapfre Vida. Valencia: IVAM, 1991.

ALDEA HERNANDEZ, Angela. El Arte Esquimal: La cultura artístico esquimal y su trascendencia literaria. Madrid: Universidad Complutense, 1991. (Tesis Doctoral).

ALFARO: IVAM Centre Julio González: 19 sept - 17 nov. 1991. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1991.

ALONSO Y LOPEZ, Jesús E. Sant Jeroni de Cotalba: Desintegració feudal i vida monàstica. (S. XVIII-XIX). Gandía: Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons El Vell, 1988.

APARICIO PEREZ, José. Los orígenes de Gandía y la Vall de Bayrén. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1991.

ARAIISA GIL, Ferran. La Romanización del Alto Palancia según la Epigrafía. Segorbe: Ayuntamiento, 1992.

ARSENIO. Exposición: cuadros: Trabajos sobre papel: 5 años de pintura 1982-1987. Cáceres: Consejería de Educación y Cultura. Editora Regional, 1987.

BARCELONA RESTAURA: Exposició d'obres d'art dels segles 2 al 20 dels Museus Municipals d'Art restaurades pels Serveis de Restauració. Barcelona: Ayuntamiento, 1980.

BERTRAND, Jean Pierre. El Volumen Rojo: IVAM Centre del Carme 12 sep. - 10 oct. 1991. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1991.

CABALLERO JIMENEZ, L. Manuel. El Rakú: sus orígenes, métodos y procedimientos. Valencia: Universidad Politécnica (Tesis Doctoral), 1991.

La COLECCION Mutandas: Pinturas, Esculturas en piedra y madera policromada y otros objetos... Barcelona: Herederos Colección Mutandas, 1991.

CAMPOS CAMPANO, Angel. Caligrafías. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1989.

CERTAMEN NACIONAL DE FOTOGRAFIA ENCINA DE PLATA (4.º 1986. Mérida) Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1986.

LA COLECCION DEL IVAM: Adquisiciones: 1985-1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1992.

COMPANY, Ximo. L'Art i els artistes al País Valencià Modern 1440-1600: comportaments socials. Barcelona: Curial, 1991.

COMPANY, Ximo. La Pintura dels Osona: una crüilla d'Hispanismes, Flamenquismes i Italianismes. Lleida: Pagés, 1991.

COMPANY, Ximo. Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella. Tirada aparte de: Actas del Congrés de la Seu Vella de Lleida. Lleida, 1991.

CONSEJO DE CULTURA DE LA CIUDAD DE VALENCIA. Manifiesto por la Cultura y por una Valencia recuperada para el futuro. Valencia: Ayuntamiento, 1992.

CONVENTO de San Pascual: Patrimonio Artístico: Sala de El Pouet del Sant. Villareal: Ajuntament: Castelló: Diputació, 1992.

DAIX, Pierre. Picasso creador: la vida íntima y la obra. Buenos Aires: Atlántida, 1989.

DALÍ: El fin de Parzival: MUM: Musso Vostell Malpartida de Cáceres. Badajoz: Consejería de Educación y Cultura, 1989.

- DARA BIRNBAUM: IVAM Centre del Carme: Vídeo instalación: 1 de mar. - 13 de may. 1990. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1991.
- DOMINGO PEREZ, Tomás. Pedro de Apaolaza. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1992.
- ETTORE Spalletti: Exposición: IVAM Centre del Carme: 10 abr. - 28 jun. 1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1992.
- Una EXPERIENCIA Educativa de Diseño Gráfico: Exposición / Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes. Bilbao: Bilbao Bizcaia Kutxa, 1991.
- EXPOSICION de Primitivos Mediterráneos: Salón Tinell y Real Capilla de Santa Agueda. Barcelona: Ayuntamiento, 1952.
- EXPOSICION Internacional de BARCELONA (1929. Barcelona). El Arte en España: Palacio Nacional. Barcelona: Eugenio Subirana, 1929.
- EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel. A propósito de la tipología neoclásica de los Retablos Mayores de las Iglesias Parroquiales de Sierra de Lena y Valpalmas (Zaragoza). Tirada aparte de: Seminario de Arte Aragonés XLIV. Huesca: I.º de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- FALÇAO, José Antonio. O Pratto de Fiança Seiscentista Portuguesa do Museu Nacional de Cerâmica de Valencia (Espanha). Santiago Do Cacem: Real Sociedad Arqueológica Lusitana; Valencia: Museo Nacional de Cerámica González Martí, 1992.
- FILMS on Art: from the collection of the Arts Council of Great Britain. London: Arts Council, 1991.
- FUNDACION JACINTO E INOCENCIO GUERRERO (Premios 1991). Joaquín Rodrigo: Premio Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero de Música Española 1991. Madrid: la Fundación, 1991.
- GEORG BASELITZ / Exposición /: Grabados, Pinturas: 1964 - 1990: Gabinet des Estampes. Gêneve: 12. IX - 3.XI 1991. IVAM. Centre Julio González. Valencia: 21. XI 1991-19.I. 1992. Tate Gallery. London: 8.VII-1.XI.1992.
- GEORGE Grosz: Exposición: obra gráfica: los años de Berlín: IVAM Centre Julio González: 13 marzo-28 junio 1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1992.
- GILBERTO Zorio: Exposición: IVAM Centre del Carme: 14 nov. 1991-12 ene. 1992. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1991.
- GOMEZ BAYARRI, J. Vicente. La transición del Mundo Musulmán al Cristiano en el Reino de Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana; 1991.
- GONZALEZ LANDA, M.ª Carmen. Estudio del Cancionero y Romancero de Ausencias de Miguel Hernández. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1992.
- GRANERO GRANERO, Priscila. Estudio sobre diseño modular aplicado a un mural cerámico. Valencia: Universidad Politécnica (Tesis Doctoral). Facultad de Bellas Artes, 1991.
- HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca. Excavaciones en el Castro de Villasviejas de Tamuja: Botija, Cáceres. Mérida: Editora Regional, 1989.
- HOMENATGE a Miguel Hernández: 1942-1992. Exposición. Alicante: Diputación Provincial, 1992.
- La IMATGE de la Música en Sant Pius V. Exposición: Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.
- INSTITUT VALENCIÀ D'ART ESCÈNIQUE, CINEMATOGRAFIA I MÚSICA. IVAECM. Valencia: Generalitat; Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES DE MADRID. Madrid: El Instituto, 1990.
- JOHN Hartfield: Arbeiter-Illustrierte Zeitung volks illustrierte 1930-38: 21 nov. 1991-19 ene. 1992: IVAM Centre Julio González. Valencia: IVAM, 1992.
- JUAN JOSE NARBON, : 1970-1989: Exposición. Junta de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura. Mérida: Editora Regional, 1989.

- JUAN MUÑOZ.: Exposición: IVAM Centre del Carme: 10 abr-28 jun. 1992. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1992.
- JUNYENT I SUBIRA, Eduard. Diplomataris i escrits literaris de l'Abad Bisbe Oliba. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992.
- KURZ MUÑOZ, Juan Alberto. El arte en Rusia: la era soviética. Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso, 1991.
- LAU: 1956-1992: Exposición: Casa de la Cultura. Villena: 22 oct. 11 nov. 1992. Villena: Diputación Provincial de Alicante, 1992.
- LEE Friedlander: Exposición: IVAM Centre Julio González: 10 sep. 15 nov. 1992. Valencia: IVAM, 1992.
- LLORENS GARCIA, Ramón. Los Libros de Viajes de Miguel de Unamuno. Alicante. Caja de Ahorros Provincial, 1992.
- LOPEZ, Germán. Els vertebrats terrestres de la comarca d'alacant. d»Alacant: Universitat. Departament de Ciències Ambientals i Recursos Naturals, 1992.
- LLUECA UBEDA, Emilio. Iconografía del Teatro Romano de Sagunto. Valencia: el autor, 1992.
- MACHIFERRIS, M.^a del Carmen. Los socarrats de Jaume de Scals. Valencia: Universidad Politécnica (Tesis Doctoral). Facultad de Bellas Artes, 1991.
- MALAGA en el siglo XVII. Málaga: Ayuntamiento, 1989.
- MANRIQUE: Arte y Naturaleza: Pabellón de Canarias. EXPO Sevilla. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo, 1992.
- MANRIQUE, César. Escrito en el fuego. Madrid: EDICA, 1988.
- MATA PARREÑO, Consuelo. Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia). Valencia: Diputación Provincial: SIP, 1991.
- METODE Devotissim o Estetica D'Essències Sacres i Despules Morals de Rafael Tormo i Cuenca: Exposición. Valencia: Diario Levante., 1992.
- EL MON DE GOYA Y LOPEZ EN EL MUSEU SANT PIUS V: Exposición: Valencia març-maig 1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència. Museu Sant Pius V, 1992.
- MORELL EVANGELISTA, Ignacio. Los manantiales de la Provincia de Castellón. Castellón: Diputación, 1992.
- MUR, Pilar. Los Ex-Libris de Antonio de Gueza. Bilbao: Bilbao Bizcaia Kutxa, 1991.
- MUSEO DE ZARAGOZA: Programa. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1991.
- MUSICA Nórdica: Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: marzo 1991. Madrid: Radio Nacional de España, 1991.
- NARBON, Juan José: 1970-1989. Mérida: Editora Regional, 1989.
- NAVAREÑO MATEOS, Antonio. Arquitectura Militar en la Orden de Alcántara en Extremadura. Salamanca: Editora Regional, 1987.
- EL ORGANO en la Música Hispano-Americana: Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, octubre 1990. Madrid: Radio Nacional de España, 1990.
- ORIGENES del Seminario de Orihuela 1742-1992: libro catálogo de la Exposición conmemorativa del 250 aniversario de la fundación del Seminario... Alicante: CAM: Universidad; Orihuela: Seminario Diocesano, 1992.
- OYVIND FAHLSTROM: Exposición; IVAM Centre Julio González: 10 jun. - 23 agos. 1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- PALACIOS, José Carlos. Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.
- PALACIOS BAÑUELOS, Luis. San Juan de la Cruz: su contexto histórico. Bilbao: Bilbao Bizcaia Kutxa, 1991.
- Un PINAZO recuperat: les teles del Palau de les Corts. Exposición. Museo de San Pío V. des. 1992-gener 1993. Valencia: Corts Valencianes, 1992.

- PINO PASCALI. Exposición: La reconstrucción de la naturaleza 1967-1968: IVAM: 24 sept. - 22 nov. 1992. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1992.
- PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI AL XIX: Pintura Española en el Museo San Pío V de Valencia. Exposición: Sapporo 5 junio - 7 julio 1991: Museo de Arte Moderno Hokkaido: Museo Municipal de Bellas Artes de Kioto, 1991.
- THE POETRY of form. Exposición: Richard Tuttle; Drawings from Vogel Collection: Institute of Contemporary Arts. Amsterdam: ICA; Valencia: IVAM, 1992.
- PORCAR: 1889-1974. Exposición. Castellón: Diputación Provincial: Ajuntament: Generalitat, 1991.
- PRODAN, Gianna. Negli Azzurri Splendori della notte. Bari: Levante Editorial, 1991.
- PREMIO CONSTITUCION FOTOGRAFIA (1.1990. Mérida). Mérida: Editora Regional, 1991.
- REAL ACADEMIA DE MEDICINA. Valencia Memoria-Resumen de Medio siglo de la Real Academia de Medicina de Valencia.: de 1943 a 1990. Valencia: Real Academia de Medicina, 1990.
- RETABLO Mayor de la Parroquia de Casar de Cáceres. Badajoz: Consejería de Educación y Cultura, Editora Regional, 1990.
- RETABLOS Barrocos de la Baja Extremadura: S. XVII-XVIII. Mérida: Consejería de Educación y Cultura, 1988.
- RICHARD Tuttle. Exposición: IVAM Centre Julio González. Amsterdam: Institute of Contemporary Art; La Haya: Sdn Publishers, 1991.
- RODES: Exposición: Casa de Cultura de Villena: Museu d'Art Contemporani d'Elx 1991. Villena: Casa de Cultura; Alicante: Diputación Provincial; Elche: Ayuntamiento, 1991.
- RODRIGUEZ DIAZ, Alonso. Arqueología de la Tierra de Barros. Badajoz: Editora Regional, 1986.
- RUFINO MESA: Exposición: Señales en la piel: Exculturas: Teatro Romano de Mérida, junio 1988. Mérida: Consejería de Educación y Ciencia, 1988.
- SAN JUAN de la Cruz y la Música: Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mayo 1991. Madrid: Radio Nacional de España, 1991.
- SANTANA, Lázaro. César Manrique. Las Palmas de Gran Canaria: EDIRCA, 1991.
- IL SEICENTO: Artisti i committenti nel segno del Barocco. Tirada aparte de: Estrato de la Scultura a Génova e in Liguria VII. Genova: Casa di Pisparmio di Genova e Imperia, 1988.
- SEMINARI SOBRE EL MEDITERRANI: El Mare Nostrum (2.º 1987, Gandía). Il Seminari sobre el Mediterrani... Valencia: Academia de Cultura Valenciana, 1990.
- SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUDEJARISMO (5.1990. Teruel). Actos del V Simposio Internacional de Mudejarismo; Teruel 13-15 sep. 1990. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1991.
- SOLER GARCIA, José María. La Cueva del Lagrimal: Villena: Yecla: con un estudio zooarqueológico por Manuel Pérez Ripoll. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1991.
- TABLAS de Luis de Morales en Valencia de Alcántara y San Martín de Trevejo. Badajoz: Consejería de Educación y Cultura; Editora Regional, 1988.
- THE TABLES: Tom Otterness: IVAM Centre Julio González: Valencia. 12 sep. - 27 oct. 1991 Exposición. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1991.
- TORRES GARCIA: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, jun-agost. 1991: Valencia IVAM Centre Julio González, sep.-nov. 1991. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència; Madrid: Sociedad Estatal V Centenario, 1990.
- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA. Investidura como Doctor Honoris Causa de la Excm. Sra. D.ª Valentina Wladimirovna Teresllkova. Valencia: Universidad Politécnica, 1992.
- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA. Sesión de Investidura del Doctor Honoris Causa de D. Vicente Aguilera Cerni. Valencia: Universidad Politécnica, 1990.

- UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA. Solemne apertura del Curso Académico 1991-1992 e investidura como Doctor Honoris Causa de D. Paul Anthony Samuelson. Valencia: Cosellería de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- EL UNIVERSO de Calder. Exposición: IVAM Centre Julio González: 10 sep. - 15 nov. 1992. Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- VADEMECUM DE LA Costa de Azahar. Castellón: Diputación, 1992.
- VILLALMANZO, Jesús. La Pluma y la Espada: Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483). Valencia: Ayuntamiento, 1992.
- VIRUELA MARTINEZ, Rafael. Morella: Poblamiento, Industria y Agricultura. Castellón: Diputación Provincial, 1992.
- ZARAGOZA CATALAN, Arturo. El viaje de Luis Tramoyeres a la Arquitectura gótica del Maestrazgo. Benicarló: Centro de Estudios del Maestrazgo, 1991.
- ZNANIECKI, Florian. Cultural Sciences: their origin and development. New Brunswick (USA); London: Transaction Books, 1980.
- PUBLICACIONES PERIODICAS*
- ABRENTE. La Coruña. Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. 1989-90, N.os 21-22.
- ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1991, n.º 73.
- ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Valencia. Real Academia de Cultura Valenciana. 1991, vol. L, n.º 67; 1992 separata.
- ANAQUEL. Revista de Creación, Crítica e Información. Badajoz. Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 1984, n.º 1; 1985, n.os 2-3; 1986, n.º 4, n.os 5-6.
- ANTHOLOGICA ANNUA. Roma. Instituto Español de Historia Eclesiástica. 1991, n.º 38.
- ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE. Madrid. Universidad Complutense. Facultad de Filosofía y Letras. 1989, vol. I; 1990, vol. II; 1991, vol. III.
- ARCHIVO HISPALENSE. Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. Diputación Provincial. 1991, vol. LXXIV, n.º 225.
- ARS LONGA. Cuadernos de Arte. Valencia. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte. 1991, n.º 2; 1992, n.º 3.
- ATRIO. Revista de Historia del Arte. Sevilla. Asociación Cultural «Juan de Arfe». 1992, n.º 4.
- AURAS. Revista de la Asociación de Antiguos Alumnos. Valencia. Colegio San José. 1989, n.º 4.
- BOLETIN DE ARTE. Málaga. Universidad. Departamento de Historia del Arte. 1991, n.º 12.
- BOLETIN DEL ILUSTRE COLEGIO OFICIAL DE DOCTORES Y LICENCIADOS EN FILOSOFIA Y LETRAS Y EN CIENCIAS. Madrid. 1992, n.º 40, diciembre.
- BOLETIN INFORMATIVO. Oviedo. Fundación «Príncipe de Asturias». 1991, n.º 4, octubre-diciembre; 1992, n.º 5, enero-marzo; n.º 6, julio-septiembre; n.º 7, octubre-diciembre.
- BOLETIN INFORMATIVO ARABISMO. Madrid. Instituto de Cooperación con el mundo árabe. 1991, n.º 61; 1992, n.º 62.
- BOLETIN DE LA INSTITUCION «FERNAN GONZALEZ». Burgos. Academia Burguense de Historia y Bellas Artes 1985, LXIV, n.º 205, julio-diciembre.
- BOLETIN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS: Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. 1991, XLV, n.º 138, julio-diciembre.
- BOLETIN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES: Jaen. Instituto de Estudios Giennenses. 1965, n.os 43 a 46; 1966, n.os 47 a 50; 1967, n.os 51 a 54; 1968, n.os 55 a 58; 1969, n.os 60 a 62; 1970, n.os 63 a 66; 1971, n.os 67 a 71; 1972, n.os 72 a 75; 1973, n.os 76 a 78; 1974, n.os 79 a 82; 1975, n.os 83 a 86;

- 1976, n.^{os} 87 a 90; 1977, n.^{os} 91 a 94; 1978, n.^{os} 95 a 98; 1979, n.^{os} 99 y 100; 1980, n.^{os} 101 a 104; 1981, n.^{os} 105 a 108; 1982, n.^{os} 109 a 112; 1983, n.^{os} 113 a 116; 1984, n.^{os} 117 a 120; 1985, n.^{os} 121 a 124; 1986, n.^{os} 125 a 128; 1987, n.^{os} 129 a 132; 1988, n.^{os} 133 a 136; 1989, n.^{os} 137 a 140.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMON AZNAR».** Zaragoza. Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar». 1992, vol. XLVII y XLVIII - IL.
- BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO.** Madrid. Museo del Prado. 1988, vol. IX, n.os 25, 26 y 27; 1990, vol. XI, n.º 29.
- BOLETIN DEL MUSEO DE ZARAGOZA.** Zaragoza. Diputación General de Aragón. 1988, n.º 7 y n.º 8.
- BOLETIN DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS.** San Sebastián. Museo San Telmo. 1991, XLVII, n.os 3-4; 1992, XLVIII, n.os 1-2.
- BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.** Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. 1991, vol. LVII.
- BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA.** Castellón de la Plana. Sociedad Castellonense de Cultura. 1991, vol. LXVII, II abril-junio, III julio-diciembre; 1992, vol. LXVIII, enero-junio.
- BOLETIN DE SUMARIOS DE REVISTAS E INFORMACION BIBLIOGRAFICA.** Madrid. Centro de Estudios Históricos. 1991, n.º 7 enero-junio; n.º 8 julio-diciembre.
- BULETI DE LA REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLAS ARTES DE SANT JORDI.** Barcelona. Real Academia Catalana...: 1991, IV-V.
- La CAÑA.** Revista de Flamenco. Madrid. Asociación Cultural «España Abierta». 1992, n.º 3.
- CASTILLA-LA MANCHA.** Revista de Información de la Junta de Comunidades. Toledo. 1990, n.º 52; 1991, n.os 63 febrero, 65 abril, 66 mayo, 67 junio-julio, 68 agosto-septiembre; 1992, n.º 72 marzo-abril, 75 septiembre-octubre.
- CIVILTÀ MANTOVANA.** Rivista Trimestrale. Modena (Italia). 1992, n.º 3, junio.
- Los CONCIERTOS DE RADIO 2.** 1990, octubre; 1991, marzo y mayo.
- CRONICÓ DEL REGNE DE VALENCIA.** Valencia. Cronistes Oficials. 1991, any XIV, n.º 47 enero-marzo; 1992, any XV, n.º 53 julio-septiembre.
- CUADERNO DE CULTURA.** Revista General de Cultura. Madrid. Ministerio de Cultura. 1979, n.º 15 agosto, n.º 17 octubre.
- CUADERNOS DE ARTE COLONIAL.** Madrid. Museo de América. 1991, n.º 7, mayo.
- ESTUDIS BALEARICS.** Palma de Mallorca. Institut d'Estudis Balearics. 1991, n.º 40 julio, n.º 41 octubre; 1992, n.º 42 enero-abril.
- FRAGMENTOS.** Revista de Arte. Madrid. Ministerio de Cultura. 1991, n.os 17 a 19, enero-marzo.
- FULL INFORMATIU.** Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña. 1992, n.º 3 mayo-junio, n.º 4 julio-agosto, n.º 5 septiembre.
- GALERIA ANTIQUARIA.** Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo. Madrid. Ediciones Antiquaria. 1991, vol. IX, n.º 86 julio, n.º 90 diciembre; 1992, vol. X, n.os 91 a 93 enero-marzo, n.os 226 a 230 enero-octubre.
- GOYA.** Revista de Arte. Madrid. Fundación «Lázaro Galdiano». 1991, n.º 222 mayo-junio, n.º 225 noviembre-diciembre; 1992, n.os 226 a 230 enero-octubre.
- IMAFRONT.** Murcia. Universidad. Departamento de Historia del Arte. 1990/91.
- INDICE ESPAÑOL DE HUMANIDADES.** Madrid. Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades. (ISOC). 1992, vol. IX, Serie A-Bellas Artes.
- INFORMACION CULTURAL.** Madrid. Ministerio de Cultura. 1986, n.os 32, 34, 36, 37, 39, 41 y 42; 1988, n.º 61.
- KALIAS.** Revista de Arte. Valencia. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). 1991, n.º 5; 1992, año IV, n.º 7.
- LABORATORIO DE ARTE.** Sevilla. Universidad. Departamento de Historia del Arte. 1991, n.º 4.

- LECTURAS DE HISTORIA DEL ARTE. Vitoria-Gasteiz. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. 1992, Vol. III.
- LETRAS DE DEUSTO. Bilbao. Facultad de Filosofía y Letras. 1992, n.º 52 enero-febrero; n.º 53 marzo-abril; n.º 54 mayo-junio; n.º 55 sep.-octubre.
- MAESTRAZGO. Ulldecona (Tarragona). 1992, XX, n.os 13, 17, 18 y 19.
- MURGETANA Murcia. Real Academia «Alfonso X El Sabio». 1990, n.º 82; 1991, n.º 83; 1992, n.º 84.
- NATURALEZA Y ABSTRACCIÓN. Madrid. Fundación Ernesto Koplowitz. 1991, n.º 4, primavera.
- NORBA-ARTE. Revista de Arte, Geografía e Historia. Cáceres. Universidad. Departamento de Historia del Arte. 1980, I; 1982, III; 1983, IV; 1984, V; 1985, VI; 1987, VII; 1988, VIII; 1989, IX; 1990, X.
- NOTICIAS BIBLIOGRAFÍAS. Boletín Bibliográfico Anticuário. 1992, n.º 27 mayo-junio.
- NOULAS. Bulletí d'Informació Municipal. Nules. Ayuntamiento. 1991, vol. XXI, n.º 216; 1992, vol. XXIII, n.os 217-220.
- OMAYA. Revista de Información Hispano-Arabe. Madrid. 1990, n.º 5; 1991, II, N.º 8; 1992, n.º 12.
- PAPERS D'EDUCACIÓ. Valencia. Consellería de Cultura, Educació i Ciència. 1992, IV, n.º 39 suplemento; n.º 67 enero.
- PLIEGOS DE LA ACADEMIA. El Puerto de Santa María (Cádiz). Real Academia de Bellas Artes de «Santa Cecilia». 1992, n.os 2-5.
- PRINCIPE DE VIANA. Pamplona. Institución «Príncipe de Viana». 1991, vol. LII, n.os 193-194; 1992, vol. LIII n.º 195.
- PUNTO MUERTO. Mérida. Junta de Extremadura. 1986, n.º 4 invierno; n.º 10 verano.
- RECERCA MUSICOLOGICA. Barcelona. Universidad Autónoma. 1989-90, IX-X, Actas-Ponencias: Congreso Internacional «Higini Anglés».
- RESEÑA: de Literatura, Arte y Espectáculos. Madrid. Ministerio de Cultura. 1992, vol. XXIX, n.os 228 y 233.
- 4/12 REVISTA DE ARTE GRAFICO ORIGINAL Y MULTIPLE. Barcelona. 1991-92, n.os 1 y 2.
- REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS: Histórica, Literaria y Artística. Badajoz. Diputación Provincial. Centro de Estudios Extremeños. 1991, vol. XLVIII, III índice (1927-90); 1992, vol. XLIX, I.
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA. Medellín (Colombia). Universidad. 1991, vol. LX, n.º 226; 1992, vol. LXI, n. os 227 y 229.
- SAITABI: Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Valencia. 1990, vol. XL; 1991, vol. XLI; 1992, vol. XLII.
- SEMINARIO DE ARTE ARAGONÉS. Zaragoza. 1991, XLIV, separata.
- SUBSIDIA. Roma. Instituto Español de Historia Eclesiástica. 1991, n.º 27.
- TESELA. Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia. 1991, n.º 15.
- TRABALHOS DA REAL SOCIEDADE ARQUEOLÓGICA LUSITANA: Santiago Do Cacém (Portugal). Real Academia Arqueológica Lusitana. 1992, vol. II.
- TRIBUNA ALEMANA. Selección quincenal de la Prensa Alemana. Hamburgo. 1992, vol. XXIX, n.os 1045; 1047-1048; 1051-1064.
- TURIA. Revista Cultural. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses. Diputación Provincial. 1991, n.os 17-18; 1992, n.os 19-20.
- UNIVERSITAS TARRACONENSIS. Tarragona. Universidad de Barcelona. 1987, IX.
- VER. Mediterráneo. Revista de Turismo, Ferias y Congresos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 1991, n.º 9; 1992, n.os 11-15.
- VILLA DE MADRID. Madrid. Ayuntamiento. Museo Principal. 1991, XXVIII, n.º 104; 1992, XXXIV, n.os 107-108.

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 1992

ACADEMICOS DE HONOR

S. S. Juan Pablo II.

Excmo. Sr. D. José Corts Grau.

Alameda, 11, 3ª. Tel. 369 37 18. 46010 Valencia.

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre.

C/ General Yagüe, 11, 4ª, letra I. Tel. 455 55 69. 28020 Madrid.

Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia.

Ruiz de Alarcón, 13. Tel. 222 12 90. 28014 Madrid.

Estudio: Pl. Salesas, 10. Tel. 419 54 63. 28004 Madrid.

Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis.

C/ Cronista Carreres, 10, 4º. 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, 4º. Tel. 352 03 40. 46004 Valencia.

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, 9ª. 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, 4º. Tel. 549 25 89.
- 19- 12- 1969 Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler.
C/ de Taula de Canvis, n.º 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.
- 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.
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, 12ª. 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, 10ª. 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, 7. Tel. 391 74 32. 46001 Valencia.
- 14-5-1991 Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay.
Pl. 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 Grisolia 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. D.ª 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

Fecha nombramiento	Residencia
6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. Cronista Of. de Córdoba. Paseo de Eduardo Dato, 17, 1.º, dcha. Tel. 410 08 76. 28010 Madrid
6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7º. Tel. 33 76 10. Y 03002 Alicante. Virgen del Socorro, 117, 13º. 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. Tels. 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. Tel. 203 89 70 08006 Barcelona
12- 12- 1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Felipe Herrero, 4. Tel. 521 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, 15ª. Tel. 384 03 87 46113 Moncada (Valencia)
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4.º, 2ª. 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, 9ª. Tel. 395 73 92 Burjassot (Valencia)
19- 12- 1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7º. 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, 2ª. Tel. 360 25 13 Jávea (Alicante)
8- 5- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35 28035 Madrid

Fecha nombramiento		Residencia
8- 5- 1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Galileo, 102, 2ª. Tel. 324 20 73	28003 Madrid
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Av. Santos Patronos, 43, 4.º, 7ª. Tels. 241 32 25 y 241 02 83	Alzira (Valencia)
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Complejo Residencial. Vistahermosa. Tel. 526 39 21	03016 Alicante
5- 11- 1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Tel. 243 80 09.	28015 Madrid
4- 12- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel 254 64 53	28003 Madrid
14- 6- 1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos. 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, 3º. 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, 5ª. 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, 3.º B. Tel. 523 18 79	03010 Alicante
13-12- 1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7.ª, dcha. Tel. 273 28 43. Y 46020 Valencia. C/ Guardia Civil, 20, esc. 1, pta. 35. Tel. 361 71 33	28007 Madrid
13-12- 1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. Avda. César Augusta, 20. 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. Av. Giorgeta, 43, 5º. 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)
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, 19ª. Tel. 332 29 24	03300 Orihuela (Alicante)

Fecha nombramiento		Residencia
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera. Dr. Gómez Ulla, 22, 7.º. Tel. 245 73 50. Y 38005 Santa Cruz de Tenerife. García de la Vega, 40, 5.º, dcha. Tel. 22 74 64 ...	28028 Madrid
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. Máximo Aguirre, 9, 1.º, A. Tel. 424 86 12. Y Portugaleta (Vizcaya) Avda. Carlos VII, 10, 1º. Tel. 483 76 69	48010 Bilbao
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. C/ Nou del Convent, 1. Tel. 242 20 52	Algemesí (Valencia)
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano. Apartamentos Recoletos, 404, C/ Villanueva, 2. Tel. 431 91 00 ...	28008 Madrid
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni. Y Valencia. G.V. 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.º 7. Tel. 261 10 08	29017 Málaga
9- 2- 1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent. C/ Segría, 42 - 5.º - 1.ª	25006 Lérida
9- 2- 1988	Ilmo Sr. D. Bautista Martínez Beneyto C/ Pasaje de la Estrella, 2 - 1.º	02600 Villarrobledo (Albacete)
7- 6- 1988	Excmo. Sr. D. Pedro Lain Entralgo C/ Ministro Ibáñez Martín, 6 - 6.º dª. Tel. 243 07 16	Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper C/ Seseña, 31 - 11.º - 1ª. Tel. 218 34 32	28024 Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela C/ Vicente Cabrera, 49 - 2.ª	03100 Xixóna (Alicante)
17- 1- 1989	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá C/ Dtor. Guijarro, 7 - 1º. Tel. 230 04 92	46340 Requena (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino C/ S. Vicente, 32 - 6ª. Tel. 278 03 60	46160 Liria (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Perezgil C/ Doctor Flemming, 15	03016 Vistahermosa (Alicante)
12- 12- 1989	Ilmo. Sr. D. José Luis Calvo Aparisi C/ Sociedad, 5. Tel. 21 72 86	30004 Murcia
3- 4- 1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo. Y Valencia: 46005. Salamanca, 5, 7.º, 15ª. Tels. 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)
5-3-1991	Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona C/ Cataluña, 20. Tel. 21 41 35	Castellón
4-9-1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval C/ Isaac Peral, 44, 3.º, drcha. 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. Burdeos, 37-302. Tel. 319 32 17 Y 08003 Barcelona. Paseo Nacional, 74, B, ático 2.	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. 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, 1.º A. Tels. 07 35 11 y 284 61 70. (Y 46004 Valencia. Jorge Juan, 6, 4.º, 8.ª. Tels. 352 77 66 y 394 34 34)	2750 Cascais (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. 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 Jo Chuo Ku, Sapporo City Hokkaido	Sapporo (Japón)
17- 1- 1989	Ilma. Sra. Gianna Prodan (Y Madrid. 28027. C/ Telémaco, 20. Tel. 742 93 96)	Trieste (Italia)

INDICE DE MATERIAS

Páginas

El Puente del Mar, por <i>Xavier Bertomeu Blay</i>	3
Miniaturas con símbolos romanos en Flavio Josefo, por <i>Cristina Aldana Nacher</i>	8
Molinos medievales en Jijona, por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	14
Un muro islámico en el Castillo de Xivert, por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frígola</i>	18
Las Sacristías de la Catedral de Valencia, por <i>Juan A. Oñate</i>	22
Iconografía medieval valenciana. Los Tapices de la Reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	26
Una tabla anónima de finales del S. XV en la Parroquia de Chulilla, por <i>M.^a Isabel Estela Giménez</i>	37
Retablo de la Santa Cruz, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	40
El retablo de la Crucifixión de Fernando Yáñez, por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i>	47
Iconografía Mariana en monasterios femeninos valencianos, por <i>Asunción Alejos Morán</i>	52
Un colegio de pintores en la Valencia de 1520, por <i>Fernando Benito Doménech. Vicente Valles Borrás</i>	62
Un posible Ribera en Toronto, por <i>Josefa-Ana Buigues Durá</i>	68
La arquitectura religiosa valentina del siglo XVII y las "advertencias" del Arzobispo Aliaga en su Sinodo de 1631, por <i>Fernando Pingarron</i>	72
La Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de los Angeles (Chulilla), por <i>Antonio Alcaide Ibáñez</i>	87
Orfebrería valenciana de finales del siglo XVIII, en el Museo de la Catedral de Orihuela, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	92
La Colección Epsom de apóstoles de Pocerlana de Doccia, por <i>Carmen de Aréchaga y Rodríguez-Pascual</i>	98
La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión, por <i>José Luis Palacios Garoz</i>	104
El maestro de obras Lucas García (Valencia, 1847-1899), por <i>Francisco J. Delicado Martínez</i>	117
Una malograda pintura de José Benlliure sobre Colón y el descubrimiento de América, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i>	131
La obra de Mariano Benlliure en la Semana Santa zamorana, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	136
+ Obras de Mariano Benlliure en el Patrimonio Nacional, por <i>Francisco José Portela Sandoval</i>	144
Dibujos de Sorolla preparatorios de obras pictóricas. Estudio de figuras, por <i>Luz Buelga Lastra</i>	149
El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neustadt, por <i>Albert Forment i Romero</i>	156
Joaquín Michavila: del constructivismo al ecologismo, por <i>Pascual Patuel Chust</i>	169
Aproximación a la obra de Manuel Hernández Mompó (1927-1992), por <i>Román de la Calle</i>	174
Pintura rusa realista contemporánea, por <i>Juan Alberto Kurz Muñoz</i>	184
+ Armonía de las formas artísticas y disciplina científica en la composición musical, por <i>José Báguena Soler</i>	186
Crónica Académica, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i>	190
+ Cuando las obras hablan, queda muda la voz, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	197
Primer Congreso de Arte Valenciano, por <i>A.</i>	202
+ Discurso en toma de posesión del Académico Correspondiente D. Roberto Pérez Guerras. Sesión de 19 de junio de 1992, por <i>Pérez Guerras</i>	205
+ Palabras de José Juan Ramírez de la Fundación César Manrique en la solemne sesión de clausura de 19 de junio de 1992, por <i>José Juan Ramírez</i>	206

In memoriam:

Manuel Hernández Mompó, por <i>F. M.^a G.</i>	208
Recordando a mi hermano Manolo, por <i>José Luis Hernández Mompó</i>	208
José Ombuena Antiñolo, por <i>F. M.^a Garín</i>	209
Enrique Taullet Rodríguez-Lueso, por <i>Baltasar Bueno</i> (extraído de <i>Las Provincias</i>)	210
Adolfo Ferrer Amblar, por <i>G.</i>	211
Luis Rosales Camacho, por <i>G.</i>	211
Bibliografía	212
Relación de publicaciones recibidas en 1992, por <i>M.^a Isabel Estela Giménez</i>	214
Real Academia de BB. AA. de San Carlos, de Valencia.	
Relación de Académicos	221

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

El Puente del Mar:	
<i>Fotografía ilustrativa</i>	3
<i>Fotografía ilustrativa, de F.M. Garín</i>	5
Miniaturas con símbolos romanos en Flavio Josefo:	
<i>Libro IV del "Bello Judaico"</i>	8
<i>Libro V del "Bello Judaico"</i>	9
Molinos medievales en Jijona:	
<i>Esquema descriptivo del primitivo molino hidráulico en Jijona</i>	15
<i>El molí del Albalat</i>	17
Un muro islámico en el Castillo de Xivert:	
<i>Figura 1. Plano del castillo de Alcala de Chivert</i>	18
<i>Figura 2. Vista general (conjunto)</i>	18
<i>Figura 3. En el centro, el muro</i>	20
<i>Figura 4. Aproximación al muro</i>	20
<i>Figura 5. Caligrafía</i>	21
Las sacristías de la Catedral de Valencia (continuación):	
<i>Las sacristías de la Catedral de Valencia. Plano</i>	23
Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo:	
<i>Lámina 1. Palacio del Real de Valencia. Pormenor del grabado de Carlos Francia incluido en "Fiestas Seculares" del P. Tomás Serrano. Valencia, 1762</i>	27
Una tabla anónima de finales del siglo xv en la Parroquia de Chulilla:	
<i>Doble Verónica. Temple sobre tabla, anónimo, finales del siglo xv. Restaurada</i>	37
<i>Doble Verónica. Detalle del rostro. Temple</i>	38
<i>Jaume Cabrera. Relicario de la Catedral de Tortosa. Santa Faz de María</i>	38
<i>Doble Verónica. Anónimo, siglo xv</i>	39
<i>Quintín Metsys. La Piedad. Siglo xv. Escuela flamenca</i>	39
Retablo de la Santa Cruz:	
<i>Fotografía</i>	40
<i>Fotografía. Detalle</i>	43
El Retablo de la Crucifixión, de Fernando Yáñez:	
<i>F. Yáñez. Retablo de la Crucifixión</i>	47
<i>F. Yáñez. Habacuc</i>	47
<i>F. Yáñez. Santo Obispo</i>	50
<i>F. Yáñez. Natividad</i>	51
Iconografía mariana en monasterios femeninos valencianos:	
<i>Virgen de la Consolación o Moreneta del Carme. Convento de la Encarnación</i>	53
<i>Virgen de la Vela. Monasterio de la Trinidad</i>	54
<i>Virgen con el niño</i>	55
<i>Virgen de la Cerca. Convento de Santa Tecla</i>	55
<i>Retablo de la Puridad. Museo de Bellas Artes</i>	57
<i>Virgen del Consuelo. Monasterio de la Puridad</i>	58
<i>Virgen del Oratorio o Ntra. Sra. del Puig de Francia. Monasterio de la Puridad</i>	58
<i>Virgen de la Leche, de Juan de Juanes. Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol</i>	60
<i>Ntra. Sra. de los Portentos. Grabado. Convento de Santa Ursula</i>	61
Un posible Ribera en Toronto:	
<i>Atribuido a José Ribera. San Pablo. 1632</i>	68

La arquitectura religiosa valentina del siglo xvii y las "advertencias" del Arzobispo Aliaga en su Sínodo de 1631:	
<i>Sebastián Serlio. Planta y alzados de un templo en Liber Quintas. Venecia</i>	74
<i>Pietro Cataneo. Plano ideal para un templo, en I Quattro Primi Libri d'Architettura</i>	76
<i>Versión setecentista de la planta sugerida en las "advertencias para los edificios y fábricas de los templos..." del sínodo del arzobispo Isidoro Aliaga, de 1631</i>	80
<i>Versión setecentista de la planta sugerida en las "advertencias para los edificios y fábricas de los templos..." del sínodo del arzobispo Isidoro Aliaga, de 1631 (conjunto)</i>	81
La Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de los Angeles (Chulilla):	
<i>Parroquial de Chulilla. Plano</i>	87
<i>Transagrario. Detalle de los frescos</i>	88
<i>Nave y ventana del Coro</i>	88
<i>Capilla de la Comunión</i>	89
<i>Detalle de la Decoración de la Cornisa</i>	89
<i>Bóveda del Presbiterio</i>	90
<i>Portada lateral</i>	91
Orfebrería valenciana de finales del siglo xviii, en el Museo de la Catedral de Orihuela:	
<i>Luis Perales. Urna de Plata</i>	92
<i>Luis Perales. Urna de Plata. Monumento Jueves Santo. Detalle</i>	93
<i>Luis Perales. Urna de Plata. Monumento Jueves Santo. Detalle</i>	94
<i>Finetas de un carro de Plata que transportaba la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción</i>	94
<i>Corona y dos medias lunas de Plata</i>	95
La colección Epsom de apóstoles de porcelana de Doccia:	
<i>Colección completa</i>	98
<i>San Felipe</i>	99
<i>San Juan Evangelista</i>	101
<i>Detalle de la cabeza de Santiago el Mayor</i>	102
<i>San Mateo</i>	102
<i>Detalle de la cabeza de Santo Tomás</i>	103
La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión:	
<i>El Rey Felipe V de España</i>	104
<i>El Archiduque Carlos de Austria</i>	104
<i>Organo barroco de la Catedral de Valencia</i>	107
El maestro de Obras Lucas García (Valencia, 1847-1899):	
<i>Figura 1. Papeleta de matrícula en la Escuela Profesional de BB.AA. de Valencia</i>	118
<i>Figura 2. Vista retrospectiva de la Plaza de la Reina</i>	119
<i>Figura 3. Edificio de viviendas de la calle de Caballeros</i>	120
<i>Figura 4. Palacete de Manuel Candela. Calle de Pascual y Genís</i>	121
<i>Figura 5. Casa Ylario. Calle Colón, 25 y calle Lauria, 30</i>	123
<i>Figura 6. Palacete de Manuel Gómez (hoy Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia)</i>	123
<i>Figura 7. Edificio de viviendas de la calle de Lauria, 26</i>	124
<i>Figura 8. La Isla de Cuba (edificio). Plaza de la Reina, 5</i>	126
<i>Figura 9. Edificio "La Isla de Cuba". Plaza de la Reina, 5</i>	127
<i>Figura 10. Casa de Sánchez de León. Calle de San Vicente, 2</i>	127
<i>Figura 11. Casa de Sánchez de León. Calle de San Vicente, 2</i>	128
<i>Figura 12. Bajos comerciales del edificio de viviendas de la calle Guillém de Castro, 31</i>	128
<i>Figura 13. Portada comercial. Calle Avellanas, 3</i>	129
Una malograda pintura de José Benlliure sobre Colón y el descubrimiento de América:	
<i>Tierra</i>	131
<i>Colón y el descubrimiento de América</i>	133

La obra de Mariano Benlliure en la Semana Santa Zamorana:	
<i>El Descendido, 1879</i>	139
<i>Redención, 1931</i>	141
<i>Las Virtudes Teologales, 1931</i>	141
<i>Las Obras de Misericordia, 1931</i>	142
Obras de Mariano Benlliure en el Patrimonio Nacional:	
<i>Relieve en placa de mármol. La Reina M.^a Cristina y sus tres hijos (de perfil)</i>	145
<i>Palacio de Aranjuez. Alfonso XIII y D.^a Victoria Eugenia</i>	146
<i>Busto de la Reina D.^a Victoria Eugenia de Battemberg. Madrid. Palacio Real</i>	146
<i>Infanta M.^a Cristina. Salón de Espejos. Palacio Real de Madrid</i>	146
<i>Palacio Real de Madrid. Despacho de S.M. D. Juan Carlos I</i>	147
Dibujos de Sorolla preparatorios de obras pictóricas:	
<i>Figura 1. Cosiendo la vela. Oleo sobre lienzo</i>	150
<i>Figura 2. Cosiendo la vela. Papel continuo de pasta mecánica</i>	150
<i>Figura 3. Tema para cuadro</i>	150
<i>Figura 4. Estudio para Cosiendo la vela</i>	151
<i>Figura 5. Estudio para Cosiendo la Vela</i>	151
<i>Figura 6. El baño del caballo</i>	152
<i>Figura 7. El baño de los caballos</i>	152
<i>Figura 8. Caballos en movimiento</i>	153
<i>Figura 9. El baño del caballo. Papel continuo</i>	153
<i>Figura 10. Descanso</i>	154
<i>Figura 11. Al amor de la lumbre</i>	154
<i>Figura 12. Al amor de la lumbre. Título manuscrito por el autor</i>	155
El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neustadt:	
<i>Puntos de observación del espectador estadístico establecidos por Josep Renau</i>	160
<i>Gráfico de ritmos visuales de los murales verticales y el de la cantina</i>	160
<i>Bocetos del mural de la piscina o Schwimmhalle</i>	162
<i>Cartón definitivo de la Schwimmhalle</i>	163
<i>Cartones preliminares de los dos primeros murales de la residencia de estudiantes</i>	165
<i>Mural izquierdo de la residencia de estudiantes</i>	165
<i>Cartón definitivo de la Schwimmhalle</i>	167
<i>Mural derecho de la residencia de estudiantes</i>	168
<i>Panorámica general de los tres murales de Halle-Neustadt</i>	168
Joaquín Michavila, del constructivismo al ecologismo:	
<i>La Caldera, 1957. Gouache</i>	170
<i>Manhattan, 1966. Técnica mixta</i>	171
<i>Móvil. Relieve, 1967, Metracrilato</i>	171
<i>Helios, 1978. Oleo sobre lienzo</i>	172
<i>Alqueria de El Palmar, 1981. Oleo sobre lienzo</i>	173
Aproximación a la obra de Manuel Hernández Mompó (1927-1992):	
<i>Dibujos preparatorios de la obra presentada a la XXXIV Bienal de Venecia. 1968</i>	176
<i>Sin título. Pintura sobre papel</i>	177
<i>Arbol abriéndose, 1986. Metal pintado</i>	179
<i>Mercado con dos calles, 1982</i>	180
Pintura rusa realista contemporánea:	
<i>Cuadro</i>	184
<i>Cuadro</i>	185

Crónica Académica:

<i>El académico correspondiente D. Antonio Gascó Sidro en su discurso</i>	190
<i>El académico correspondiente D. Luis Prades después de recibir su medalla</i>	190
<i>El académico correspondiente D. José Pérezgil, recibiendo su medalla</i>	190
<i>El General D. Andrés Freire Conde galardonado con la Medalla al Mérito en las BB.AA. 1991</i> ...	191
<i>La Dra. Carmen Chinchilla en su conferencia sobre Salvador Tuset</i>	191
<i>El académico de número Sr. Báguena Soler en su lección conmemorativa del 224 aniversario</i>	191
<i>El profesor D. José Luis García del Busto en su intervención</i>	191
<i>El académico de honor D. Ernesto Furió recibiendo la Medalla al Mérito de 1992</i>	193
<i>Reunión preparatoria del Seminario de Innovación y Comunicación Artística</i>	193
<i>El académico de San Fernando, Sr. García Berlanga en el Seminario de Comunicación y Estética</i> ...	193
<i>El Cuarteto "Martín y Soler" en su concierto inaugural de música</i>	193
<i>Jesús Angel Rodríguez, al piano</i>	194
<i>Silvia Tró, mezzosoprano y Bartomeu Jaume, al piano</i>	194
<i>Juana Guillem, flauta y Bartomeu Jaume, al piano</i>	194
<i>Elena de la Merced, soprano y Ruiz del Puerto, guitarrista</i>	194
<i>M.ª Amparo Hontanilla, al piano</i>	194
<i>M.ª Rosa, en su recital de arpa</i>	194
<i>El académico correspondiente Dr. Portela Sandoval en su intervención</i>	195
<i>El académico D. Joaquín Soriano, en su actuación al piano</i>	195
<i>Monseñor Argaya, académico supernumerario, recibiendo las insignias</i>	195
<i>El académico supernumerario, profesor D. Santiago Grisolia, al recibir su medalla</i>	195
<i>El académico correspondiente D. Roberto Pérez Guerras, recibiendo su título</i>	196
<i>El Salón de la Real Academia durante el acto de homenaje al académico D. Ernesto Furió</i>	196

In memoriam:

<i>Manuel Hernández Mompó. Fotografía</i>	208
<i>José Ombuena Antiñolo. Fotografía</i>	209
<i>D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso, en su despacho</i>	210

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 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. D.^a M.^a CONCEPCIÓN MARTÍNEZ CARRATALÁ
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE. SECRETARIA DE LA REVISTA

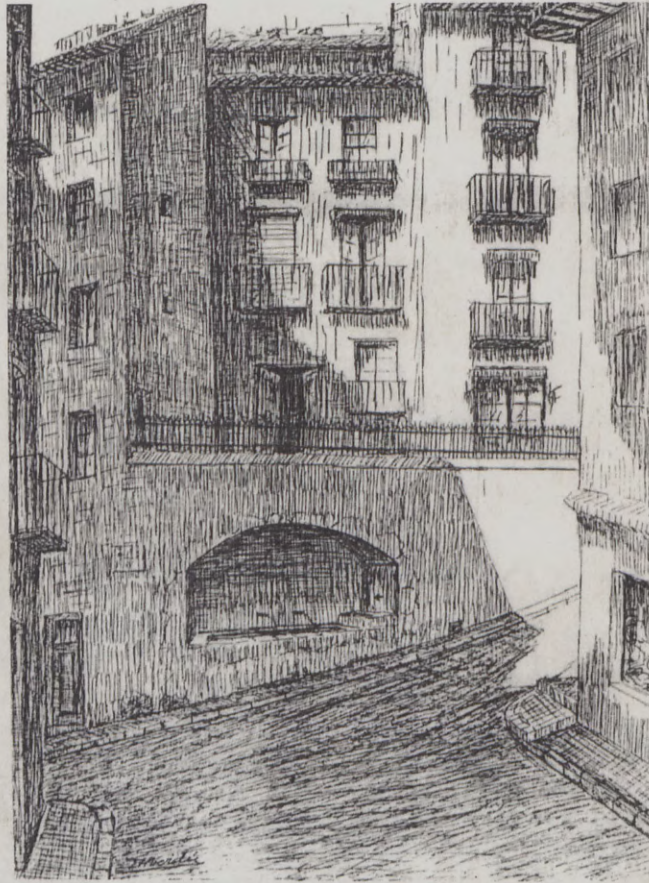
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

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. Teléfono 369 03 38



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



Xixona. "Font del Porchet". J. H. Verdú