

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXXV

1994

Número único

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1994

VALENCIA

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

Portada: "Visió aproximada de la Vila d'Alcoi cap a l'any 1600, vint anys abans del terratremol que assolara gran part del muro de la pobla vila." Grabado de Enrique Bofí Planes.

Contraportada: "Torre de la villa de Benavites" de Jaime Lairón

I.S.B.N.: 84-600-9239-9

DEPÓSITO LEGAL: V - 3.512-1995

IMPRIME: Gráficas MARÍ MONTAÑANA, s.l.
Santo Cáliz, 7 • 46001 VALENCIA-España
Tel. (96) 391 23 04* • Fax (96) 392 06 39. RU77494

ICONOGRAFIA FANTASTICA E IMAGENES DE LA REALIDAD BAJORRELIEVES CON FIGURAS HUMANAS EN LA “SALA NOVA” DEL PALAU DE LA GENERALITAT VALENCIANA

Como hemos escrito en diversas ocasiones, la riqueza escultórica de la “Sala Nova” del Palacio de la Generalitat Valenciana es un manantial inagotable de temas que, lentamente, vamos dando a conocer. Si tratáramos de mostrar un panorama somero de su contenido habría que arrancar desde el escalón primario de lo decorativo hasta el complejo campo de lo símbolos, abarcando aspectos ideológicos muy diversos. Hay que mencionar siempre el organizado mundo que suponen, por un lado, las ménsulas con los tableros laterales y los centrales; por el otro el esquema compositivo formado por la balaustrada con la correspondiente arquería y, finalmente, el corredor de la galería con sus plafones de techo y figuras con ellos relacionadas.

Dejamos, de momento, el conjunto de ménsulas, tableros y corredor para centrarnos en algunos motivos concretos de la arquería y de la balaustrada que justificarán el título del presente trabajo.

Precisamente la más objetiva manifestación de la realidad la tenemos en una columna, a la cual en otras ocasiones se hizo mención, que se adorna con una cartela que dice:

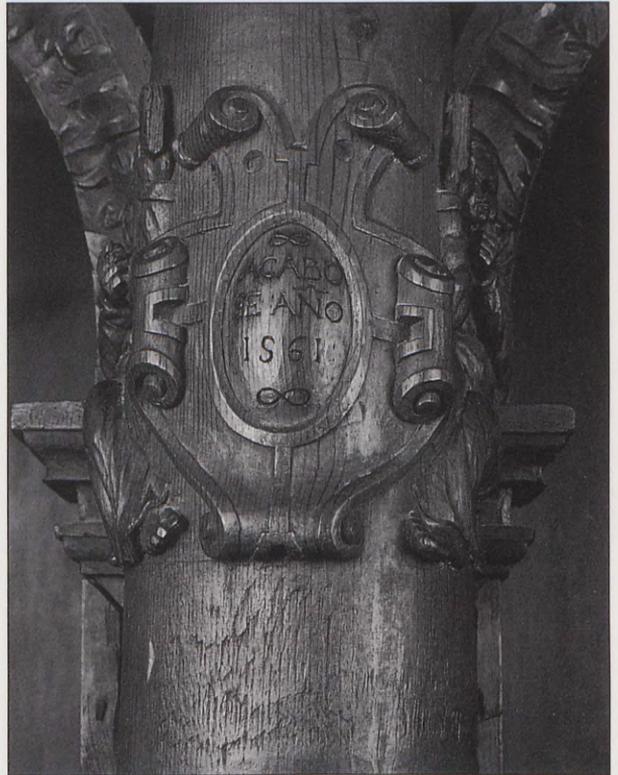
∞ ACABOSE AÑO 1561 ∞

El dibujo de la cartela es interesante, en sí, como solución espacial para contener la leyenda (LÁM. 1) y en la historia de la construcción del artesanado de la Sala tiene su importancia si bien sólo lo es testimonial, como podemos documentalmente comprobar.

En efecto, *Pere Linares Blasco*, hijo de *Genis Linares* y sucesor de éste en la obra del artesanado, solicitó, en 1553, que su hermano *Martí* le ayudara en dicho trabajo⁽¹⁾, adquiriendo con los años mayor protagonismo y configurándose como el más importante “fuster de talla de la casa”.

El 20 de mayo de 1558 deciden los diputados finalizar la obra del artesanado, que duraba ya cerca de dieciocho años⁽²⁾, y que se encargue *Martí* de acabarla.

De 16 de enero de 1561 a 3 de diciembre de 1562 trabaja *Martí* en la “Sala Nova”⁽³⁾ y el 9 de enero de 1563, el noble *Don Baltasar Mascho* anuncia el fallecimiento de *Martí* y propone al hijo de éste, *Andreu Joan*,



Lám.1.- “Sala Nova” Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.

como “fuster” de la Casa. Sin embargo, por ser *Andreu* menor de edad aconseja que desempeñe dicho oficio y que actúe como tutor un experimentado “fuster” de nombre *Gaspar Gregori*⁽⁴⁾; que se haga, también, inventario de lo trabajado por *Martí*.

- (1) 16 diciembre 1553. Archivo del Reino de Valencia (ARV). Generalitat. Provisions. (PV) Sg. 3.011. ALDANA FERNANDEZ, S.: *El Palacio de la Generalitat de Valencia*. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1992. Vol. 1.º Pág. 255.
- (2) 20 mayo 1558. ARV. Generalitat (PV). Sg. 3.019. ALDANA. 1º/258.
- (3) ARV. Generalitat. Albarans (ALB) 1561. Sg. 118 y 1561. Sg. 129. ALDANA. 1º/259.
- (4) 9 enero 1563. ARV. Generalitat. (PV). 1563. Sg. 3.027. ALDANA. 1º/262.



Lám.2.- "Sala Nova" Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.



Lám. 3.- "Sala Nova" Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.

Se encarga, por tanto, de continuar la obra Gregori y tras los últimos trabajos, hechos en 1566, solicita que se le abone una cierta cantidad de dinero por: "donar color e lustre a la cubierta e corredors de la Sala Nova"⁽⁵⁾ ya que la obra, a juicio de los expertos convocados: "es estada a terme judicada e tachada", es decir acabada de acuerdo según los modelos dados por Genis Linares.

Resulta documentalmente claro el año de terminación de la obra lo cual no quiere decir que Genis y sus colaboradores no la juzgaran acabada, al menos en una parte, en la fecha consignada.

No obstante la cartela de la fecha tiene a ambos lados dos elementos decorativos de capital importancia que han pasado totalmente ignorados. Me refiero a dos figuras de mujer sentadas y vestidas con largas túnicas de amplios pliegues, que alzan respectivamente su brazo izquierdo y derecho para mostrarnos un libro abierto, en el que se ha escrito una leyenda. Ambas mujeres señalan con la mano contraria a dichos libros.

La figura de la izquierda (Lám. 2) tiene el rostro mutilado así como parte del libro.

En éste puede leerse lo siguiente:

DOM/INE L/A(BI)A ME(A A)/PE(RI)/ES

Señor, abre mis labios.

Son palabras del salmo 51, versículo 17. Éste dice completo: "Domine, labia mea aperies, et os meum anuntiabit laudem tuam" (*Señor, abre mis labios y mi boca anunciará tu alabanza*).⁽⁶⁾

La figura de la derecha (Lám. 3) tiene mutilado parte del libro.

En éste la lectura se hace más difícil pero, no obstante, podemos reconstruir el salmo que diría así:

(DEUS / EXAUDI) /ORACIO/NEM/ (MEA)M
Oh, Dios, escucha mi oración.

Son palabras del salmo 54, versículo 4. Dice completo: "Deus, exaudi orationem meam; Auribus percipe verba oris mei" (*Oh Dios, escucha mi oración, atiende a las palabras de mi boca*).⁽⁷⁾

(5) 1 julio 1566. ARV. Generalitat. (PV). 1566. Sg. 3.030. ALDANA. 1º/272.

(6) Salmos. Antiguo Testamento. *Biblia de Jerusalén*. Desclée. Barcelona, 1971. Pág. 708.

(7) Salmos. AT. *Biblia*. Desclée. Pág. 711.

El primero de los salmos es, como se sabe, un salmo penitencial en la línea de la literatura profética de Isaías y Ezequiel y el segundo es un clamor al Dios justiciero al que se le ofrecen sacrificios. El que aparezcan ambos salmos como culminación de la obra del artesonado concede a éste una magnitud religiosa muy importante, pues por un lado se presenta el trabajo terminado como una ofrenda a la divinidad y por el otro aparece la súplica del creyente al Dios de bondad para que acepte, placentemente, la obra bien hecha. Literariamente son súplicas individuales o salmos de sufrimiento o de lamentaciones; en suma, petición de ayuda y expresión de confianza.

Si las citadas figuras de mujer están resueltas con el realismo habitual en tantas y tantas representaciones de la figura humana existentes en este artesonado hay otra decoración escultórica en un fuste que merece toda nuestra atención (Lám. 4).

Son tres rostros masculinos idénticos; de facciones muy nobles y mirada levemente melancólica. Uno está situado al frente y los otros dos a su derecha e izquierda respectivamente. La columna en la que se encuentran estos rostros humanos se halla situada en la balaustrada de la pared que da al jardín de la Generalitat.

Documentalmente sabemos que esta parte del corredor y la que da a la calle de Caballeros fue hecha por Martí Linares y su equipo⁽⁸⁾, por lo tanto a él pertenecen esas figuras de un realismo tan sugestivo.

Por otra parte en algunos plafones o tableros entre las ménsulas se habían efigiado hombres y mujeres famosos como ejemplos del valor que el pensamiento humanista concedía al retrato⁽⁹⁾ y del cual tenemos abundantes muestras, reales, idealizadas e inventadas en la cercana Lonja.⁽¹⁰⁾

La abundancia de retratos en el arte del Renacimiento nos indica que fue un género solicitado y no sólo como muestra del culto a la personalidad sino como soporte de un contenido emblemático.⁽¹¹⁾

La extensa relación de retratos y autorretratos en el arte europeo del Renacimiento se completa con los ejemplos españoles y dentro del arte valenciano habría que mencionar, por citar un sólo caso, a los que se conoce como autorretrato de *Damián Forment* y retrato de su esposa en el retablo mayor del Pilar de Zaragoza.

Cabría plantearse ante nuestro bajorrelieve tres hipótesis de trabajo, prescindiendo de la autoría del trabajo, bien clara, según hemos demostrado.

La primera sería si los tres rostros son un mero ejercicio escultórico. No parece esto verosímil pues vendría a ser una repetición sin sentido ya que existen en la misma obra rostros, más o menos fantásticos, pero



Lám.4.- "Sala Nova" Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.

como ejemplares únicos. Tiene este bajorrelieve un carácter diferencial y es precisamente su realismo. No tendría sentido, pues, repetir tres veces y en el mismo lugar la misma obra. Hay que destacar, por lo tanto su singularidad.

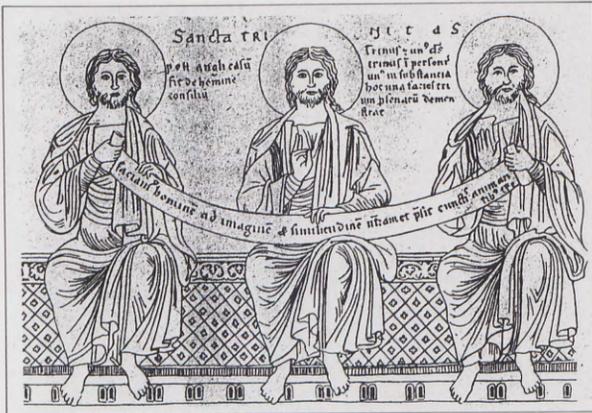
La segunda hipótesis sería pensar que, siguiendo el pensamiento humanista coetáneo, se trata de un retrato ¿Autorretrato de Martí Linares o imagen idealizada de Genis Linares a quien el hijo le rinde ese tributo? No lo podemos ni afirmar ni negar pero lo que está fuera de toda duda es de que nos encontramos ante un espléndido retrato de un hombre del Renacimiento. Ciertamente subsiste el hecho, no común, de la triple imagen pero esto, precisamente, nos va a permitir plantear la tercera hipótesis.

(8) 3 febrero 1563. ARV. Generalitat. (PV). 1563. Sg. 3.027. ALDANA. 1º/264.

(9) POPE-HENNESSY, J.: *El retrato en el Renacimiento*. Akal/Universitaria. Madrid, 1985. Págs. 77 y sigs.

(10) ALDANA FERNANDEZ, S.: *La Lonja de Valencia*. Biblioteca Valencia. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1988. 1º/235-260.

(11) POPE-HENNESSY. 1985/231-288.



Lám. 5. a).- Herrade von Landsberg. Santa Trinidad (1170-80).

En una obra, como es la del artesonado de la “Sala Nova”, tan llena de citas y alusiones bíblicas encajan muy bien las palabras que encontramos en el evangelio según San Mateo⁽¹²⁾: “Bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y que venía sobre él. Y una voz que venía de los cielos decía: Este es mi Hijo amado, en quien me complazco”.

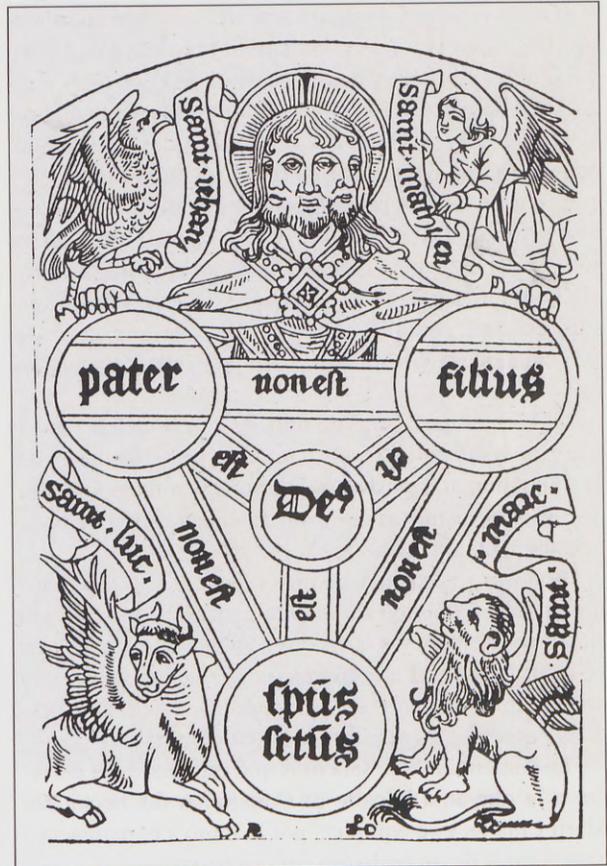
La idea de representar plásticamente el misterio de la Trinidad es muy antigua y los ejemplos muy abundantes; las variantes también lo son.

Las premoniciones trinitarias aparecen en el Antiguo Testamento (Los tres jóvenes en el horno; los tres zarcillos en el sueño del Faraón; el encuentro de Abraham con tres hombres en el encinar de Mambre) y en el Nuevo, con menciones debidas a los Evangelistas y al propio San Pablo.

Algunas representaciones referidas al Antiguo Testamento con el tema de *Abraham y los tres hombres*, serían: el mosaico en Santa María Maggiore (hacia 340); miniatura en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York (hacia 1390) y en la propia Generalitat el zócalo cerámico de la “Sala Nova” que titulamos: “La campaña de los cuatro reyes”.⁽¹³⁾

Para el Nuevo Testamento contamos, entre otras, con la de *Dios Padre sosteniendo a su Hijo crucificado con la Paloma sobre su cabeza* (Miniatura en la Biblioteca Municipal de Cambrai; Egido Quirim Asam: Altorrelieve en la iglesia de San Juan Nepomuceno de Munich.1735/40); *Dios llama al Hijo a su diestra* (Salterio de Utrecht).

Ya más extrañas, pero no menos interesantes, son las *Tres figuras* de Herrade von Landsberg (1170-80); *Dios con un triángulo equilátero* (Jean Mansel, en su



Lám. 5. b).- Santa Trinidad. Grabado en madera. (Hacia 1524).

“Vita Christi” de la Biblioteca del Arsenal, y las *Tres cabezas unidas*, xilografía de 1524.

La representación valenciana estaría más cerca de las *Tres figuras* de Herrade y de las *Tres cabezas unidas* que de las restantes imágenes trinitarias.⁽¹⁴⁾ ¿Estaríamos ante una insólita representación trinitaria por parte de Martí Linares a instancias del mentor programático? ¿Acaso lo tenía previsto Genis Linares en sus bocetos, que sus hijos y su viuda conservaron después de la muerte de aquél? Ante la carencia de un documento expreso que así lo afirme podemos argumentar que no hay otro que lo niegue y que, como tantas veces hemos

(12) MATEO. 3/16-17. Nuevo Testamento. *Biblia*. Desclée. Pág. 1.307.

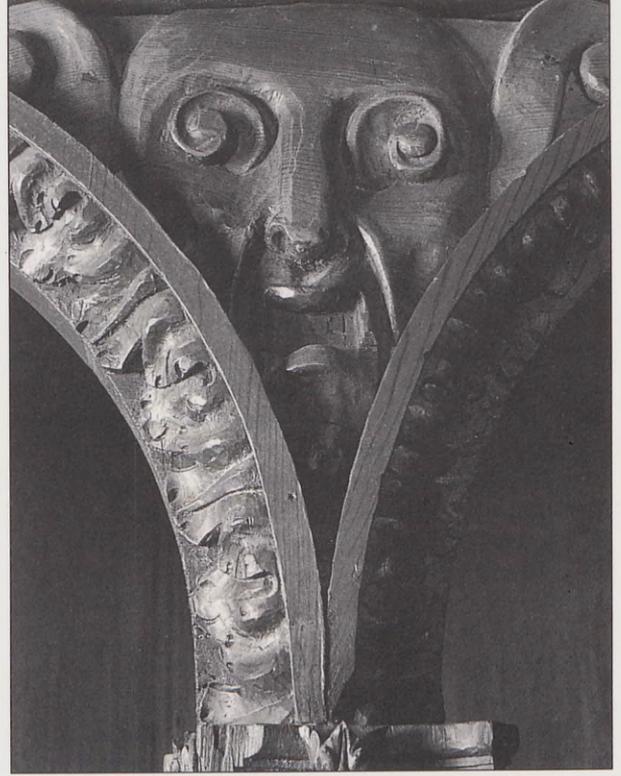
(13) ALDANA. *Palau*. Tº 2º/35.

(14) Lám. 5. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Herder. Roma, 1968. Tº 1º. Págs. 526-537.

(15) Müller Profumo, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Cátedra, Madrid. 1985. Págs. 134 y sigs.



Lám.6.- “Sala Nova” Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.



Lám.7.- “Sala Nova” Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia.

dicho, la complejidad del programa del artesanado de la “Sala “Nova” no excluye que nuestra tercera hipótesis pueda ser una realidad.

En muchos lugares del artesanado de la “Sala Nova” encontramos ejemplos abundantísimos de iconografía fantástica. Muestra de ese “florecimiento de los motivos quiméricos” de que hace gala la ornamentación arquitectónica europea entre 1400-1600.⁽¹⁵⁾

En nuestro ejemplo las decoraciones de la galería, hechas por Martí Linares y Gaspar Gregori parecen reflejar un cierto conocimiento de las ideas de *Serlio* sobre decoración.⁽¹⁶⁾

Las columnas grandes de la galería tienen capitel compuesto. Las primeras con decoración de rótulos, lazos, etc. en su tercio inferior y medio superior, y las pequeñas totalmente abalustradas. Balaustres más delicados y estilizados son los de la barandilla. Los arcos, profusamente decorados, tienen la enjuta central ocupada por una carátula humana o fantástica.

Pero todas ellas tienen un rasgo en común: abren la boca en un mudo intento de exalar un grito. Son las que se han definido como “máscaras ululantes” entre cuyos ejemplos más significativos se encuentran: el

friso exterior del palacio Sauli, en Bisagno (Génova), de G. Alessi (hacia 1500)⁽¹⁷⁾ y la ornamentación de Villa Giulia (1553-1555).

Se ha dicho que “*si existe una armonización con la naturaleza, ésta se sitúa en la identidad de un proceso de creación fantástica que, para el hombre, se resuelve en la revelación de inquietudes interiores*”.⁽¹⁸⁾

Los ornamentos de Villa Giulia – casi contemporáneos de los de nuestro artesanado – contienen “*máscaras ululantes de perfil, atadas con correas e inmovilizadas para siempre en su alarido sin fin*”.⁽¹⁹⁾

(16) SERLIO, S. : *De Architectura y perspectiva*. Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias. Vol. II. Libro IV, Cap. XI. Pág. 389. “*Si se quieren decorar los techos abovedados de distintas formas, se ha de seguir el ejemplo de los antiguos romanos, quienes acostumbraban hacer distintas distribuciones según los temas a pintar y según también los tipos de bóvedas en las que se realizaban variadas formas caprichosas, llamadas grutescos, y que resultaban muy bien y apropiadas, por la libertad que se tiene de hacer lo que se quiere, como por ejemplo follajes, ramas, flores, animales, pájaros, figuras de cualquier tipo...*”

(17) MÜLLER. Ob.cit. Pág. 299.

(18) MÜLLER. Ob.cit. Pág. 300.

De toda la decoración de máscaras ululantes de la "Sala Nova" presentamos dos ejemplos. El primero (Lám. 6) es un máscara a través de cuyas órbitas oculares vacías han penetrado dos serpientes cuyas colas se enroscan formando dos volutas vegetales. La imagen, horrible, nos presenta un muerto-vivo que sin embargo grita con desesperación; un vivo imposible y un muerto gesticulante coexisten en esta imagen impresionante, inédita en nuestro arte y absolutamente tan desconocida como la segunda que analizaremos.

Con ésta (Lám. 7) llega el escultor a un virtuosismo indescriptible y hace gala, además de una abstracción compositiva muy notable. La carátula, desdentada, tiene convertidas sus cejas y ojos en sendas volutas. Las orejas alargándose y estrechándose se han transformado en otras volutas que llenan todo el campo decorativo.

Dos ejemplos que podríamos multiplicar y que, aunque no fuera más que por el rico muestrario de elementos ornamentales entre los que se incluyen, ocuparían un puesto de primera fila dentro de la plástica del Renacimiento europeo.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ
Universitat de València

(19) MÜLLER. Ob.cit. Pág. 300.

LA “falsa” IGLESIA ROMÁNICA DE SANT MATEU

Cuando don *Teodoro Llorente* (1836-1911), allá por los años finales del siglo XIX, acompañado por el arcipreste mossen *Manuel Betí i Bonfill* (1864-1926), se plantó frente al portal románico de la iglesia de Sant Mateu, emitió un juicio que dejó desconcertado al culto arcipreste.

Así podemos leer en su obra *Valencia*⁽¹⁾ cómo el erudito y competente valenciano sentenció que “*esta puerta y el primer tramo de la nave... son restos de la primitiva iglesia, la cual debió construirse en el siglo XIII, al fundarse la villa.*”

No era esa la teoría que había sustentado el “historiador Betí”⁽²⁾ tras rastrear infructuosamente los documentos con que, a la sazón, contaba Sant Mateu, muchos de ellos ahora desaparecidos.

El nombre del evangelista, que ostentaba la población al menos desde 1195⁽³⁾, le llevó a sospechar, sin fundamento alguno, que habían existido restos de cristianismo bajo el yugo del Islam. Así dejó dicho⁽⁴⁾ que “*la población mozárabe de Sant Mateu debió tener su templo cristiano emplazado dentro de la fortaleza, la Zuda, o muy cerca de ella*”. Manifestación ésta fundamental y que no se ha sabido nunca valorar suficientemente, como veremos.

Si, como aseguraba Llorente, se edificó “otra” iglesia, “de reconquista”, la villa debió contar, hacia 1250, con dos iglesias: una ‘mozárabe’, próxima a la *Zuda*, y otra ‘románica’, fuera de los muros de la antigua *madina*, muy alejada pues de la población.

La carta puebla de 1237, no habla de iglesia, ni existente ni que se debiera construir, lo cual no deja de causar sorpresa⁽⁵⁾. Por otra parte, extraña sobremanera que en ese templo de estilo románico terciario se hubiera dispuesto su portada, contra toda lógica, a los pies de la nave y no a mediodía, como era usual y así la tenían todas las iglesias tardo románicas del área.

La primera mención a la “ecclesia” de Sant Mateu en un documento⁽⁶⁾ la hallamos en el año 1257, cuando la Orden del Hospital concede a censo el mercado semanal de la villa, que había recibido en privilegio de Jaime I poco antes. Así leemos:

“... *damus... totam illam plaçam nostram quam habemus... iuxta ecclesiam ville Sancti Mathei, que affrontat a prima parte cum casis capellani et cum*

ecclesia... tali condicione... quod faciatis in dicta plaça operatoria et plaçam ad tenendum mercatum et nundinas et tabulas mercarie et carnicerie.”

Estos mínimos linderos demuestran que se trataba de una pequeña plazuela, uno de cuyos lados estaba formado por la iglesia y las “casis”⁽⁷⁾ del cura y en cuyo ámbito debía establecerse también la Carnicería.

Pero, en el “*Llibre de privilegis*”⁽⁸⁾ aparece insertado un curiosísimo documento. Se trata de una bula papal, que extiende Bonifacio VIII en Roma el día 13 de febrero de 1296. En ella se impone a la Orden del Hospital la obligación de erigir iglesias en las villas de su jurisdicción, en las que no se hubiera levantado templo cristiano alguno. Como Cervera “de la Frontera” era cabeza de la bailía a la cual pertenecía Sant Mateu, no habría de extrañar en principio la existencia de este documento en el Archivo de la villa. Vemos que en él, implícitamente, se exige la desaparición de las mezquitas:

- (1) LLORENTE FALCÓ, Teodoro: *Valencia*, Valencia, 1887-89. Edición facsímil 1980, pág. 286.
- (2) BETÍ I BONFILL, Manuel: “La portada románica de San Mateu” en la revista “*Los Angeles*” n. 13. 13 de agosto 1909; tomado de “*San Mateu, Benifazá y Morella*”. Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1977, pág. 37.
- (3) BETÍ I BONFILL, Manuel: “*Morella y el Maestrazgo en la Edad Media*”. S.C.C. Castellón, 1972. —“San Mateu” en “*Los Angeles*” n. 9 - 13 noviembre 1919. Vide nota 2.^a
- (4) BETÍ I BONFILL, Manuel: Vide nota 2.^a
- (5) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: “*El llibre de privilegis de la villa de San Mateu, 1157-1512*”. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, 1985. Documento II. 17 de junio 1237.
- (6) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Id. Doc LXXXVI, 1 de agosto 1257.
- (7) SANMARTÍN BESALDUCH, Adolfo: “*Urbanismo medieval en Sant Mateu*”. Benicarló, 1990. Traduce este autor erróneamente “casis” por “casas”, de lo que deduce se trata de la ‘Casa Abadía’ y le atribuye importancia constructiva. Contrariamente, “casis” tiene una acepción peyorativa: choza, barraca,... De ello se infiere que no pasaría de ser un ínfimo local, anexo a la mezquita, que se usaría ahora como ‘sacristía’.
- MIRALLES SALES, José: “*Commemoración de un centenario*”, Boletín n. 7 del C.E.M., 1948. Este autor, al que sigue Sanmartín, también hace esa errónea traducción.
- (8) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.^a.

Doc. XXVII "*Bonifacius episcopus servus servorum Dei, dilectis filiis, magistro et fratribus Hospitalis Iherosolomitani, salutem... indulgemus ut in locis que de sarracenorum potentes manibus cum auxilio celestis gracia liberale. In quibus non dum cultus fidei fuerit introductus ecclesias construatis, que soli romane ecclesie debeant subiacere...*"

Esta carta, remitida por el pontífice al Maestre del Hospital, es transmitida de inmediato a la universidad de Sant Mateu para su cumplimiento. Pero, uno se pregunta la razón del envío de este documento y que la villa "lo conserve", si en ella ya existían, a la sazón, dos iglesias, la 'mozárabe' y la 'románica', y no había 'mezquita'.

A decir de algunos investigadores⁽⁹⁾, en el área nunca hubo minorías cristianas, ni arquitectura mozárabe. De ello inferimos que en la villa no podía existir más iglesia que la 'románica', detectada por Llorente. Pero, de ser así, sorprende que se curse, antes de finalizar el siglo, una "orden" para construir un templo cristiano cuando lo tenía ya y de nueva planta.

Hay algo que no encaja en absoluto. Ya lo sospechaba mossen Juan Puig y Puig⁽¹⁰⁾ cuando escribía: "¿Por qué se debió levantar la iglesia románica, no junto a la Torre antigua donde estaba enclavada la primitiva, y así estaría bien defendida y más al centro de la población, sino a un extremo de la misma y sin ninguna defensa?"

Vemos como sospecha también, siguiendo a m. Betí, que en el área de la Zuda estaba "la primitiva" y luego se levantó, muy lejos de los muros de la madina, "otra" románica.

Debe saberse, como delata la carta-puebla, que la 'madina' estaba rodeada de muros⁽¹¹⁾ y la Zuda contaba con una Torre bien documentada y dibujada aún en el siglo XVI por Rafael Martín de Viciana⁽¹²⁾. Siendo así las cosas, en el primer decenio de vida cristiana la villa levantaría el templo post-románico, pero muy alejado de la aún pequeña población amurallada. Proceder en extremo sorprendente, y aún más si nunca existió otro templo "primitivo" (anterior a la dominación cristiana) de origen mozárabe.

Todo induce a pensar que no hubo iglesia mozárabe, y que el "primitivo" y único templo de Sant Mateu se hallaba enclavado, como sospechaba m. Betí, "muy cerca de la Zuda", como vamos a demostrar.

Exige el Hospital, en el otorgamiento a censo de la plaza, que en ella debe estar también la Carnicería. Si localizásemos su emplazamiento lo tendríamos todo resuelto.

Dice el propio m. Betí⁽¹³⁾ que, con el crecimiento demográfico, la trama urbana de la villa se fue transformando paulatinamente. Así "*del laberinto de sus estrechas vías y encrucijadas surgieron esas espaciosas calles que convergen en el peso, Bonaire, Corte y Hornos Viejos.*"

No nos dice dónde estaba exactamente el *Peso Común de la Villa* en esos días finales del siglo XIII, pero de admitir la opinión de m. Betí, y puesto que las tres calles que cita existen con esos mismos nombres, el *Peso* estaría en esa encrucijada, precisamente.

La documentación de la época viene en nuestro auxilio. Así sabemos⁽¹⁴⁾ dónde estaba el '*Peso*' para 1345:

"*Affrontat autem dicta domus et porticus in qua et subtus quem dictus pensus est positus ut predictitur que constructa est prope Cutam dicte ville de duabus partibus in viis publicis et de aliis duabus partibus cum domibus Raymundi Company iunioris, et de alia parte cum patuo carnicerie Bernardi Mironi.*" pero, a seguido, nos da aún otro detalle precioso al decir: "*Et faneca vel almudinum dicte ville est positus e constructa in medio vel quasi platee vel mercatallo dicte ville.*"

(9) BURNS, Robert Ignatius: "*El reino de Valencia en el siglo XIII*". Valencia, 1982.

— FERNÁNDEZ ARENOS, José: "*La arquitectura mozárabe*". Barcelona, 1972.

(10) PUIG I PUIG, Juan: "La iglesia arciprestal de San Mateo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo XXX, Año 1954, pág. 70-84. Alude a la restauración llevada a efectos por el arquitecto Alejandro Ferrant en 1950.

(11) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.ª: "... *damus in perpetuum... tam domos et fortitudinem quam...*"

— DUVERNOY, Jean: "*La captura del cátoro Bêlibaste. Delación ante el tribunal de la Inquisición de Pàmiers el 21 de Octubre de 1321*". Barcelona, 1987. Arnaud Sicre dice: "... esa noche, a noche cerrada, dí la vuelta por las murallas de la ciudad..."

— Id. obra original: "*Le registre d'inquisition de Jacques Fournier (évêque de Pàmiers) 1318-1325*". Edición París-La Haya-Nueva York, 1978.

— GÓMEZ SANJUÁN, José Antonio: "*Arnaud Sicre, el primer cronista de la villa de Sant Mateu*", "*Cronicó*" (inédito), Boletín de la Asociación de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia.

(12) VICIANA, Rafael Martín de: "*Crónica de la ínclita y coronada ciudad y reino de Valencia*". El autor confiesa que estuvo en Sant Mateu en 1562. Vide grabado en boj de la villa de Sant Mateu.

(13) BETÍ I BONFILL, Manuel: "San Mateo Artístico" en "*Los Angeles*", n. 21, 13 de septiembre 1920. Vide nota 2.ª.

(14) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.ª, Doc. I.: dado en Sant Mateu en 30 marzo 1345.

No es el caso de entrar ahora en lo sorprendente que resultaría que la plaza del mercado, donde estaba también el Almudín, fuese el Pla del Angel o plaza porticada actual.⁽¹⁵⁾ Pero, sigamos.

El Peso, que m. Betí intuye en el cruce de la calle de la Cort Vella con las del Bonarie y Forn Vells, prolongación una de la otra, estaba pues en una esquina (“*duabus partibus in viis publicis*”), sin que sepamos cuál de las cuatro que forman este cruce hoy en día. Pero, sí que sabemos que a sus espaldas estaba el patio de la Carnicería, a la sazón de Bernardo Miró, que había de hallarse, según los documentos, en el mercadal.

Nótese que, en ese año de 1345, el Peso —y por lo tanto la Carnicería— colindaban con la casa de “*Raymundi Company, iunioris*”. Pero, tenemos otro documento⁽¹⁶⁾ algo posterior (1380) en que aparece la casa de una mujer con ese mismo apellido, en relación con el horno nuevo. En él leemos:

“... lo u dels quals forns, ço es, aquell qui es appellat lo forn Nou es construït en unes cases ab pati que affronten ab cases d'en Pere Plana, ab alberg de na Companyeta (= Company), ab cases de Simó Cogoma, ab casa de la muller e hereus d'en Francesc pastor quondam, ab casa d'en Jacme Montull, et ab carrera publica.”

Este horno existe aún en la actualidad, en la calle del Maestro Jesús Ferreres, que hasta hace pocos años se llamó “*carrer del Forn Nou*” y antiguamente “*carrer de Na Moragues*”. Sus linderos actuales son:

Fachada: calle citada. Derecha: edificaciones con fachada a la Cort Vella. Izquierda: solares o huerto, con un pozo noria. Fondo: solares.

Los solares de la izquierda, entrando, debieron ser un día edificaciones, lo mismo que existirían al fondo. No sabemos dónde estuviera la casa de Na Companyeta, sospechando que ésta fuera la hija o la mujer de un Company —quizá la viuda de Domingo Company “*iunioris*”—, tanto más que este apellido es muy raro en la documentación. Visto el área en que se halla el horno, y que en esa misma zona estaba el Peso, ambos inmuebles colindantes con un Company y distantes entre sí escasos metros, poco habremos de hacer para admitir la identidad de los patronímicos.

Si la admitimos, resultaría que la casa de los Company había de encontrarse inmediata al ‘Forn Nou’ y colindante con la Carnicería —sita en el Mercado—, ya que el patio de ésta colindaba a su vez con el Peso, cercano a la Zuda.

Así tenemos bastante claro que en la zona de la calle de ‘*El Cuch*’ (= *Al. Suq*) estaba el antiguo mercado. Y en él la Carnicería, la Pescadería⁽¹⁷⁾ y la Iglesia. Y si

estamos a finales del siglo XIV, esto debía ser así desde muchos años antes. Es decir, que desde un primer momento, como intuyó m. Betí y fue corroborado con sus dudas por m. Puig, la iglesia “primitiva” de la villa estuvo “cerca de la Zuda, pero no dentro de ella”, es decir, en el mercadal.

Es difícil de demostrar la existencia de una mezquita. Si el documento aludido (s. XIII) obligaba a levantar un templo cristiano, de ello se infiere que no lo había y que, alternativamente, pudo existir una mezquita de purificar. La adaptación de mezquitas al culto cristiano⁽¹⁸⁾ es algo común en esos primeros momentos, por lo que es admisible esta hipótesis, reforzada por el silencio de la carta-puebla.

Pero, las coordenadas del ámbito en que estimamos se ubicaba responden a la orientación islámica de las mezquitas⁽¹⁹⁾ y no a las iglesias cristianas preconciarias. Lo mismo diríamos respecto de la iglesia de San Pedro, en la Zuda.

(15) Las plazas porticadas surgen en España en el siglo XVI-XVII. El plano de las Agustinas, fechado en 1773, no muestra los pórticos. En Levante o no las hay, o aparecen mucho más tarde. Por otra parte, su estructura delata un proceso constructivo dilatado, como hacen sospechar las columnas y pilastras que la forman, y reconoce Ramón Rodríguez Culebras. Vide también Leopoldo Torres Balbás.

— GÓMEZ SANJUÁN, José Antonio: “La plaza porticada de Sant Mateu”, inédito; a publicar boletín de ‘S.C.C.’ - Castellón, 1995.

(16) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Doc. LXXIII, en Sant Mateu, 26 enero 1380. Vide nota 5.^a

(17) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 14.^a
— DUVERNOY, Jean: Vide nota 11.^a. Arnaud Sicre dice “... fuimos a donde se vende pescado en la ciudad...”

(18) LLOBREGAT, E. & IVARS, J. F.: “*Història de l'Art al País Valencià*”, Tomo I. Valencia, 1986. “*L'Arquitectura gòtica fins al segle XV*” Pág. 113, 114 & 119, “alguns texts parlen d'una benedicció de dues mesquites a Oriola, que amb el temps esdevindrien la col.legial, avui seu, i Sant Jaume, l'any 1272.”

— MONTESINOS, Vicent & ITURAT, Joaquim: “*Les imatges gòtiques; el campanar de Traiguera; notes per a el seu estudi*”. “II Jornadas sobre Arte y Tradiciones en el Maestrazgo”, Alcalá de Xivert, Sant Carles de la Rápita, 1991. Actas, Tomo III, pág. 179 & ss. Citando otras fuentes: “Las mezquitas se transformaron en iglesias, dedicadas a Santa María en el misterio de su Asunción”.

— PEÑARROJA TORREJÓN, Leopoldo: “*Cristianos bajo el Islám*”, Madrid, 1993. Pág. 101, citando la “Primera Crónica General”: “Et luego ovieron -el Cid y el obispo don Jerónimo- su acuerdo... que restolasen las mezquitas que eran en la çibat de Valencia en eglesias...” (592 b - 93 a).

(19) EPALZA, Mikel de: “VI Simposio Internacional de mudejarrismo” Teruel 1993. Comunicación inédita. La orientación para las mezquitas en el Levante español se tomaba casi medio cuadrante más, con declinación al Sur, que para las iglesias.



Portada románica de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

Fotografía tomada el día 8 de diciembre de 1994, con ocasión del homenaje que a la villa hicieron las Ordenes Militares de Calatrava, Alcántara, Santiago y Montesa, cuyos Comendadores aparecen precediendo a la Inmaculada.

Visto cuanto antecede, y relejendo la documentación contemporánea, observamos que nunca se precisa la advocación bajo la cual está el templo “primitivo” de la villa. Desde su fundación se la denomina iglesia de “Sancto Matheo”, dejando sin precisar si se trata de la villa o del Apóstol. Creemos —aunque no hay pruebas— que estuvo dedicada a la Virgen María, advocación bajo la cual ponían habitualmente los hospitalarios sus templos⁽²⁰⁾. Es más; solían dedicarlos a ‘Nuestra Señora de los Angeles’, curiosamente, patrona de Sant Mateu⁽²¹⁾.

A principios del s. XIV⁽²²⁾ el obispo *Arnau de Jardí* insta a potenciar la devoción a la Virgen en el altar propio, con invitación expresa a exornarlo debidamente. Así, parecería deducirse de ello que María era “el cap de l’altar” de la iglesia. Tras la bula papal, ya citada, y estas exigencias episcopales, los sanmatevanos decidieron sin duda evidenciar la peculiaridad cultural cristiana en un templo inicialmente islámico. Construirían un rico retablo en el altar, mejorarían el edificio y, finalmente, adoptarían una portada románica con un programa iconográfico explícitamente mariano⁽²³⁾.

Si durante un siglo al templo se le denomina “ecclesia Sancto Matheo” (1257 a 1372), luego se le llama “ecclesia maiori ville Sancto Matheo” (1374) y en seguida “ecclesia Beati Mathei dicte ville de Sancto Matheo” (1376), diferenciando ahora claramente quién es el apóstol y cuál es la villa. Pero, solamente ya entrado el siglo XV, aparece la denominación (1410 - 1424) de “ecclesia parochiali dicte ville”, momento (1424),



Conjunto de capiteles —lado del Evangelio— en que debiera eliminarse el de “palmetas” y sustituirse por el de “pencas”. Faltaría el más externo (hoy perdido) y el figurativo ocuparía su lugar correcto en el programa iconológico.

Cada capitel está labrado en el sillar que aparece a su izquierda, como se aprecia en continuidad del plano frontal del ábaco en el capitel más externo, y que abarca hasta el collarín inferior de éste.

además, en que se nos corrobora que el templo se halla en construcción⁽²⁴⁾, por lo que no se está refiriendo, obviamente, a la iglesia “primitiva” sino a la gótica posterior, que se levanta con advocación diferente a la originaria. Reforzando estas denominaciones, más tarde (1454) se le llama “*esglesia maior e parochial de la dita vila de Sant Matheu*”.

- (20) FUGUET, Joan: “Arquitectura religiosa i militar dels ordes del Temple i l’Hospital a les Terres de l’Ebre”. Ponencia inédita en las “I Jornades...” de Ascó-Miravet, noviembre 1994.
- (21) BETÍ I BONFILL, Manuel: “La ermita de los Angeles”. Revista “*Los Angeles*”, n. 14, 15, 16 & 23, 1920. Vide nota 2.ª Afirma m. Betí que en la “ermita” de San Antonio (anterior a 1396, documentada en 1423) se verificó un milagro, acaecido hacia 1580, que llevó al patricio Vicente Cerdá (con blasón documentado en un inventario de la iglesia) a propiciar la construcción del actual santuario de “la Mare de Deu dels Angels”, bendecida su primera piedra en 2 de agosto de 1590, ya muerto Cerdá.
- (22) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.ª. Doc. LXVI, en Sant Mateu a 28 enero 1301.
- (23) MATARREDONA SALA, Franciscó: “*El románico en la villa de Sant Mateu*”. Cuaderno n. 6 del C.E.M. Benicarló, 1988. Como la iconografía del portal asegura estar dedicada a “María Madre y Corredentora” estudia la orientación astronómica de la iglesia para el 15 de agosto, de los años 40 del siglo XIII. Pero, desde un principio, el templo gótico estuvo bajo la advocación del apóstol San Mateo, y lo estaba incluso a finales del siglo XVI, como afirma Viciano en su “*Crónica*”.
- (24) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.ª.: El Doc. CVIII (21 mayo 1372) es el primero que menciona que se esté construyendo el templo gótico, lo que M. Betí estima fue decidido por los Jurados de la villa en 1350-60, sin más referencia documental que avale su aserto, por lo que estimamos fuera pura intuición.

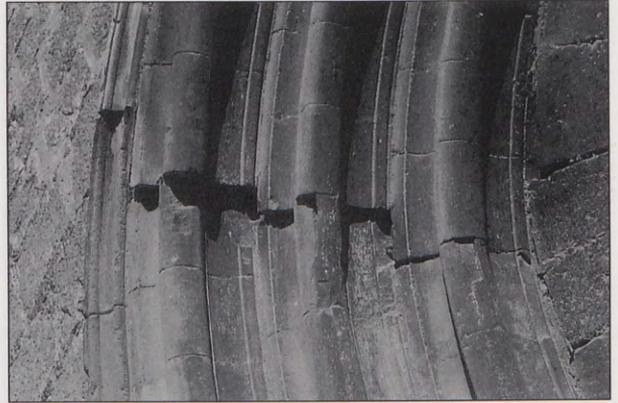


Tres vistas del capitel figurativo del lado del Evangelio en la portada de Sant Mateu.

Según Matarredona, representaría “el árbol de la vida” (en la arista) flanqueado por dos leones. Estos, a su vez, tienen a su lado sendas figuras humanas que, en hipótesis de este autor, representarían “a las gentes de la época —artesanos y labriegos— con quienes tanta relación mantenían los Hospitalarios.”

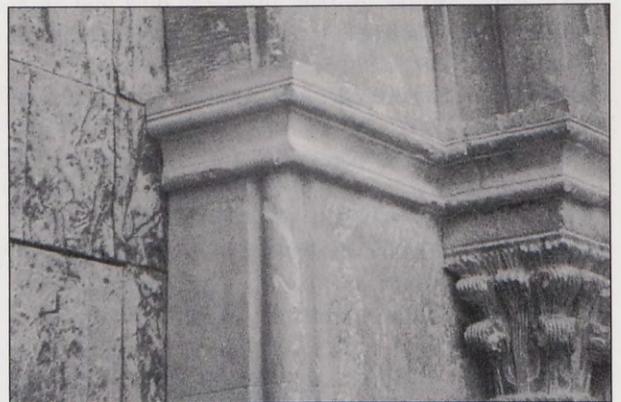
Es decir, en Sant Mateu existió, indudablemente, un templo “primitivo”, que no era otra cosa que una mezquita consagrada al culto cristiano, puesto bajo la advocación de María, por los hospitalarios que lo instalaron antes de 1257. Aún no finalizado el siglo, con la espectacular expansión de la villa⁽²⁵⁾, inician la construcción de un gran templo, en gótico cisterciense, que —como San Juan del Hospital, de Valencia— se ven precisados a paralizar por las consecuencias derivadas de la extinción de la Orden del Temple⁽²⁶⁾ y creación de la de Montesa.

No deja de ser significativo que al crearse una cofradía de clérigos⁽²⁷⁾ sea puesta bajo la advocación de “Madona Sancta María”. Es dudosa la fecha de su constitución, pero si m. Betí dice que “el manuscrit fon fet entre 1345 i 1357”. F. Mateu i Llopis opina⁽²⁸⁾ que



Detalle de la rotura de dovelas al ceder la sección exterior del muro del imafronte.

Puede observarse también cómo la línea del extradós de las dovelas de la puerta coincide escasamente con la del extradós de la portada, dejando una junta que acusa aún más el desplazamiento de ésta al ceder la cimentación.



Detalle del lateral de la portada.

Se aprecia la no-coincidencia de las dovelas de la puerta y de la portada, ni la de aquella con la segunda archivolta. Así como uno de los capiteles con cesta vegetal de pencas.

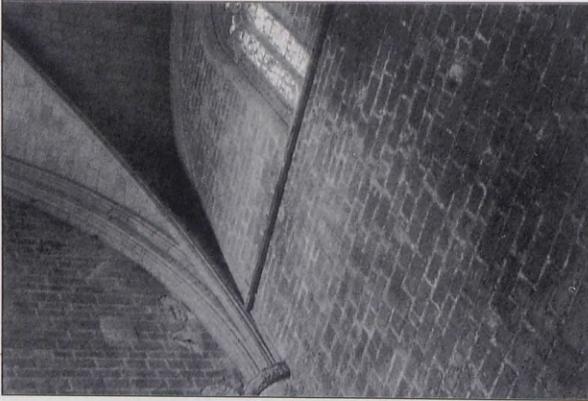
la fecha correcta es anterior, ya que “en el f. 22v. se dice que el 5 de las kalendas de febrero de 1345” ya se tomó un acuerdo al respecto.

(25) SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide nota 5.^a. Son varios los documentos que aluden, tangencialmente, a que la villa está aumentando espectacularmente.

(26) GÓMEZ SANJUÁN, José Antonio: “Una desconocida obra hospitalaria: la iglesia parroquial de Sant Mateu. Siglos XIII-XIV” en “I Jornadas sobre els ordes del Temple i l’Hospital a l’Ebre”. Ascó-Miravet, noviembre 1994. Comunicación inédita.

(27) MIRALLES SALES, José: Vide nota 7.^a.

(28) GÓMEZ SANJUÁN, José Antonio: “El clero en el Maestrazgo durante el siglo XIV”. Texto inédito, a publicar en “Anales” de la Real Academia de Cultura Valenciana.



Vista interior de la nave “cisterciense”, donde se aprecia (izquierda) el muro diafragma de cerramiento de la nave inacabada.

Obsérvese cómo este muro se levanta en coincidencia con el arco fajón del abovedamiento sobre ménsulas.

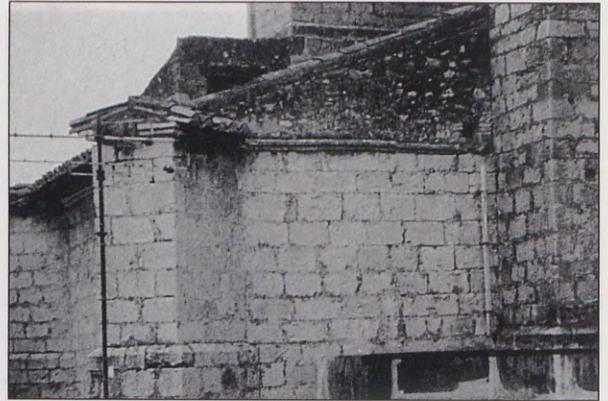
De todas formas, Borrás Jarque⁽²⁹⁾ dice que en la institución de la cofradía intervino y firmó el rector de Vinaròs, m. *Pere Combes*, lo que toma de un documento, hoy desaparecido, del Archivo parroquial de Sant Mateu.

Por lo que hace a ‘Nuestra Señora de los Angeles’, afirman m. Betí y otros historiadores locales, que aparece en 1580. No obstante, m. *José Miralles Sales*⁽³⁰⁾ asegura que se encuentra ya datada en 1393 una capellanía “sub sacratissima Virginis dels Angels invocacione et honorificentia fundata”, lo que nos llevaría a una fecha cercana a la desafección de la iglesia “primitiva” de Sant Mateu, al pasar su culto al templo gótico.

Notemos que en la portada gótica —de que hablaremos— y como dice un autor, encontramos “una Virgen con el Niño, rodeada de ángeles músicos” (*Tromo*, 1425-1440).

Ya hemos dicho que a principios del s. XIV se coloca en el viejo templo, para reforzar su significación, una portada esculpura en estilo románico, dedicada a la Virgen. Ya pasada la *peste negra* (1348) y el período crítico que la precedió, se impulsan (1350-1360) las obras de un templo gótico, que acabará advocándose al Apóstol san Mateo, puesto que la iglesia, aún en culto en la villa, lo está a la Madre de Dios.

La iglesia en construcción —ya al culto, pero sin acabar— es denominada ahora en los documentos “Iglesia Mayor”, para diferenciarla de la “primitiva”. Luego, al desafectar la antigua mezquita, se traslada el culto a la iglesia “mayor”. Más tarde se traslada también la portada, colocándola en el emplazamiento en



Aspecto exterior de la parte “cisterciense”, lado del evangelio.

A la derecha el segundo contrafuerte. Tras él, la capilla del transepto, con sus contrafuertes en esquina.

Arriba se vislumbra la torreta de salida de la escalera omitida en todos los planos del templo.

Junto a ésta, en los alto, el resto del templo en su fase de gótico meridional.

que ahora la vemos, cuando se precisa cerrar “provisionalmente” el templo a sus pies⁽³¹⁾.

Esta interesante portada ha sido estudiada minuciosamente por *Matarredona*⁽³²⁾ quien afirma que el programa iconográfico corresponde a la Virgen María. Aunque el Prf. *Santiago Sebastián* opine que con tan escasos elementos —falta un cuarto capitel— es difícil afirmarlo⁽³³⁾, lo admitiremos con las lógicas reservas. Pero, ese mismo autor reconoce en su monografía que “la primera observación crea de inmediato la impresión de anarquía en la disposición de los capiteles”, así como que “la contemplación del portal sanmatevano

(29) MATEU I LLOPIS, Felipe: “Los ‘Capitols de la Confraria de Madona Sancta María dels clergues confreres de la vila de Sent Mateu’”, sobre ‘papeles’ de m. Betí. Boletín de la S.C.C., cuaderno IV, 1971.

(30) BORRAS JARQUE, Juan Manuel: “Historia de Vinaròs”. Vinaròs, 1979.

(31) El cierre de la fachada con el gran arco diafragmática bajo el primer arco fajón de la obra cisterciense (la bóveda es de transición) debió llevarse a cabo para poner en culto el templo. El cierre ‘definitivo’, con el nartex pseudo-románico, debió ejecutarse para los grandes acontecimientos del siglo XV: Visitas del Papa Luna, Cortes del Reino, final del Cisma de Occidente, últimas jornadas de la Controversia judeo-cristiana iniciada en Tortosa, etc.

(32) MATARREDONA SALA, Francisco: Vide nota 23.^a

(33) SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: Información particular y epistolar.

hace creer en el temor de que los capiteles están ‘dejados caer’ tal y como le vino a mano al constructor”. Se asombra del extraño proceder tanto del cantero como de la Orden del Hospital que propicia el encargo. No obstante, afirma:

“Existe la certeza de que el portal no ha sido reemplazado, ni modificado.” Pero, detengámonos brevemente en este aspecto de la cuestión.

Sobre columnillas monolíticas se asientan seis capiteles. Pero, éstos no son exentos ya que están labrados en la arista externa de sillares del aparejo del muro. Por esta razón, no existe posibilidad alguna de modificar el orden de los capiteles sin desmontar la totalidad del muro. Es más, por razón de su peculiar labra, los de un lado no pueden pasar al otro.

Así que del desorden del programa no debe culparse al escultor (s. XIII), sino a quienes (s. XV c.) lo trasladaron de un templo a otro. La respuesta, contra el parecer de Matarredona, es que la portada sí ha sufrido un traslado.

Creemos, pues, que un capitel historiado es reemplazado por otro, anómalo, de palmetas; se desordena el programa icnológico; se alteran las proporciones de la puerta; se suprime la bancada; se amplía el óculo, hoy inexistente.

En una portada románica de estas características, los capiteles florales se colocan en las archivoltas más interiores. Ese lugar lo ocupa hoy uno de palmetas, sustituyendo al de “pencas” (no ‘acantos’), que ocupa el lugar más externo, en que había uno historiado, hoy desaparecido.

Podemos así afirmar que falta el capitel primero, historiado, destruido quizá por su agredible posición. El historiado que subsiste ocupa su lugar exacto, debiendo pasarse el de pencas al lugar que hoy ocupa el de palmetas, eliminando éste del programa actual. Por lo que hace al lado de la epístola, subsisten los tres originarios, con el floral en su sitio correcto, cabiendo la alternancia de los dos figurativos para su lectura iconológica.

Si nos detenemos un momento en el imafrente veremos que está compuesto por dos muros acoplados de poco más de 80 cms. cada uno⁽³⁴⁾, estando el exterior muy mal cimentado⁽³⁵⁾, por lo que los asientos diferenciales han propiciado un deslizamiento (abajo y adelante) en éste, rompiendo dovelas de los arcos y ocasionando el hundimiento del óculo⁽³⁶⁾.

Este rosetón sería pequeño en origen, pero al colocar las archivoltas de la portada debió ampliarse, desequilibrando las proporciones y dejando entre ambas estructuras un punto débil, de rotura.



Cubierta del pretendido templo románico.

Se observa cómo el muro de la fachada está formado con mayor grueso que el edificio, así como las consecuencias del hundimiento de la sección exterior.

También se aprecian las diferentes alturas de la nave “románica” y la posterior “apócrifa”.

Hemos aludido ya a que con el traslado se provocó así mismo la desproporción de la puerta (2,50 x 3,61 m. relación 1: 1,44), cosa que ya observó m. Betí (37), sin hallarle explicación, y sin sorprenderle hallarla a los pies del templo y no a mediodía. En ese lateral se abrió (1430 c.) otra gótica⁽³⁸⁾, subsistente.

Los autores se inclinan, en su mayoría, por considerar originaria del templo románico la primera crujía de

(34) Los diversos planos que se han publicado sobre la planta del templo reflejan para la fachada solamente un muro de 0,80 m. aproximadamente, y no dos muros con un total de 1,65 m., lo que distorsiona la comprensión del problema. Así los que ofrecen, respectivamente, Matarredona –vide nota 22.ª– y el “Catálogo de monumentos y conjuntos históricos de la Comunidad Valenciana”. De éste último, ver el artículo “San Mateo. Casco urbano” (pág. 148-153). Este texto ‘rectifica’ a D. Teodoro Llorente y otros autores, atribuyendo al templo románico “dos” crujías, cosa absolutamente carente de fundamento y fácilmente comprobable ‘in situ’.

(35) ARAGONES CUCALA, Juan: Arquitecto Técnico, natural de Sant Mateu; información verbal: la cimentación del muro de la fachada, sección externa (0,81 m.), tiene una ejecución muy pobre y prácticamente no existe.

(36) La huella del óculo es visible en la fachada y, por ello, intuible el proceso de ruina acaecido años atrás. Al parecer, la Generalitat va a acometer la restauración de esta fachada y, con ello, se podrán comprobar nuestros asertos.

(37) BETÍ I BONFILL, Manuel: “Los Angeles”, n. 4, 13 enero 1920. “La portada románica de nuestra arcioprestal”. Vide nota 2.ª

(38) TORMO Y MONZÓ, Elías: “Levante”. Vide “Ruta 3.ª. De Vinaroz a Morella (y a S. Mateo y Catí)”. Madrid, 1923, pág. 20 & ss.

las dos existentes con cubrición de vigas de madera a dos aguas y apoyadas en muros transversales al eje del templo, entendiéndose ser apócrifa la segunda.

El diafragma tiene un arco apuntado, con centros al tercio de su luz y apoyado en sendas sencillas ménsulas a modo de impostas. Su luz es de 8,43 m. y las jambas, hasta la imposta, tienen 3,66 m. de altura. Todo el diafragma abarca la amplitud del templo: 13,17 m.

No existiendo muros laterales originales, ignoramos la planta del pretendido templo románico, pero no podría ser menor que la luz de su arco (8,43 m.) y su anchura la actual de la cruigía (2,88 m.). Esto da a la planta la proporción de 2/6, que consideramos excesiva. Entendemos, pues, que ese trazado correspondería muy extrañamente al de un templo tardo-románico.

No queremos terminar sin aludir a un hecho anecdótico que viene a reforzar nuestra hipótesis. Narra m. Betí⁽³⁹⁾ que el obispo de Tortosa *Jacobo Cigonis* (1348-1351) “*estando practicando la Visita Pastoral en Sant Mateu, el día 18 de Octubre de 1351, falleció en la villa, siendo sepultado en su iglesia parroquial*”.

Pero, en ese tiempo aún no existía culto en la paralizada iglesia gótica, así que sólo pudo ser enterrado en la iglesia “primitiva”. Dice a seguido que “*parece que sus restos fueron luego trasladados a la Catedral donde, contra lo usual, no se halla su epitafio.*” Y continúa con algo sorprendente: “*Tampoco en nuestra iglesia queda rastro del lugar de su sepultura... así parece más probable —teoriza— que su cuerpo se llevara a la Catedral*”.

Creemos que a este obispo, famoso nigromante⁽⁴⁰⁾, es inútil pues buscarlo sino es en el solar del antiguo mercado. Además, poco interés demostraría el Cabildo en tiempos de la “peste negra”, para el traslado.

Hemos de afirmar⁽⁴¹⁾, pues, que el templo gótico se inició a finales del siglo XIII, bajo el señorío de la orden del Hospital, y no en el decenio 1350-1360 como sospechaba m. Betí⁽⁴²⁾, fecha que sería correcta, en todo caso, para la “reanudación” de las obras hospitalarias por Montesa. Además, no se inició por la cabecera (gótico meridional) sino por el cuerpo central y capilla del transepto (gótico cisterciense) hasta el arco triunfal. Los disparejos estilos e incluso la glyptografía lo corroboran. No se puede admitir la teoría de la “funda” que ideó m. Puig i Puig⁽⁴³⁾ y otros han seguido⁽⁴⁴⁾. Sistema constructivo absolutamente impensable que no podía en modo alguno permitir el culto en la iglesia románica durante la ejecución de unas arriesgadas y altas bóvedas de crucería sobre el modesto templo.

Únicamente Llobregat⁽⁴⁵⁾, y aún sólo implícitamente, admite que el templo se empezó por los pies, se continuó

por la nave y se terminó en la cabecera. Así dice que “*l'esglesia arxiprestal fou començada pels peus amb una nau d'una (sic) sola tramada*” y que sólo pertenece “*cronològicament al segon terç la part de la creueria de la parroquial de Sant Mateu (1350, Pitarch, Tormo) y que aún “durant l'últim terç del segle trobarem obres a la capçalera de Sant Mateu (1372-1413)*”. Aunque, contrariamente a nosotros, considera románico el primer tramo y los pies del templo, y no alude claramente a los distintos estilos de gótico en él detectables.

Así pues, nunca hubo un “templo románico” en Sant Mateu y, aunque pudiera haber existido, su emplazamiento no fue el actual sino, como ya intuyó m. Betí, en el área de la Zuda, pero no dentro de ella; o sea, que estuvo en la plaza del mercado (‘Al.Suq’), bien localizada como se ha visto dentro de la amurallada ‘madina’ musulmana y no en la, a la sazón, inexistente plaza porticada.

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ SANJUÁN
Delegado Centro de Estudios del Maestrazgo

(39) BETÍ I BONFILL, Manuel: “*Los Angeles*”, n. 5, 13 mayo 1919. Vide nota 2.^a

— SÁNCHEZ ALMELA, Elena: Vide Doc. XXVIII, año 1336. Firma: “*Jacobo Cigonis, canonico Ilerdensis*”.

(40) BAYARRI I BERTOMEU, Enrique: “*Historia de Tortosa y su comarca*”. Contiene una relación de los obispos tortosinos en donde amplía las notas bio-bibliográficas que aporta m. Betí.

(41) GÓMEZ SANJUÁN, José Antonio: Vide nota 26.^a

(42) BETÍ I BONFILL, Manuel: Vide nota 2.^a & nota 13.^a

(43) PUIG I PUIG, Juan: Vide nota 10.^a

(44) GARCÍA LISON, M. & ZARAGOZA CATALÁN, A.: “*Catálogo de monumentos y conjuntos artísticos de la Comunidad Valenciana*”, Valencia, “*Iglesia Arciprestal de San Mateu*”, pág. 148-153. Se detectan errores en la planta del templo (pág. 149) como:

Omisión de la escalera exterior, en la capilla (lado del evangelio) del transepto; omisión de la parte de la sacristía del siglo XIV; no diferenciación de estructura ‘cisterciense’ y ‘meridional’, con cesura coincidente en el arco triunfal; segundo arco diafragmático no coetáneo del primero y no trabado con el muro de la nave; no graficar los distintos espesores de ambos diafragmas, 0,50 & 0,80 m.; no diferenciar el espesor del imafrente, 0,80 m. vs. 1,60 m.

(45) LLOBREGAT, E. Vide nota 18.^a

BIBLIOGRAFÍA

- 1984 "Heráldica sanmatevana". Boletín n.º 8 del 'C.E.M.' Pág. 88 a 85 & portada.
- 1989 "Los ajimeces de Sant Mateu". Boletín n.º 26 del 'C.E.M.' Pág. 69 a 75.
- 1991 "La orden de San Juan Bautista de Jerusalén". Boletín n.º 35 del 'C.E.M.' Pág. 7 a 10.
- 1992 "Los mitos de Sant Mateu". Boletín n.º 39 del 'C.E.M.' Pág. 35 a 42.
- 1993 "La Zuda de Sant Mateu". "Arquitectura Técnica". n.º 19, Valencia.
- 1993 "El Maestrazgo". 'Aula de Humanidades y Ciencias' 'R.A.C.V.' Conferencia: Gandía, 1992.
- 1993 "Urbanismo medieval en Sant Mateu". Actas de las 'III Jornadas de Arte y Tradiciones populares del Maestrazgo'. Pág. 91 a 111.
- 1994 "La Torre Hospitalaria y el Palacio Montesiano de Sant Mateu". Boletín T. LXX, Cuaderno n. 1, de la 'S.C.C.', Castellón Pág. 83 a 110.

INÉDITO:

- 1993 "Urbanismo medieval de Sant Mateu". Actas del 'VI Simposio Internacional de Mudejarismo'. Teruel.
- 1994 "Una desconocida obra hospitalaria: El templo parroquial de Sant Mateu. Siglos XIII - XIV". Actas de las 'I Jornades dels Ordes del Temple i l'Hospital a l'Ebre'. Ascó.
- 1994 "La iglesia gótica de Sant Mateu". "Ars longa", Valencia.
- 1994 "El Comendador Mayor de Montesa". "Peñíscola", Peñíscola.
- 1994 "El clero en el Maestrazgo durante el siglo XIV". "Anales" de la 'R.A.C.V.', Valencia.
- 1994 "Arnaud Sicre: El primer 'cronista' de Sant Mateu". "Cronicó".
- 1995 "La plaza porticada de Sant Mateu". 'Arquitectura Técnica', n.º 25, Valencia, 1995.
- 1995 "La 'falsa' iglesia románica de Sant Mateu". "Archivo de Arte Valenciano". Valencia

UN NUEVO CONTRATO DE JACOMART: EL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE MUSEROS

La figura de *Jacomart*, uno de los pintores más estudiados, sigue siendo una de las incógnitas que presenta la pintura del siglo XV valenciano. A la tradicional cuestión del binomio *Jacomart-Reixach* y las consiguientes dificultades para deslindar las obras de uno y otro, se viene a sumar una tercera figura recién descubierta, la de *Pere Reixach*, que abre nuevamente la polémica, sobre todo en lo que a la obra de *Jacomart* se refiere. Recientes datos procedentes del *Archivo de li Stato de Roma*, recogen un pago de 30 libras a *Pere Reixach*, el día 21 de junio de 1452, de parte de *Bernat Sanç*, procurador de *Alfonso de Borja*, en parte de paga de 90 libras en que había sido concertado el retablo de la Capilla de Santa Ana. Este retablo, realizado para la Capilla de la Colegiata de Xàtiva, había sido considerado hasta la fecha como una de las piezas claves de la pintura de *Jacomart* y en base a la cual se definía el resto de la obra *jacomartina*⁽¹⁾. La siempre controvertida obra de *Jacomart* presenta, hoy más que nunca, nuevas incertidumbres y dudas pues, la referencia pictórica más notable y a partir de la que se construía su obra, se pone en tela de juicio con una noticia que, por el momento, resulta bastante firme a falta de nuevas investigaciones que confirmen la autoría de *Pere Reixach* para el retablo y el hecho de que no se trate de un mero intermediario. Por tanto, habrá que esperar nuevos datos que puedan dar más luz sobre el tema, y mientras tanto hay que volver la vista a las fuentes documentales que constituyen las únicas noticias seguras que poseemos sobre el pintor, con las consiguientes dificultades y limitaciones que esto conlleva.

Los datos documentales sobre la pintura de *Jacomart* en Valencia, realizada antes de su marcha a Nápoles en el año 1442, al ser contratado por *Alfonso el Magnánimo* como pintor real, procedían en su mayor parte de los retablos y contratos que dejó inacabados. En su mayoría son obras de las que no nos consta su temática, y casi todas ellas fueron concluidas por otros maestros, por lo que resulta difícil adscribir las a *Jacomart*. Algunas de ellas poseían referencias más precisas como el retablo concertado el 17 de febrero de 1441 para la Iglesia Parroquial de Burjasot, del que consta que se componía de historias de San Miguel en el cuerpo principal y temas de la Pasión en la predela, pero que fue terminada

y cobrada en gran parte por *Joan Reixach*. Otro trabajo fechado el 31 de marzo de 1441, "*Una taula para estar damunt lo portal de l'almoina*" de la Catedral, del que nos consta que tenía una temática relacionada con su ubicación, pues al menos se representaban varios pobres, se trataría de un encargo menor, que posiblemente sí que pudo terminar. El retablo concertado para *Francesc Daries*, fue pintado y cobrado por *Nicolás Querol*. Del retablo concertado para *Alfons Roiz de Corella*, se sabe que *Jacomart* sólo había pintado, antes de su marcha, "*certes imatges*". Otros datos son tan imprecisos como el que se cita de un retablo "*para un home de Barcelona*" del que se carece de referencias, y los trabajos para la Iglesia de Morella, terminados también por *Joan Reixach*. Por tanto, de este relativamente abundante grupo de obras, no hay nada seguro, puesto que en su mayoría quedaron inacabadas o fueron concluidas por otros maestros⁽²⁾.

De la estancia de *Jacomart* en Italia, tampoco hay noticias muy concluyentes, pues se le atribuyen ciertas obras sin referencia documental precisa. Permaneció en Italia entre 1442 y 1446, en que regresó por un breve espacio de tiempo a Valencia para recoger a su esposa y llevarla a Nápoles. En julio de 1447, estaba con las tropas del Rey en los Estados Pontificios donde se le encargó la realización de divisas y escudos de estandartes reales⁽³⁾, y

(1) La noticia sobre el pago a *Pere Reixach*, ha sido dada a conocer recientemente con motivo de la exposición sobre los Borja en Xàtiva, ver GONZALEZ I BALDOVI, M., "Les emprentes del mecenatge dels Borja a Xàtiva" en "*Xàtiva, els Borja, una projecció europea*". Valencia, T. I, pp. 239-254, y otros datos sobre *Pere Reixach*, y el estado actual de la investigación sobre *Jacomart*, en COMPANY, J., "*Retaule de Santa Anna o del Cardenal Alfons Borja*", IDEM, T. II, p. 101.

(2) Las noticias documentales sobre estos primeros trabajos de *Jacomart*, junto a otras noticias biográficas, en SANCHIS SIVERA, J., "*Pintores medievales en Valencia*", AAV, año 1929, pp. 5-25, sobre su repercusión y controversia, ver SARALEGUI, L. DE., "*De pintura valenciana medieval*", año 1962, pp. 5-12, que recoge lo aportado en muchas otras publicaciones anteriores.

(3) Primeras noticias sobre los trabajos de *Jacomart* en Italia, en BERTAUX, E., "Les primitifs espagnols. Les disciples de Jan Van Eyck dans le Royaume d'Aragon", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1907, vol XXII, pp. 107 i ss. 241 y ss. y 339-360 y en TORMO, E., "*Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocenista*", Madrid 1913.

hasta ahora se venía considerando que permaneció en Italia hasta julio de 1451, en que se documentaba nuevamente en Valencia por un documento de índole particular relacionado con un pago de censales⁽⁴⁾.

Precisamente, encargos relacionados con la pintura decorativa, y con pintores considerados como “cofrereros”, eran los que generalmente recibían los pintores “del rey”. Este cargo no hubiera significado nada especialmente, si no se hubiera tenido noticia de que antes de ser pintor real, Jacomart había realizado retablos, y por tanto pintura figurativa. Muchos otros pintores reales que ostentaron cargos similares en época posterior fueron simplemente “pintors caxers”, como *Jaume Fillol*, desde mediados de siglo hasta 1518. De éstos se tiene noticia de encargos de estandartes, señales, cruces, pendones, escudos, cirios, dorados, pintura de estancias y en pocos casos o ninguno, se tiene noticia de pintura figurativa⁽⁵⁾.

Las noticias más específicas sobre encargos de retablos databan de la segunda época en Valencia de Jacomart. El 10 de septiembre de 1452, contrataba las polseras del retablo mayor de la Iglesia de San Martín, encargo menor al no tratarse de un retablo completo. Desde 1453, y hasta su muerte, se documentaban trabajos diversos para la Catedral, que no se relacionaban tampoco con pintura figurativa, pues encargos como la pintura del armario de la custodia, el encarnar los santos y profetas de la dicha custodia o hacer los esmaltes de la misma, pintar una mesa con los nombres de los canónigos, o la pintura de las rejas del altar mayor eran encargos que se solían hacer a pintores decorativos⁽⁶⁾, y que se pueden parangonar con el encargo que recibe de parte de los diputados del Hospital de Inocentes, en 1456, de dar color verde y morado a un relicario que había realizado el platero *Jaume Frigolla*⁽⁷⁾ o al de la pintura de unos escudos para la galera real que se pagaba el 27 de octubre de 1460. El pago del 4 de febrero de 1458, de un retablo para la Capilla bajo la invocación de “Santa Catalina” del Palacio Real, también resulta problemático, pues parece haber sido un retablo que compra a otro pintor y no ejecutado personalmente⁽⁸⁾.

La mayor abundancia de contratos de retablos parece proceder de los dos últimos años de su vida, con la consiguiente resultante de obra, que de nuevo queda inacabada. De éstos, el más controvertido fue el contrato de 23 de enero de 1460 para el retablo de “San Lorenzo y San Pere de Verona”, de la Iglesia de Catí, pues se trata de una de las pocas obras que además de la constancia documental, se conserva, y ha sido objeto de muy diversas teorías. La relativa dureza de la obra, si se comparaba con las otras que se venían atribuyendo a

Jacomart, había hecho que la crítica la atribuyera a Joan Reixach, a quien se venían adscribiendo las obras de menor calidad. Esta obra hoy se piensa que pueda ser de Jacomart, porque según los plazos del contrato, compromiso de realización en un año, pudo haberla terminado ya que no muere hasta julio de 1461, si bien con abundante participación de taller, ya que se contrataba por muy bajo precio, 42'5 libras⁽⁹⁾.

Otras noticias recientes permiten averiguar que Jacomart se mantuvo activo hasta su repentina muerte, contratando otros retablos entre estas dos fechas, que en su mayor parte tampoco pudo terminar. El 31 de enero de 1460 contrataba un nuevo retablo para el Convento de San Francisco en la ciudad de Valencia⁽¹⁰⁾ y el 8 de junio de 1461 contrataba un retablo de “*San Bartolomé*” para la parroquial de Jávea⁽¹¹⁾. De éstos, pudo haber concluido el retablo de “San Francisco”, aunque no conocemos las condiciones del contrato ya que se trata de una noticia muy reciente, pero lógicamente no el de Jávea. El último trabajo documentado de Jacomart sería el de dorado de las rejas del altar mayor de la Catedral, por las que recibe un pago el 27 de junio de 1461. Jacomart moría de forma inesperada el 16 de julio de 1461, y posteriormente, se publicaba el inventario de sus bienes que también ha sido fruto de polémica ante la escasez de instrumentos relacionados con el oficio de pintor⁽¹²⁾.

A estas aportaciones que nos ofrecían una realidad bastante pobre desde el punto de vista de los contratos verdaderamente efectuados por Jacomart, se unen dos

(4) SANCHIS SIVERA, J., (1929).

(5) SANCHIS SIVERA, J., “*Pintores medievales en Valencia*”, año 1930-1931, pp. 3-116; recientemente, sobre el caso particular de los pintores del rey y de la ciudad, ver FALOMIR FAUS, M., *Actividad artística en Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. Valencia 1993.

(6) SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*, Valencia 1909.

(7) ARCHIVO DE LA DIPUTACION DE VALENCIA, “*Libros de Conte i Raó del Hospital de Inocentes, signatura: V-1/40, Dates de extraordinari*”.

(8) SANCHIS SIVERA, J., (1929) y SARALEGUI, L., (1962).

(9) Las interpretaciones más recientes sobre Jacomart en COMPANY, J., “*La pintura hispanoflamenca*”. Valencia 1990, con abundante bibliografía.

(10) En COMPANY, J., (1995).

(11) CERVERO, L., “*Pintores valentinos. Su cronología y documentación*”. AAV, 1971, p. 25.

(12) SANCHIS SIVERA, J., (1929) publicaba el contrato; POST, CH., “*A History of Spanish painting*”, vol. VI, (1935) o SARALEGUI, L. DE., (1962) llegaron a apuntar que podría tratarse de una especie de empresario, AGUILERA CERNI, V., retomaba la cuestión señalando que era indiscutible su profesión de pintor, “*En torno al problemático, Jacomart*”. AAV, 1954, pp. 75-84 y “*Jacomart*”, 1961, pp. 80-95.

nuevas noticias documentales, que confirman la capacidad pictórica de Jacomart y adelantan su regreso a Valencia, que como se ha dicho, se venía fechando en julio de 1451. Por un lado, sabemos que Jacomart ya se encontraba de vuelta en Valencia en junio de 1448, lo que acorta en más de tres años su estancia en Italia. El 22 de junio de 1448, entraba un pintor en el taller de Jacomart, *Jacobi Vergos*, mayor de veinte años, hijo de un pintor barcelonés del mismo nombre, el cual se afirmaba con "(...) *vobiscum Jacobo Baço pictore cive civitatis Valencie presente et acceptante ad tempus duorum annorum proxime venturorum et continue computandorum ad officium pictoris(...)*", lo que nos confirma que Jacomart habría regresado a Valencia en fecha reciente y estaría constituyendo nuevamente su taller⁽¹³⁾.

Por otro, presentamos un encargo de retablo firmado entre los consejeros de la villa de Museros y *Jacobus Baço* alias Jacomart, el 16 de marzo de 1450⁽¹⁴⁾. Se fecha en una etapa en la que buscaría nuevamente el prestigio social y artístico, y las características del contrato, compromiso de finalización en el plazo de año y medio, realización en la ciudad de Valencia, y trasladado posterior a Museros, y el elevado pago de 3.000 sueldos, a efectuar en varias pagas fraccionadas, que se prolongarían por espacio de más de cuatro años; hacen pensar que se trataba de un encargo importante, que no contaría con una excesiva participación de taller; ya que Jacomart tendría que afianzar nuevamente la clientela tras varios años de ausencia.

El retablo seguía una temática que se había impuesto con gran fortuna desde comienzos del siglo, pues se le pedía que fuera la de los "*Siete Gozos de la Virgen*". La Virgen con el Niño entronizada, rodeada por ángeles ocupaba la tabla central y más importante. Los gozos se distribuían en tres escenas a derecha e izquierda y el séptimo, entre el Crucifijo de la espiga que remataba el retablo y el tabernáculo de la escena mayor. El retablo se completaba con sus polseras con imágenes, de las que sólo se especificaba que debían incluir las armas de la *Comanda de Museros*, es decir de la *Orden de Santiago*, que ostentaba la jurisdicción del lugar por concesión del *Rey Jaime* y para finalizar, la predela que se componía de seis escenas de "*La Pasión*". Se daba bastante libertad al pintor ya que no se especificaban ni las escenas de la Pasión ni las imágenes de las polseras, mientras que los gozos no había necesidad de definirlos pues era una temática perfectamente asumida ya en estas fechas, y además había gozado de especial predilección bajo el episcopado de *D. Alfonso de Borja*⁽¹⁵⁾.

En cuanto al retablo en sí, por el momento, no hemos podido localizar sus restos o alguna tabla y ésta es una

labor que queda pendiente. La actual parroquial de Museros data del año 1714, según reza la fecha grabada en el dintel de la portada, en la que también se encuentra la Cruz de la Orden de Santiago entre dos veneras, y no guarda ninguna tabla de estas fechas. De la iglesia antigua se tiene constancia de que fue construida por los santiaguistas en 1415. A la iglesia nueva se trasladaría el retablo antiguo, que sabemos que aún estaba antes del año 1922, pues *Sanchis Sivera* cita la existencia de un retablo, pintado a mediados del siglo XV por artista valenciano, en el que se ostentan las armas de la Orden⁽¹⁶⁾. Este detalle coincide con la capitulación donde se menciona que en las juntas y las polseras se debían realizar unas imágenes con las señales de la Orden de la Comanda de Museros, es decir la de "San Jaime de la Espada".

Post no lo incluye en su relación y de Museros indica que aún se conservaban dos paneles pertenecientes al segundo cuarto del siglo XVI, que se han venido atribuyendo al *Maestro de Cabanyes*, de "San Juan Bautista" y "San Onofre", también desaparecidos⁽¹⁷⁾. Por último, sabemos también que Joan Reixach entregó dos tablas para Museros el 16 de julio de 1470, quizá para completar el retablo de Jacomart o relacionadas con alguna otra obra, pues la distancia que separa ambas obras es muy grande⁽¹⁸⁾.

Con esta aportación pretendemos ofrecer nuevos datos que afiancen la personalidad artística de Jacomart como pintor, a la vez que dejar una nueva puerta abierta a la investigación en un momento en que toda la producción de Jacomart se está viendo cuestionada.

MERCEDES GOMEZ-FERRER LOZANO
Universidad de Valencia

(13) ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL PATRIARCA DE VALENCIA, (APPV), Notario: LLUIS TORRES, signatura: 21622, 22 de junio de 1448.

(14) APPV, Notario: JOAN CARDONA, signatura: 23650, 16 de marzo de 1450. Ver apéndice documental.

(15) Además de las noticias documentales, se conservan numerosos retablos con el tema de los Siete Gozos de la Virgen; una de las últimas publicaciones sobre esta cuestión, SAMPER EMBIZ, V., "*Un retablo de la vida de la Virgen y algunas consideraciones sobre los Siete Gozos*". AAV, 1993, pp. 33-43, con bibliografía sobre el tema.

(16) SANCHIS SIVERA, J., "*Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*". Valencia 1922, p. 309.

(17) POST, CH., (1935).

(18) COMPANY, J., (1990)

APENDICE DOCUMENTAL

CAPITULACION CON EL PINTOR JACOMART PARA LA REALIZACION DEL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE MUSEROS

16 DE MARZO DE 1450.

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DEL PATRIARCA.

NOTARIO: FRANCESC CARDONA.

SIGNATURA: 23650.

(Actum Valencie) (Die martis XVI marci anno predicto).

Petrus Aragonis juratus, Michael Siffre junior, Anthonius Prats major et Bartholomeus Cavall vicini et deputati totius viriis sitatis et consilii loci de Museros ad hoc magorum tractandum et firmandum in potestate plenissima scienter nominibus presentis ac nominibus predictis et posse quolibet in solum in solum per una parte et Jacobus Baço alias Jacomart pictor civitates Valencie per altra partibus que firmamur et acceptant recognoscimus nos dictas partes foren concordese de perficiendo per omnibus necessariis retabulum Ecclesie dicte loci per me dicte Jacomart de pintiis et aliis officio meo pertinentibus sub capitulis et formis sequentibus:

Primo, es tengut lo dit mestre Jacomart pintar acabadament e daurar de or fi lo dit retaule lo qual de fusta li donen e lliuren ja acabat per son pint exceptat que no es tengut daurar lo tabernacle del dit retaule baix on ha star lo cors de Jesus Christ lo qual te ja lo dit loch fet e daurat.

Es a saber que es tengut daurar e acabar cert peu o ambassament que ses haud a fer per al dit tabernacle e tot l'alssa e es tengut fer e acabar segons ques pertany e donar lo acabat ab ses polseres e banchs de ara a hun any e mig primer vinent tots exceptos axi possades.

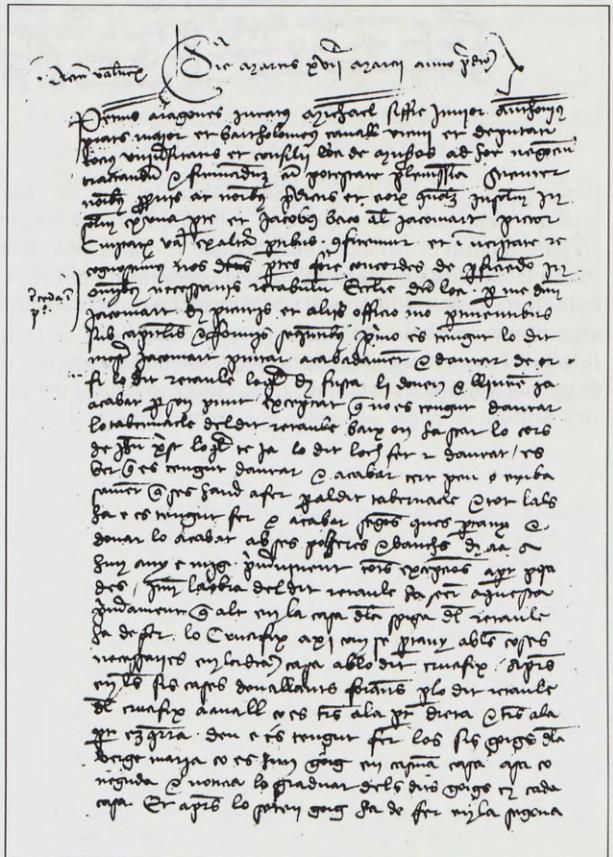
Item, la obra del dit retaule ha ser aquesta, primerament que alt en la casa de la spiga del retaule ha de fer lo Crucifix axi com se pertany ab les coses necessaries en la dita casa ab lo dit crucifix. Après en les sis cases davallants foranes per lo dit retaule del crucifix a avall ço es tres a la part dreta e tres a la part esquerra. Deu, e es tengut fer los sis goiges de la Verge Maria ço es hun goig en cascuna casa a sa coneguda e noticia lo graduar dels dits goigs en cada casa. Et après lo seten goig ha de fer en la segona casa de les cases damija del dit retaule, ço es davall la casa de la spiga on esta lo crucifix entre lo dit crucifix e lo tabernacle de la casa major den mig del retaule. Et aixi hauran acabats los set goigs los quals ha de fer bells e ab tota bona perfectio segons ques mereix en hun semblant retaule.

Item, après ha de fer en la casa major damig del retaule la Verge Maria ab lo Jesus al braç ab sos angels entorn e ab sa cadira axi com se pertany ab tot acabament.

Item, en les polseres e en les juntes del retaule ha de fer les ymatges que se mereix ab los senyals que son obrats en los quals ha de fer lo senyal del orde de la comanda de Museros ço es de Sant Jacmet de la Spata.

Item, en lo bancal davall lo retaule ha de fer sis istories de la passio com si haja sis cases en cascuna una istoria per manament que ab lo crucifix que esta alt en la spiga del retaule si haja set istories de la passio los quals ha de obrar per fer ben complides e acabades segons que pertany. E en la dita manament ha de donar fet pintat e acabat lo dit retaule daurat ab or ffi en tot lo que menester sia a coneguda de mestres entenents tal art.

Item, es concordat que lo dit mestre Jacomart haja per salari de fer e acabar lo dit retaule en la manera dessus e axi per sos treballs com de totes les altres coses que i metra en necessaries lo qual dona acabat de tot lo que y ha menester pero que no sia tengut durlo al loch mas donarlo acabat dins Valencia. E axi mateix quant se meta en la Esglesia que y haja de ser per ferhi de son offici lo que menester sia. E per tot haja tres milia sous moneda reals de Valencia los quals los dessus dits e tota la comunitat del dit loch e singulares de aquell li son e seren tenguts e obligats a pagar en aquesta



EL RETABLO DE LA CRUCIFIXION DE YAÑEZ Y SUS VINCULOS PICTORICOS CON VALENCIA

Discurso pronunciado por su autor en la solemne sesión de apertura
del curso 1994-1995 de la Real Academia de San Carlos

Sr. Presidente

Señoras y Señores Académicos

Señoras y Señores:

Agradezco a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y a su presidente don *Felipe María Garín Ortiz de Taranco*, la oportunidad que se me brinda de hablar de un artista singular, especialmente querido por valencianos y conquenses: *Fernando Yáñez de la Almedina*. En el siglo XVI, Valencia y Cuenca se hermanan en lo artístico por intermedio de dos pintores: nuestro Yáñez y el genovés Bartolomé Matarana⁽¹⁾. Se constata, por cierto, una curiosa inversión de los términos. Cuando Yáñez llega a Cuenca en 1525, tras una estancia intermedia en su pueblo natal de Almedina, ha dejado en Valencia un espléndido catálogo pictórico de la mayor plenitud renaciente, de difícil —por no decir imposible— hallazgo en ese momento fuera de Italia. Además, modifica con su arte la evolución de la pintura conquense y la convierte, en buen medida, en una prolongación de la escuela valenciana. Por su parte, cuando *Bartolomé Matarana* arriba a Valencia en 1597, para tapizar de frescos la capilla del colegio del Patriarca, lo hace tras permanecer y ejecutar numerosas obras en Cuenca en el curso de un cuarto de siglo.

De Fernando Yáñez se conserva en la catedral conquense un valioso conjunto pictórico que embellece las capillas *Peso* y *Carrillo de Albornoz*. Son en total cuatro retablos: el de la *Adoración* de los pastores de la capilla *Peso* y los de la *Epifanía*, *Piedad* y *Crucifixión* de la capilla de los *Carrillo de Albornoz*, más conocida como capilla de los *Caballeros*⁽²⁾. De todos estos altares, la mayor actualidad corresponde al retablo de la *Crucifixión* porque, tras permanecer largo años en una lamentable situación de suciedad y abandono, ha sido recientemente restaurado por una feliz iniciativa de la Fundación Argentaria, a propuesta del profesor *Pérez Sánchez*⁽³⁾. Atento a dicha actualidad, he optado por centrar mi intervención en los problemas historiográficos que le afectan, mostrando a ustedes la novedad —que poca gente conoce todavía— de contemplar sus tableros tan resplandecientes como cuando su autor los pintó, así como los numerosos vínculos pictóricos que

pueden establecerse con las obras que de él se conservan en Valencia.

La etapa valenciana de Yáñez ha sido elogiada unánimemente por los estudiosos, pero no así su período conquense, llegándose, en el caso particular del retablo de la *Crucifixión*, a una descalificación casi absoluta. El origen de la tendencia crítica desfavorable se encuentra en un divulgado artículo de *María Luisa Caturla*, “*Ferrando Yáñez no es leonardesco*”, publicado en los años cuarenta, donde los altares de la catedral de Cuenca representarían una radical metamorfosis estética del maestro, caracterizada por el desequilibrio y la incapacidad para acomodarse al ritmo evolutivo del arte europeo. Se interpretaban además no como un conjunto unitario, sino como simple revoltijo de pinturas de estilo y cronología diferentes, y se enjuiciaba duramente el retablo de la *Crucifixión* como obra mediocre determinada por el cansancio, el aislamiento y la esterilidad creadora⁽⁴⁾.

He tenido ya la oportunidad de manifestar, en diversos medios especializados de historia del arte, mi total discrepancia con tal presunta decadencia artística, propugnando la necesidad de una revisión de los Yáñez de Cuenca⁽⁵⁾. Hay que insistir en que el retablo de la *Crucifixión* no ha sido debidamente conocido por buena parte de la crítica, quizá sorprendida por el pequeño tamaño de muchas tablas que lo componen y la casi impenetrable capa de suciedad acumulada en el curso de los siglos. Tengo que recordar al respecto que el profesor Garín, gran estudioso como es bien sabido de Yáñez

(1) IBÁÑEZ, P. M.: “Relaciones pictóricas entre Valencia y Cuenca en el Renacimiento”. *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Mayo 1992. Actas, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 393-397.

(2) IBÁÑEZ, P. M.: “Fernando Yáñez en Cuenca”. En *Pintura conquense del siglo XVI, 2: El Renacimiento pleno*. Diputación de Cuenca, 1994, pp. 11-128.

(3) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. e IBÁÑEZ, P. M.: *Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*. Fundación Argentaria, Madrid, 1994.

(4) CATURLA, M. L.: “Ferrando Yáñez no es leonardesco”. *Archivo Español de Arte*, n.º 49 (1942), pp. 48-49.

(5) IBÁÑEZ, P. M.: “El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión”. *Goya*, n.º 216 (1990), pp. 336-343.



Retablo de la Crucifixión



Retablo de la Crucifixión en la capilla de la Catedral de Cuenca

de la Almedina, ha valorado positivamente el ciclo yañezco de Cuenca, oponiendo serias matizaciones al supuesto deterioro estético propugnado por María Luisa Caturla⁽⁶⁾.

El retablo de la Crucifixión preside el altar mayor de la capilla de los Caballeros. Esta capilla, de origen medieval, fue reconstruida entre 1517 y 1536 por los hermanos *Luis y Gómez Carrillo de Albornoz*, según noticias proporcionadas por *Ceán Bermúdez*⁽⁷⁾. Gómez Carrillo, canónigo, protonotario y tesorero de la catedral, era hermano bastardo de Luis, debiéndose considerar a éste como verdadero titular de la capilla por ser cabeza del linaje. Sin embargo, todo lo costeó al final el propio don Gómez, verdadero cerebro rector de las obras gracias a la cultura renaciente adquirida en sus muchos años de estancia en Italia.

Once tableros de pincel se acomodan en los encasamientos de esta especie de arco triunfal de hermosa mazonería plateresca, que tallara el maestro conquense *Antonio Flórez*. En el cuerpo principal, destaca por sus

mayores dimensiones la Crucifixión (199x139 cm.). A cada lado, dobles pilastras encuadran idéntico esquema: medallón sobre panel vertical rematado en medio punto. Se dedica a *Isaías* (diám. 23 cm.) y *San Clemente* (70,5 x 24,5 cm.) en el lado del Evangelio, y a *Habacuc* (diám. 23 cm.) y un *Santo obispo* (70,5 x 24,5 cm.) en el de la Epístola. En el banco, tres tablitas se despliegan en la calle central con los *Santos Pedro y Pablo* (23 x 35,5 cm.), *Resurrección con el donante* (23 x 41,5 cm.) y *Santos Juanes* (23x36 cm.), escoltadas en los pedestales de las pilastras laterales por dos tableros mayores con el *Martirio de Santa Catalina* (55x65,5 cm.) y el *Martirio de Santa Inés* (55 x 66 cm.). El coronamiento lo ocupa una *Natividad* (32x62,5 cm.).

Realizado en torno a 1526, que es la fecha inscrita en el friso, el retablo de la Crucifixión se integra plenamente en la estructura ideológica del recinto que lo alberga. En la capilla de los Caballeros se glorifica el

(6) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.ª: *Yañez de la Almedina*. Valencia, 1953, pp. 122-123; 2.ª edic., Ciudad Real, 1978, p. 67.

(7) CÉAN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, II, p. 129, y VI, pp. 15-17.



Yañez, Juicio Final. Colección March. Palma de Mallorca. (Foto archivo Felipe M.º Garín)

linaje de los Carrillo de Albornoz, pero con derroteros profundamente escatológicos. De ahí el alcance que logra el concepto y la imagen de la muerte en la decoración del conjunto (véase el llamativo esqueleto de la portada), con la que armoniza el tablero principal de la *Crucifixión*. En el mismo eje del altar, se superponen

los tres momentos culminantes de la biografía del creyente: nacimiento (*Natividad*), muerte (*Crucifixión*) y resurrección (*Resurrección con el donante*).

La *Crucifixión* es una de las composiciones más dramáticas del maestro de Almedina. Sin la teatralidad exagerada con que otros pintores contemporáneos tratan el

tema, predomina la mayor gravedad y contención expresiva en la representación de la tragedia. En su etapa valenciana, Yáñez se ocupa de la materia en dos pequeñas tablas que tienen el interés histórico de ser como inconscientes ensayos preparatorios para el gran tablero de Cuenca. Me refiero a los *Calvarios* del Museo San Pío V y de una colección privada madrileña (antes en la colección Montortal). Que se conozcan hasta el momento, son éstas las tres únicas pinturas dedicadas por Yáñez al trance del Gólgota. Procede, pues, cotejarlas. La *Crucifixión* de Cuenca es pieza compleja y de gran tamaño, repleta de personajes. En las tablas de Valencia, las primeras aproximaciones al asunto revelan menor coherencia compositiva. Se demuestra por la disposición más descuidada de los personajes, colocados horizontalmente a manera de friso y con escasas conexiones psicológicas entre ellos.

Como es frecuente en el catálogo de Yáñez, se repiten algunas figuras. Es el caso del Crucificado y la Magdalena, según señalara oportunamente Felipe Garín⁽⁸⁾. Con la única variante de la cabeza, el cuerpo de San Juan Evangelista es idéntico en la *Crucifixión* de Cuenca y en los *Calvarios* valencianos. El prototipo es muy antiguo en la producción yañezca: ya lo registramos en la *Pentecostés* de los postigos del altar mayor de la catedral de Valencia, en el apóstol situado de pie al fondo de la composición. Una vez más, se advierten los métodos de trabajo del pintor, que emplea según su criterio al mismo figurante para las más diversas caracterizaciones, con leves variantes adaptadas a cada caso.

Algo similar cabe decir de los dos ladrones que flanquean al Crucificado, estrechamente vinculados con diversas figuras de los Juicios de Játiva y Mallorca. El cuerpo del mal ladrón es el mismo que el de un condenado cabeza abajo del *Juicio* de la colección March. Las piernas del buen ladrón reproducen otras que emergen del fuego en la citada pintura mallorquina, así como la mitad superior de su anatomía ofrece evidentes similitudes con el condenado que se lleva una mano a la frente. Con el mismo modelo debe relacionarse el torso aislado entre las llamas del perdido *Juicio* de Játiva.

El ostentoso grupo de soldados del primer término, recubiertos de tan llamativas armaduras, se convierte en verdadero protagonista de la escena, oscureciendo al mucho más insustancial de las santas mujeres con San Juan. Todos ellos proceden de estampas italianas del último tercio del siglo XVI, y posibilitan la reconstrucción mental de los mecanismos compositivos de Fernando Yáñez en su taller. El soldado más joven, que se apoya sobre una maza, copia en sus menores detalles una estampa de *Meschino*. El modelo procede de un

dibujo atribuido a *Pinturicchio* que se conserva en la Academia de Venecia, y consiguió gran éxito entre pintores italianos de la época. Para Yáñez fue un prototipo especialmente querido, porque lo repite al representar a San Miguel en el *Juicio* de la colección March.

El guerrero del margen derecho reproduce con absoluta literalidad a un lancero incluido en un grabado de *Andrea Mantegna* con el *Descendimiento de la cruz*, de hacia 1465. Sin tanta exactitud, antes bien, interpretando el modelo con diversas variantes, Yáñez ya lo había tenido en cuenta al caracterizar al soldado erecto de la *Resurrección* del Museo San Pío V de Valencia.

El soldado del centro del grupo de la *Crucifixión*, el que muestra facciones duras y enérgicas y la cabeza rapada, tiene también antecedentes en el catálogo valenciano de Yáñez. Tanto la postura del cuerpo, como los detalles de la armadura, son idénticos al guerrero de la tablita del *Ecce Homo* del Museo San Pío V. Su origen se encuentra en una estampa, porque el *Maestro de Becerril* tiene un militar idéntico en *El obispo de Tuy en prisión* del retablo de San Pelayo de la catedral de Málaga. Otros pintores, tanto en Italia como en España, recurren al mismo modelo, lo que certifica la popularidad de que gozó en aquel tiempo.

Llama especialmente la atención el enigmático caballero situado tras los anteriormente citados, cabalgando un caballo encabritado. Procede del diseño que al italiano *Antonio Pollaiuolo* le encargara en 1479 *Ludovico el Moro*, duque de Milán, para el monumento ecuestre que quería dedicar a su padre *Francesco Sforza*. Yáñez volvió a utilizar dicho diseño en el *Juicio* de Mallorca, que ya he citado varias veces y que tal vez se pintó para alguna localidad de la Costera o del valle de Ayora. Esta vez se inspira no en el jinete vencedor, sino en el enemigo vencido que yace bajo las patas del caballo, y lo aplica a un condenado arrastrado con cuerdas a las llamas del Infierno.

En aquellos tiempos se utilizaban grabados por las facilidades creadoras que proporcionaban. No estaban mal vistos en los ambientes artísticos, y en muchas ocasiones los solicitaban los mismos clientes. Pero debe observarse que lo que proporciona la estampa es el trazo general de la figura, y sólo eso. El pintor despliega a partir de ahí su sabiduría pictórica, y la de Yáñez era mucha. Ahora que están limpios los tableros del retablo de la *Crucifixión*, se comprueba que carece

(8) GARÍN, Felipe M.º: op. cit., p. 126.



Martirio de Santa Catalina

de sentido señalar decrepitud alguna en Yáñez. El maestro sigue exhibiendo un dominio técnico que en numerosos pasajes llega a ser magistral: las bien trabajadas armaduras, los expresivos rostros de la mayoría de los personajes, etc. El ocre rojizo del fondo, tan característico de la técnica yañezca desde los primeros años, brota por todas partes, originando destellos desde las vestiduras de Santo Domingo y la Virgen a las oscuras armaduras de los soldados, contribuyendo al logro de una armonía cromática total.

El anterior ennegrecimiento de la pintura, verdaderamente notable como en los restantes tableros del altar mayor de la capilla de los Caballeros, llevó a algunos estudiosos a subrayar en la iluminación un carácter trágico, porque proyectaba claridad sobre los rostros y dejaba el resto en la penumbra⁽⁹⁾. Una vez consumada la limpieza, la *Crucifixión* conserva la suficiente tenebrosidad como para seguir pensando que ésta es uno de los caracteres diferenciales de la última etapa del maestro manchego. De tal manera, el pintor, al conseguir este efecto parcialmente pretenebrista, ilustra con acierto las palabras de San Mateo: “Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona” (Mateo, 27, 45).

Este ambiente vespertino, casi nocturnal, encuentra sus precedentes más remotos al final de la etapa valenciana, en el retablo de *San Miguel* de Ayora⁽¹⁰⁾ especialmente, y menos en otras obras. Desde luego, no en el *Calvario* Montortal (ahora en colección particular de Madrid), que alguna vez se ha querido fechar alrededor de 1531 y en Cuenca⁽¹¹⁾ cuando, precisamente por la

radiante iluminación diurna que envuelve la escena, no pudo pintarse antes de 1520. En Almedina, como se comprueba en *la Virgen, el Niño, Santa Isabel, Santa Ana y San Juanito*, pintada hacia 1523-1524, la fórmula ambiental se ofrece ya completamente definida. Y en Cuenca proporciona su sello lumínico peculiar a la mayor parte de las composiciones, no sólo del altar mayor de la capilla Albornoz, sino de los restantes altares de la catedral: *Piedad, Epifanía* y retablo de la capilla Peso.

Al fondo, la interpretación de Jerusalén con los edificios clásicos es convencional en la época, pero reclama nuestro interés la disposición de la ciudad sobre una cornisa horizontal de abruptos acantilados calizos. No recuerdo nada similar en el catálogo de Yáñez. Creo que debe verse aquí el influjo de la propia Cuenca, asomada a los desfiladeros de los dos ríos — Júcar y Huécar — que la cercan. Algo similar cabe deducir de la montaña de la derecha, detrás de los guerreros. De naturaleza caliza, con bandas horizontales de cantiles separados por estrechos rellanos, se asemeja al cerro del la Majestad según se ve desde lo más alto de la ciudad. Apuntemos otro detalle de influjo del entorno conquense: una casa de Jerusalén muestra en su medianería un inconfundible entramado de madera vista, que creo reflejo de la arquitectura popular que predominaba en Cuenca cuando Yáñez la visitó (la casa entramada del Sistema Ibérico).

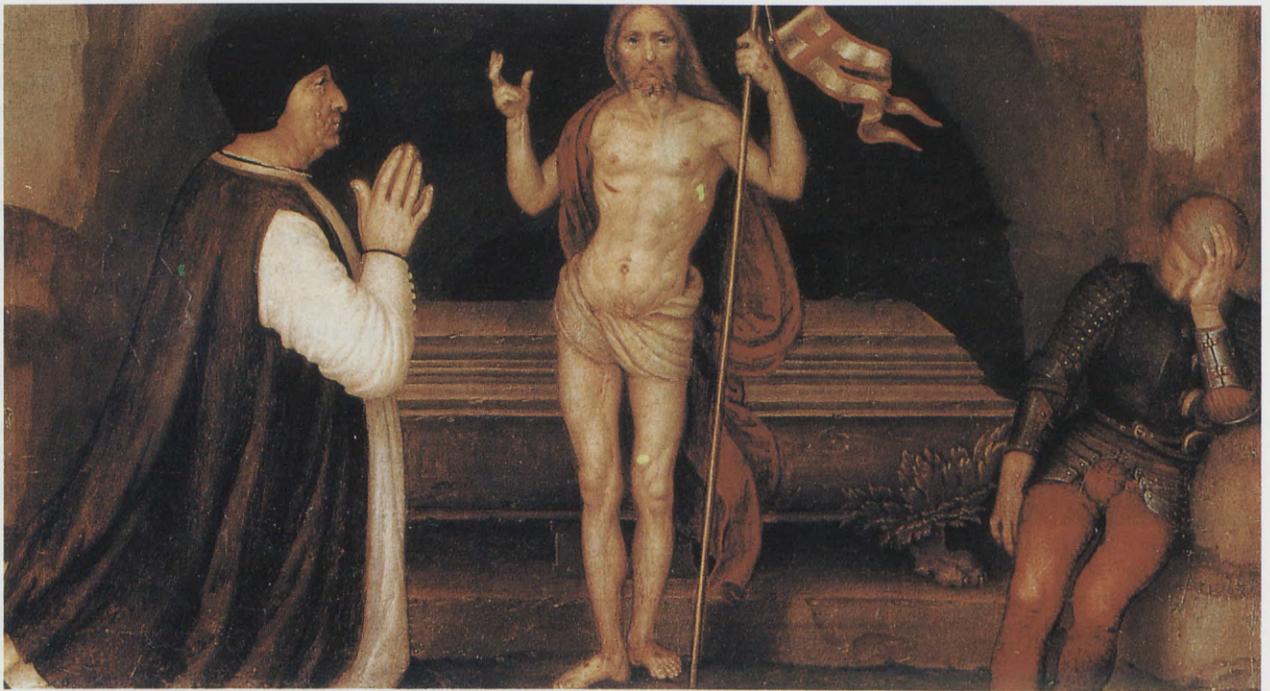
El *Martirio de Santa Catalina*, pese a sus limitadas dimensiones, es muy rico en motivos y personajes, como es norma en toda la obra conquense del maestro. La apretujada muchedumbre revela que estamos en la etapa final. Su maestría compositiva se prueba por el rigor estructural que emana del propio desorden originado por el suceso de la rueda. Justificándose por el mismo lance, la desacostumbrada abundancia de escorzos produce un original efecto de profundidad espacial, tan sólo fundada en el juego volumétrico de los grupos humanos.

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 más

(9) BOSQUE, A. de: *Artistes italiens en Espagne, du XIV siècle aux Rois Catholiques*. París, 1965, p. 266.

(10) IBÁÑEZ, P. M.: “Fernando Yáñez y el retablo de Ayora”, *Archivo Español de Arte*, n.º 262 (1993), pp. 173-180.

(11) VALDIVIESO, E.: *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo XV a Goya*. Comunidad de Madrid, 1987, p. 26.



Resurrección

encontramos en la escenilla del “Noli me tangere” del fondo de la *Resurrección* del Museo San Pío V. Fue Bertaux quien precisó la iconografía de la santa, corrigiendo a *Justi*: no era el examen ante los doctores, sino el episodio de la rueda⁽¹²⁾.

Según entiendo, el fondo arquitectónico es una reelaboración de la xilografía *Abraza ante la puerta dorada* de Durero. Yáñez poseía esta estampa, ya que algunos años antes la había empleado en Almedina, en la *Santa Generación* del Museo del Prado⁽¹³⁾. En Cuenca, la interpreta con menor literalidad, pero tanto el recodo urbano como el arco del fondo son inconfundibles. El modelo se hizo popular en la pintura valenciana del primer cuarto de siglo, como corrobora su fiel reproducción en la *Virgen y el Niño con los santos Cosme y Damián*, del Museo San Pío V.

El guerrero sentado en el suelo, asiendo una especie de alabarda, es el mismo que aparece en la *Resurrección* del citado museo. El espectador del fondo, tocado con turbante, se vincula con el segundo personaje de la embocadura de la *Presentación de María en el Templo* de la catedral de Valencia. La cabeza del verdugo derribado en el suelo, a la derecha de Santa Catalina, es similar a otra que se observa en posición invertida en el Infierno del Juicio de

Mallorca. Su origen tal vez se encuentre en la leonardesca *Batalla de Anghiari*.

El guerrero revestido con armadura, que se muestra en posición frontal junto al emperador, merece mayor determinamiento. En él se reconoce un prototipo popularizado por *Pietro Perugino* hacia 1500, a partir del *Arcángel San Miguel* de políptico de la cartuja de Pavía y otras obras. El modelo exacto no deriva, sin embargo, de ninguna de dichas representaciones, sino de un dibujo del maestro italiano, *Hombre armado* (perteneciente a las colecciones reales de Windsor), que debe ser considerado estudio preparatorio para *San Miguel* de la cartuja de Pavía. Yáñez transporta literalmente dicho diseño a su *Martirio de Santa Catalina*, incluyendo las facciones de tan vigorosa expresión. El modelo le llegaría con toda seguridad a través de una estampa, porque el *Maestro de Becerril* lo incorpora también en su *Martirio de San Pelayo* de la catedral de Málaga. En su pintura, el guerrero de Yáñez ha conservado en la mano derecha el bastón tradicional de los arcángeles (ya que, como queda dicho, el dibujo

(12) BERTAUX, E. “Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence”. *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVIII (1907), p. 115.

(13) ANGULO, D.: “La Virgen, el Niño y San Juan, con Santa Ana y Santa Isabel”. *Archivo Español de Arte*, n.º 73 (1946), p. 64.



San Pedro y San Pablo

original de Perugino iba referido a una representación de San Miguel).

Los *Santos Pedro y Pablo* era una de las tablas más ennegrecidas del retablo de la Crucifixión. Después de la restauración, se ha convertido en una de las piezas más interesantes del catálogo de Yáñez en Cuenca. De la más impenetrable oscuridad, ha emergido un paisaje de peñascos y frondas que antes parecía inexistente. Se confirma así que hay fondos de naturaleza en los retablos de Cuenca, como también existen arquitectura, de las que no tardaremos en ocuparnos. Compositivamente, la pintura ofrece el aliciente de ver la original y perfecta trabazón de los cuerpos proyectados en direcciones opuestas. Contrariando las duras críticas que en alguna ocasión ha sufrido este tipo de paneles, si hay algo que poseen estas figuras es monumentalidad, y debe tenerse en cuenta que su tamaño es de apenas quince centímetros. Envuelve a los personajes la característica suave y tenebrosidad azul-verdosa de la última época. Se refuta aquí cualquier calificativo de mediocridad y decadencia. Como puede observarse, se trata de una casi miniatura técnicamente exquisita, de elaboración

cuidadosísima. Con ligeras variantes, San Pedro repite el modelo de uno de los medallones del marco de la *Piedad*⁽¹⁴⁾.

La *Resurrección* es uno de los tableros más interesantes del retablo, porque muestra el retrato de *Gómez Carrillo de Albornoz* en hábito talar. *Bertaux* efectuó el primer análisis completo del panel, autenticando la *Resurrección* del Museo de Valencia, donde se repiten el Resucitado y el soldado dormido⁽¹⁵⁾. También ha subrayado Felipe Garín el parecido facial del Resucitado con Cristo del Juicio de Játiva⁽¹⁶⁾. Son tan estrechos los vínculos entre la *Resurrección* del Museo San Pío V y el retablo de la Crucifixión, que se reiteran cinco de los seis personajes que la habitan: Resucitado, soldado dormido, soldado sentado con alabarda, soldado erecto y

(14) DÍAZ PADRÓN, M.: "Dos nuevas tablas del Divino Morales y seis medallones de Yáñez de la Almedina". *Archivo Español de Arte*, n.º 172 (1970), p. 411.

(15) BERTAUX, E.: *op. cit.*, p. 115.

(16) GARÍN, F. M.ª: *op. cit.*, p. 114.



Natividad

la Magdalena del fondo. (La sexta figura, la diminuta de Cristo del “*Noli me tangere*”, se agiganta en el primer plano de *Cristo presentando a los redimidos del Limbo a la Virgen*, del Prado).⁽¹⁷⁾

Yáñez presenta al tesorero orante a los pies del Resucitado, como hizo Pinturicchio con el Papa *Alejandro VI* en los Apartamentos Borgia del Vaticano. Pocos casos habrá en la pintura europea donde, como aquí, el donante aparezca representado a escala bastante mayor que la figura sacra a la que acompaña. Los rasgos de don Gómez no coinciden exactamente con los efigiados en su sepulcro de mármol, situado al pie del altar de la *Piedad* y obra probable del entallador *Antonio Flórez*, donde se le caracteriza más joven e idealizado. La versión ofrecida por Yáñez, directa y sin concesiones, parece dotada de mayor veracidad y sentimiento de la realidad.

Como dije anteriormente, el elaborado entramado ideológico y estético de la capilla de los Caballeros, y de las obras de arte que contiene, es producto de la formación italianizante de Gómez Carrillo. Fueron casi dos décadas las que el tesorero pasó en Italia, ligado a un centro del saber tan prestigioso como el colegio de los Españoles de Bolonia. En 1486, era admitido en este colegio de San Clemente, y en él permaneció como mínimo hasta 1498, ocupando cargos de la

mayor responsabilidad y misiones tan transcendentales como la reforma de los estatutos, por mandato del Papa *Alejandro VI* y delegación del cardenal Bernardino de Carvajal. Seguramente, en los primeros años del siglo XVI regresó don Gómez a Cuenca, tomando posesión de su canonjía en la catedral de Cuenca el 14 de abril de 1505. Gómez Carrillo y Fernando Yáñez, pertenecientes a la misma generación, debieron de coincidir cronológicamente en Italia. Alguna vez me he preguntado si allí llegaron a conocerse, a través de la corte papal de *Alejandro VI*.

En los *Santos Juanes*, vuelve a probarse que las pinturas de la catedral de Cuenca incluyen fondos de paisaje, y no un muro espectral de sombras evanescentes como tantas veces se ha creído. La limpieza permite apreciar en todos sus detalles la delicadeza de este paisaje montañoso, envuelto en la sutil tenebrosidad de la etapa final y familiar en otras muchas obras del maestro. Como hecho curioso, se observa un arrepentimiento hacia la derecha, con un acantilado que baja verticalmente cortando el perfil de las montañas.

Referente a las figuras, interesa especialmente la del Evangelista, porque reitera uno de los modelos más

(17) IBÁÑEZ, P. M.: *Pintura conquense...*, op. cit. p. 112.

extendidos en la producción de Yáñez y de sus seguidores. Personifica normalmente a Cristo o alguno de los Juanes y procede, evidentemente, de la pintura italiana; tal vez del círculo lombardo de Leonardo. Frontalmente dispuesto y con expresión ensimismada, rasgos que le confieren un carácter icónico fuertemente resaltado, contrasta con su más inquieto compañero y con los agitados Pedro y Pablo del otro lado de la predela.

El *Martirio de Santa Inés*, como otros tableros del retablo de la Crucifixión, es pintura deficientemente conocida. Se ha identificado siempre como la degollación de Santa Catalina, cuando lo que en realidad escenifica es la muerte de Santa Inés. La escena se localiza en una encrucijada urbana, cerrando el frente un noble edificio renacentista con portada de arco entre pilastras, coronada por frontón, y paramento de mampostería y ladrillo. María Luisa Caturla había afirmado rotundamente que en los altares yañezcos de Cuenca faltaban los elementos arquitectónicos que eran tan característicos de su etapa valenciana, dándolo como prueba del supuesto desequilibrio estético del pintor en sus últimos años⁽¹⁸⁾. Aquí, como en otras pinturas de Cuenca (*Adoración de los pastores*, *Visitación* del retablo de la capilla Peso, etc), se contradice dicha teoría. Los precedentes de este tipo de arquitectura, tan de Yáñez, se remontan hasta los postigos del altar mayor de la catedral de Valencia (*Pentecostés*, por ejemplo).

Los niños que asoman tras las piernas del verdugo ya los había incluido Yáñez en la *Presentación de María en el Templo* de la catedral de Valencia⁽¹⁹⁾. El rostro juvenil que apenas se vislumbra junto a la portada renueva un prototipo yañezco muy repetido desde los postigos, siempre colocado de perfil. El precedente más inmediato se observa en el ángel de la *Anunciación* del colegio del Patriarca. Los aderezos de Santa Inés recuerdan, por su diseño y factura, a los que adornan a *Santa Catalina*, del Prado.

Los dos medallones con *Isaías* y *Habacuc* resultan insólitos en el catálogo del maestro. No conozco ningún precedente en su producción anterior a Cuenca, porque suelo trabajar con tableros cuadrilongos. En el marco de la *Piedad* de la capilla de los Caballeros, vuelve a introducir seis medallones de pincel.

San Clemente fue reconocido certeramente por Post⁽²⁰⁾ (Bertaux lo había identificado como San Gregorio). El personaje luce una de esas vestimentas llamativas y suntuosas que tanto gustan al pintor, especialmente según trascurrir su carrera en nuestro país, después de volver de Italia. Tal vez pueda explicarse su afición por cuajar de joyas y brocados la indumentaria de bastantes figuras, por influjo de la propia tradición española.



San Clemente

Contemplando a *San Clemente*, vienen al recuerdo *Santa Catalina* del Museo del Prado, el obispo que acompaña a San Vicente en la tablita del Museo San Pío V, los reyes de la *Epifanía* de la catedral de Cuenca y la citada *Santa Inés* del retablo de la Crucifixión.

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

(19) POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting, XI*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1953, p. 235.

(20) POST, Ch. R.: *op. cit.*, p. 231, nota 3.

Situado simétricamente al otro lado del altar, un *Santo obispo* continúa presentando hoy las mismas dificultades de siempre para su identificación. Se ha supuesto en alguna ocasión que se trata de San Agustín⁽²¹⁾, lo que resulta complicado de verificar cuando carece de cualquiera de sus rasgos distintivos (pluma o libro abierto, corazón llameante entre las manos, niño con una concha, etc.). Reproduce el diseño del mencionado obispo del Museo de Valencia. Aunque varía el colorido de los ropajes, la postura frontal y numerosos detalles certifican que se trata del mismo prototipo.

Difícilmente visible, por su situación en lo más alto del retablo, la *Natividad* ha acumulado poca literatura crítica. A Ponz le pareció tan bien lo poco que pudo observar desde abajo, que se quedó con las ganas de examinarla más de cerca⁽²²⁾. Sobrepasado por las dificultades, Bertaux supuso la completa ausencia de los pastores⁽²³⁾, cuando se pueden contar hasta cinco. Precisamente, Post ya advirtió de que los dos del fondo, que avanzan hacia el portal, uno con larga vara y el otro con un carnero sobre los hombros, reproducen

otros idénticos de la Adoración de los pastores del retablo mayor de la catedral de Valencia⁽²⁴⁾. Quedan ambos cabrerizos como el broche final de una larga cadena de vínculos pictóricos entre Cuenca y Valencia, que demuestran, pese a los rasgos diferenciales que pudieran citarse, la unidad incontrovertible de la producción de Fernando Yáñez de la Almedina.

Muchas gracias.

PEDRO-MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

(21) BERTAUX, E.: *Ibidem*.

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

(23) BERTAUX, E.: *op. cit.* p. 120.

(24) POST, Ch. R.: *op. cit.*, p. 235.

UNA TABLA DE SANTA ANA CON LA VIRGEN Y EL NIÑO JUNTO A MARIA MAGDALENA, IDENTIFICABLE CON LA CENTRAL DEL RETABLO DE LOS JOAN (1507), DE VICENTE MACIP

Desde fechas bien recientes se viene abordando al pintor *Vicente Macip* (h. 1475-1550) desde una óptica completamente nueva tras descubrir que la dilatada carrera de este artista estuvo jalonada por varias etapas en función de determinados acontecimientos que en Valencia se dieron desde fines del siglo XV hasta mediados del XVI. Su trayectoria, por tanto, habría quedado al principio marcada por las actividades de *Osona*, *Pablo de San Leocadio* y más tarde por *Yáñez* y *Llanos* tras su llegada en 1506; posteriormente se vería afectado por los cambios acontecidos tras las Germanías y sobre todo por la presencia de varias obras de *Sebastiano del Piombo* que llegaron a Valencia en 1521 adquiridas por el embajador don *Jerónimo Vich*; finalmente la difusión de estampas de corte rafaelesco introdujeron rasgos de sensibilidad abiertamente manierista en la producción del pintor por los años 1540 y siguientes.

Gracias a la aparición de un documento fechado en 1507, que nos presenta a Vicente Macip como pintor de un retablo para la Capilla de los Joan en la Cartuja de Portacoeli, y a la confrontación de esa noticia con una pintura del Museo de Valencia con el *Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores*, que había sido identificada por *Saralegui* como procedente de aquel conjunto, *Fernando Benito* ha podido establecer que el “Maestro de Cabanyes” —enigmático pintor de estilo cuatrocentista al que se atribuía dicha pintura entre otras muchas y se le suponía maestro de Macip— no fue otro que el propio Vicente Macip antes de alcanzar un estilo de fuerte impronta piombesca⁽¹⁾. A partir de aquí Benito desarrolla su tesis analizando las pinturas que se catalogaban como del “Maestro de Cabanyes”, desde las más tempranas hasta las más evolucionadas en razón de estilo, confrontando especialmente estas últimas con las más antiguas obras que la crítica venía considerando de Vicente Macip. Esa confrontación nos descubre efectivamente muchos puntos de contacto entre éstas y aquellas, y sobre todo muestra la imposibilidad de establecer una línea divisoria entre ambos grupos en determinado momento, evidenciándonos de forma muy razonable —al margen del documento aludido— que el “Maestro de Cabanyes” y Vicente Macip se deben considerar una personalidad única.

El documento de 1507, que ha permitido establecer el nexo para tal identificación es, en efecto, un época en la que Vicente Macip cobra 20 libras por la segunda tercia del retablo que ese año se hallaba pintando para una capilla de Portacoeli, reconstruida por *Lorenzo Joan*, padre de *Francisco* y *Pedro Joan*, comitentes del encargo. Esta era la capilla “de Santa Ana y María Magdalena” o simplemente “de Santa Ana”, llamada así indistintamente por las fuentes, como veremos más adelante. El hecho de que no haya aparecido de momento la contrata inicial de dicho trabajo, en la que tal vez podrían estar anotados los asuntos a pintar, impide conocer cómo pudo ser exactamente el retablo y cuántas pinturas contuvo; sin embargo, obligado es pensar que la tabla principal estaría dedicada a las titulares de la capilla, ofreciendo las laterales pasajes relacionables con la advocación de la tabla central según la costumbre. *Don Leandro de Saralegui* desde luego no dudó en identificar el *Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores*, del Museo de Valencia, como procedente de aquel retablo⁽²⁾, identificación que corrobora Fernando Benito al advertir que en el inventario manuscrito de 1847 se reseña en el asiento número 196 y con aquella procedencia un “Anuncio del ángel a los pastores” (entre otros asuntos) en tabla, a lo que se suma además el hecho de que no existe en el Museo de Valencia, ni entre lo guardado o en lo perdido, otra pintura susceptible de ser anotada de ese modo. Puesto que no parece que las demás pinturas que compusieron el retablo fueran a parar al propio Museo, no está de más hacer una repaso de fechas y hechos, pues alguna luz podría vislumbrarse al respecto.

La aludida capilla de Portacoeli fue fundada por Pedro Joan en 1408, manteniendo su patronazgo los sucesores en los siglos siguientes. Estaba situada junto a la iglesia —hay que recordar que los templos cartujanos no tienen capillas en su nave— accediéndose a ella desde el claustro del cementerio también llamado “Claustro de Santa Ana”. El padre *Eixarch* —monje cartujo del siglo

(1) Benito Doménech, Fernando: “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, t. 66, n. 263 (jul.-sep. 1993); p. 223-244.

XVI y prior que fue de la Cartuja durando dos años—, autor de una crónica de benefactores escrita hasta 1554 y continuada por otros después, nos dice textualmente que “Petrus Joannes cives valentinus expedit sex-mille solidos in aedificanda et ornanda capella Sante Anne sepultus anno 1411 cum habitu conversorum in nostro cimiterio”⁽³⁾, y que a fines del siglo XV Mosén Lorenzo Joan, nieto del fundador, reedificó la capilla “fent los peus de pedra picada y la cuberta de cruer y volta”. A la muerte de éste en 1502, su hijo Francisco Joan prosiguió con la obra: “Don Francés Joan fill del sobre dit Moss. Llorens Joan post mortem patris paymentá la Capella de Santa Ana feu portar les rajoletes de Sevilla, feu los respatlors, caxons y retaule” (sin duda el retablo que pintaba Macip en 1507, tal vez para conmemorar el centenario de la fundación de la capilla); en 1527, el mismo Francisco Joan donó “los donapans grans daurats y los vestiments de brocat..., un calçer... y una cortineta per lo Sacrari de Carmesí...”⁽⁴⁾, lo que permite suponer la capilla ya acabada y con culto en ese tiempo.

No menos interesante para el argumento que nos ocupa es la noticia suministrada por *Pedro Sucías*, cronista valenciano de fines del siglo XIX, al afirmar que en 1408 el fundador Pedro Joan mandó construir el altar de la Iglesia dedicado a “Santa Ana y María Magdalena” conjuntamente⁽⁵⁾. La natural tendencia, por comodidad, a acortar los términos, explica que se empleara habitualmente el, más simple, de “Capilla de Santa Ana” para referirse a ella. La forma abreviada empleada para referirse a iglesias de titularidad compartida la encontramos en algunos templos valencianos, como la parroquia “de San Martín y San Antonio Abad” o la “de San Nicolás y San Pedro Mártir” entre otras muchas, que por lo general son más conocidas como “San Martín” y “San Nicolás” respectivamente. La doble titularidad que la capilla de Portacoeli tenía es, en este caso, dato importante que no debemos olvidar.

Expuestos los argumentos precedentes, creemos oportuno destacar la existencia de una interesante pintura, conservada en el Real Monasterio de San Miguel de Liria, pieza virtualmente ignorada por la historiografía artística, pues creemos que podría tratarse de la tabla titular de aquel retablo que Vicente Macip realizaba para Francisco y Pedro Joan en 1507⁽⁶⁾.

Se trata de una pieza de calidad notable (Tabla, 1'55 x 0'85) con *Santa Ana, la Virgen y el Niño, en presencia de María Magdalena*, con impecable fondo de oro, propio de panel central de retablo, y con una factura que coincide de modo puntual con el estilo primerizo de Vicente Macip, esto es, el denominado hasta hace poco “estilo Maestro de Cabanyes”. Con respecto a su

procedencia es significativo que en la comunidad de monjas donde hoy se custodia —Congregación de Terciarias Franciscanas de la Inmaculada— se asegure por tradición que la tabla procede de Portacoeli. La pintura podría ser perfectamente la que se cita en las Crónicas del Monasterio como una “...tabla gótica de gran mérito (se supone que es de Juan de Joanes)”, recuperada junto a otros cuadros tras la Guerra Civil, todos ellos legados al monasterio por *doña Etevlina Gil Izquierdo*, fallecida el 23 de agosto de 1914, y antigua propietaria, por cierto, de una masía que había pertenecido a la propia cartuja⁽⁷⁾.

En caso de referirse efectivamente a esta pintura cabría pensar que pudo consignarse como “gótica” por su estilo primitivo con fondo de oros, y que su adscripción a Joanes se sustentara en una filiación antigua

- (2) Saralegui, Leandro de: “Visitando colecciones: la de la Marquesa Viuda de Benicarló”, *Arte Español*. Madrid, (Tercer trimestre 1944); p. 4.
- (3) Tarín y Juaneda, Francisco: *La Cartuja de Portacoeli*. Valencia, 1987; Apéndice A, p. 261. Este autor copia parcialmente la crónica del Padre Eixarch.
- (4) *Ibidem*; p. 280. Una confusa lectura de esta noticia ha llevado a decir (C. Soler) que el retablo fue donado en 1527, pudiéndose referir a un nuevo retablo. Véase *El Mundo de los Osona ca. 1460-ca. 1540*. Valencia, Museo de San Pío V, 19 nov. 1994-23 feb. 1995, Valencia, 1994; p. 183. Fernando Benito, sin duda también por error, transcribe a pie de página como “Anuncio a los pastores” lo que reseña con el número 196 del catálogo de 1847: “Tablas al óleo y al temple. Un milagro de la Resurrección de una difunta, Anuncio del ángel a los pastores” (el subrayado es nuestro), “y las diez restantes de varios santos”.
- (5) Sucías, Pedro: *Los Monasterios del Reino*. Manuscrito. T. II, parte 1.ª; p. 52. Aunque el autor indica que el 24 de julio de 1408 el noble Pedro Joan, capitán de la guardia del Papa Benedicto XIII, “...mando edificar de su pecunio particular dos altares a las santas Ana y María Magdalena”, Sucías en su otro manuscrito sobre *Notas útiles para la Historia del Reino de Valencia. Distritos Sagunto y Sueca 2*; p. 317, dice: “Año 1408. Don Pedro Juan mandó construir el altar de la Iglesia dedicado a Santa Ana y María Magdalena”. En el cenobio desde luego ni hubo alguna capilla dedicada sólo a la Magdalena ni los Joan fundaron otra capilla.
- (6) Fue reproducida y brevemente comentada por Amadeo Civera en una revista local como anónima y de mediados del siglo XV; véase “De la colección pictórica de San Miguel de Llíria” en *Fira i Festes de Sant Miquel*. Liria, 1988; p. 19-23. Agradezco a Amadeo Civera y a M.A. Catalá Gorgues sus informaciones sobre esta pintura y las gestiones que realizaron ante el Convento para poder estudiar y fotografiar la tabla directamente. A Fernando Benito agradezco asimismo las consultas y la ayuda prestada en la elaboración del presente trabajo. A Felipe Vte. Garín Llombart mi reconocimiento por habernos puesto en aviso de la existencia de esta tabla del Monasterio de Liria.
- (7) *Crónicas del Real Monasterio de San Miguel de Liria, 2.ª parte. 1939-1977*. Manuscrito. Cap. VI: “Se recupera la pequeña imagen de San Miguel y otros objetos de gran valor”. Pudimos comprobar que en el Monasterio no hay ninguna otra tabla “gótica”.



(independientemente de la crítica histórica) mantenida por la tradición desde tiempo remoto y que refiere a Vicente Macip bajo el genérico nombre de "Joanes".

Acudiendo a la revisión de los testimonios subsistentes sobre el modo en que fueron enajenadas las obras artísticas de la cartuja de Portacoeli a raíz de la Desamortización, descubrimos que la operación fue hecha con grandes dificultades y dilaciones en relación a otros cenobios. Refiere Suciás que cuando se inventariaron las pertenencias de la cartuja, ya habían desaparecido más de la mitad al acudir gentes de pueblos de alrededor a saquear el cenobio. Deshabitado por los monjes desde 1837, aún en 1839 no se habían recogido oficialmente sus pinturas, y fue en 12 de octubre de ese año cuando la Comisión del Museo delegó en D. Vicente Llácer, Director de Escultura de la Academia de San

Carlos, para recoger los menguados bienes artísticos que en ella quedaban. Al parecer tampoco ese cometido fue fácil, pues Llácer tuvo que pedir auxilio y protección al jefe de la Brigada de Liria para poder cumplir su misión⁽⁸⁾. Ello explicaría, entre otros factores, que los inventarios que se hicieron por entonces en Portacoeli se realizaran con prisas, eludiendo temáticas, autores o tamaños de los cuadros⁽⁹⁾. Por descontado, un gran número de los que llegó a ver Ponz en el siglo XVIII no se localizan en el Museo de Valencia.

Con estos antecedentes resulta muy verosímil que la tabla de *Santa Ana, La Virgen y el Niño, en presencia de María Magdalena* que aquí abordamos perteneciese efectivamente al retablo de la capilla de Santa Ana y la Magdalena de Portacoeli pues, por otra parte, la presencia enfatizada de ambas santas en el cuadro, de mayor tamaño que las figuras de la Virgen y el Niño, y el hecho mismo de que aparezcan reunidas en una misma escena, hace totalmente creíble tal presunción, desde el momento que la capilla de Portacoeli las tenía por titulares.

Como dato a añadir, María Magdalena ostenta patrocinio singular en la orden de la cartuja, junto a San Juan Bautista, no faltando en programas iconográficos cartujanos como en el actual retablo mayor de Portacoeli y en el del sagrario Aula Dei.

Otro aspecto curioso se desprende del cotejo entre las dimensiones de este cuadro (1,55 x 0,85) y la tabla con el *Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores*, del Museo de Valencia (0,88 x 0,64), resultando ser la segunda de una altura algo más de la mitad de la primera, lo que permite imaginarla flanqueando a aquella junto a otras tres de su mismo tamaño que llenarían las calles laterales del retablo, junto a otras en su parte superior y otra de ático. También la técnica en ambas pinturas es similar, a base de temple con toques de óleo, abundando en una coloración fría de aspecto muy semejante. La ejecución, en cambio, parece más fina en la tabla de Liria que en la del museo valenciano, lo que hace pensar que el artista se esforzó en apurar sus pinceles con mayor cuidado en la tabla principal del

(8) Ver Garín Llombart, Felipe Vte.: "El hecho museológico y su realidad valenciana", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1973; p. 37-48. (Archivo Diputación de Valencia, E-8-2, cajas 1, 2 y 3). Como claro ejemplo del desconcierto e indeterminado destino de los bienes durante el proceso de desamortización, encontramos que el 14 de marzo de 1842 se inicia todo un proceso a un tal Tomás Rico por poseer varios cuadros que pertenecieron a la Cartuja de Portacoeli.

(9) Pedro Suciás transcribe el inventario de Portacoeli y cuyo original, como indica, se halla en el Archivo del Reino. Verificada tal información, véase *Propiedades antiguas*, leg. 470.

conjunto, como vemos en muchos retablos conocidos de su época.

Abordada desde el contexto general de la producción temprana de Vicente Macip, la tabla de Liria ofrece otros puntos de interés que conviene subrayar. Por ejemplo, la tipología de la Santa Ana con la Virgen y el Niño (versión iconográfica conocida como “Anna Triplex”), no es sino una inversión compositiva, aunque con ligeros cambios, de la que aparece en la predela de las Santas del Museo de Valencia hecha por el mismo pintor. El débito de influencia yañezca que ofrece el rostro algo escorzado de Santa Ana podría tener su ascendente en las “Marías” provistas de tocas que Fernando Yáñez pinta en la Piedad del retablo de los Santos Médicos de la Catedral (1506)⁽¹⁰⁾, y que Macip pudo conocer desde un primer momento; la Magdalena, en cambio, de rostro oval de finas facciones, conecta a la perfección con otras figuras femeninas pintadas por Macip durante su primera etapa cuatrocentista, como la Santa Margarita, que junto a San Dionisio, preside el retablo de ambos santos del Museo Diocesano y

Catedralicio de Valencia (los esgrafiados en oro son también de factura muy similar), o la Santa Marta del retablo de la ermita de San Francisco de Náquera, salida indudablemente del mismo pincel. La Virgen, que ocupa la parte central de la tabla, nos recuerda la que aparece en la *Adoración de los Pastores* del Museo Diocesano y Catedralicio valenciano y la del mismo asunto del de Tarragona.

Antes de concluir el presente estudio, quisiéramos citar textualmente unas palabras redactadas por *Manuel González Martí* sobre los “Hernando”, pues su sentido cuadraría también si las aplicamos a Vicente Macip: “Detengámonos, por un momento, a estudiar escrupulosamente la obra de un artista cualquiera, del más original y personal, del más reputado, y nos encontraremos siempre variedad de ejecución y hasta de modo de concebir los asuntos, según su edad y, por lo tanto, según las influencias que a su espíritu de artista lleven las sensaciones que perciba, ya ante la misma Naturaleza bajo formas o aspectos que antes desconocía, ya influenciado por las definitivas producciones de los grandes maestros que le precedieron, o, por último, porque el estudio y práctica le han llevado al dominio y manejo del lápiz o color en forma que antes no poseía”.⁽¹¹⁾

Así pues, y con los argumentos aportados, cabe sumar la pintura de Liria en cuestión a la producción de Vicente Macip en su etapa juvenil, necesitada, ya se ha dicho, de una revisión actualizada.

VICENTE SAMPER EMBIZ



(10) En contraste con lo recientemente propuesto en relación a esta pieza (ver Pérez Sánchez, Alfonso E.: “Yáñez de la Almedina” en *Obras maestras restauradas: Yáñez de la Almedina. Retablo de la Crucifixión*. Madrid, 1994; p. 11-24), se trata sin duda, por concepto (fondo de paisaje...) y por medidas, del bancal del retablo de los Santos Médicos cuyas tablas de los titulares, aunque maltrechas, se conservan en la Catedral valenciana. Las medidas de las tablas de San Cosme y San Damián (2,10 x 88 cada una, con ligeras variaciones entre ellas), cuadran a la perfección con la de la Piedad (0,64 x 1,77). Ver Benito Doménech, F.: “Sebastiano del Piombo y España” en *Sebastiano del Piombo y España*, Museo del Prado, Madrid, 1995; p. 56.

(11) González Martí, Manuel: “De la historia artística de Valencia: las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI”, *Museum*. Barcelona, t. 4, n. 11, 1914-1915; p. 390.

SOBRE MIGUEL JUAN PORTA Y VICENTE REQUENA “EL JOVEN”

De un tiempo a esta parte, los estudios llevados a cabo sobre la pintura valenciana posterior a *Juanes* han permitido la reconstrucción de la vida y obra de algunos discípulos y seguidores que habían permanecido más o menos nebulosos en la órbita del configurador de la escuela y encasillados en el cómodo calificativo de “juanescos”. La documentación, en primer lugar, de obra inédita; simplemente la comprobación “in situ” y posterior estudio de la que tradicionalmente atribuían las fuentes a tal o cual pintor, han permitido crear unas bases seguras desde las que iniciar no sólo una revisión de todo lo clasificado hasta el momento en el ámbito juanesco, sino también la adscripción de trabajos desconocidos o poco tenidos en cuenta. Este es el caso de los pintores *Miguel Juan Porta* (antes de 1544-después de 1616) y *Vicente Requena “el Joven”* (1556-después de 1597), tras el análisis crítico al que han sido sometidos en los últimos años⁽¹⁾.

A Miguel Juan Porta se le pueden atribuir la “Adoración de los pastores” y la “Presentación al Templo”, de la colección *Peris Mencheta* de Barcelona, que *Albi* consideró del círculo de *Juanes*⁽²⁾ y el que suscribe como obras de una personalidad independiente⁽³⁾, siendo para *Díaz Padrón* y *Padrón Mérida* obras del *Maestro de la Virgen* de la colección *Grases*, al que asignaron buen número de piezas anónimas, clasificadas en general por el primero como obras del taller del *Pintor de los Salvadores*⁽⁴⁾.

La producción segura para conocer el estilo de *Porta* y, por tanto, referencia obligada para cuantas atribuciones se le lleven a cabo, son el retablo mayor del Convento de *Sancti Spiritu*, de *Gilet*, cuya tabla principal, la “Pentecostés”, está firmada y fechada en 1587; la vitela de “San Miguel”, que ilustra la portada del “Llibre del Mustasaf” (Ayuntamiento de Valencia), que contrató en 1569; un “Extasis de San Francisco” (recibiendo los estigmas), de 1571, en colección particular de *Xàtiva*, dada a conocer por *Fernando Benito*, así como los retablos que le atribuye certeramente este autor: el de “Almas”, de la Asunción de *Torrent* y el fragmento conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁽⁵⁾. Dudamos que se pueda mantener la atribución al pintor de la vitela con “El Arbol de Jessé”, en la misma pinacoteca, llevada a cabo por *Soler d'Hyver*⁽⁶⁾.

La “Adoración de los pastores” de la mencionada colección barcelonesa, muestra un paisaje (de aire veneciano) con idéntico tratamiento al que aparece en el “Extasis de San Francisco”, de *Xàtiva*, con árboles muy tupidos y conjuntos arquitectónicos imaginarios. La costumbre de *Porta* de colocar el brazo izquierdo en alto y la mano en situación frontal, que se advierte en uno de los pastores al fondo y a la izquierda del espectador, se repite no tan acentuadamente en el mencionado *San Francisco* y casi de forma idéntica en el *San Pablo*, de la “Pentecostés”, firmada, de *Gilet*. El plegado del manto de *María* es casi una réplica, o a la inversa, del que muestra el apóstol en primer término de esta última obra citada. Los tipos humanos de *San José* y los pastores son fácilmente homologables con los que emplea *Porta*.

Igual ocurre con la “Presentación al templo”. Aparte el fondo arquitectónico clasicista y el gusto por la perspectiva marcada por la presencia de mesas, escalones (el pesebre del Niño en la “Adoración” antes mencionada), como se advierte también en la “Pentecostés” de *Gilet*, que denotan cierto gusto de *Porta* por lo tectónico y configuración lineal del espacio, los personajes que se muestran al fondo en la obra que nos ocupa, del pelo

(1) BENITO DOMENECH, F. “Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo”. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo del Prado, 1987. Id. “Vicente Requena ‘el Viejo’, colaborador de *Joan de Joanes* en las tablas de *San Esteban* del Museo del Prado”. Madrid, Boletín del Museo del Prado, Tom. VII, n.º 19, Enero-Abril, 1986. COMPANY I CLIMENT, X. “La Pintura del Renaiximent”, Valencia, 1987.

(2) ALBI, J. “*Joan de Joanes* y su círculo artístico”, Tom. II. Valencia, 1979, p. 432, láms. CCXXVII y CCXXVIII.

(3) HERNANDEZ GUARDIOLA, L. “Los manieristas. Los juanescos”, en Tom. IV de la “Historia del Arte Valenciano”. Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989.

(4) DIAZ PADRON, M. y PADRON MERIDA, A. “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones”. Madrid, “Archivo Español de Arte”, núm. 238, 1987, pp. 130-136.

(5) BENITO, F. “Los Ribalta...”, op. cit., pp. 46-51.

(6) “*Juan de Juanes*”. Catálogo de la Exposición. Madrid, diciembre 1979-enero 1980 y Valencia, enero-febrero 1980, núm. 72, p. 82. Ximo Company duda de esta atribución y considera que pueda tratarse de una obra del iluminador *Cristóbal Ramírez*. COMPANY I CLIMENT, X. “La Pintura del Renaiximent”, op. cit., p. 86.

corto y mirada frontal al espectador, pueden advertirse en alguno del grupo de santos del retablo de "Almas" de Torrent. El modelo del Niño Jesús, de rizado cabello, pronunciados mofletes y expresión muy peculiar, es idéntico al de alguno de los ángeles de esta última obra. El San José es muy similar al San Pablo de la tabla firmada de Gilet. La especial configuración de la mano izquierda, con el índice en posición forzada, del individuo que recibe las tórtolas de mano de José es la misma que la de la Virgen del retablo de Torrent y el apóstol del primer término de la tabla principal del conjunto de Gilet. Destacan, como en toda su obra, el dibujo prieto y las composiciones muy estudiadas.

Si se admiten, como pensamos, ambas obras barcelonesas como de Miguel Juan Porta, habría que atribuir al mismo, en principio, todas las que Díaz Padrón y Padrón Mérida consideran de la misma mano que éstas y que identifican con la del Maestro de la Virgen, de la colección Grases. A este último (denominado de esa manera por José Albi, al clasificar la "Virgen de la Azucena" de la mencionada colección catalana), aquellos asignan una "Virgen de la Soledad" de la colección Barrera de Valencia; "Sagrada Familia", propiedad de Moral en esta última ciudad y la de los Duques de Montellano de Madrid⁽⁷⁾.

Evidentemente, la de la colección Barolet es del mismo autor que el de la de Grases y, con reservas, que el de la colección Moral. Baste comparar prototipos, tratamiento y detalles para advertirlo. Especialmente en las dos primeras se detecta una perfección técnica superior a lo que comúnmente muestra Porta, aunque ello no sea razón para desechar de momento, que sean obras suyas. No ocurre así con la "Virgen de la Soledad" de la colección Barrera de Valencia, que manifiesta el gusto tectónico del pintor con una mesa, casi cubo, escalones, perspectiva lineal y en diagonal hacia el fondo, como comprobamos en la "Presentación al Templo" arriba estudiada. La expresión del ángel de la "Virgen de la Soledad", casi angustiosa, con ojos caídos, es casi idéntica a la de la Virgen de la citada Presentación. La forma de recoger su pelo, la naturaleza de éste, la manera de anudar la túnica sobre el pecho como con un botón, son detalles que se repiten en los también ángeles del retablo de Torrent.

Muy relacionada con esta obra de la colección Barrera se encuentra la "Piedad" del Meadows Museum de Dallas, que ha sido atribuida a Juan de Juanes⁽⁸⁾ y que pensamos ha de adjudicarse a Porta, por sus características compositivas (la sencillez tectónica del sepulcro de Cristo) y el tipo de la Virgen y ángeles. Es posible que ésta se inspirara en un original juanesco, "Cristo varón

de dolores con dos ángeles y arriba el Padre Eterno", que se encontraba en la Iglesia de San Andrés de Valencia y sirvió seguramente de modelo al tema del mismo asunto de *Francisco Ribalta*, hoy en el Museo del Prado⁽⁹⁾. Otra versión, de inferior calidad, se conserva en la colección Carbonell de Valencia⁽¹⁰⁾. El modelo y actitud de Cristo en todas éstas, deriva del de la "Piedad" de *Sebastiano del Piombo*, terminada en 1639 para Ubeda, hoy en la Casa Pilatos de Sevilla⁽¹¹⁾, que a su vez procede del estudio de "Cristo" considerado de *Miguel Angel*, hoy en el Louvre, acaso del mismo Sebastiano y precisamente preparatorio de la mencionada "Piedad"⁽¹²⁾. En todo caso y a juzgar por la "Virgen de la Soledad" de la colección Barrera y la "Piedad" de Dallas, Porta se muestra como el más literal seguidor de Juanes de entre sus discípulos, siendo estas últimas obras mencionadas las que más le acercan al maestro, quizá de sus primeros trabajos.

En general y salvo alguna pequeña reserva, estamos de acuerdo con Díaz Padrón y Padrón Mérida en considerar de una misma mano todas las obras que asignan al hasta ahora Maestro de la Virgen de la colección Grases, que ha de identificarse, como hemos demostrado, con Miguel Juan Porta. Este artista, que debió de trabajar con taller, responsable sin duda de los fragmentos de menor calidad, puede considerarse discípulo directo de Juan de Juanes, al menos de la obra que se le atribuye, con el que puede confundirse, siendo más original en el empleo de ciertos tipos humanos menos convencionales y más reales. Gran dibujante, son mayores sus aciertos en composiciones de pocos personajes.

Es posible atribuirle los dibujos de la "Virgen, el Niño y San Juanito" y su compañero, "Virgen ante

(7) DIAZ PADRON, M. Y PADRON MERIDA, A. "Pintura valenciana del siglo XVI...", op. cit.

(8) ALBI, J. "La huella de los Hernando en el arte de Vicente Macip y de Joan de Joanes". Valencia, "Archivo de Arte Valenciano", 1980 (especial Joan de Joanes), pp. 29-30.

(9) BENITO DOMENECH, F. "Los Ribalta...", op. cit., p. 146.

(10) ALBI, J. "Joan de Joanes", Tom. I; op. cit.; pp. 492-493, lám. CIX.

(11) Vid. PEREZ SANCHEZ, A.E. "Sobre una Piedad del Maestro de Alzira". Valencia, "Archivo Español de Arte", 1986, p. 9.

(12) Vid. "Dessins italiens de la Renaissance". LVIII e. Exposition des Dessins. Musée du Louvre, 31 mai - 29 septembre 1975. París, 1975, núm. 31, p. 72. Resulta, por otro lado, realmente sorprendente la correspondencia del Cristo de la "Piedad" del Meadows Museum, con parte de las piernas dentro del sarcófago, con el "Cristo muerto" atribuido a Francisco de Osona, que estuvo en la colección Kleinberger de Nueva York. Vid. COMPANY, Ximo. "Los Osona: Historia, Sociedad y Arte", en "El Mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540", catálogo de la exposición. Valencia, Conselleria de Cultura, 1994, p. 56, Fig. 27.

Cristo muerto y santos”, que se conservan en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, siendo la composición del primero muy similar a la “Virgen de la Azucena”, antes mencionada, de la colección Grases de Barcelona, como advirtieron Angulo y Pérez Sánchez⁽¹³⁾. El tipo del Niño Jesús del primero de los dibujos es el mismo que el que se muestra en la “Virgen con santos” de la colección Lasala de Valencia, antes atribuida a Juanes, y por Díaz Padrón y Padrón Mérida, como ya se ha advertido, al Maestro de la Virgen de la colección Grases, esto es, Miguel Juan Porta.

Después de la reconstrucción biográfica y estilística, emprendida por *Fernando Benito*, de Vicente Requena “el Joven”⁽¹⁴⁾, perteneciente a una familia de pintores de ese apellido en la Valencia del siglo XVI, cuya secuencia vital se encuentra aún inmersa en ciertas contradicciones, es ya bastante posible el asignarle algunos nuevos trabajos.

Queremos presentar, en esta ocasión, un retablo prácticamente desconocido de “La Virgen de Loreto”, al que hicimos referencia en su día⁽¹⁵⁾ y que se conserva en el Museo Municipal de Benissa, al parecer procedente del antiguo hospital de la villa, hoy sede de su Ayuntamiento.



Fig. 1. Vicente Requena “el Joven”: “Retablo de la Virgen de Loreto”. Ayuntamiento de Benissa (Alicante)

Se trata de un conjunto sencillo, configurado por una pieza central con el asunto titular, enmarcada por pilastras jónicas, de fustes pintados con vegetales muy estilizados, y entablamento coronado por antefijas, en cuyo friso se aprecian, de talla, cabezas de ángeles niños. En la predela, dividida en tres compartimentos por medio de finos balaustres, se muestran, de izquierda a derecha del espectador, *San Francisco de Asís*, *San Juan Bautista* y *San Roque* (figs. 1, 2, 3 y 4).



Fig. 2. “San Francisco de Asís”. Detalle de la figura 1



Fig. 2. “San Juan Bautista”. Detalle de la figura 1

(13) ANGULO, D. y PEREZ SANCHEZ, A. E. “A Corpus of Spanish Drawings”. Vol. I. (1400 to 1600). London, 1975, núm 396, p. 77. Vid. ESPINOS DIAZ, A. “Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Dibujos (siglos XVI-XVII). Madrid, 1979, núms. 7 y 10.

(14) BENITO, F. “Los Ribalta...”, op. cit., pp. 66-82.

(15) HERNANDEZ GUARDIOLA, L. “Catálogo de la obra pictórica” en “Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas: arte religioso”. Caja de Ahorros del Mediterráneo, oct-dic. 1990. Alicante, 1990, p. 147.



Fig. 2. "San Roque". Detalle de la figura 1

A simple vista, el autor del conjunto es un seguidor juanesco, ya evolucionado bajo la influencia de pintores valencianos o en Valencia de fines del siglo XVI y de formación distinta. La composición de la tabla central, que representa la traslación por parte de los ángeles de la casa de María desde Belén a Loreto, se inspira o recuerda, con muchas variantes, la del mismo asunto de Juanes en colección particular de Barcelona⁽¹⁶⁾, con una perspectiva del edificio, así como su estructura, semejantes, al igual que los ángeles que lo transportan. Algunos modelos, sobre todo el de la Virgen, derivan de este último, aunque el Niño que se mantiene en pie sobre su regazo acusa características tipológicas propias de Nicolás Borrás (1530-1610), como se advierte en la "Sagrada Familia de la pera" (¿ 1602 ?), de este último, en el Convento de San Sebastián de Cocentaina y en algunas escenas del retablo de la Capilla del antiguo palacio condal en la misma localidad. Por el contrario, algunos detalles de la pincelada, los fondos de paisajes desornamentados o simplificados, el plegado de los mantos (San Juan Bautista, en la predela), el colorido, definen a una personalidad que creemos puede identificarse con Vicente Requena "el Joven", en la misma fase estilística que su retablo de "San Roque" de El Puig, fechado hacia 1600 y atribuido al pintor por Fernando Benito⁽¹⁷⁾.

La figura de San Juan Bautista se sitúa en un paisaje abreviado, de lejanas montañas azuladas y árbol a contraluz, típico de Requena, como se advierte en las escenas laterales de la predela del mencionado conjunto de San Roque. El plegado del manto, amplio, en ocasiones con holgadas ondulaciones, en otras algo quebrado, sus efectos de claroscuro, muestra el mismo tratamiento que el de San Juan Bautista del conjunto de El Puig. El

rostro del de Benissa es idéntico al del titular de este último retablo. Típicos del pintor son los toques de blancos a la hora de iluminar rostros y miembros, como se aprecia en la obra que estudiamos y en otras documentadas o asignadas a Requena. El tipo de piernas del ángel que sostiene la casa de María, con huesuda rodilla, se advierte también en el San Roque de El Puig. El que aparece junto a éste, con cartela, es el mismo modelo que el que encontramos a los pies de la Virgen de Loreto. La mano sobre el pecho de San Roque, en la predela del conjunto que analizamos, grande y alargada, es la misma que la de San Ana en la predela del retablo del monasterio valenciano. La forma de sentarse los personajes (San Juan en Benissa y San Joaquín en el conjunto de San Roque) son comunes. El modelo del rostro de San Francisco es idéntico a los que encontramos en algunos individuos de la tabla de "La Virgen de los Desamparados entregando las dotes a doncellas huérfanas", en la Basílica de la titular de Valencia, atribuida también a Requena "el Joven", por su relación con el "Estamento Eclesiástico" de la Generalidad, obra documentada del artista en 1592⁽¹⁸⁾.

El conjunto de Benissa, por la dependencia que hemos encontrado en algunos modelos con los que empleara Nicolás Borrás hacia 1600, puede confirmar en parte la opinión del Barón de Alcahalí de que Vicente Requena "el Joven", fuera discípulo del pintor Jerónimo⁽¹⁹⁾ o, al menos, recibiera en algún momento su influencia. Que ambos pintores debieron mantener una estrecha relación personal, se deduce de la circunstancia, referida por Orellana, de que Nicolás Borrás recomendará a Requena para trabajar en el Monasterio de San Miguel de los Reyes⁽²⁰⁾. Sin embargo, no obstante lo afirmado y a juzgar por el conjunto de la obra conservada y atribuida al pintor que nos ocupa, la influencia de Borrás no debió de ser muy significativa.

Más complejo resulta atribuir a Requena "el Joven" los restos de los retablos de la Santa Faz de Alicante (documentado en 1590) y de "Santa Bárbara" de Jijona, que en su día consideramos obras de un mismo autor⁽²¹⁾.

(16) ALBI, J. "Joan de Joanes", Tom. II; op. cit., p. 224, lám. CXC-VIII.

(17) BENITO, F. "Los Ribalta...", op. cit., pp. 71-72.

(18) Id; ibíd., p. 70.

(19) ALCAHALI, El Barón de. "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia, Imp. de Federico Domenech, 1898, p. 253.

(20) ORELLANA, M.A. de. "Biografía Pictórica Valentina". Ed. preparada por X. de Salas. 2.ª ed. Valencia, 1967, p. 72.

(21) HERNANDEZ GUARDIOLA, L. "Catálogo de la obra pictórica" en "Gótico y renacimiento en tierras alicantinas..."; op. cit., núms. 29-31.

A pesar de las diferencias apreciables con lo que es habitual encontrar en Requena, en gran medida determinado porque en las tablas del primer conjunto mencionado apenas se recurre al prototipo y se presentan personajes y "paisajes" más o menos reales, no deja de advertirse ciertos paralelismos con su obra, sobre todo en el empleo de personajes menudos, ciertas formas volumétricas a la hora de resolver algunos plegados de telas y una indudable capacidad para el retrato, como se advierte en otros trabajos del pintor, caso del donante de la "Piedad" de la Diputación de Valencia; el empleo de rigurosos perfiles, ojeras marcadas, arrugas casi de miniaturista, luengas barbas, etc., como se detecta en las tablas alusivas a los milagros del *Lienzo Verónico* del antiguo conjunto de la Santa Faz (Figs. 5 y 6).



Fig. 5. "Milagro de la lágrima". Del antiguo retablo mayor (1590) de la Iglesia conventual de la Santa Faz de Alicante

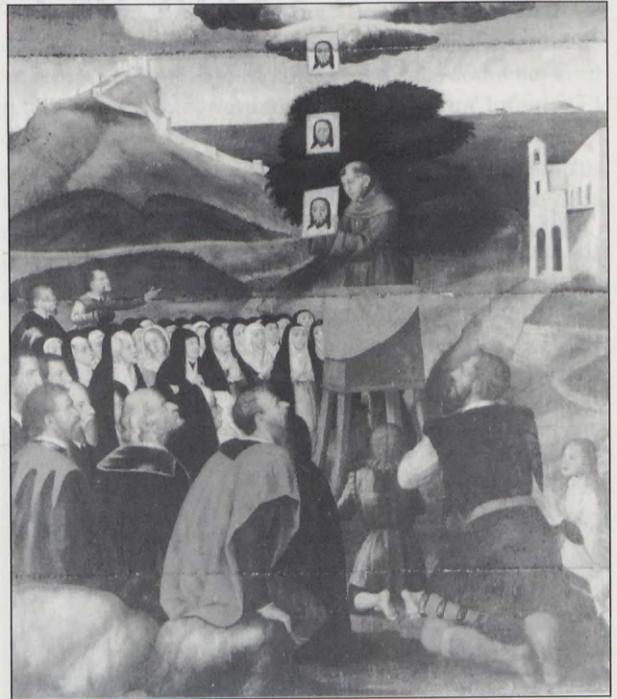


Fig. 6. "Milagro de las Tres Santas Faces". Del antiguo retablo mayor (1590) de la Iglesia conventual de la Santa Faz de Alicante

Igual ocurre con las piezas de Jijona, sobre todo el soberbio San Antonio Abad, tan común a algunos prototipos de Requena y en los fondos desornamentados de paisajes montañosos, árboles a contraluz (en la tabla de San Sebastián, que evoca en su composición a Nicolás Borrás), etc.⁽²²⁾.

LORENZO HERNANDEZ GUARDIOLA

(22) La reproducción de estas obras en VERDU CANDELA, J.H. "Dos nuevos documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona". Valencia, "Archivo de Arte Valenciano" 1987, pp. 17-25.

LA SEDE DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA EN ALCALÁ DE XIVERT

Me refiero al objeto material, la silla, la magnífica silla que hay en la citada Parroquia. Por cierto, que esta iglesia, con su torre, con su fachada, sus cúpulas y el soberbio interior, recientemente restaurado, podría ser **BASILICA**. ¿Qué condiciones se necesitan además?

En las fotografías que presento vemos la silla. Vemos sus detalles. Se trata de una silla con dosel, con

dos brazos y con un asiento que casi podría servir para dos personas. Veremos que no.

Sus medidas son:

- Longitud interior del asiento	89'8 cm.
- Anchura interior del asiento	32'5 cm.
- Altura del respaldo	1'9 m.
- Voladizo del dosel	38'5 cm.
- Altura del escudo	48'0 cm.
- Altura del asiento	52'0 cm.

La silla está bastante deteriorada. Se apoya en dos leones en posición de descanso, echados, pero con las cabezas alta y rugiente. Toda la silla es de madera policromada y con tallas.



Vista general frontal. (Fotografía Barberá)



Detalle del pie. (Fotografía Barberá)

Su estilo es rococó. Bellísimo trabajo. Puro estilo. Vemos las conchas con sus volutas dobles y ligadas entre sí por adornos perpendiculares a ellas con forma de I. No hay simetría entre los adornos, aparecen abigarrados.

Si bien el aspecto general, la forma de la silla, es severa, el detalle huye de la línea recta. Hay un magnífico contraste que ayuda a la severidad del uso al que estaba destinada y a proporcionar una variedad en la visión, que alivia, y mucho, a contrarrestar ese marco adusto.

En el respaldo vemos, en su parte alta, dos cruces rojas, de la *Orden de Montesa*. En medio de ellas hay una corona parecida a la de los Infantes de España.

En la parte baja del respaldo se lee **QUEDO**. En el asiento está escrito **NADIE ASSIENTE**. Ya hablaremos de sus posibles significados.



Detalle parte superior del respaldo. (Fotografía Barberá)

El dosel tiene, en todo su borde, colgantes, naturalmente barrocos y de altura casi igual a su anchura, de dimensiones y proporción adecuados al lugar que ocupan. Adornan, no se apoderan del espacio.

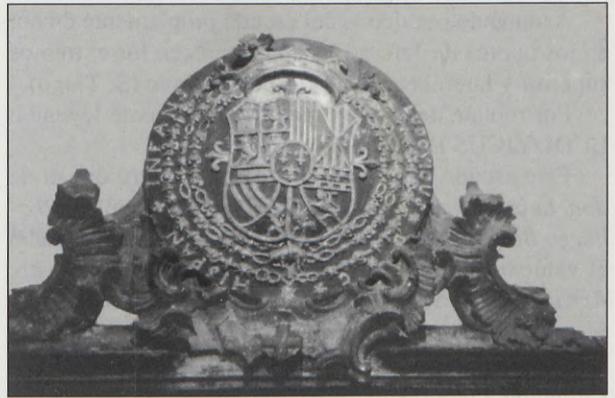
Sobre el borde superior y delantero del dosel se encuentra, sujeto, un escudo. Forma pieza aparte de la silla. Su composición rococó es muy notable. Un disco,



Vista lateral

simulando la forma del escudo del Rey (*Carlos III*, en cuya época estamos, ordenó en cierto momento tardío de su reinado, que su escudo fuera un disco) contiene en su interior, lógico, el verdadero escudo de un Infante. El disco está adornado y sujetado lateralmente por medio de dos soportes notables, también estilo rococó, con sus magníficas, purísimas, volutas abiertas, dobles, ligadas entre sí y combinadas sin punto, combinadas formando una auténtica rocalla de conchas. Entre las dos rocallas está la cruz roja de la Orden de Montesa.

Veamos el escudo. Diseño barroco, distribución de cuarteles muy hábil para no enmascarar, heráldicamente, la colocación de las figuras interiores.



Escudo

La forma y disposición del escudo es similar a las representadas en las monedas de Carlos III, de valor 8 escudos u onzas, del año 1788. El centro (corazón o abismo, como también se llama) es el emblema del apellido *Borbón*, las tres flores de lis de la *Casa Anjou*. El cantón diestro del Jefe tiene los emblemas de Castilla y León, en la forma acostumbrada (1.º y 4.º cuarteles Castilla; 2.º y 3.º León). El cantón siniestro del Jefe es partido, en su diestra está el emblema de Aragón y en su siniestra el de las *Dos Sicilias*. En el cantón diestro, parte inferior de la diestra del escudo están, de arriba abajo, la *Casa de Austria* (faja de plata sobre gules), la *Casa de Borgoña* (bandas de azul y oro) y la *Casa de Flandes* (león rampante). El cantón siniestro, parte inferior de la siniestra del escudo, está, de arriba abajo, la *Casa de Artois o Borgoña* moderna (lises de oro sobre fondo azul, con orla de escajes rojos y blancos), la *Casa de Bravante* (león de oro pasante) y la *Casa de Tirol* (águila).

El escudo lleva por timbre la Corona de Infante. Podemos comprobar que, excepto la Corona, todo el escudo se compone de las piezas reales. Sobre esto hubo, entonces, legislación por la que los Infantes podían

llevar las mismas piezas que el Rey, su padre, excepto la corona que debería ser similar a la real pero sin diademas.

El escudo se adorna con tres collares, propios de la persona de quien se trate. El más cercano al escudo, el interno, es el *Collar del Toyson*, el del “Vellocino de Oro”; gran personaje el que lo poseía.

El collar intermedio es de difícil comprobación. ¿Puede ser el de la *Orden de Santispiritu*, la francesa de *Enrique III*? Puede ser, ya que miembros de la familia Real Española, borbónica, la poseyeron, y aquí...

El tercer collar es el de la *Orden de Carlos III*.

Los tres collares están situados desde dentro a fuera por su orden de antigüedad, como manda la Heráldica.

Asomando por detrás del escudo propiamente dicho, en los puntos de Jefe y Flancos, aparecen los extremos superior y laterales de la *Cruz de Santiago* (S. Tiago).

Por remate del disco tenemos la siguiente leyenda: LUDOVICUS D G HISPAN INFANS.

Este escudo barroco no puede ser de otro que el de *don Luis Antonio Borbón, Farnesio, Baviera y Neoburgo Baviera*, por la Gracia de Dios Infante de España, el famoso *Infante Cardenal, Arzobispo de Toledo, Arzobispo de Sevilla, Cardenal del Título de Santa María de la Escala, Caballero de Santiago, de Alcántara, de Calatrava, de Montesa, etc., etc.* Y *Conde de Chinchón* y casado.

Retrato de nuestro personaje hay en diferentes sitios, alguno pintado por *Goya*, representando una escena familiar, la esposa, hijos, peluquero de la señora, amas, etc., pero es interesante y curioso el que haya uno en la galería de arzobispos de Toledo, en esta catedral, en la que está el Infante, no revestido de ornamentos sagrados, con mitra, si no de Cardenal. También está de Cardenal en el retrato que se conserva en el Museo “Lázaro Galdiano” de Madrid.

Mucho hay escrito sobre el Infante Cardenal, pero como afecta a la Silla, a la Iglesia de San Juan Bautista, al pueblo de Alcalá y al Maestrazgo de Montesa, territorios estos en los que su gente son amantes de su cultura, voy a indicar reseñas históricas.

El Cardenal Infante, como le llamaremos en adelante, nació en Madrid el 25 de julio de 1727. Sus padres fueron el primer rey Borbón, *D. Felipe V*, y su segunda mujer *D.ª Isabel de Farnesio*. Fue, por lo tanto, hermano del rey Carlos III. El 9 de septiembre de 1735, a sus ocho años, es nombrado Arzobispo de Toledo, como administrador en propiedad. El 19 de diciembre, después de fuertes resistencias por parte de S.S. *Clemente XIII*, es nombrado Cardenal, el Cardenal Primado de España más joven.



Retrato de D. Luis de Borbón y Farnesio, “El Cardenal Infante”. Museo “Lázaro Galdiano”. Madrid

En 1741 es nombrado Arzobispo de Sevilla (administrador en propiedad). No recibió, naturalmente, las órdenes sagradas pero sí más rentas, las copiosísimas de ambas sedes.

En septiembre de 1754 dimitió de los arzobispados. Su vocación no fue el estado eclesiástico.

En 1761, con licencia de Su Majestad, compró el extenso y rico condado de Chinchón, que comprendía un territorio al sur y suroeste de Madrid, con los municipios de Chinchón, Valdemoro, Navalcarnero y la aldea de Bobadilla del Monte. Tuvo cargos que se relacionan con nuestro tema, las posesiones de *Encomiendas*. Fue comendador de las cuatro Ordenes Militares, *Santiago, Alcántara, Calatrava y Montesa*. En la de “Santiago” llegó a tener doce *Encomiendas* y en la de “Montesa” tres: Perpuchent, Cuebas de Vinromá y Alcalá de Xivert, Xisbert o Chivert, todas con la ortografía de la época.

La SILLA era de respeto, destinada a un Comendador del siglo XVIII y, en nuestro caso, con el escudo concreto del Comendador Infante Cardenal. ¿La Silla se fabricó para él concretamente? ¿Sirvió a otros precedentes? En este caso, para el Infante Cardenal, y,

se le añadiría el escudo que ahora tiene y que conservaron sus sucesores, entre otros el Infante, su sobrino, *D. Francisco de Paula de Borbón*, hijo del rey *Carlos IV*; sabemos que fue Comendador de Alcalá en 1832.

El Cardenal Infante, Conde de Chinchón, tuvo una vida bastante desarreglada, que preocupó mucho a su hermano *Carlos III*, y, por fin, muy mayor, contrajo nupcias morganáticas con *D.ª María Teresa de Valbriga y Rozas* en 1776. Fue amigablemente desterrado de la Corte, retirándose a sus posesiones, llevando una vida tranquila con su jovencísima mujer, de la cual tuvo a *D. Luis María de Borbón* (n. 1777), que fue Conde de Chinchón y Cardenal Arzobispo de Toledo, con órdenes sagradas; y a *D.ª Carolina* (n. 1779), Condesa de Chinchón por renuncia de su hermano, que casó con *D. Manuel Godoy*, Príncipe de la Paz, tan introducido en la historia oficial de España.

En Alcalá de Xivert hay una calle que se denomina del Infante. Yo supongo que en uno de sus caserones se albergaron los Infantes Comendadores y dieron nombre a la calle. La visita de un Infante de España debía tener resonancia.

He mencionado los escritos dibujados en la Silla. ¿Qué significado pueden tener? “QUEDO” puede referirse al propio Comendador, el que de propio derecho se sienta, indicando que está quieto, apacible, como corresponde al lugar donde está, la Iglesia. ¿Qué es “NADIE ASSIENTE”? ¿Puede decir que no se le moleste ya que está tranquilo? Pero tratándose de una silla para el Comendador ¿quién iba a sentarse en ella? Ni ocupada ni desocupada. Para mí el mensaje es enigmático.

Pero, si “QUEDO” se refiere a la persona que se acerca, indicándole en tono imperativo que se quede quieto, que no se acerque ¿por qué decirlo? No hacía falta. Nadie se atrevería a sentarse aunque no estuviera el Comendador. Para mí es enigmático.

Pero yo creo, interpreto, que el lema quiere decir: “Estoy tranquilo, nadie moleste”. No se añade lo que pasaría si alguien le molestara, como ocurre en el lema del escudo de *D. Rodrigo Adán y de Yarza*, que dice:

“No ofendas al que está quedo que, aunque manso no ofendido, si le sacan de su nido a ninguno tiene miedo”.

MANUEL SANZ DE BREMOND
Y FRIGOLA

BIBLIOGRAFIA

- Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Tercera Epoca. Año XIII. Tomo XXI. 1909. Pág. 457, “El Escudo de los Austrias”.
- Breve compendio de la Heráldica o arte del Blasón. Valencia, MDCCLXIV.
- Historia General de España, por D. Modesto Lafuente. Tomo IV. 1879.
- Arte de reconocer LOS ESTILOS. Por Emilio-Bayard. París.
- Encomiendas a Infantes. Archivo Histórico Nacional. Ordenes Militares. Consejo. Legajos 4.233-4.234. Año 1750 y posteriores.
- Enciclopedia Heráldica y Genealógica García Carrafa. Madrid, 1954. Tomo 16.
- Genealogía de la Maison de Bourbon, de 1256 a 1871. Par L. Dussieux. París 1872. Archivo Patrimonio Real.
- Estilos del Mueble. Ediciones CEAC.

LA CORONACION DE LA VIRGEN POR LA TRINIDAD: UN LIENZO RIBALTESCO INÉDITO

*Oleo sobre lienzo, 2,10 x 1,30 cm.
Valencia, Colección particular.*

Recientemente se ha realizado una cuidada labor de limpieza y restauración en una magnífica pintura del taller de los Ribalta, perteneciente a una colección particular, cuyo estado no permitía apreciar la calidad y riqueza de detalles. Se trata de la *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, rodeada de ángeles. (*)

El modelo de composición es exacto al de la tabla del mismo tema existente en el Museo de San Pío V, con dimensiones de 0,69 x 0,56 cm., que ingresó tras la Desamortización de Mendizábal registrándose con el nº 220 y atribuida a Ribalta en el inventario de 1847, con indicaciones de dimensiones y procedencia del Convento de los Oratorianos de San Felipe de Neri, de Valencia.

Son tan similares, que la del Museo parece el estudio o boceto preparatorio para el futuro cuadro, incluso el esborzo de la cara de la Virgen y los de los ángeles del primer plano, indican que en ambos casos la pintura se realizaba para verse en una zona mucho más elevada que el espectador y a gran distancia, lo que en el caso de la tabla del Museo pierde su sentido, debido a su reducido tamaño.

En una noticia publicada sobre la Colección en 1841⁽¹⁾, se reseña el cuadro como "una Asunción de Ribalta de tamaño mediano". En el archivo de la familia existe un Inventario de la Colección,⁽²⁾ con fecha de 22 de mayo de 1855, firmado por los Académicos valencianos Vicente Castelló y Miguel Pou, en el que se atribuye a Juan Ribalta, y considero que puede ser una autoría correcta, pues los firmantes son nada menos que los Directores de Pintura de la Academia de San Carlos y autores del Inventario del Museo de 1847⁽³⁾.

Lo que está fuera de toda duda es que pertenece al taller de los Ribalta, pudiéndose matizar si es del fundador Francisco, de su hijo Juan, de su yerno Castelló, o de Bausá.

La fecha se puede señalar alrededor de 1616, en la que Francisco estaba en su plena madurez y el hijo comenzaba su precoz carrera, después de *Los Preparativos de la Crucifixión*, del Monasterio de San Miguel de los Reyes, firmado y fechado por Juan



*Coronación de la Virgen por la Trinidad. Ribalta.
(Colección particular)*

(*) Realizada por Soledad Giner.

- (1) "Curiosidades artísticas de Valencia. Pinturas". En: *Diario Mercantil de Valencia*, 30 de julio de 1841, p. 1.
- (2) Inventario de la colección de 22 de mayo de 1855. *Archivo Familiar*.
- (3) Inventario del Museo (1847). Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Valencia. Sección segunda. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del ex-Convento del Carmen de esta capital...* Manuscrito inédito realizado por los Directores de Pintura Vicente Castelló, Francisco Llácer y Miguel Pou. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Ribalta en 1615, a los 18 años, y contrata el *Retablo de Nuestra Señora del Rosario*, de la Iglesia de la Asunción, Torrente, con el que presenta gran similitud.

Precisamente en relación con este retablo de Torrente, Martínez Aloy cita que tenía en el ático una *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, de paradero desconocido⁽⁴⁾.

La procedencia del cuadro es desconocida aunque ya hemos señalado que hay constancia de su pertenencia a la familia desde 1841, seguramente vendida después de la Desamortización, procedente de algún convento o iglesia de Valencia. Por su tamaño, por su fuerte escorzo tanto en el rostro de la Virgen como en el de los ángeles de la zona inferior, se pintó para ser contemplada desde abajo y a lo lejos, pertenecería por lo tanto a la tabla central, la superior a la central o el ático de algún retablo de grandes dimensiones. Todo ello no es extraño pues vemos que los Ribalta acapararon el panorama pictórico valenciano del momento, continuando en cierto modo con la tradición joanesca, fuertemente arraigada en Valencia, a la llegada de Francisco Ribalta, tanto es así que ya conocemos su encargo del Gremio de Plateros, en 1607, para copiar el Retablo de San Eloy en la Parroquia de Santa Catalina pintado por Macip y destruido por el fuego. En la actualidad se conservan dos escenas en la Iglesia de San Martín, de Valencia, en la Capilla de la Comunión.

Para realizar esta aproximación a una obra ribaltésca nos ha parecido obligado recurrir a las monografías existentes de Fitz-Darby, Kowal y Fernando Benito, además de las fuentes: Orellana, Ponz, Ceán Bermúdez y sus Adiciones, Palomino, Alcahál, etc., para rastrear alguna noticia sobre su origen.

La atribución de la tabla del Museo, tan similar hasta en los más nimios detalles, ha variado según los autores, pasando desde la mayoría que se inclinaba por Francisco Ribalta: Passavant 1853⁽⁵⁾, Llorente 1889⁽⁶⁾, Tramoyeres 1915⁽⁷⁾, Tormo 1932⁽⁸⁾, Espresati 1948⁽⁹⁾, Garín 1955⁽¹⁰⁾, Mayer 1928⁽¹¹⁾, que defendía la autoría de Francisco y Juan Ribalta; Fitz-Darby 1938⁽¹²⁾, que lo atribuía a Gregorio Bausá, seguida por Angulo 1971⁽¹³⁾; Kowal 1983⁽¹⁴⁾; lo adscribe a Vicente Castelló con interrogante, apoyado por Fernando Benito 1987⁽¹⁵⁾.

Fitz-Darby, Kowal y F. Benito, analizan las obras del taller Ribaltesco, estructurándolas en grupos por afinidades estilísticas, tema bastante difícil puesto que es de todos conocido que trabajaban en un importante taller donde Francisco Ribalta firmaba los encargos, y era ayudado por todos sus colaboradores, a los que previamente había enseñado el oficio, y a los que dirigía y



Tabla de "La Coronación de la Virgen por la Trinidad". Museo de San Pío V. Valencia.

controlaba. Por tanto, poco margen quedaba para mostrar la iniciativa personal.

Los datos más fiables son las obras firmadas y fechadas, o los encargos que se refieren a ellas.

- (4) Martínez Aloy, José. *Provincia de Valencia*, v. II, p. 878 En: *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona, 1922.
- (5) Passavant, J. D. *Die Christliche Kunst in Spanien*. Leipzig, 1853, p. 253-254.
- (6) Llorente, Teodoro. *Valencia*, t. I. Barcelona, 1889, p. 253.
- (7) Tramoyeres, Luis. *Guía del Museo de Bellas Artes*. Valencia, 1915, p. 29.
- (8) Tormo, Elías. *Valencia: Los Museos*. Madrid, 1932.
- (9) Espresati, Carlos. *Ribalta*. Valencia, 1948, p. 74.
- (10) Garín y Ortiz de Taranco, Felipe M.^o *Catálogo-gua del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955, p. 464.
- (11) Mayer, August. *Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1928, p. 248.
- (12) Darby, Delphine F. *Francisco Ribalta and his School*. Cambridge, Mass., 1938, p. 165-171.
- (13) Angulo, Diego. "Pintura del Siglo XVII" *Ars Hispaniae*, vol. XV. Madrid, 1971, p. 66.
- (14) Kowal, David. *Ribalta y los Ribaltescos: La evolución del estilo Barroco en Valencia*. Valencia, 1985, p. 678-680.
- (15) Benito, Fernando. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su tiempo / Exposición/*. Valencia 1987, p. 200.

Por otra parte, Palomino, Orellana, Alcahalí, etc., nos hablan del estilo diferente entre Francisco y Juan Ribalta. Alcahalí atribuye al padre “un dibujo severo, grandiosidad y nobleza en las figuras, fácil composición, una gran ciencia anatómica, un colorido perfecto aunque un poco rudo, y ningún amaneramiento...”⁽¹⁶⁾, aunque más adelante reconoce “resultan tan parecidas las obras de estos dos artistas, que apenas si algún profesor se ha atrevido a distinguir las del padre de las del hijo,” y termina con la siguiente apreciación: “Dícese que el Juan era más franco de pincel que el Francisco pero en nuestro concepto y examinando atentamente cuadros de los dos artistas, juzgamos esa apreciación como una verdadera filigrana de la crítica.”

Orellana⁽¹⁷⁾ opina que “la pincelada de Juan es corta y precisa, tiene un trazo seguro en el que se nota su formación como grabador.”

Palomino⁽¹⁸⁾ apunta: “no se distinguen qual sean (las obras) del padre y quales las del hijo, y sólo hay alguna mediana diferencia, en que la manera del padre fué algo más definida y la del hijo algo más suelta y golpeada”, pudiéndose añadir a ello que el estilo de Juan abunda en coloración algo tostada y mayor recreación en el tratamiento de lo menudo, dejando ver además ciertos influjos de Pedro Orrente debidos a la estancia en Valencia de este pintor en 1616 en que pinta *San Sebastián* para la Catedral.

Fernando Benito⁽¹⁹⁾ subraya la minuciosidad caligráfica de Juan Ribalta en relación con sus dotes como grabador, prueba de ello es su plancha del Museo de Bilbao, técnica que también conocía su padre.

En cuanto a la paleta señala Benito la coloración cálida y los tonos tostados potenciados por la preparación rojiza del lienzo como característicos de Juan Ribalta en el retablo del Rosario de Torrente.

Fitz-Darby⁽²⁰⁾ agrupa con la tabla de la Coronación, una serie de obras por afinidad estilística, que atribuye a Bausá: *La Última Cena*, de la Iglesia de Torrente; *la Aparición de la Santísima Trinidad a San Bruno*, del Museo de Castellón procedente de Val de Christo; *el Martirio de Santa Catalina*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y entonces en colección particular, parte del retablo de San José, de la Parroquia de Algemesí y el retablo de la Virgen del Rosario, de Carcagente, procedente de Santo Domingo de Valencia.

Kowal⁽²¹⁾ ve relación con la *Apoteosis de San Bruno*, del Museo de Castellón y con el *Descenso al Limbo*, de Segorbe, atribuyéndolas a Vicente Castelló, con reservas, y con la *Trinidad*, del Retablo de San José, de Algemesí.

Fernando Benito⁽²²⁾ detecta en el estilo de la Coronación elementos de Vicente Castelló, “en cuanto a la caligrafía fluida, tonalidad húmeda del celaje y a los cambios de escala en el tamaño de las figuras”. También señala un: “sustrato manierista de eco escorialense especialmente advertible en los modelos angélicos de marcada musculatura y actitudes un poco retorcidas”.

La iconografía de la obra que estudiamos, por el tipo de composición tan establecida, equilibrada, simétrica y reposada pudiera ser un arquetipo joanesco, del taller de los Ribalta, cuyo diseño preparatorio fuera la tabla del Museo, y que se repitiera multitud de veces en los distintos encargos bien como Coronación de la Virgen, bien como Concepción, como ha sido llamada la del Museo⁽²³⁾, o como Asunción en la colección que nos ocupa⁽²⁴⁾. La composición tiene alto componente joanesco en la parte superior de la Trinidad: el Santo Padre con pelo y barba blanca, sostiene con la mano izquierda una corona y con la derecha comparte con su hijo la sujeción de la corona del Espíritu Santo que aparece sobre ella en forma de paloma. En el centro la Virgen mirando hacia lo alto, está de pie, rodeada de sus atributos y de angelitos, en la parte inferior a ambos lados los típicos ángeles ribaltescos, con fuertes escorzos manieristas de corte escorialense, que aparecen en la Virgen de Portaceli. El tipo de la Virgen y de la Trinidad se puede relacionar con los de la *Trinidad en la Gloria*, del Retablo de San José de la Parroquia de San Jaime de Algemesí, incluso las figuras difusas o almas que rodean ambas escenas, entre unas nubes de tonos verdosos. *El Sueño o Apoteosis de San Bruno*, del Museo de Castellón, tiene una parte superior que representa la Trinidad pero según el modelo de Durero con *Cristo en los brazos del Padre Eterno*, los angelotes que rodean la Trinidad y el colorido de los celajes

(16) Alcahalí, José Ruiz de Lihory, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, 1897, p. 262-263.

(17) Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia, 1967, p.

(18) Palomino, Acisclo Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco laureado*. Madrid, 1947, p. 847.

(19) Benito, 1987, p. 214-215.

(20) Darby, 1938, p. 167-171.

(21) Kowal, 1985, p. 300-301.

(22) Benito, 1987, p. 200.

(23) Inventarios de 1863 y 1867.

(24) Gil Salinas, Rafael. *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, 1994, p. 111.

azul oscuro, parecen similares. El Retablo de las Almas, en el Convento de las Agustinas de Segorbe representa un padre Eterno bendiciendo, de similar tipología, y unas almas que se esbozan sobre los tonos azulados. El Dios Padre es semejante también al del Sueño del Niño Jesús, del Museo de Valencia. El tipo de Cristo se asocia con los Descensos del Limbo de Segorbe y del Patriarca.

La Virgen tiene afinidad con el *Martirio de Santa Catalina*, del Museo de Bilbao, atribuido a Juan Ribalta, con la *Asunción de la Virgen*, de la Iglesia del Milagro, de paradero desconocido, con la Virgen mostrando su Hijo al Hermano Francisco del Niño Jesús, procedente de Carmelitas Descalzos, de San Felipe de Neri, y depositado en el Ayuntamiento de Cocentaina por el Museo San Pío V, atribuida a Francisco Ribalta.

El taller de los Ribalta recibió los encargos más prestigiosos del momento, desde los realizados por el Patriarca Juan de Ribera, en 1603; el Retablo mayor de la Parroquia de Algemesí, 1603-1605; 1607 el Retablo de San Eloy, del Gremio de Plateros de Santa Catalina; 1615 Preparativos para la Crucifixión, de San Miguel de los Reyes; 1616 cuadro de Santo Tomás de Villanueva; 1620, Abrazo de San Francisco al Crucificado y San Francisco y el ángel músico, de los Capuchinos de Valencia; 1626-1627 Retablo de la Cartuja de Portaceli, y el Abrazo de Cristo a San Bernardo.

Entre los comitentes están las Instituciones más prestigiosas del momento: Colegio del Corpus Christi, Monjas Dominicas de Santa Catalina de Sena, donde profesó una hija; Convento de Dominicos de Valencia; Capuchinos Extramuros; Carmelitas Descalzos; Monasterio de San Miguel de los Reyes; Convento de Agustinas Descalzas, de Segorbe; Cartuja de

Valdecristo; Dominicos de Segorbe; Monjas de San Gregorio de Valencia; Conventos del Carmen y de San Agustín, de Valencia; Cartuja de Portaceli; Catedral de Valencia; Parroquias de Andilla, Carcagente, Torrente, Algemesí, Morella, Segorbe; de San Martín, Santa Catalina, Santa Cruz, San Andrés de Valencia, Embajador Vich, entre otros⁽²⁵⁾.

Si aceptamos la autoría que aparece en el Inventario del fundador de la colección de 1855, firmado por Vicente Castelló y Miguel Pou, Académicos de San Carlos, Directores de Pintura y autores en 1847 del Inventario del Museo, se trata de una obra de Juan Ribalta. Abunda en esta atribución, el colorido más rojizo, debido a la preparación del lienzo, la pincelada más suelta que se le atribuye a Juan Ribalta, la composición más movida, que se observa en los fuertes escorzos de los ángeles inferiores. En todo caso creemos que es una obra de hacia 1616, cuando el padre está en su madurez y el hijo comienza, con grandes afinidades con el Retablo de Torrente, del que pudo formar parte como pieza del ático, si se confirmase la noticia de Martínez Aloy⁽²⁶⁾.

En cualquier caso, se trata de dar a conocer otra obra ribaltesca, que viene a engrosar el número de pinturas realizadas en el taller de Francisco Ribalta, que acaparó el panorama pictórico valenciano del primer tercio de siglo XVII, y que se suma al acervo de obras de su entorno.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

(25) Orellana, 1967, p. 98-134.

(26) Martínez Aloy, 1922, p. 878.

UN CALIZ DEL SIGLO XVI EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE CHULILLA: EJEMPLO DE TRANSICION DEL GOTICO AL RENACIMIENTO

El arte de la orfebrería tiene todavía mucho que decirnos sobre las piezas que se hicieron en el pasado. Algunas han desaparecido (fruto del expolio, de la ignorancia...), otras se han conservado, estando pendientes de su estudio y divulgación una parte de éstas —en especial las que se encuentran celosamente guardadas en las iglesias de los pequeños municipios de nuestra Comunidad Valenciana—.

Los trabajos realizados en este campo abarcan una variada tipología, destacando en el caso de España: las custodias, cruces, cálices y otras piezas de culto.

En Chulilla, antigua Baronía que perteneció a la Mitra Valenciana, se conservan tres cálices, custodiados en la Sacristía del templo parroquial de “Nuestra Señora de los Angeles”. De éstos, dos son del siglo XVI y el tercero está fechado en 1866. En este estudio nos ocuparemos del que, por sus características formales, es el más antiguo⁽¹⁾. (Figura 1).

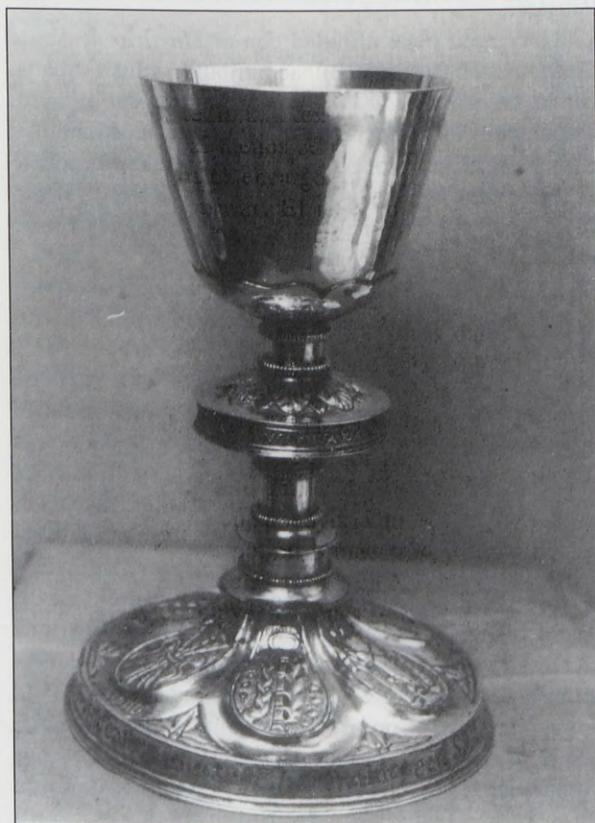


Figura 1. Cáliz. Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia). Datable entre 1500 y 1530-40. Plata.

Los inconvenientes de la desaparición, durante la Guerra Civil de 1936, de valiosa documentación tanto en el Archivo de la Catedral como en el Diocesano de Valencia, así como en el Archivo Municipal y en el Parroquial de Chulilla, nos han llevado a la ausencia de noticias históricas concernientes a este cáliz⁽²⁾.

- (1) Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Valencia. 1992. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Departamento de Historia del Arte..., 1993. *Actas*. Los otros dos cálices pueden consultarse en las páginas 439-443.
- (2) Archivo Parroquial de Chulilla. (A.P.Ch.). Se han consultado los “Libros de Visitas”, que se conservan, correspondientes a los años: 1683, 1686, 1729 y 1784. En éstos hay anotados, a modo de inventario, los enseres y objetos de culto de la Iglesia. En ninguno se menciona o describe este cáliz.

En la ficha técnica de esta pieza anotamos:

CALIZ: Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia).

MATERIAL: Plata.

TÉCNICA: Repujado a torno y cincelado.

CRONOLOGIA: Posiblemente entre 1500 y 1530-40.

DIMENSIONES: 190 mm. alto. 135 mm. diámetro de la peana.
90 mm. diámetro de la copa. 90 mm. alto del nudo.

INSCRIPCIONES.-

- Pescaña: "Hic calix dedicatus e beremitrice ecte, Ame Trinitis Terre, A Sno, fundatore D. Gaspe, Cervera de Ieto, 1672".

- Peana (debajo del lóbulo que contiene la esponja y cañas): "Chulilla".

TRANSCRIPCION: "Este cáliz está ofrecido a la Iglesia Ermitaña de la Santísima Trinidad Terre (sic.) por su fundador Don Gaspar Cervera de Ieto (sic.)".

MARCAS: No tiene.

ESTADO DE CONSERVACION: Bueno.

Estructuralmente este cáliz de Chulilla presenta la base o peana circular (característica renacentista), circunscrita por seis lóbulos (de influencia gótica) que contienen los símbolos de la Pasión de Cristo: *Cañas y esponja. La llave de San Pedro. Escalera de El Calvario y monedas. Una mano que sostiene el farol de El Prendimiento. Cruz y clavos. Columna de la flagelación y látigo* (figura 2). En los espacios triangulares, entre los lóbulos, aparece la rosa de cuatro pétalos de tradición goticista. La técnica empleada en el fondo de cada lóbulo es el picado de la superficie, para que quede sombreada y mate, mientras que los motivos pasionarios se han pulido.



Figura 2. Cáliz. Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia).
Detalle. (La inscripción que hay en la pescaña es posterior).

El astil es cilíndrico y liso, más elevado que en el gótico, con pequeños ensanchamientos y finas molduras en forma de cordón. El nudo o manzana moldurado con cilindro achatado, decorado por una guirnalda

geométrica que lo circunda; se complementa su adorno por hojas que emergen del astil y otras que descansan en su parte alta.

La copa es cilindro cónica y se une al astil por pétalos lobulados lisos.

Por sus aspectos formales esta obra es representativa de la "transición" del gótico al renacimiento. Estilísticamente está dentro del tipo de piezas que se elaboran desde comienzos del siglo XVI⁽³⁾.

Cálices semejantes al de Chulilla podemos encontrarlos, dentro de nuestras tierras, en el que hay en la Iglesia de Villahermosa del Río (Castellón): "...del primer tercio del siglo XVI"⁽⁴⁾. (Figura 3). Fuera del



Figura 3. Cáliz. Iglesia de Villahermosa del Río (Castellón).
Siglo XVI, primer tercio. (Foto: reproducción).

(3) Son numerosos los autores que han escrito sobre las características de los cálices que se realizan entre 1500 y 1550. Puede consultarse:

"Historia del Arte Valenciano". Valencia: Biblioteca Valenciana, 1988. Tomo 3. Página 353.

Sainz Serrano, María Jesús. "La Orfebrería Sevillana del Barroco". Sevilla: Diputación, 1980. Tomo I. Capítulo A. "Los precedentes. La inflexión renacentista. Tipología de las piezas renacentistas". Página 135.

Bertos Herrera, María Pilar. "Los escultores de la Plata y el Oro". Granada: Universidad, 1991. Páginas 45 y 46.

Alejos Morán, Asunción. "La Eucaristía en el Arte Valenciano". Valencia: Institución "Alfonso el Magnánimo", C.S.I.C., 1977, capítulo II. 2.6.2. "Los cálices", página 267.

(4) "Orfebrería y sedas valencianas". Valencia: Ayuntamiento, 1982. Catálogo, página 71.

Antiguo Reino de Valencia es en el área turolense, concretamente el de la Parroquia de Torrelacárcel, de los primeros años del siglo XVI; y el de la Iglesia de Pozondón, de la primera mitad del Quinientos⁽⁵⁾. (Figuras 4 y 5).



Figura 4. Cáliz. Iglesia de Torrelacárcel (Teruel). Siglo XVI, primeros años. (Foto: reproducción).



Figura 5. Cáliz. Iglesia de Pozondón (Teruel). Siglo XVI, primera mitad. (Foto: reproducción).

No puede extrañar la existencia de piezas afines con el cáliz que presentamos, en la zona de Teruel, debido a que "Las relaciones entre turolenses y valencianos fueron y son, desde 1238, excelentes..."⁽⁶⁾. Esto debió favorecer el intercambio de maestros orfebres y el encargo de piezas; además "...la pervivencia de las formas góticas arraigó profundamente en los obradores de Teruel en el siglo XVI"⁽⁷⁾.

Hay que anotar que la inscripción de la pescaña es posterior al momento en que se ejecuta el cáliz; parece bastante probable que se mandase grabar cuando su dueño (que por su apellido Cervera es casi seguro que fuese vecino de Chulilla) decidiese donarlo. Lo que no podemos saber es cómo fue adquirido (por compra, heredado...).

Artísticamente es de factura regular, pero no por esto estas obras, que proceden de trabajos populares,

carecen de valor, y son buena muestra de la importancia que adquieren estos "vasos sagrados", por su mensaje iconográfico, en el desarrollo de la parte más importante de la Misa: la Eucaristía.

El primer cáliz es el que usó Jesucristo en la Última Cena, lo que nos une al sacrificio de la Cruz. Es un recuerdo permanente, como ya escribió la autora, *Asunción Alejos*, de "La Eucaristía - misterium fidei".

Conviene sacar a la luz estos objetos sagrados, tan bien guardados en las parroquias de nuestro territorio, y a la vez, tan desconocidos. Ello nos permitiría obtener una obra de conjunto, en la que fuesen catalogados e inventariados, y en la que se ofreciese para nuestro deleite la delicada labor de los orfebres.

MARIA ISABEL ESTELA GIMÉNEZ

(5) *Esteras Martín, Cristina*. "Orfebrería de Teruel y su Provincia. Siglos XIII al XX". Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1980. Página 179: describe estos dos cálices. Véase además figura 95, *Cáliz de Torrelacárcel* y figura 93, *Cáliz de Pozondón*. (Tomo I).

(6) *Esteras Martín, Cristina*. (Op. cit.). Tomo I. Página 252. Capítulo XIV. "Platería catalano-levantina".

(7) *Esteras Martín, Cristina*. (Op. cit.). Tomo I. Página 180.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VALERO Y SAN VICENTE EN RUZAFÁ

El contrato de su construcción con el escultor José Cuevas en 1699

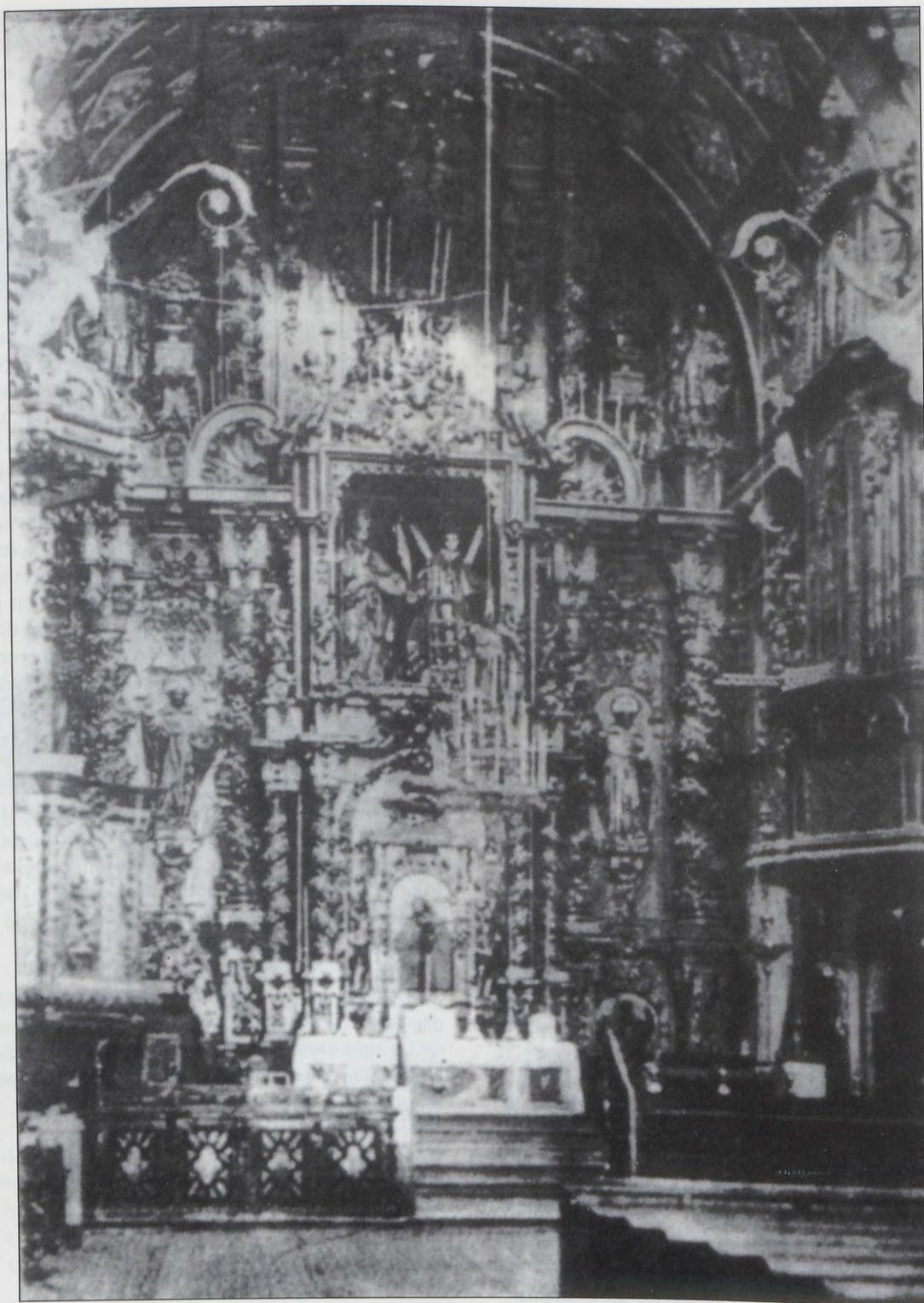
En 20 de marzo de 1676 se confía la reconstrucción de la iglesia parroquial de San Valero Obispo y San Vicente Mártir del lugar, contiguo a la ciudad de Valencia por el sur, de Ruzafa, al destacado maestro de la catedral de dicha urbe Juan Pérez Castiel, autor también de la traza⁽¹⁾. La fábrica, incluida su capilla de Comunión (1686), estaba ultimada sustancialmente hacia 1700; sin embargo todavía quedaban por edificar algunas piezas parroquiales, como la casa abadía y el campanario rematado en 1740; no dándose por terminadas enteramente las obras, como señala Teixidor, hasta 1759, según constaba en inscripción sobre la puerta principal a la parte interior⁽²⁾. De planta habitual de cruz latina, estructura dominante a partir sobre todo de las *Advertencias* del sínodo de 1631 del arzobispo Aliaga, su alzado resultaría uno de los más significativos, tras el presbiterio catedralicio, del Barroco pleno en Valencia. Lamentablemente la decoración perdióse en 1936. La misma suerte corrieron sus retablos, incluido el del altar mayor, del cual nos vamos a ocupar seguidamente.

Efectivamente, la obra reconstructiva del templo se coronó con la fabricación del retablo salomónico⁽³⁾ del altar mayor: igualmente uno de los más grandiosos y espectaculares del pleno Barroco valenciano. Fue realizado por José Cuevas⁽⁴⁾, seguidor del arte de Leonardo Julio Capuz en estas lides, con quien se contrató en 20 de marzo de 1699⁽⁵⁾, viéndose éste obligado a completarlo enteramente en el plazo de dos años. La traza era de mosén Juan Pérez Castiel, presbítero a la sazón en dicha parroquia, e hijo del artífice con quien se estipuló dicha reedificación en 1676⁽⁶⁾. Era su fábrica espectacular. El sentido pictórico, abultado, volumétrico, conseguido en el diseño del retablo principal del convento de la Puridad de Valencia, se acentuaba aquí de tal forma que, en su fastuosidad, se confundían los elementos arquitectónicos con la *fitomorfia* de los soportes y la imaginería. Esta tendencia a la proliferación de lo "vegetal" en las salomónicas, aumentando el entorchamiento y las protuberancias de la columna, era un rasgo progresivo en estos retablos de las postrimerías del siglo XVII, pero particularmente notorio en éste. Quizás esta acentuación vino también dada por la

operatividad de Cuevas y no solamente por la traza de Pérez. Si ello fue así, nuestro Maestro, con la base gráfica de mosén Pérez, superó al aludido Capuz. Esta última característica se aprecia también más exageradamente en el extraordinario retablo sobreviviente de la parroquial de San Bartolomé de Agullent, efectuado por la misma época. En éste la hojarasca cubre casi totalmente los sinuosos fustes, dando la sensación de una enmarañada urdimbre vegetal (acanto), que porta flores en las dos columnas de los extremos. El retablo de Ruzafa, pese a esta evolución, mantuvo asimismo un elemento referencial de los inicios, de forma preferente sobre la cornisa del primer cuerpo, que no desarrollaron todos: los fragmentados frontones avenerados que vemos materializados a partir de las portadas del presbiterio catedralicio (conservados también por las mismas fechas en el del convento capitalino de Santa Ursula -ático- o en uno no salomónico como era el de la parroquial de San Miguel de Beniganim, o en portadas como la de la arciprestal de Vinaroz). Según se dice en el contrato, a José Cuevas⁽⁷⁾ (que *sabe trabajar la escultura*, y a quien se le encomendó también toda la imaginería de su arquitectura; arquitectura fabricada en su taller de Valencia, y que se preveía trasladarla en piezas a Ruzafa), se le abonarían 1.290 libras, casi justo el doble que el de la vieja parroquia de San Lorenzo, también en la capital, de Capuz. La magnitud del retablo y los diecisiete años transcurridos desde entonces lo exigían⁽⁸⁾.

Los pormenores y condiciones de dicho retablo quedan perfectamente matizados en las capitulaciones, una de las más cumplidas de su especie en lo referente a libramientos de este tipo de estructuras. Documento que transcribimos íntegro seguidamente.

FERNANDO PINGARRÓN
Universidad de Valencia



Altar y retablo mayor de la iglesia parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa, destruidos en 1936.

APENDICE DOCUMENTAL

CONTRATO DE EDIFICACION DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MARTIR Y SAN VALERO OBISPO EN RUZAF A ENTRE REPRESENTANTES DE LA MISMA Y EL ESCULTOR JOSE CUEVAS

Valencia, 1699, marzo, 20, Valencia.

Archivo del Reino de Valencia: protocolo nº 4.253, fols. 471 vto.- 525.

Notario: Manuel Molner, senior.

“/Die xx mensis Martij, Anno á Nat[ivita]te Dom[ini] MDCIxxxxjx (...)/

Nos Joseph Benavent, Presbyter Sacrae Theologiae Doctor Ecclesiae Parochialis Sancti Valerij oppidi de Ruçafa, Valerius Pasqual senior, iustitia, Vincentius Periz, operarius maior, Franciscus Nacher, operarius minor, Joseph Sanchiz, Pater pauperum hoc anno Parochiae dicti oppidi, Vincentius Vivó, Presbyter, Hieronymus Quiles senior, Thomas Fos, Valerius Nacher senior, Jacobus Thomás senior, Valerius Soronell, et Baptista Lluch, omnes electi dictae Parochiae, nominati per excellentissimum Dominum Don Illephonsum Perez de Gusmán, meritissimum Proregem Valentiae in vim facultatis ei per dictam Parochiam concessa, iuxta nominationem propria manu firmatam, datam in Regio Palatio die nono Octobris anni nuperi millesimi sexcentesimo nonagesimi octavi, registratam in vigesima octava manu mandatorum, et empararum curiae civilis Valentiae dicti anni folio vigesimo quarto, congregati in domo dicti Rectoris vbi ac similia soliti sumus convenire, asserentes nos esse maiorem, et sanio rem partem Electorum dictae Parochiae; exequentes deliberationem per dictam Parochiam factam apud notarium subscriptum die decimo quinto labentium., gratis, et scienter tenore huius chartae vice, nomine, et in representationem dictae Parochiae, et vtentes facultate ibi concessa, liberamus, et committimus tibi **Iosepho Cuevas**, sculptori vicino Valentiae praesenti, et infraacceptanti et tuis structuram, et fabricam tabulati seu Altaris maioris dictae Parochialis Ecclesiae Sancti Valerij eiusdem oppidi, expressam in capitibus infradicendis, quibus fuit subhastata pro precio Mille biscentum nonaginta librarum pecuniae Valentiae, solvendarum vt in capitibus; in qua quantitate vt minima ex oblati per alios diversos Magistros pro fabrica subdicenda post diversas diligentias, et subhastationes secreto factas tibi fuit conclusa resolutio et commissa dicta fabrica: quae capitula, quibus est exequenda, sunt tenore sequentis.

Capitulaciones del Retablo, que se ha de fabricar en la Capilla mayor de la Yglesia Parochial de los Señores San Valero, y San Vicente en el lugar de Ruçafa, segun trasa hecha por Mosen Joan Perez Castiel Presbytero, Residente

en dicha Parochial, eligida por los Señores electores, en dicha trasa firmados, y admitida por los Señores Eletos.

j Primo: tenga obligacion el Maestro que tomare á su cuenta el fabricar dicho retablo de subir su architectura segun demuestra la planta, tanto por las partes interiores como exteriores y laterales, sin que pueda mudar la planta ni qualquier otra pieza principal o menor, aunque sea para mayor elegancia de la fabrica, sin que primero lo comunique con los Señores Eletos y el sobredicho Mosen Joan Perez.

ij. *Item:* tenga obligacion el sobredicho Maestro de hazer el pedestral superior, que es el que corresponde al piso de las Columnas superiores, en esta forma: ha de ser alchitrabado guarneciendo la moldura todos los codillos que forma dicho alchitrabado, el qual pedestral ha de tener vna cornisa que corone y corra toda la pedestralada hasta llegar á tope con el paredon del tabernaculo, haziendo sus codillos ó rompimientos entre los entrecolumnios, guarneciendo dicha cornisa y pedestral con todos los boceles, ficeroles, medias cañas y plintos conforme demuestra la traza, adornando dicho Pedestal con tarjas, tambanillos, recalados, y que todo el adorno que demuestra por fachada le ha de tener por perfil; advirtiendole que las tarjas de los perfiles no tenga obligacion de subirlas sobre la corona de la cornisa; cuyo pedestral con el socolo será de altitud de doze palmos y quatro dedos valencianos, y ha de ser su armason de tablon del quarto del palmo, y que las boladas del pedestral y corona donde se hazen fuertes los cubos de dicho pedestral han de ser ensambladas, que vengan á la veta de la madera de modo que no se vea ninguna testa; advirtiendole que no ha de ser guarnecida si[no] con espigas, viendose las tiradas assi por baxo como por las frentes de arriba, con barrotes para fortificacion de dicho pedestral, sin quitarle á la frente de la Corona la frente que demuestra la dicha Corona del Pedestal.

iiij. *Item:* que en el primer cuerpo, contando la pieza del retablo superior, se hayan de hazer quatro Columnas de orden compuesta con sus capiteles y vasas de la mesma orden, vestidas dichas columnas de cogollos y flores, talla de buen relieve á vso y costumbre de buen official; con advertencia que dichas columnas no han de estar repartidas sus bueltas salomonicas segun las reglas que en otras columnas suelen vsar algunos Maestros repartiendolas iguales, si[no] que han de estar disminuidas con porcion mayor y menor en las partes que le toca segun las reglas de buena architectura, sin appellacion de Autores que en contrario enseñen, si[no] como demuestra la trasa; y serán dichas columnas de á veinte palmos y tres quartos de altitud, y que dichas columnas hayan de ser de vna pieza conforme están armadas las del retablo mayor de Torrente.

iiij. *Item:* que en dicho primer cuerpo se hayan de hazer quatro pilastras de á siete partes del modulo en grueso con sus vasas compuestas y sus contracapiteles, dexando sus entrecalles en la distancia y partes que demuestra la planta. Advirtiendole que

en el samblaje de las pilastras hayan de ser apeynasadas, encajando el tablero en sus encajes sin clavo ninguno á uso de Castilla.

v. *Item:* que en dicho primer cuerpo se hayan de hazer dos entrecolumnios con sus rebrancas y sentidos de ninchos del grueso que demuestra la planta, moldurandoles y adornandoles de la talla y buena escultura conforme demuestra la traza, corriendo por la parte inferior una media vaza que guarnesca todas las rebrancas y paredones hasta llegar á tope del tabernaculo. Y que los resaltes de las brancas del enjacenado demuestren sus macisos ó plomadas sobre las brancas de las puertas del trasagrario, de donde se formarán dos topetones vestidos de talla de buen relieve, los quales haran cargamiento para la colocacion de los santos. Y dichas puertas serán de quatro palmos de ancharia cumplidos y nueve palmos y cinco dedos de altitud. Advirtiendole que tanto el entrecolumnio como los demas paredones y resaltes hayan de ir guarnecidos de la moldura que forma el cimacio de los capiteles. Assimesmo se hayan de hazer dos rebrancas ó topetones vestidos de talla y fruteros, de buen relieve, con dos cabeças de serafines, como demuestra la trasa en las partes laterales y finitivas de dicho cuerpo.

vj. *Item:* que sobre dichas columnas se ha de hazer y executar vna cornisa compuesta alquitrabada, corriendo todas sus molduras y ficeroles tanto por los resaltes como por los paredones hasta llegar á tope del tabernaculo; cuya cornisa estará adornada con los modillones de talla y escultura de buen relieve. Advirtiendole que los modillones laterales no tengan obligacion de subir sobre la corona de la cornisa. Advirtiendole assimesmo que se han de subir los plomos de las pilastras, que son las tres partes que le toca por cada angulo en dicha cornisa, cuya cornisa ha de estar armada al estilo del pedestral infracapitulado con su rebanco; y será de altitud dicha cornisa de cinco modulos como demuestra la trasa.

vij. *Item:* que sobre dicha cornisa se han de hazer dos volutas compuestas adornadas con vna concha cada vna de ellas, y sean de altitud y longitud que demuestra el dibujo de la trasa, y será su profundidad del buelo de la cornisa á tope del rebanco.

viiij. *Item:* que sobre dicha cornisa se ha de hazer vn rebanco de quatro palmos y medio cumplidos de altitud; cuyo rebanco ha de tener vna cornisa que corra por todos los resaltes hasta llegar al tope del tabernaculo con el adorno de molduras, tarjas, tambanillos y cargamientos, jarros y lo demas del adorno que en él se ve. Advirtiendole que los recalados, tambanillos y tarjas han de estar por cara y perfil.

viiiiij. *Item:* en el segundo cuerpo se han de hazer dos columnas salomonicas de orden compuesto, vestidas todas de talla como las de abajo capituladas, las quales serán de altitud de dies y siete palmos y vn quarto. Assimesmo se han de hazer sus contrapilastras armadas y fabricadas segun las de abajo capituladas, y han de tener sus contrachapiteles, y correrá la

porcion de media vasa por las partes y macisos que se alcanzan á ver, tanto en los resaltes como en los macisos de los cartelones y paredon.

x. *Item:* que al lado de dichas columnas se han de hazer dos cartelones vestidos de talla de buen relieve, y en cada vno de ellos se ha de embraçar vn niño de buena escultura; cuyos cartelones estarán armados y bien fortificados con sus pilastrones que subiran del rebanco de palmos y medio en grueso, pisando sobre otra cartela menor. Y en el paredon de dicho vltimo cuerpo se han de hazer vnos topetones de medio palmo de grueso, y si la obra pidiesse mas relieve que hayan de tener mas grueso, los quales irán á forma de tambanillos acompañando dichos cartelones por vna y otra parte; y assi mesmo hayan de estar al respaldo del trono y de la Virgen.

xj. *Item:* que se haya de hazer sobre el paredon principal vna orla de flores de buen relieve. Advirtiendole que en el respaldo que forma el ovalo de las flores se haya de hazer vna profundidad á forma de nicho, lo que dara lugar asta la pared de la Yglesia.

xij. *Item:* que sobre dichas columnas y cartelones se haya de hazer vna cornisa compuesta obliqua, pisando y resaltando todas las contrapilastras y demas rebrancas como demuestra la trasa; cuya cornisa ha de estar adornada en vn tarjon en su medio de á dos palmos de relieve por la parte de afuera extra la cabeça del serafin; de cuyo tarjon se descolgaran dos fruteros bien asegurados; y dicha cornisa ha de estar moldurada y alquitrabada con todo el adorno de modillones que demuestra la trasa por cara y perfil en las partes que le cupiere, incluyendo la talla de los topetones laterales.

Capitulaciones del Tabernaculo del Sagrario.

xiiij. *Primo:* se ha de hazer vna mesa de altar con su tarima de quatro palmos y dies dedos de altitud, á cuyo nivel se ha de hazer vn soculo con la vasa y bocel y demas molduras que demuestra el del retablo principal; que esté atado y bien fortificado con dicho soculo para mas fortaleza y vnion. Sobre dicho soculo se ha de fabricar vn pedestral compuesto y alquitrabado, guarnecido de molduras y ficeroles y vasas, siguiendo el orden y los plomos de la planta; cuyo pedestral ha de estar adornado de tarjas y tambanillos por cara y perfil, siendo de altitud de siete modulos y su armason del modo y forma que está capitulado el pedestral principal. Advirtiendole que el plinto que forma la vasa del pedestral haya de ser vn tablon pisador que ocupe todo el sitio donde pisa el tabernaculo; y en el dicho tablon ha de estar armado el Sagrario principal y el Sagrario de renovar.

xiiiij. *Item:* que sobre dichos pedestrales se han de hazer quatro columnas de orden compuesta con sus vasas y capiteles de la mesma orden, vestidas de talla conforme demuestra el dibujo de buen relieve, siguiendo la orden de las arriba capituladas en quanto á la disminucion de su salomonico, guardando el orden

en la disminucion tanto por las partes obliquas como conve-
xas; y serán de altitud de veinte modulos, que vienen á ser
onse palmos bien cumplidos de vara. Assi mesmo se han de
hazer sus contrapilastras con sus contrachapiteles y media
vasa, corriendo por todos los paredones y boquillas del taber-
naculo por la parte exterior. Assi mesmo correrá la moldura
del cimacio de dichas contrapilastras por todas las boquillas y
paredones; y se hará assi propio vna portalada á forma de
nicho con vn arco de punto redondo y será su ancharia de siete
palmos y medio y dies y seis palmos de altitud, contando de la
línea vasis asta la llave de dicho arco, y estará dicho arco adorna-
do de vna moldura y vna orla de laurel de buen relieve.
Advertase que dicho arco, orla y moldura se ha de executar
por la parte del trasagrario como ya demuestra la planta con
vna mesa de altar de nueve palmos y vn quarto de longitud y
tres palmos y vn quarto de ancharia, para que pueda subirse al
Sagrario. Assi mesmo ha de haver vnas gradas con sus pare-
dones macisos bien trabajadas á forma de escalera movedisa,
la qual se collocará debajo del tabernaculo en su profundidad
para poder subir con facilidad al tabernaculo á administrar lo
que se offriere. Assi mesmo tenga obligacion dicho Maestro
de armar vna escalerilla en el concavo que haze á sus lados el
nicho del tabernaculo donde está el Sagrario para poder subir
al nicho de San Valero y San Vicente. Esto suppuesto se han
de hazer quatro sentidos de arcos y vna buelta por igual con vn
floron en medio de dicha buelta de medio relieve por que dé
lugar á la definicion de la custodia; y lo restante de la buelta
dentro de los arcos ha de estar artesonada con flornes; con
advertencia que la escalera que ha de subir al tabernaculo sea
oculta conforme está en el Milagro en la Virgen ó capilla de
la Esperanza.

xv. *Item:* tendrá obligacion el Maestro que tomare dicho reta-
blo de hazer vn Sagrario de cinco palmos y medio de ancharia,
contando de los macisos de las pilastras, y diez y seis palmos
de altitud, con advertencia que si dicsse mas lugar la monea
de la buelta del nicho haya de subir su diffinicion hasta tope
del floron menos dos ó tres dedos. Y dicho Sagrario ó custodia
ha de ser claustral y ha de estar adornado y vestido tanto de
arquitectura y molduras como de la talla y escultura que en él
se vé por las quatro caras. Advertase que por los macisos de
los arcos y pilastras han de bajar y subir vnas tablas por seis
canales, exceptando en la puerta que cae al Sagrario, que essa
se ha de abrir á dos vandas con sus galses ó frontisas, lo que
mejor conviniere. Advertese que en la tabla que bajará por el
arco principal ha de tener pintado vn Salvador y la pintura
correrá por cuenta de los señores Eletos, pero las tramoyas de
subir y bajar dichas tablas correrá por cuenta del Maestro.
Assi mesmo se ha de hazer vn sagrario de la altitud y ancharia
y adorno que demuestra la trasa.

xvj. *Item:* que sobre dichas columnas se haya de fabricar vna
cornisa compuesta alchitrada de dos palmos y tres quartos
de altitud moldurada y adornada de modillones y tambanillos
con las cabeças de los serafines que demuestra la trasa, y ha de
estar por cara y perfil armada conforme la cornisa principal ya

capitulada; y dicha cornisa ha de hazer en medio vn rompi-
miento enlasada su corona en vn tarjon de buen relieve con
dos muchachos de buena escultura.

xvij. *Item:* que sobre dicha cornisa se haya de hazer vn
rebanco de tres palmos de altitud, buscando los plomos de la
cornisa, boquillas y demas resaltes que demuestra la trasa;
cuyo pedestral le coronará vna cornisa con vn plinto y media
caña, buscando todos los resaltes sobredichos.

xviii. *Item:* que sobre dicho rebanco se haya de hazer vn
segundo cuerpo, vestido y acompañado de quatro cartelones
que suban hasta la corona de la cornisa, vestidos de talla y
serafines; buscando la parte inferior los macisos de las colum-
nas. Y sobre dichos cartelones se han de hazer quatro niños
teniendo las insignias de los santos, de buena escultura, de la
planta y movimiento que demuestra el dibujo de la trasa. Assi
mesmo se haya de hazer vna cornisa acodillada con sus piñon-
cillos á forma de dosel, buscando los resaltes, boquillas y plo-
mos que demuestra la trasa, dexando vn nicho en dicho cuerpo
de á dies palmos de ancharia cumplidos, y trese de altitud;
esto es por la luz, que por parte de dentro tendrá quinse y
medio. Y en dicha cornisa se hará vn tarjon de seis palmos y
medio de altitud y de la ancharia que demuestra la trasa de
talla de buen relieve. Y en medio de su ovalo se harán las
armas pontificias que ya se le explicarán al Maestro.

xix. *Item:* sobre dicha cornisa se ha de hazer vn rebanco de
tres palmos y ocho de dos de altitud por la parte de sus plo-
mos, adornadas de testas de dichos plomos con vnas tarjillas y
fruteros, cuyo rebanco coronará vna cornisa de vn plinto y
media caña, corriendo por los plomos y paredones de dicho
segundo cuerpo.

xx. *Item:* sobre dicho rebanco se haya de hazer vna cupula
ochavada de seis palmos y medio de altitud. Por cada ochavo
haya de subir vn sentido de arco vestido de talla á tope de la
vrna; cuya cupula la ha de señir vn rebanquillo de dos palmos
de altitud con su balaustrada con sus resaltes y cargamientos
en sus puestos, adornado con sus Jarros en cada maciso.

xxj. *Item:* que sobre dicha cupula se haya de hazer vna vrna
adornada de talla y cartones, buscando la forma ochavada de
dicha cupula. Assi mesmo sobre dicha vrna se ha de hazer vn
escapo ochavado en aquella porcion que le toque segun
demuestra la vrna, en cuyo escapo se haya de hazer vn trono
con tres muchachos de buena escultura, que embracen el car-
gamiento de la Virgen con los mesmos movimientos y postu-
ras que demuestra su dibujo.

xxij. *Item:* que los Santos y Angeles superiores, como son los
que están sobre las volutas, hayan de ser los santos de la devo-
cion que quisieren los señores Eletos, con advertencia que han
de ser de la altitud que demuestran los que están dibujados en
la trasa; y supponiendo que dexarán muchos de los santos que
hay dibujados en la trasa, tendrá obligacion el dicho Maestro

de executarles, ó hazerles fabricar á qualquier otro Maestro segun las plantas y dibujos que demuestran los de la trasa. Y si quisieren los señores Eletos traer para la visura de dicho retablo, tanto tocante á la architectura como talla y escultura etc. Maestros de Castilla, ó de qualquiera otra parte extra el Reyno, haya de pasar el Maestro por dicha visura.

xxiiij. *Item:* que en todos los paredones y qualquier otra Junta, assi de tablas como de tablon, hayan de poner colas de milan de tres á tres palmos.

xxv. *Item:* que toda la fabrica del retablo haya de estar encuadrado como ya queda dicho de tablon de quarto del palmo; y si por omision, ó descuydo del que ha capitulado, se huviere dexado alguna cosa que capitular perteneciente á la architectura, talla, ó escultura, tenga obligacion de hazerlo y fabricarlo segun demuestra la trasa. Advirtiendo que toda la madera que pertenece á dicha fabrica, haya de ser castellana de buen melis y de buena calidad.

xxvi. *Item:* que el dicho Maestro á quien se librare y fabricare dicha obra, tenga obligacion de poner todo genero de pertrechos, como son madera, clavos, cola, y collocarle en su puesto.

xxvij. *Item:* que el traer el retablo desde Valencia á Ruçafa ha de correr por cuenta de la Parochia; y assimesmo haya de ayudarle ésta al Maestro con vn Maestro ó dos de Albañil, y con los andamios para collocar dicho retablo.

xxviii. *Item:* que dicha Parochia solo esté obligada á lo que se contiene en el antecedente capitulo, y á pagarle el precio del retablo con que se ajustará ó se librá, y no otra cosa alguna, de tal manera que por ninguna causa, pretexto, ni razon, assi cogitable como incogitable, haya ni esté tenuta la Parochia á otra cosa alguna mas que lo que se dize en el immediate antecedente capitulo, y al precio en que quedará ajustado ó librado el retablo, pues todo lo que se offresca para el retablo, y hacienda referida, haya de correr por cuenta del Maestro que tomare la obra.

xxix. *Item:* que el Maestro que tomare la obra no pueda pedir ni se le devan dar mejoras algunas; y en caso de hazerlas haya de ser comunicandolas primero con los Eletos de dicha Parochia, y precediendo resolucion de la mayor parte de éstos, y no de otra manera.

xxx. *Item:* que en qualquiera tiempo que quisieran las partes visura, avnque sea de Maestros forasteros, pueda hazerlo sin que el Maestro la pueda impedir, poniendo vn Maestro ó mas cada vna de las partes; y si se hallare que la obra está conforme arte, capitulos y trasa, vaya el gasto de la visura á costas de la parte que la huviere instado; y si se hallare por dicha visura que la obra no va conforme dichos capitulos, trasa y arte, se haya de bolver á hazer y vaya el gasto todo por entero de la visura á costas de dicho Maestro y sus fianzas; y en caso de discordia pueda elegir la Parochia ó Eletos

vn tercero, aquél que quiera y se haya de estar á lo que éste dixere.

xxxi. *Item:* que el Maestro que tomare la obra la haya de dar acabada y collocada en su puesto dentro de dos años contadores del dia que se dará la primera paga en esta forma: que los soculos, pedestrales, y el sagrario, y el Nicho de los Santos Patronos San Valero y San Vicente haya de estar collocado en su lugar el dia de Navidad primero viniente, y todo lo restante al cabo de dichos dos años; y no cumpliendo y dandolo collocado cada cuerpo á su tiempo referido, incurra el Maestro en pena de cinquenta libras por cada cuerpo que faltare á collocar en dicho tiempo, las quales cinquenta libras por cada ves que incurriere se pueda retener la Parochia de las pagas que le haya de dar al Maestro.

xxxii. *Item:* que el precio de dicho retablo en que se librá y ajustará haya de pagarse en tres iguales pagas: la primera assi que esté librada la obra y recibidas las fianzas; la otra á la mitad de la obra; y la vltima acabada, visurada y dada por buena y collocada en la Yglesia en su lugar dicho retablo.

xxxiii. *Item:* que el Maestro que tomare la obra haya de dar fianzas á contento de los Eletos y mejorarlas, si les pareciere á dichos Eletos, siempre que quisieren éstos.

xxxiiii. *Item:* que el Maestro que tomare la obra haya de pagar de la primera paga del Retablo sesenta libras por trasa y capitulos; y assi mesmo el salario del presente auto y demas autos que por esta causa del Retablo y accessorios se offrecieren hazer, como no sea por culpa y causa de la Parochia el ocasionarse y haverse de recibir dichos autos. Las quales cantidades se haya de retener la Parochia de la primera paga que huviere de cobrar y pagarlas por cuenta de dicho Maestro á cada qual que las habrá de cobrar; y assi mesmo copia franca del auto y capitulos á la Parochia por hazerse franco á Pobil este libramiento.

xxxv. *Item:* que qualquiera duda que por falta de explicacion en los capitulos ó por otra causa se offreciere, se haya de interpretar y entender á favor de la Parochia, creyendo que á haverse topado el reparo al tiempo de la formacion de los capitulos, assi en la materia como en los demas recados y accessorios á la obra y retablo, se huviere prevenido y declarado en los presentes capitulos.

xxxvi. *Item:* que en orden á la escultura que ha de haver en dicho retablo y tabernaculo, sea dicha escultura fabricada por el Maestro que approbaren los Eletos, y á su gusto y no otro (exceptando Don Nicolás), pagando el coste de ella el Maestro que tomare dicho retablo; con advertencia que dicho escultor será eligido morador de la Ciudad ó del Reyno de Valencia.

xxxvii. *Item:* que en caso que los Eletos y el Maestro tomaren resolucion de mudar, añadir ó quitar alguna cosa de la obra ó capitulos referidos, que no por esso queden los fiadores fuera la dicha obligacion, sí que antes bien solo con el ajuste y con-

venio con el Maestro han de quedar á todo obligados los fiadores; y bastará que con él se haga el ajuste ó convenio por los Eletos, y con esto han de quedar obligados á todo dichos fiadores, dando todo su consentimiento y voluntad para ello con el presente capitulo.

xxxvij. *Item:* por quanto se ha librado la obra á Joseph Cuevas y éste es escultor y sabe trabajar la escultura, se ha convenido que el mismo la pueda trabajar y hazer con tal que siempre y quando se encontrará no estar las imagenes ó qualquiera cosa de la escultura á toda satisfaccion de la visura, que se imbiare de la escultura á toda satisfaccion y desempeño, como despues la haya de deshazer el dicho Cuevas y bolverla á hazer tantas quantas vezes sea necessario á sus costas asta estar á toda satisfaccion y desempeño, sujetandose en esto para esta visura de escultura á lo mismo que está prevenido en los capitulos antecedentes sobre las visuras del Retablo, guardandose la mesma forma en orden á los expertos y tercero.

xxxviii. *Item:* que por toda la dicha obra contendida en los antecedentes capitulos se le han de dar y se ofrecen al dicho Cuevas por parte de la dicha Parochia mil doscientas y noventa libras moneda reales de Valencia, pagadoras segun va dicho, que es la menor dita que se ha hallado de todos los Maestros que han concurrido y en las que se han convenido las partes pagar y executar la obra respective.

Cum quibus pactis et conditionibus commitimus, liberamus et quasi tradimus tibi dicto Cuevas praedictam structuram et fabricam pro dicta quantitate Mille biscentum nonaginta librarum relatae pecuniae (...). Ego vero dictus Ioseph Cuevas, sculptor...offerro fideiussores et principales obligatos ad omnia et singula supra expressa et ad me spectantia vna mecum sine me et insolidum Iosepham Rovira, meam coniugem, et Dominicum Cuevas, fratrem meum scultorem, vicinos Valentiae (...).

Actum in oppido de Ruçafa etc.

Testibus ad firmas omnium dictorum Electorum et Iosephi Cuevas, Salvatore Parreu, Hierophylace Ecclesiae dicto oppidi, et Petro Bas, sculptore, Valentiae respective vicinis. Ad vero firmas dictorum Iosephae Rovira et Dominici Cuevas, Valentiae die vigesimo quinto eorundem mensis Martij et anni, absentibus dictis Electis, notario tamen etc. stipulante etc. et suis, testibus Nicolao Bernalte, infansone, et Iosepho Domenech, argentifice, vicinis Valentiae”.

NOTAS

- (1) ALDANA FERNANDEZ, S.: “El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1967, p. 270, nota 54.
- (2) TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, tomo I, p. 382.

- (3) El retablo salomónico de pleno Barroco en Valencia inicia su andadura (refiriéndonos en todos los casos a retablos mayores), que sepamos, con el de la capilla de la Virgen de los Desamparados, ejecutado por el escultor Tomás Sanchís, el cual firmaba época en 17 de abril de 1667, por su construcción. Sanchís efectuaría también el gran y definitivo de la iglesia del convento de Predicadores (1667-1668), por 1.800 libras, al cual, según Teixidor, las “columnas salomonicas de este retablo se añadieron despues y fueron las primeras que de este orden se labraron en Valencia: pagolas el M. Fr. Joseph Albalat, como el dorar todo el retablo, y le costó 1500 Ls” (*Capillas y Sepulturas de la Yglesia, y Claustro de este Real Convento de Predicadores de Valencia: Memorias y Obras Pias de sus Patronos, y Successores [I y II Parte], Escribe Fr. Joseph Teixidor, Archivero del mismo Real Convento: Año de el Nacimiento 1755* [manuscrito]. Impresión en Valencia, 3 tomos, 1950-1952, tomo I, pp. 47-48). El mismo artífice efectuaría igualmente el mayor de la iglesia de la Compañía en tiempos de la primera prepositura en la Casa Profesa de Matías Borrull (1671-1674) [Véase nuestro artículo “Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia”, en *Ars Longa*, nº 3, 1992, pp. 131 y 138], y el de la parroquial de Liria, por el que cobraba en 1683.

Seguidor de Sanchís fue Leonardo Julio Capuz, quien fabricaría, bajo trazas del escultor Tomás Vergara, el subsistente de la antigua iglesia parroquial de San Lorenzo, efectuado con ocasión de la reconstrucción del templo (1681-1684), concertado el 13 de septiembre de 1683 por 650 libras y el desaparecido para la primitiva parroquial de Burjasot (estipulado en 1686). Capuz daría la traza del de la iglesia parroquial de San Bartolomé concertado con Hipólito Ravanals, por 1.135 libras el 29 de julio de 1690. Al año siguiente, acomete el maestro el de la iglesia y convento de la Puridad, cuya documentación y diseño original de la mano del artista (el dibujo ostenta las firmas de fray Cosme Pavía, maestro prebendado, y de Bautista Sapena, presbítero síndico de la Puridad) se conservan en Archivo del Reino de Valencia (A.R.V.: Clero, legajo 287, caja 760, nº 1, 2 y 4, 22 y 22 bis; y *Mapas y planos*, nº 38); rematado con la colocación de la imagen de la titular el día de la Purísima de 1692 sobre el tabernáculo. El diseño de Capuz de la Puridad muestra asimismo semejanzas con los desaparecidos retablos de las iglesias de Chelva y Tuejar.

Todos estos datos, a más de las fuentes indicadas, constan en nuestra Tesis Doctoral, *Arquitectura religiosa en Valencia durante el siglo XVII (1600-1700)* -leída en 1992 y publicada en versión original por la Universidad de Valencia en 1993, tomo I, pp. 429-438-, y, modificada, en proceso de publicación, bajo el título *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

- (4) José Cuevas fue el autor de los retablos de las capillas laterales de la iglesia de los Santos Juanes, levantados con ocasión de la reforma barroca del templo, quien consta recibiendo dinero entre 1698 y 1702 (año este último en el que restaura el sagrario por 60 libras), interviniendo también el escultor Felipe Coral en su ornamentación e imaginería y Pedro Campos en su dorado. También labró el mismo Cuevas el retablo de la capilla de la Concepción de la parroquial de San Nicolás, que es la primera inmediata despues del altar mayor a la part de la Sacristia, concertado en 1 de julio de 1699 por 150 libras. Este artista fue también fiador de *Vicent Rovira, talliste*, en la obra del retablo de la capilla de San Pedro de la catedral, efectuado también con motivo de la reforma barroca de la misma, ajustado en 2 de agosto de 1697 por 591

libras y 10 sueldos a construir en el plazo de diez meses, y para el que hicieron trazas el mismo *Mosen Joan Perez*, así como *Luyts Fuster*, *March Angos*, *Vicent Artigues*, y *Francisco Padilla*. Cuevas consta en 1698 otorgando época *per la segona paga del retaule*, así como también otra por su último plazo, colocación de andamios y por los *marchs de les finestres prefatae Capellae*. Fiador asimismo figura dicho escultor, junto a diferentes maestros de obras, de los canteros Domingo Laviesca y José Miner en contrato de 5 de junio de 1700, en el proceso reconstructivo del campanario de la parroquial de San Bartolomé.

(Estos datos en nuestra citada tesis doctoral modificada, en proceso de publicación).

También sabemos que José Cuevas efectuó una urna para la cofradía de la *Mare de Deu de la Seu*, que tenía obligación de dorar Cristóbal Campos, obra inconclusa todavía en relación a la traza, según reconocimiento de 28 de octubre de 1693 de los escultores *Leonart Capuz* y *Marco Angós* (A.R.V.: protocolo nº 4.223, fols. 1.359 vto.- 1.361 vto. Notario: Manuel Molner, senior); que labró un *Blandon de madera, que hizo de Orden del Ille. Cabildo para modelo de los que se havian de Fabricar de Plata para las gradas del Presbyterio*, por el que recibió 7 libras

parroquia de San Esteban y eligiendo a su hermano Domingo Cuevas albacea, junto a otros. De su matrimonio con Josefa Rovira manifiesta tener 4 hijos: José Vicente, Agustín, María Angela y María Vicenta, a la sazón menores de edad. Alegaba ser poseedor de 5 casas en Valencia, 3 en la calle del Mar (2 en la *Plazuela que se haze el Altar de San Vicente Ferrer*, y una *enfrente del calliso de San Juan del Hospital*) y de un censo de propiedad de 700 libras procedente de lo que se le restaba de pagar por el precio del retablo mayor de la iglesia de Ruzafa. Se refiere también el escultor en este documento a los 11 retablos efectuados para San Juan del Mercado, por 1.210 libras, aumentadas después en 55 más, 5 por cada uno (Archivo de Protocolos del Real Colegio de Corpus Christi [Patriarca] de Valencia: protocolo nº 4.272, fols. 128-132 vto. Notario: José Francisco Inglada).

- (5) Véase Apéndice Documental. José Cuevas percibía su primer pago de 430 libras, mediante época por él otorgada en 6 de junio de dicho año 1699 (A.R.V.: protocolo nº 4.253, fols. 894-896. Notario: Manuel Molner senior).
- (6) Mosén Pérez recibió 60 libras del propio Cuevas por el precio de dicha traza, que le abonó de las citadas 430 libras, según época

*Mosén Pérez (a quien lo el
 Cerrano de fe conosco) lo firmó =
 Josepe Cuevas
 Ante mí
 Joseph Francisco Inglada Escultor*

*30. Sépan quantos esta fecha e poder Mosen Com
 Agüto. Joseph Deanaben letrado y Notario*

Firma autógrafa del escultor José Cuevas en su testamento (12-XI-1708).

y 14 sueldos en 13 de febrero de 1701, blandones de plata que serían hechos por Gaspar León (véase Archivo Catedral de Valencia: PAHONER, Juan, *Recopilacion de Especies Sueltas Perdidas pertenecientes á esta Santa Igl[esi]a Metropolitana...*[manuscrito], Valencia, 1756, tomo II [sign. 378], fol. 124); y que, finalmente, deseaba obrar una casa de su propiedad en la calle del Mar, según declaración de 7 de julio de 1692 (A.R.V.: protocolo nº 1.533, fols. 835-838. Notario: Manuel Molner senior).

José Cuevas, declarándose ya enfermó, otorgó su testamento el 12 de noviembre de 1708, deseando ser enterrado en la

otorgada por el presbítero el mismo 6 de junio de 1699 (A.R.V.: protocolo nº 4.253, fols. 896-897 vto; y protocolo nº 4.254 [ajuste de cuentas de 28 de marzo de 1700], fols. 279-279 vto. Notario: Manuel Molner senior). No obstante, sabemos que se efectuaron tres designios, tal y como se expresa en relación de 16 de febrero anterior, en la que se informa que la mejor y la elegida a la sazón por los electos de la parroquia para fabricar el retablo era la que iba firmada por los siguientes artífices: *lo Doctor Thomas Tosca, Prebere de la Real casa y oratori de sanct Felip Neri de dita Ciutat, el Doctor Joan Batiste Corachá, Cathedratich de Matematiques en la Universitat de*

Valencia, Dionys Vidal, Pintor, Thomas Vergara y Joseph Cuevas, esculptors, vehins de Valencia (A.R.V.: protocolo nº 4.253, fols. 266 vto.-270. Notario: Manuel Molner senior).

- (7) José Cuevas nombró fiadores en las personas de su mujer, Josefa Rovira, y de su hermano Domingo, también escultor y retablista. Este último consta efectuando el retablo de la parroquial de Meliana (figuran pagos suyos a partir de 1721 [A.P.M.: *Libre de Conte, i Rao...*1690...]), igualmente en la lista de destruidos en la barbarie de 1936. A este Domingo Cuevas, atribuye F. Castellano Hernández, el desaparecido retablo de Tuejar (*Historia de la Villa de Tuejar*, Valencia, 1976), no lejano en el tiempo al monumental, asimismo perdido, de Chelva. Muy

probablemente José y Domingo Cuevas eran allegados del *fuster* Agustín Cuevas, que aparece junto al dorador Luis Campos, en la tarea de fabricar los andamios y dorar, respectivamente, el retablo mayor de la vieja parroquia de San Andrés, y a los cuales pretendía demandar jurídicamente dicha parroquia, según se reconoce en escritura de 26 de julio de 1669 (A.R.V.: protocolo nº 1.569. notario: Melchor Morales senior).

- (8) En la última década del siglo también situaríamos los retablos salomónicos de la parroquial de Torrente (perdido) y el fastuoso de la arciprestal de Morella (Castellón), de Vicente Dolz, cuya escenografía se refuerza por la prolongación del barroquismo lignario al resto del presbiterio.

APROXIMACION A LA CRONOLOGIA DEL TEMPLO DE LOS SANTOS JUANES DE MELIANA (Valencia)

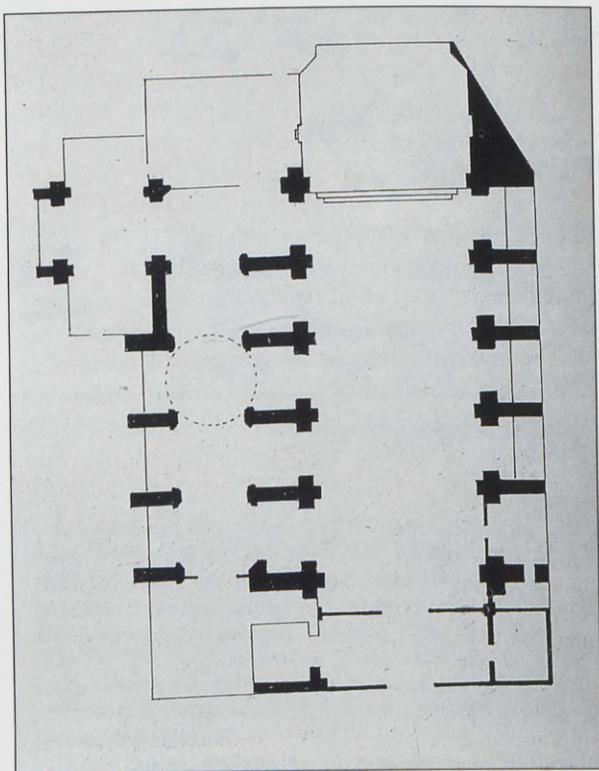
This article tries, in essence, to introduce within the architectural valencian panorama a monument chronologically attached to the Fourteen and the Twentieth centuries.

Es intención del presente trabajo dar a conocer las vicisitudes por las que ha transcurrido la evolución del templo de los Santos Juanes, de Meliana, así como mostrar la documentación desarrollada a su entorno⁽¹⁾.

En cuanto a su fundación resultan esclarecedores los documentos que la sitúan en el s. XIV⁽²⁾, informaciones contrastadas por recientes catas arqueológicas efectuadas en el edificio, pues parecen confirmar que el templo constaba de cuatro tramos flanqueados por gruesos contrafuertes pétreos, testero plano, dos ingresos y modesta torre de campanas. A propósito de su cubrición *García Hinarejos* ha barajado dos hipótesis, debido a los finos

baquetones que se despliegan en la base de los machones, siendo más viable la referida a su morfología lignera por su practicidad y economía⁽³⁾. En general se adscribe a la tipología arquitectónica denominada gótico catalán, levantino o mediterráneo, también conocido como de "reconquista"⁽⁴⁾.

Hasta el momento no ha aparecido constancia documental alguna referida a posibles obras de reforma o acondicionamiento del templo durante los siglos XV y XVI⁽⁵⁾, si bien es cierto que obras muebles de variada índole tuvieron cabida en el edificio. De este modo



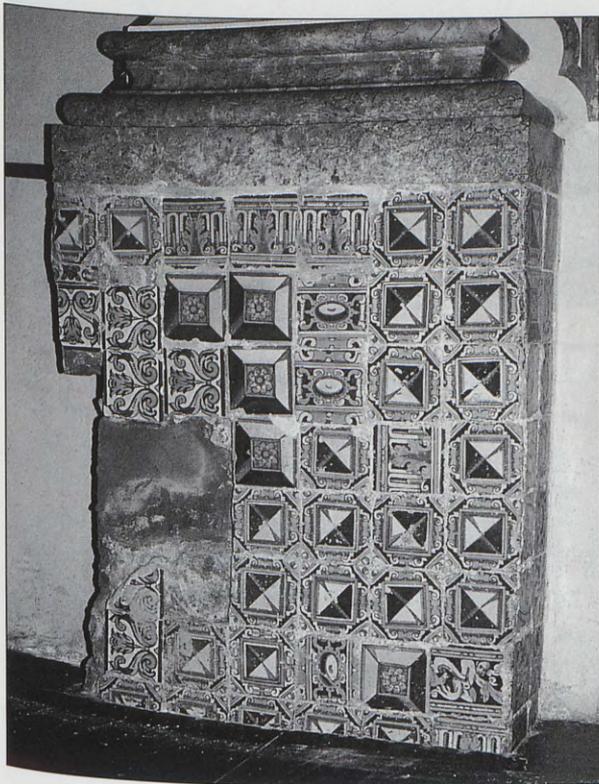
Plano del templo de los Santos Juanes. Meliana.

- (1) El presente artículo es síntesis de nuestro trabajo de investigación inédito "El Templo de los Santos Juanes, de Meliana y sus artífices", 1991. Al que se añaden nuevas aportaciones.
- (2) Así lo constatan los siguientes documentos:
— A.C.A., Reg. 210, fol. 164 v. (Licencia de Jaime II para que Arnau Castellar ceda unas posesiones que tiene en Meliana para construir una iglesia, fechada el día 9 de mayo de 1314).
A.C.A., Reg. 887, fol. 10 rv. (Pedro IV otorga a los vecinos de Meliana el derecho a dotar una iglesia o capilla bajo la advocación de San Juan, el día 13 de mayo de 1348).
— A.C.A.V., Fol LXXIII (Visita Pastoral fechada en el año 1388).
Diversos autores, siguiendo las aportaciones de Sanchis Sivera, J. "Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de Valencia", Valencia, 1922, p. 292, dan como fecha de concesión de los terrenos necesarios para su construcción el 1 de enero de 1309. Así lo refieren Martínez Aloy, J. "Geografía General del Reino de Valencia", Tomo I, p. 965, Pascual Gimeno, S. "Torres y Campanarios Valencianos", Tomo I, Valencia, 1979, p. 206 y VV. AA. "Iglesia parroquial de Meliana", "Las Provincias" (Diario de l'Horta), n.º 438, Valencia 28/2/1990, p. 31.
- (3) GARCÍA HINAREJOS, D.: "Noticias sobre la iglesia parroquial de Meliana", Festes Patronals, Bicentenario de la parroquia de los Santos Juanes de Meliana, Meliana, 1986, sin paginar. Hipótesis parcialmente corroborada según se desprende del Libro de Fábrica (1690-1735), A.P.M. "...en nou de Abril 1693 esportaren de la Badia acasa Antoni Saragosa major vintidos biges deles que estaven en la cuberta dela Yglesia vella."
- (4) GARCÍA HINAREJOS, D.: art. cit.
- (5) Al respecto, MARTÍNEZ ALOY, J.: *Op. cit.*, p. 965 "considera que la iglesia se construye a mediados del s. XVI", mientras que PLA BALLESTER, E.: *Meliana "Gran Enciclopedia de la Región Valenciana"*, Tomo 7, Valencia, 1972, p. 87, hace la misma observación y SOLER FERRER, M.ª P.: "Historia de la cerámica valenciana", Tomo III, Valencia, 1989, p. 164, señala que "en el año 1590 se llevó a cabo la reconstrucción del templo".

Si bien es cierto que el templo muestra una amplia gama de azulejería que abarca desde el s. XVI al s. XVIII, desconozco en base a qué datos refieren esta cronología.

queda constancia del retablo para el altar mayor contratado en 1414 por el pintor *Gonçal Peris*, según protocolo dado a conocer por *Cerveró Gomis*⁽⁶⁾. Retablo de madera, dorado con oro fino, azul, ... con las historias y vidas de San Juan Bautista y Evangelista, los profetas en la zona inferior y la Pasión de Jesucristo en la superior; así como una pila bautismal agallonada (utilizada como pedestal de una cruz en el cementerio municipal de la localidad) y un retablo de almas⁽⁷⁾, destruido en 1936, ambas obras no contrastadas documentalmente.

El año 1666 significó el primer paso de lo que sería, en la última década de la centuria, su descripción al barroco al iniciarse las obras de lucido y, tal vez, elevación de la torre de campanas⁽⁸⁾.



Zócalo con azulejos del s. XVI.

El derribo del primitivo templo se llevó a cabo, seguramente, entre los años 1689 y 1690, aunque ello afectó, fundamentalmente, a la techumbre ya que se respetaron los contrafuertes y la recién remozada torre.

La fecha de inicio de las obras tuvo lugar el día 18 de septiembre de 1690⁽⁹⁾, pues durante el resto del año se construyó el coro. Durante 1691 se cambió de ubicación el órgano, se realizaron trabajos de renovación de



Nave central, s. XVII

- (6) CERVERO GOMIS, L.: "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", A.A.Va., Valencia, 1966, p. 27:

"Gondiçalvus Pérez, pictor retabulorum civitatis Val. civis: Attendentes me tractase ac paccionasse me vobiscum Bernardo Roig, sindaco, actori et procuratori loci de Meliana, orte predictae civitatis, faciendi seu pictandi, quam retabulum jam fabricatum de ligno cum istoriis et vitas sanctorum Jhoannis Baptiste et Evangeliste cum stagno in quo sint depicti profete et supra stagno in quo sint istorie Pasionis Domini Nostri Ihu. Xpi. cum suo tabernáculo, quoquidem retabulum sit daurato de oro fino et puro sicut est de floreno de Florença et de atzuro de acre, omnes ymages ubi finiter neccesarie,..."

Noticia seguida por JOSÉ I PITARCH, A.: "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", "Història de l'art valencià", Vol I, València, 1986, p. 194 y SANZ GURREA, N.: "El retablo de los Santos Juanes en la primitiva iglesia de Meliana: una aproximación a la obra de Gonçal Peris", Festes Majors, Meliana, 1993, sin paginar.

- (7) MARTÍNEZ ALOY, J.: Op. Cit., p. 965. SARALEGUI, L. de: "Las tablas de la iglesia de Borbotó", A.A.Va. Valencia, 1927, p.72.

Noticia seguida por Cebrián i Molina, J. Ll.: "L'oratori i la torrassa del Palau dels Borja a la Torre de Canals", Canals, 1990, pp. 85-86.

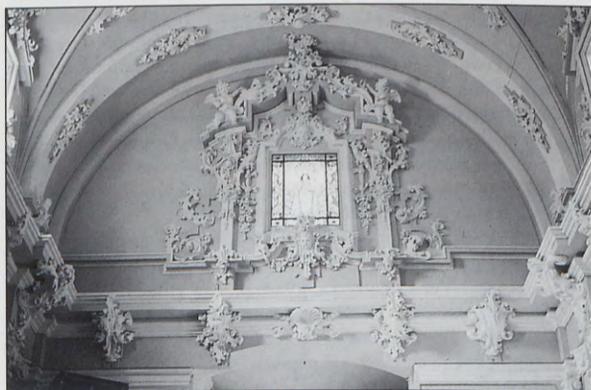
- (8) A.P.M., "Memorias de la Parroquia de Meliana recogidas y anotadas por el cura Salvador Giner en 1...", sin paginar.

- (9) A.P.M., según se desprende del manuscrito de mosén Thomas Salort:

"Ad maiorem Dei Laudem et gloriam. Para que aga perpetua memoria en los siglos venideros se pone aqui la siguiente nota. Viendo el lugar de Meliana que el Templo y casa de Dios a donde con gran devoción en estos tiempos se acude assi a la Celebarción de los divinos officios, como á rezar el Santo Rosario, no era bastantemente capaz, que pudieran estar en el con la devoción, que se deve los fieles. Yque por ser tan antigua la fabrica estava muy derruydo é indecente,..., [los vecinos] determinaron deshazer y derribar la iglesia antigua y haser otra nueva. Passo despues de averle derribado y concertado la fabrica del nuevo con Francisco Padilla insigne Maestro de Albañil, por la gran experiencia que de el avía por la Yglesia que renovo de Predicadores de Valencia la de las Monjas de Belen y otras obras insignes, le dio Principio a esta a 18 de Septiembre... Puso la primer piedra Mosen Thomas Salort Beneficiado entonces en dicha yglesia, y que despues al tiempo de conchuyrta se ha llama Retor. Empesose año 1690..."

los altares de las capillas⁽¹⁰⁾ y se amplió el templo en un tramo por la cabecera⁽¹¹⁾, registrándose los primeros pagos a los maestros de obras *Martí Ródenes* y *Francisco Padilla*⁽¹²⁾. Asimismo se abasteció a los alarifes de diversas partidas de cal, hierro, ladrillos y yeso traídos de las vecinas localidades de Albalat dels Sorells, Foyos, Moncada y Vinalesa, pues la iglesia se encontraba todavía por cubrir.⁽¹³⁾

Posteriormente, en los años 1692 y 1693, las anotaciones del Libro de Fábrica refieren diversos pagos destinados a la cubrición del mismo⁽¹⁴⁾ y a la extracción de la tierra movediza anexa a la construcción, tarea que no se completará hasta el año 1696⁽¹⁵⁾. Probablemente el templo se hallara totalmente cubierto al finalizar el año 1693 una vez elevados los machones, construido el cerchado y elaborada la bóveda tabicada con lunetos, ya que durante 1694 y 1695 se registran trabajos diversos en la sacristía⁽¹⁶⁾.



Detalle de la nave central, s. XVII.

En los años 1696 y 1697 se realizaron múltiples tareas de acondicionamiento en el interior como lo demuestra la elaboración de barandillas, cerraduras, puertas, púlpito,⁽¹⁷⁾

Por último, durante el transcurso de 1698 año en el que finalizaron las obras, se hizo almoneda de las pinturas albergadas en el templo a fin de sufragar gastos y, tal vez, de adornarlo con otras más adecuadas a los nuevos tiempos⁽¹⁸⁾.

En cuanto a obras muebles se refiere el inicio de la siguiente centuria supuso la creación de un nuevo retablo mayor a cargo del escultor *Domingo Cuevas*⁽¹⁹⁾.

A mediados de siglo, bien por el aumento demográfico o necesidades de índole diversa, la junta de fábrica reparó en la conveniencia de dotar al templo de una prolongación. Se creyó oportuna su construcción en el lado del Evangelio, dado que el de la Epístola limitaba con la



Detalle de la nave central, s. XVII

- (10) A.P.M., Libro de Fábrica (1690-1735), sin paginar. Anotación correspondiente al día 3/3/1691.
- (11) *Ibidem*. Anotaciones fechadas los días 21/4, 25/4 y agosto de 1691.
- (12) Las personalidades de estos "Maestros de obras" u "Obreros de Vila" están todavía faltas de monografías. De Martí Ródenes queda constancia de su trabajo en la iglesia de Meliana, mientras que de Francisco Padilla se tiene más referencias al asociarlo a las obras de las iglesias del convento de Predicadores y Belén (mosén Tomás Salort, Teixidor), San Nicolás (Barón de Alcahalí), así como su intervención en las obras realizadas en la catedral de Valencia (Bérchez, Cots, Cruilles, García Hinarejos, Pingarrón, Teixidor,...), además del templo de Meliana.
- (13) A.P.M., Libro de Fábrica (1690-1735), Anotación fechada el 22/12/1691.
- (14) *Ibidem*. Anotaciones fechadas el 17/1, 14/2, octubre, noviembre y 27/12/1692.
- (15) *Ibidem*. Anotaciones fechadas desde el día 23/8/1693 hasta el 28/12/1696.
- (16) *Ibidem*. Anotaciones fechadas los días 7/8, 18/9, 14/10/1694 y 21/5/1695.
- (17) *Ibidem*. Anotaciones fechadas los días 13/1, 14/1, 10/3, 31/3, 17/4, 9/5, 2/6, 30/6 y 11/8/1697.
- (18) *Ibidem*. Anotaciones fechadas los días 1/6 y 8/6/1698.
- (19) Sobre el retablo mayor ver: FERRER ORTS, A.: "El antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Meliana. Descripción y noticias de su existencia", Meliana Musical, n.º 4, Meliana, 1991, sin paginar y "Aproximació al patrimoni històric-artístic de Meliana: Els retaules del temple dels Sants Joans", Festes Patronals, Meliana, 1993, sin paginar. Desconozco la biografía de Domingo Cuevas, activo en Meliana y Tuéjar en el quicio del s. XVII. Por las referencias documentales y gráficas al uso, siguiendo la opinión de García Hinarejos, se deduce que su estilo se caracterizó más por lo ornamental que por lo tectónico.

calle principal de la población, por lo que se procedió a la perforación de las capillas laterales para la creación de la capilla de la Comunión que estructuralmente se desarrolla en base a pilastras adosadas a robustos pilares achaflanados de orden corintio a través de cinco tramos coronados por una cúpula de media naranja ⁽²⁰⁾, estilísticamente relacionable al rococó previo al academicismo ⁽²¹⁾. Desconocemos, por lo demás, otras particularidades relativas a su construcción.

Fruto de este ímpetu renovador se pueden considerar también la apertura de una plazoleta en la portada de los pies del templo, para lo que la junta de fábrica mercó una casa limítrofe ⁽²²⁾, así como la cubrición de los zócalos del edificio con azulejería que aunque en su



Capilla de comunión, s. XVIII

conjunto ofrece en la actualidad un aspecto distorsionado, muestra todavía fragmentos y escenas de calidad, como las relativas a la vida y milagros de San Vicente Ferrer, vida de Santo Tomás de Villanueva, Jesús con la Samaritana, la mujer adúltera, la cena de Jesús en casa de Simón, entrada de Jesús en Jerusalén, Fuente de la Vida y otras relativas al Rosario ⁽²³⁾.

La definitiva terminación del cuerpo superior de la torre se produjo en el transcurso del siglo, en base a las

afinidades estilísticas que lo relacionan con otras parroquias vecinas ⁽²⁴⁾.



Zócalo con azulejos representando a Jesús y la Samaritana, s. XVIII.

(20) Según se desprende de la transcripción realizada por CORELL I VICENT, A.: "Descripción de los pueblos, iglesias y parroquias pertenecientes al Arzobispado de Valencia fuera de la capital: Meliana", escrito por Eugenio Muñoz entre los años 1750 y 1758, Festes Majors '92, Meliana, 1992, sin paginar.

El texto además es rico en referencias sobre la vida religiosa de la localidad, abarcando desde la fundación del templo hasta mediados del s. XVIII. Sobre aspectos estilísticos no hace especial hincapié salvo la somera descripción de su estado en aquel tiempo.

(21) GARCÍA HINAREJOS, D.: Art. cit.

(22) A.P.M., Libro de Fábrica (1690, 1735). Anotación fechada el 23/4/1723.

(23) MARTÍNEZ ALOY, J.: Op. Cit., p. 965.

VV.AA. "Inventario artístico de Valencia y su provincia", Tomo II, Madrid, 1983, p. 106.

VV.AA. "Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia", Valencia, 1986, pp. 557-558.

GARCIA HINAREJOS, D.: Art. cit.

SOLER FERRER, M.ª Paz: Op. cit.

PEREZ GUILLEN, I. V.: "La pintura cerámica valenciana del s. XVIII", Valencia, 1991, p. 110.

SANZ GURREA, N.: "Noticias para el estudio del conjunto cerámico de la iglesia de los Santos Juanes de Meliana", Festes Patronals, Meliana, 1994, sin paginar.

(24) A.P.M., Libro de Fábrica (1690-1735). Anotaciones fechadas en 1714 señalan la construcción de las campanas para la torre.

Finalmente el templo, que había servido desde su fundación como vicaría perpetua, quedó desmembrado de la parroquia matriz de Foyos el 12 de julio de 1786, constituyéndose en parroquia, según decreto del arzobispo *Fabián y Fuero*.

El siglo XIX no fue proclive en cuanto a menesteres constructivos se refiere pues sólo tenemos noticia de tareas de lucido y carpintería en la torre, ampliación del primitivo cementerio anexo⁽²⁵⁾, trabajos de pavimentación, alzado de altares, labores de dorado, mejoras en el órgano, adquisición de pinturas...⁽²⁶⁾

Durante el presente siglo se impulsaron las tareas de ampliación iniciadas en épocas precedentes, así se procedió a la construcción de nueva planta del Sagrario, por el lego franciscano *fray Maseo*, anexo de tres tramos cubiertos mediante una bóveda rebajada con lunetos cegados, altar y una capilla de reducidas dimensiones⁽²⁷⁾.

Asimismo se procedió a dar cierta unidad a la fachada por lo que se prolongaron las naves principal y de la capilla de Comunión, mediante la creación del baptisterio, proceso culminado con la construcción de una nueva Sacristía y la ampliación de la nave principal en un tramo por la cabecera, causa de la desaparición del trasagrario y del traslado del retablo mayor unos metros más al fondo⁽²⁸⁾.

Estas sustanciales mejoras realizadas entre los años 1917 y 1918 completaron con fortuna la concepción



Cruz votiva, s. XV.

global del edificio que únicamente se verá afectado por la construcción de una cripta en 1943, con trazas del arquitecto *Cayetano Borso*⁽²⁹⁾ y los trabajos de acondicionamiento llevados a cabo desde la postguerra por *Benjamín Biot, Rafael Cardells, Francisco Coret, Francisco Orts* y *José María Rausell* entre otros.

Recientemente, 1981, el ayuntamiento de la localidad depositó en la iglesia una cruz votiva de piedra, restaurada, datable hacia finales del s. XV, con las imágenes de la Virgen y de Cristo sobre pedestal de diferente textura con el escudo de la ciudad de Valencia⁽³⁰⁾.

En 1986 se llevaron a cabo obras de restauración y repinte que aunque devolvieron la prestancia y colorido a sus ornamentos sería deseable la realización de trabajos de consolidación en diversas zonas exteriores.

ABREVIATURAS

- A.C.A.: Archivo de la Corona de Aragón.
 A.C.A.V.: Archivo de la Curia Arzobispal de Valencia.
 A.A.Va.: Archivo de Arte Valenciano.
 A.P.M.: Archivo Parroquial de Meliana.

ALBERTO FERRER ORTS
 Licenciado en Geografía e Historia

- (25) A.P.M., "Memorias..." y papeles sueltos (asientos de fecha 13/3/1827 y 24/6/1848).
- (26) A.P.M., según refieren las "Cuentas de la obrería del Sr. Andres Ruiz obrero qe. fue enel año 1830", "Libreta delas cuentas de la obrería del año 1831 al de 1832 siendo obrero el Se.Vite.Roig y presentadas por el mismo...", "Libreta delas Cuentas dela Obrería qe. presenta Vite.Ferrando obrero mayor qe. fue desde Pasqua de Resurreccion del año 1834 hasta el mismo deia de Pasqua del año 1836...", "Actas de la Junta de fabrica.Cuentas de la misma de 1758 a 1875", además de las "Memorias..."
- (27) DURÁN MARTÍNEZ, J.: "Topografía médica de Meliana", Valencia, 1915 (reed.Meliana, 1989), pp. 69-70 relata la escasa capacidad del templo en los primeros lustros del s.XX.
 BALLESTER BALLESTER, A.: "La Parroquia", "Meliana. Bodas de Oro de la Cooperativa Eléctrica (1923-1973)", Meliana, 1973, sin paginar.
 GARCÍA HINAREJOS, D.: Art. cit.
- (28) Al respecto, años más tarde, el día 9/1/1923, se realizó un informe del estado del retablo por D. José Renau y D. Francisco Almarche, miembros de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia, para su restauración (A.P.M.).
- (29) A.P.M., "Proyecto de cripta para los caídos en la iglesia de Meliana".
- (30) A la misma se refieren:
 BOIX, V.: "Valencia histórica y topografía", Tomo I, Valencia, 1862, p. 245.
 RAUSELL MONTAÑANA, J. M.: "La cruz de término", "Meliana. Bodas de Oro..."
 CORELL I VICENT, J.: "La cruz de término" de Foios. Su recuperación y restauración", A.A.Va., Valencia, 1984, pp. 85-87.
 CEBRIÁN I MOLINA, J. LI.: "La creu gòtica de Meliana", Festes Patronals, Meliana, 1994, sin paginar.

ALGUNOS DOCUMENTOS SOBRE LA REFORMA BARROCA DEL TEMPLO DE LOS SANTOS JUANES

El 24 de junio de 1702, festividad de San Juan Bautista, se celebró con toda solemnidad la reapertura al culto del templo de los *Santos Juanes*. Dentro de un gran clima festivo se ponía fin a la innovadora reforma barroca tanto interna como externa, que había comenzado en su vieja fábrica gótica en el año 1693. Del resultado de esta vanguardista renovación interesa destacar, además del nuevo decorativismo traído por artistas italo-germanos y de la existencia de un importante foco artístico local ya de formación italiana o al tanto de las últimas novedades de la tratadística internacional, la estrecha vinculación existente entre esta parroquia, presidida por mosén *Dr. Soria* y los nombres de

D. José Thomás Cavanilles, conde del Casal y Síndico Protector de ella; el conde de Parcent, *D. Manuel Cernecio*, síndico; *Gil Torralva*, arquitecto; *D. Thomás Boyd*, del marquesado de Boyd y *D. Juan Bautista Corachán Tosca*, residentes en sus aledaños. Perteneían a la Junta parroquial como síndicos, electos y parroquianos de la obrería de la "Fábrica nueva" y a ellos se debió la apuesta por la modernidad que supuso la contratación de artistas foráneos como *Antonio Palomino*, *Juan Antonio Ponzanelli*, *Jacobo Berteés o Bertessi* y *Antonio Aliprandi*.

La mayoría de ellos, y en especial Corachán, junto a destacados intelectuales de las Humanidades y de las ciencias físico-matemáticas, impulsaron la moderna cultura científica a través de las diversas tertulias y academias que con el mecenazgo de la aristocracia dio lugar al movimiento pre-ilustrado valenciano de los "novatores"⁽¹⁾; son los responsables por tanto del ambiente cultural favorable donde ejecutar las novedades barrocas compositivas y decorativas surgidas en el medio arquitectónico, pictórico y escultórico italiano.



Portada barroca de la fachada de los pies, con la famosa "O" de San Juan. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia.

(1) Un ejemplo temprano de esta interesante conexión entre la aristocracia académica pre-ilustrada y los iniciadores de la renovación científica en Valencia respecto a la historia artística de este templo, aparece ya en el año 1668. El 13 de noviembre la Junta parroquial formada por el entonces conde del Casal, *D. Juan Cavanilles*; *D. Juan de Castellví*, conde de Castellar, *D. Manuel Exarch de Bellvis*, conde de Benavites; el mercader *D. Juan Bautista Corachán*, entre otros personajes, tras haber decidido el 1 de enero dorar el retablo del altar mayor *que tans anys ha estat sens daurar sent lo millor retaule que ya en esta ciutat (...)*, y elegir para tal fin al pintor y dorador *Luis Campos*, menor, por un precio de 2.700 libras, informan que encargaron a sus electos el conde de Parcent y al de Castellar "para que intercedieran y suplicasen al Padre Joseph Zaragoza", destacado jesuita, astrónomo, catedrático de matemáticas en el Colegio Imperial de S. Isidro de Madrid y graduado en Artes por la Universidad de Valencia, por entonces en esta ciudad, para que reconociera dicho retablo y opinase la forma más conveniente de dorarlo con toda perfección y sobre ello se harían las capitulaciones correspondientes. El Padre Zaragoza tras examinarlo junto a otros expertos, redactó y firmó de la *sua ma* las capitulaciones que figuran en esta fecha. Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, (A.P.P.V.). Protocolos de Mauricio Segarra, n.º 27.532. Por otra parte, y sin que podamos extraer alguna conclusión definitiva, interesa apuntar el hecho de que los Cernecio, condes de Parcent desde 1647 y grandes benefactores de esta parroquia, eran originarios de Milán. (PASTOR I FLUIXÀ, J. "Nobles i Cavallers al País Valencià", *Saitabi*, 1993, XLIII, pp. 13-54).

Innovaciones estructurales y espaciales que tras la decisiva intervención de destacados “novatores” en 1701, culminaron con la ejecución del proyecto de *Conrad Rudolf* para la fachada de los Hierros de la Catedral.⁽²⁾

A la numerosa bibliografía artística existente sobre el templo de los Santos Juanes⁽³⁾, se contraponen la escasez de noticias documentales sobre su reforma exterior barroca de la que sólo conocemos escuetos datos sobre su historia constructiva en la monografía de *M. Gil Gay*⁽⁴⁾. Afortunadamente se conserva el protocolo notarial de la segunda mitad de 1702,⁽⁵⁾ no manejado por este autor y coincidente con la finalización de las obras, donde aparecen nuevas referencias y cronologías sobre la ejecución de las diversas portadas, los nombramientos de expertos para visualizarlas y los respectivos informes de la portada principal, de la recayente a la calle del Peso de la Paja y del tornavoz, al igual que la relación de los pagos de la obrería de la fábrica hasta septiembre de 1702 y que abarca parte del ejercicio económico del año anterior. Así, aparece la autoría material de los maestros canteros *Joseph Bonet*⁽⁶⁾ en las dos portadas gemelas de la plaza del Mercado y en la recayente a la placeta de la Comunión y responsable también de la fábrica de las covachuelas; *Domingo de Biesca*⁽⁷⁾ en la Portada Principal, recayente al fossal; *Joseph Miner* y *el vizcaino Andrés de Amilleta* en la del Peso de la Paja, y *Bernard Pons* en el Campanil y previamente en la “Turre horologii”.⁽⁸⁾

La exclusiva aparición de *pedrapiquers* en la ejecución de este tipo de fábricas estaba regulada desde el 22 de noviembre de 1686, al modificar este gremio el segundo capítulo de sus ordenanzas determinándose: *Que essent la obra tota de pedrapicada sia propia del dit offici de pedrapiquer pero si es mesclada ab mamposteria o altra qualsevol obra, no se entenga propia ni peculiar del dit offici de pedrapiquer sino del offici a qui tocara ab la qual calitat y modificació enten seran utilosos y beneficoso al be publich y conservació del dit offici (...)*⁽⁹⁾

En esta etapa, la intervención del escultor *Leonardo Capuz* se limita únicamente a las obras concertadas con *Joseph Bonet*, es decir, las covachuelas junto al obrer de vila *Vicente Martínez*, y las tres portadas que tienen por sobrestante al arquitecto *Egidio/Gil Torralva* y que alcanzan un coste total de 930 libras⁽¹⁰⁾, siendo ajeno a las otras dos, Principal y la del Peso de la Paja, donde sólo aparecen los citados De la Biesca, Miner y Amilleta.

Respecto a las visuras, la parroquia nombra a *Juan Pérez Castiel* y *Joan Escrivá*, mayor, para la arquitectura y cantería (Doc. I). El día 1 de julio los canteros designan a sus expertos para que informen junto a los

designados por la parroquia. Así, De la Biesca opta por el arquitecto *Francisco Padilla* y el *pedrapiquer Domingo Escrivá* que informan sobre la portada Principal el día 7 de julio (Doc. II); con igual fecha se realiza el de la portada del Peso de la Paja, con *Francisco Padilla* y *Juan Bta. Viñes*, elegidos por Miner y Amilleta (Doc. III). Para el resto de la fábrica pendiente de informar, *Joseph Bonet* designa también a *Padilla* y a *Domingo Escrivá* para sus tres portadas⁽¹¹⁾ y *Bernardo Pons* para el Campanil elige al arquitecto *Jaume Correa* y a *Domingo Escrivá*, aunque estos últimos informes no figuran. En cambio, la memoria de gastos de la fábrica⁽¹²⁾ indica el pago a *Juan Pérez*

- (2) El importante capítulo que protagonizan estos artífices del barroco italianizante que decoran además la Capilla de San Pedro en la Catedral valenciana (1696-1703), Capilla del Milagro en Cocentaina, Palomino en la Basílica de la Virgen de los Desamparados y, en especial la fachada barroca de la Catedral, casi simultánea a las propuestas de Pozzo, Guarini, Borromini o Bernini, así como su posterior incidencia en el plural contexto valenciano es ampliamente analizado en BÉRCHEZ, J. *Arquitectura Barroca Valenciana*, Bancaja, 1993.
- (3) Debida a autores como A. Palomino; M. A. de Orellana; A. Ponz; J. Teixidor; T. Llorente; E. Tormo; A. Igual Ubeda; F. M. Garín; S. Sebastián; M. Galarza y J. Bérchez.
- (4) GIL GAY, M. *Monografía histórica-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909.
- (5) Archivo Reino de Valencia (A.R.V.). Protocolos de Francisco Carrasco, nº 507. Los anteriores y concretamente los de 1700, 1701 y primera mitad de 1702, a los que nos remiten los documentos, no se conservan. Posiblemente fueran los utilizados por Gil Gay.
- (6) Hijo del cantero Pere Bonet, fallecido en 1698, a quien se debe la portada de la parroquial de Torrent (A.R.V. Protocolos de Manuel Molner, nº 4.251, fol. 12 vº). Respecto a las covachuelas, las nuevas capitulaciones que se hacen para acelerar su terminación entre Leonardo J. Capuz, Joseph Bonet y Vicente García, aparecen en A.P.P.V. Protocolos de Lorenzo Lop, nº 12.395, 18 de mayo de 1701.
- (7) Fue el responsable de la cantería de la Capilla de S. Pedro en la Seo valenciana, la portalada del Capítulo y su correspondiente sacristía. De su visura, realizada en 1703 por Pérez Castiel, nombrado por la parroquia y Domingo Escrivá por parte De la Biesca, se desprenden importantes modificaciones que introduce: “la cornisa acodillada al encontrar les portes”; “ los trosos de abonat ab ses bases y cornisas al entrar en dita capella, segons el resto de la obra” o “ les finestres que cahuen a la cluixia de la esglesia les ha pasades a linea recta” y que fueron valoradas en 350 libras. (A.P.P.V). Protocolos de Gabriel Hugueta, nº 8.271, fols. 167 y ss. y 397; 627 y 694 vº.
- (8) A.R.V. Protocolos de Francisco Carrasco, nº 507, fol. 1.292 vº: El 10 de junio, 1702 Bernardo Pons recibe 20 libras por la mejora ejecutada por orden de los electos en esta torre de tiempo y hora.
- (9) ARCHIVO MUNICIPAL de VALENCIA (A.M.V.). *Manual de Consells*, A-218, 1686-1687, fol. 299.
- (10) A.R.V. Protocolos de Frco. Carrasco, nº 507, 18 de junio, fols. 1.350 y 1.354.
- (11) A.R.V. *Ibid.* fol. 1.401.
- (12) A.R.V. *Ibid.* fols. 2.363 vº a 2.425.

y Juan Escrivá por la visura realizada el 14 de enero, posiblemente la que corresponde a la "Turre horologii" o torre de tiempo y hora⁽¹³⁾ y adornos de cornisas ya que por entonces las covachuelas estaban realizándose y el edículo con el relieve de la Virgen del Rosario, obra firmada por Jacobo Bertessi, se había finalizado en 1700, según se refleja en la documentación municipal⁽¹⁴⁾, quedando pendiente el Campanil en esta última fase.

También conciertan visuras los doradores Pedro Campos para el estofado de las capillas y los once retablos menores⁽¹⁵⁾ y Ramón Sanchis/Sanchez para el tornavoz. El informe sobre éste, del que existe testimonio gráfico en la obra de Gil Gay, emitido por Vicente Oltra y Fabián Izquierdo y valorado en 79 libras, refleja la riqueza de mármoles, oro, plata, jaspes en los serafines y otros adornos (Doc. IV), sin duda perfecto complemento del excelente púlpito de Ponzanelli encargado a Roma por el Canónigo Pontons y de quien en la memoria de gastos se recoge el 17 de mayo de 1702 el pago de 81 libras "a cuenta del púlpito" y posteriormente, con fecha 5 de octubre, el pago de 385 libras, sin especificar.

Destacan por otra parte los poderes notariales de Palomino a favor del presbítero valenciano D. Félix Montesinos como procurador suyo⁽¹⁶⁾ y de Jacobo Berteés, *architecto Collegialius civitatis Cremona*, quien nombra al cremonés D. Francisco Brisium para ciertas gestiones en su tierra.⁽¹⁷⁾

Del capítulo de gastos de fábrica, que entre julio de 1701 a septiembre de 1702 asciende a 14.145 libras, cantidad librada por medio de pólizas del conde del Casal, destacan los pagos recibidos por Palomino durante el año 1701. El 9 de agosto cobra 1.566 libras, 11 sueldos y 4 dineros "a cumplimiento de 6.900 libras", lo pactado en su contrato; el 8 de septiembre 300 libras, cantidad que podría corresponder a la gratificación dada por la parroquia "por pintar sin ajuste alguno los medallones",⁽¹⁸⁾ y un último pago en diciembre de 250 libras. Sin embargo, durante casi todo este ejercicio hasta julio de 1702, aparecen frecuentes pagos a Berteés en cantidades variables que suman 1.220 libras, lo que hace suponer que durante ese tiempo continuaba trabajando en la renovación decorativa interior del templo, aunque sobre Aliprandi no se refleja apunte o noticia alguna.

De la larga relación de pagos a artífices que intervinieron de una u otra forma en el resultado final, aparecen los escultores Gregorio Rosell y Felipe Coral, quien participa en estatuas y adornos de retablos; Fabián Izquierdo y Pedro Campos, doradores, este último del sagrario, relicario y capillas; los plateros Vicente Gomis,

José Nadal y Jorge Entreaygues; el fuster Gaspar Gostans que fabrica los 80 bancos del templo; el pintor Vicente Bonay y los arquitectos Vicente García y Gil Torralva.⁽¹⁹⁾

Con fecha 17 de diciembre revisuran la portada principal Juan Pérez y Francisco Padilla junto a Joan y Domingo Escrivá, coincidiendo en *estar rematada dita portada segons Capitols, traza, art y costum de bon official*.⁽²⁰⁾

Ajeno a este protocolo, existe una anterior capitulación, marzo de 1701, que teniendo como objetivo la portada principal, establecen a título personal Amilleta y Miner, por una parte y el recién elegido De la Biesca por la otra. El acuerdo consiste en que si la parroquia, según lo capitulado, decidiera mudar los santos que están en el Ovalo de la Portalada, el gasto que ocasionase se reparta entre los tres, pero si hubiera que fabricarlos y colocarlos en sus puestos, dependa solo de Miner y Amilleta. Esta curiosa promesa nos ofrece entre sus datos complementarios además del coste de esta portada, 470 libras, la información de que esta obra fue librada el 5 de marzo de 1701 *segons la Planta, perfil y capitols que se li ha fet al dit Domingo de la Viesca per los Elets de dita Parrochia ab acte rebut per Francisco Carrasco (...)*,⁽²¹⁾ lo que parece confirmar la teoría de que los maestros canteros solo fueron responsables de su

(13) Ver nota 8.

(14) A.M.V. Manuals de Consells. Quern de Provision, 1700-1701, A-232, fols. 104 y ss. y recogido en el detallado estudio de Bérchez, J. "La Iglesia de los Santos Juanes" en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, Vol II, pp. 529-549.

(15) Obras del escultor José Cuevas según se desprende de la relación de gastos y detallada en su testamento de 1708, (A.P.P.V. Protocolos de Joseph Francisco Inglada, n.º 4.272, fols. 130 y ss.). Realizó también el Sagrario del altar mayor de los Santos Juanes y los retablos mayores de la Catedral de Segorbe; iglesia de S. Valero en Ruzafa con trazas de mosén Juan Bautista Pérez Castiel y Capilla de S. Pedro en la catedral de Valencia, entre otras destacadas obras.

(16) A.R.V. Protocolos de Francisco Carrasco, n.º 507, 23 de junio, fol. 1.406.

(17) A.R.V. *Ibid.* 22 de agosto, fol. 1.604. La finalidad de este poder es reclamar al Rvrdo. Dr. Don Josepho Rota, avecindado en Malta, tres mil libras moneda de Cremona.

(18) GIL GAY. *Op. cit.* pg. 19.

(19) Este arquitecto, estrecho colaborador de Juan Pérez Castiel en numerosas obras, era natural de Bronchales, reino de Aragón. Inició su aprendizaje en Valencia con el maestro albañil Pere Alama y en 1683 alcanzó el magisterio del gremio de obreros de vila apadrinado por Antonio Pons. A.M.V. *Gremios*. Caja 10, n.º 4, fol. 15 vº. Falleció en Valencia en 1739.

(20) A.R.V. Protocolos de Francisco Carrasco, n.º 507, fol. 2.485.

(21) A.P.P.V. Protocolos de Francisco Alfonso, n.º 4.899, 15 de marzo de 1701.

realización, quedando aún silenciada la autoría de las trazas y de las evidentes mejoras realizadas, en especial en la del Peso de la Paja, y que según los informes no se contemplaban en las plantas iniciales.

Sobre este punto y según el análisis de Bérchez,⁽²²⁾ cabría considerar que la portada principal, de gran fuerza plástica donde se equilibra el gran óculo gótico con poderosos elementos sustentantes como volutas, molduras y rebanco y se manifiesta la vigente cultura matemática en la estereotomía de los placados oblicuos de su arco abocinado recto, es un modelo que remite al que años atrás había realizado Pérez Castiel en las puertas de acceso al presbiterio de la catedral de Valencia, quién además no fue ajeno a estas reformas exteriores al ser elegido experto de su arquitectura.



Portada barroca lateral de la Paja. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia.

La portada lateral, por su situación en la estrecha calle del Peso de la Paja, se diseña con criterios de perspectiva, emancipada del muro. Así, aparecen de novedosos estípites en piedra, componentes que le imprimen

gran dinamismo como pedestales y columnas jónicas giradas en ángulo, cornisa acodillada y dividida en numerosos segmentos que hacen de ella posiblemente la primera portada del barroco español que recoge el rico repertorio escenográfico y figurativo del tratado del Padre Pozzo y ya conocido en el mundo artístico valenciano, *Perspectiva pictorum et architectorum*, (Roma, 1693-1700), concretamente en el círculo de Pérez Castiel.⁽²³⁾

Como apunte respecto a la posible participación de artistas ajenos al medio valenciano, son notorias las trabas y mecanismos de defensa que a través de la modificación de su capítulo octavo, desplegó en 1695 el Gremio de Albañiles de Valencia ante el posible intrusismo profesional de oficiales extranjeros y forasteros de los otros reinos de España. Establecieron que podrían trabajar a las órdenes de un maestro siempre que justificaran documental o testimonialmente su pertenencia al oficio con maestro examinador de cualquier lugar de España. En cambio solo podrían acceder al magisterio tras el periodo de prácticas de cuatro años, sin posibilidad alguna de redimir este tiempo con dinero,⁽²⁴⁾ impidiendo de este modo la dirección de obras por parte de los arquitectos foráneos consagrados.

El resultado de la fastuosa decoración interna de los Santos Juanes se tradujo con celeridad en la modificación de ciertos aspectos del ceremonial litúrgico que sin duda, iban en perjuicio del esplendor conseguido. Así, el 3 de noviembre los Electos de la parroquia convocados en el domicilio del conde del Casal y en presencia del notario acuerdan que: *De huy en avant dins de la nau de la esglesia hi capelles de aquella renovades no es puguem possar bayetes en funeraries algunes en les parets de aquella ni aquelles, ni creman haches en funerals ni altra ocasió de festivitat, si sols cirials (...)*, y teniendo en cuenta que *la esglesia es troba adornada de pintura, daurada y estuco per cuya causa no necessita de les cortines que dita esglesia te, les quals servien pera adornarla en las festivitats que ans de sa renovació en esta es celebraven*, deciden venderlas por 175 libras a D. José de Ribera Borja y Llansol.⁽²⁵⁾

Del ambiente y expectativas que generó su reapertura, tenemos noticias a través del gremio de «Tintores de Seda» convocados por el Portavoz del Gobernador General para que asistan juntos a los demás oficios de la

(22) BÉRCHEZ, J. *Arquitectura Barroca Valenciana*, Valencia, Bancaja, 1993, pg. 76.

(23) *Ibidem*.

(24) A.M.V. *Gremios*. Albañiles. Caja 6, nº 15, 24 diciembre de 1695.

(25) A.R.V. *Protocolos de Frco. Carrasco*, nº 507, fols. 2.037 y 2.038.

ciudad a la procesión solemne de trasladación del Santísimo al templo el día de San Juan Bautista. Deciden acudir con todas sus galas, símbolo, hachas y ciriales *reconeixent lo sumptuos y magnific que está dit temple (...) ab la major demostració de festejo y luiment (...) pera solemnizar lo referit día y demás que te designats pera dit efecte la referida Parrochia com tambe el gran concurs que hi ha en esta ciutat aixi del present Regne y altres del estrangers y molt major el que se es- pera pera veure dites festes.*⁽²⁶⁾

MARIA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN

DOCUMENTACIÓN

I

NOMINACION DE EXPERTOS POR PARTE DE LA PARROQUIA

A.R.V. Protocolo de Francisco Carrasco nº 507, 23 de junio, fols. 1.384 a 1.387 vº.

“Sia a tots manifesta que yo lo Reverent mosen Joseph Soria prebere, Doctor Theología, vicerrector de la Esglesia Parroquial dels Señors Sent Juan Bautista y Sent Juan Evangelist, Marcelo Rumbau, ciutada, obrer primer mayor, lo egregi Don Joseph Thomas Cavanilles Conde del Casal, Syndic Protector de aquella; Joan Bautista Bonet, Thomas Boyl ciutadans, Jaume Edo mercader, y Gil Torralva archi- tecte tots elets y generals administradors de dita parrochia y congregat en la Capilla de la Comunió de dita (...) para de- liberacio nomenen en experts pera la visura que se ha de fer en les fabriques que se han fet en la dita esglesia parrochial combé a saber en lo respectant a arquitectura generalment a Joan Perez architecte, en lo respectant a canteria aixi mateix generalment a Joan Escrivá major de dies, pedrapiquer y en lo respectant al tornabeu fet per Ramon Sanchis daurador y re- taules y capelles daurats per Pere Campos a Vicent Oltra daurador tots habitants de Valencia que estan ausents don- nantlos y conferitlos tot lo poder y facultad que sia necessari y a semblants experts se acostuma donar (...). Fent relacio en virtud de Jurament a Deu nostre Señor esta cascu en poder de qualsevol Syndic de la present Parrochia o altre qualsevol no- tari aixi en la forma en que es troba tot fet y fabricat (...). De tot lo qual a instancia de dita Junta fonc rebuda per lo notari infrascrit la present carta publica en la present ciutat de Valencia dins dita Capella los dia e any desudits tocades les quatre hores de la vesprada essent presents testimoni Mosen

Esteve Joan de Roses prebere y Andreu Ballester notario de Valencia habils.”

II

INFORME DE LA VISURA DE LA PORTADA PRINCIPAL

A.R.V. Protocolo de Francisco Carrasco, nº 507, 7 de julio, fols. 1.421 a 1.425.

“Sia a tots manifesta que Joan Perez architecte y Joan Escriba pedrapiquer experts nomenats per part de la Parrochia (...) segons acte rebut per lo notari infrascrit en 28 de juny propassat, Francisco Padilla architecte y Domingo Escriba pedrepiquer habts. de Valencia, experts nomenats per Domingo de la Biesca segons acte rebut per lo notari infrascrit en lo primer dels corrents, pera vore y reconeixer si lo fa- bricat per part de dit Domingo de la Biesca en la Portalada del frontis que cae a la part del fossar y demes cosas fetes per aquell está tot fet y fabricat y si se ha observat lo concordat y capitulat en lo acte rebut per lo notari infrascrit en cinc de mars de mil setsens y hu ab lo qual se le liura dita fabrica eo Portada y si hi ha pichores y millores algunes fetes de orde dels elts de dita Parrochia y lo que poden valer aquelles res- pectivament los quals havent vist y reconegut primerament tot lo fet en dita Portada, (...) y concordos feren relacio haver trobat les millores y pichores següents:

Primo: han trobat que lo pedestal de dita Portada te mig pam mes de alsada mes de lo que es conté en la trasa y aixi mateix en la altiut de ella es troba dos pams mes alta y mig pam per mes de amplaria, tot á mes de lo que se manifesta en dita traça la qual millora juntament ab los dentellons que es troben fets en la cornisa de dita Porta estimen valer trenta cinc libres.

Item. Han trobat en lo enllosat de dins y fora de dita Porta haver excedit á mes de lo capitulat en dit acte ço es a la part de dins pam y mig mes y a la part de fora tres quarts de pam de un extrem á altre que estimen valer dita millora aixi de pedra com treballarla y asentarla deu libres.

Les quals millores fan suma de quaranta cinc liures y tro- ben estar fetes, acabades y treballades ab tota perfeccio y segons art, us y costum de bo artífice.

Y havent passar a veure y reconeixer tot lo demes de dita Portada han trobat de pichora en dita Portada aixi mateix unanimes y concordos lo següent:

Primo: en lo resalt que corona el pilastró que en la traça passa de enjarenada pera el carregament de la cartela, un re- salt de aumet y lo que reconeixen que se deu fer al present pera que quede en perfeccio y segons art es arrancar los jarros y creixer lo rebanc a la mateixa perpendicular del

(26) A.R.V. *Ibid.* fols. 1.345 y ss. Según GIL GAY, *Op. cit.* pg. 12, estos fastos duraron nueve días con asistencia de las máximas autoridades de la ciudad y reino, celebrándose la última tarde una corrida de toros en la plaza del Mercado.

pilastro y lo mateix per la cara de aquell pera que corresponga en la pilastra y despres tornar a asentar los jarros en sos ploms com se ve en la traça.

Item. Han trobat així mateix que en la traça pucha un re-gruix o sentit a les moldures que señisen la O que avia de ser resaltat la qual se ha omes fer y al present reconeixen y dihuen que mudantse los jarros y aumentantse els pedestrals es deu fer un sentit en la mateixa paret per fondo y reconeixen no es pot fer al present altra cosa pera que quede esmenat y corregit lo desusdit.

Item. Respecte de la talla que es troba feta en dita Portada dixeran que encara, que pot passar pero no es troba en la bondat que es troba dibuixada en la dita traça per lo que tasseu de pichora deu liures y així mateix uniformement feren relacio haver trobat tot lo demes respectant a dita Portalada bo, ben fortificat y treballat y de bona qualitat així la pedra de Godella y segons capitols, art, us y costums de bon artifice.

Ultimament feren relacio importar los doscents y huit pams de pedra que dit Domingo la Biesca ha donat pera els rastells que se han possat en lo empedrat de la plasseta del fossar segons la relacio que ha fet a dits experts lo Mestre que lo ha fet los quals en presencia de aquell se ha medit vint liures.

E no res menys tots unanimes y concordades feren dita relacio just a Deu y ses conciencies y per la practica y experiencia que tenem en semblants fabriques per ser mestres examinats de elles respectivament (...) essent presents testimonis Ramon Sanchez daurador y Miquel Marti obrer de vila de Valencia habitants."

III

INFORME DE LA VISURA DE LA PORTADA DEL PESO DE LA PAJA

A.R.V. Protocolos de Francisco Carrasco, n°507, 7 de julio, fols. 1.425 v° a 1.430.

"Sia a tots manifesta que Joan Perez architecte y Joan Escriba pedrapiquer experts nomenats per la Parochia (...) y Francisco Padilla architecte y Batiste Viñes pedrapiquer habits. de Valencia experts nomenats per Joseph Miner y Andres de Amilleta segons acta rebut per lo infrascrit notari (...) pera veure y reconeixer si lo fabricat per part de dits Joseph Miner y Andres de Amilleta en la Portada del Pes de la Palla y demes coses fetes per aquells está tot fet y fabricat y si se ha observat lo concordat y capitulat en lo acte rebut per lo infrascrit notari en cinc de mars de mil setsents y hu y si hi ha pichores y millores algunes fetes de orde dels elets de dit Parochia y lo que poden valer aquelles respectivament. Los quals havent vist y reconegut tot lo fet en dita portada, com tambe la obligacio que tenien dits Joseph Miner y Andres de Amilleta segons lo concordat en dit acte com tambe tot lo demes (...) y concordades feren relacio haver trobat les millores y pichores següents:

Primo: han trobat haverse fet en la chambra de les portes un resalt tot alre-dor de una moldura que taseu y estimen dita millora en cinc liures.

Item. Han trobat en los pedestrals haver afegit mes obra de la capitulada la qual estimen en sis liures.

Item. Han trobat haverse fet la cornisa del primer cos acodillada que estimen en sis liures.

Item. Per haver tornar a fer planes y ab uns recalats les traspilastres que estaven ya fetes, estriades, segons lo capitulat estimen dita millora en sis liures.

Item. Per haver fet la orla de laurel y serafí de pedra que segons dits capitols avia de ser de estuco, estimen dita millora en huit liures.

Item. Per haver enllosat de pedra de Alcublas tota la capella de dita Porta que te deset pams de amplaria y vint y cinc pams de llargaria fins encontrase en lo payment vell de dita esglesia que deduhint lo que ocupen les dos sepultures resten pagadors a la Parochia trecents huytanta pams superficials, estimen dita millora compres lo arrancar, ports, treballarla y asentarla en cent cinquanta dos liures.

Item. Per lo ayguamanil que se ha fet en la sacristia mayor dihuít liures.

Item. Per mig pam mes que se aumentat tot lo rededor del enllosat de dita Porta a la part del carrer de pedra negra en trenta liures.

Item. Per les pedres que donaren pera el rastell de la plaseta del foscar que son docents vint y dos pams en dihuít liures tretse sous.

Item. Per haver donat la pedra pera fer una Piramide que avia de servir pera una piramide de la teulada que despres no es posá per no haver estat menester, la qual es trevallá per dos cares, per lo qual com per haver fet una losa pera la barana eo antepit de la dita teulada. Tot lo qual ometeren los experts el ferho en la relacio de la Porta Principal que es la treballada per Domingo la Biesca que ha donat dita pedra y la ha treballat y importa a este segons dix expresarho així com tambe per causa que esta Portada y demes que damunt se expressa es fabricat per dits Miner y de Amilleta combe á saber respecte lo capitulat per conte y ajust fet entre estos y dit la Biesca y respecte de les millores per conte de la Parochia segons dixeran aquells encara que moltes així de dites millores com tambe de les que es troben en la relació antecedent de la Porta principal segons instruccio que dits experts tenen de dita Parochia eo de sos elets se han fet sens orde ni instancia de estos no aquella per lo que estimen dites dos coses en tres liures.

Totes les quals millores fan suma de docentes cinquanta dos liures tretse sous. Y troben estar fetes, acabades y treballades ab tota perfeccio y segons art, us y costum de bon artifice.

Y havent passat a veure y reconeixer tot lo demes de dita Portada han trobat de pichora en ella tot així mateix unanimes y concordades lo següent:

Primerament se ha trobat que en una pedra basis hon carga lo alquitrau está esportellada y perque qualsevol remendo que se li fasa no podra tenir subsistencia, concorden tots en que dits Mestres chanfronten les dos aristes vives baixantse fins a terra així una com la altra part y així apañantho tindra permanencia.

Item. Ham trobat que lo hu dels dos garrons que estan damunt la porta al costat del ovalo el de la part de la esquerra se ha de socavar y possar una pesa ben ajustada que entre dins la paret un pam y tornar a fer e imitar igualment el garró que li correspon de ma dreta, aixi en cartó com en fulles, y tot lo demes.

Item. Se ha trobat que els mechons atautats del segon cos no se han eixecutat com dihuen los capitols, que prevenen hatjen de estar transparents y en la execució present es troben arrimats. Y en cara, que reconeixen tots no estar contra art pero lo que se ha escusat de fahena estimen dita pichora en deu llibres.

La qual relació tots unanimes y concordés foren just a Deu y ses Conciencies, (...) essent presents testimonis los del acte antecedent (...)."

IV

INFORME DE LA VISURA DEL TORNAVOZ

A.R.V. Protocolos de Francisco Carrasco, nº507, 7 de julio, fols. 1.416 vº a 1.421.

"Sia a tots manifesta; que Vicent Oltra expert nomenat per la Parrochia (...) y Fabian Izquierdo daurador nomenat per

part de Ramon Sanchis daurador (...) feren relacio haver estimat lo daurat y demes fet en dit tornabeu tocant a daurador en esta forma combe á saber lo dit Vicent Oltra, per lo respectant al or, mans y aparells en cinquanta tres liures:

Item, per les mans y plata imaginata del cel de dit tornabeu quatre liures.

Item, per encarnar los serafins que estan dins del tornabeu cinc liures.

Item, per les jaspes de color y mans quatre liures.

Item, per lo marmol dels onse niños que hi ha en ell a dotse reals cascu compresos mans y recaptés quatro sous.

Que totes dites partides prenem suma de setanta nou liures quatre sous.

Lo dit Fabian Izquierdo. Primo, per le or y aparells vint y cinc liures.

Item, per les mans del daurat vint y huit liures.

Item, per lo encarnat, marmol y mans de tots los niños vint liures.

Item, per la plata imaginata y mans quatre liures.

Que totes estes partides juntes y acumulades prenen suma de huitanta una liures.

Y ambos aixi mateix feren relacio que tota la dita fabrica esta feta y concludida segons art, us y costum de bon artifice y no res menys aixi la feren just a Deu (...)."

PINTURAS DE JOSÉ VERGARA EN LA ANTIGUA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE VALENCIA

La antigua iglesia parroquial de San Andrés, hoy dedicada a San Juan de la Cruz, fue consagrada, al parecer, en el momento de la reconquista, reedificándose en el siglo XVII⁽¹⁾ en el estilo desornamentado o renacimiento purista que imperaba en la arquitectura valenciana del momento, si bien dentro de un trazado muy tradicional, vinculado al gótico, ya que consta de una única nave con capilla perimetrales entre contrafuertes, alzado articulado mediante pilastras y entablamiento dóricos y bóvedas de crucería estrellada. Se atribuye la portada principal, edificada entre 1684-1686, a Juan Bautista Pérez⁽²⁾, constituyendo ésta, con sus soportes salomónicos, una obra paradigmática del barroco valenciano.

El interior del templo fue revestido a mediados del siglo XVIII con estucos de altísima calidad plástica y notable complejidad iconográfica, que estilísticamente concuerdan con el particular rococó valenciano que impuso *Hipólito Rovira* en la fachada del palacio del Marqués de Dos Aguas, aristócrata que financió por esas fechas la renovación de su residencia y sin duda la de la iglesia de San Andrés, próxima a aquélla. El autor de las espléndidas decoraciones de estuco del interior del templo, pintadas en blanco y oro, fue *Luis Domingo*, excelente escultor, discípulo de Rovira⁽³⁾. El detalle de mayor belleza lo ofrecía el púlpito de mármoles policromos y talla, destruido, junto a todos los retablos, en la guerra de 1936.

Conoció el destacado papel que los hermanos *Ignacio* y *José Vergara* tuvieron en la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768 como promotores⁽⁴⁾, y a cuya iniciativa se debió la creación misma, quince años antes de la efímera Academia de Santa Bárbara, no hay duda de que en el panorama artístico valenciano del Setecientos ocupan un lugar de primer orden, significado en la recepción de numerosos encargos por parte de parroquias, órdenes religiosas y particulares, siendo notablemente abundante la producción pictórica de José Vergara, en parte debida a la longevidad del autor y a la indudable aportación del taller.

La relación del gran escultor Ignacio Vergara con la casa marquesal de Dos Aguas fue temprana, ya que, siguiendo los diseños de Hipólito Rovira, labró, c. 1740-1744, la extraordinaria portada del palacio, ejecutando

para la misma residencia otras notables obras, entre otras la gran carroza llamada de *Ninfas*⁽⁵⁾. En la iglesia de San Andrés, de la que era patrono el Marqués de Dos Aguas, se le atribuía alguna talla como la de San Joaquín⁽⁶⁾, destruida en 1936, y resulta por ello del todo lógico que su hermano se beneficiara también de ese patronazgo, obteniendo algunos encargos pictóricos muy destacados, junto, eso sí, a otros notables pintores académicos, rivales del autor, como *José Camarón Bonanat*.

La obra de José Vergara Ximeno (1726-1799), constituye una de las más significativas del panorama pictórico del arte español setecentista, tanto en abundancia como en calidad estilística, hallándose repartida no sólo por toda la región —se han salvado sobre todo sus frescos, ya que gran parte de los objetos muebles que atesoraban las iglesias valencianas fueron destruidos en 1936—, sino que incluso trasciende este ámbito, localizándose otras obras suyas muy notables en diversos puntos de la geografía española. Si como fresquista no ha tenido rival en el arte valenciano, como pintor al óleo no ha sido tan apreciado, cosa del todo injusta,

(1) ORELLANA, M.A., *Valencia antigua y moderna*, tomo I, Valencia, 1923, pp. 93-94; CRUILLES, M. de, *Guía urbana de Valencia*, tomo I, Valencia, 1876, pp. 91-92; LLORENTE, T., *Valencia*, tomo I, Barcelona, 1887, pp. 688-690. La primera piedra del nuevo templo fue puesta por el Patriarca y Arzobispo de Valencia D. Juan de Ribera el día 25 de enero de 1602.

(2) TORMO, E. *Levante*, Madrid, 1923, p. 106.

(3) Sobre la remodelación del interior del templo vid. BÉRCHEZ, J., *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 93-96.

(4) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F., *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.

(5) En la remodelación del palacio, efectuada a partir de 1740, intervinieron Hipólito Rovira e Ignacio Vergara, autores de la portada y Luis Domingo, de quien según Orellana, *Biografía pictórica valentina*. Valencia, 1967, p. 471, "es de su mano la mayor de escultura y adornos de la casa del Marqués de Dos Aguas". Desgraciadamente nada queda de la obra de Domingo, pues el palacio fue casi íntegramente remodelado en el siglo XIX. Sobre la historia constructiva del palacio, vid., el resumen que ofrece J. L. Ros, «Palacio del Marqués de Dos Aguas. Museo de Cerámica», *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II, Valencia, 1983, pp. 711-721. Respecto a la carroza, vid. RODRIGO ZARZOSA, C., *Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas*, Valencia, 1991.

(6) TORMO, *op. cit.*, p. 107.

pues sus lienzos de altar, estudios académicos, alegorías y retratos alcanzan las más de las veces una parigual calidad que sus pinturas murales, redescubierta muchas veces con una simple limpieza, tan necesaria dado lo precario de la conservación de algunas de sus obras, por los avatares que éstas han sufrido en y desde la guerra civil.

El estilo de la pintura de José Vergara posee una acusada personalidad y debe inscribirse en la línea del Barroco tardío, impregnado de notas rococó, pudiendo advertirse en sus composiciones la influencia de modelos tan prestigiosos como *Paolo de Matteis*, *Sebastiano Conca*, y en el ámbito local, *Palomino*, *Evaristo Muñoz* —con quien estudió dibujo— y *José Parreu*. La evolución pictórica de Vergara se aprecia en un abandono paulatino de las composiciones más dinámicas del Barroco pleno hacia otras de carácter más sereno y simétrico, así como en el progresivo dominio de una paleta en la que acabarán preponderando los colores pastel, aplicada a suaves esfumatos, salvo en el caso en que conscientemente copie o imite modelos consagrados de la pintura valenciana —fundamentalmente obras de *Joan de Joanes* y *Ribalta*—. El colorido evanescente de las composiciones de Vergara unido a su elección de tipos figurativos muy repetidos y estilizados —los femeninos responden siempre a un mismo patrón, de rasgos delicados y menudos—, y a la cuidada elaboración de sus bocetos —se conservan magistrales dibujos preparatorios en la Real Academia de San Carlos⁽⁷⁾— permiten concluir que este pintor, de estética tan afín al Rococó, alcanzó antes que *Maella* y *Vicente López*, las más altas cotas de calidad y novedad en el panorama pictórico valenciano dieciochesco, en consonancia con las directrices del arte español coetáneo.

Refiriéndonos ya a la obra de José Vergara conservada en la parroquia que nos ocupa, hay que decir que ésta fue, como se ha dicho, consagrada a San Andrés, quien, junto a su hermano Pedro, fue llamado por Jesús al apostolado antes que ningún otro discípulo. Por ello es lógico que los programas decorativos del templo tendieran a enaltecer su titularidad a través de referencias iconográficas plasmadas en los elementos plásticos que lo exornan. Lógicamente, el destruido retablo mayor del templo, atribuido a *Tomás Sánchez*⁽⁸⁾, estuvo dedicado al santo titular: la hornacina contenía una talla policromada, obra de *Juan Muñoz*⁽⁹⁾ que le representaba con su iconografía característica, ya plasmada en la estatua de la portada principal, esto es, vestido con túnica y manto, portando un libro, alusivo a la doctrina evangélica, y con la cruz en aspa, instrumento de su martirio. El lienzo bocaporte que lo

cubría, pintado por Vergara, presentaba una iconografía algo más compleja —San Andrés aparece rodeado de sayones que se aprestan a colgarlo de la cruz, mientras dos angelitos lo coronan—, según podemos comprobar contemplando el excelente boceto que he descubierto en la colección de la Real Sociedad Económica de Zaragoza. Por *Tormo* sabemos que el retablo contenía asimismo cuatro lienzos sobre la vida de San Andrés, originales de *Orrente* o de su discípulo *Esteban March*⁽¹⁰⁾. Desgraciadamente, todas estas obras perecieron en 1936.

Las antiguas advocaciones de las capillas, perdidos todos los retablos originales y cambiadas por otras a raíz de hacerse cargo del culto los carmelitas descalzos, responsables de la dedicación actual del templo, he podido reconstruirlas en parte gracias a los elementos pictóricos y a la azulejería que se conservan en ellas de cierta utilidad a este respecto ofrecen las fuentes literarias, especialmente las obras de *Ponz* y *Orellana*, que nos hablan, especialmente el primero, de los autores de algunos de los lienzos que ornamentaban el templo. Desgraciadamente, Ponz fue extraordinariamente lacónico en su *Viaje de España*, pues sólo comentó: “*En las capillas y otros parajes de esta iglesia hay obras de los actuales profesores Vergara, Camarón y Villanueva. También hay de Evaristo Muñoz, Romaguera, etc...*”⁽¹¹⁾. Así pues, sólo gracias al análisis estilístico e iconográfico de muchas de las obras se ha logrado realizar su identificación coherente y certera. De otra parte, hay que mencionar que las pinturas de las capillas se hallan inscritas en elegantísimos marcos de rocalla, tallados con gran virtuosismo. El formato de éstos, de perfil mixtilíneo, es idéntico para cada pareja de pinturas que adorna los muros laterales de la correspondiente capilla, pero no se repite en ninguna otra.

- (7) ESPINÓS DÍAZ, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII)*, tomo II, Madrid, 1984.
- (8) ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Valencia, ed. 1967, pp. 348-349; VILAPLANA, D., “Gènesi i evolució del retaule barroc”, *Historia de l'art del País Valencià*, Valencia, 1988, pp. 221-222.
- (9) ORELLANA, M. A., *op. cit.*, p. 533. CRUILLES, en *op. cit.*, p. 93, atribuye, en cambio, la imagen escultórica de San Andrés del retablo mayor a Raimundo Capuz, a quien desde luego habría que adjudicar la desaparecida escultura de la hornacina de la fachada principal, conocida por fotografías, y cuyo estilo retóricamente barroco y cierta bastedad de labra coinciden perfectamente con la forma de hacer del escultor.
- (10) TORMO, E., *op. cit.*, p. 107.
- (11) PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1988, p. 711.

Comenzando el estudio de las capillas de la iglesia donde se conservan o conservaban pinturas de Vergara, primeramente hay que mencionar la segunda capilla del lado del Evangelio, contando desde los pies del templo. De mayor profundidad que las restantes, pues consta de dos tramos, y con tratamiento decorativo más rico, estaba dedicada, como hoy, a la Virgen de los Desamparados. En la bóveda del primer tramo hay un fresco muy bello, en el estilo característico del gran académico, que representa la *Coronación de la Virgen*, de iconografía convencional. Al mismo pintor hay que atribuir las pinturas de las cuatro pechinas de la cúpula del segundo tramo de la capilla, sobre el retablo. Representan a los miembros de la Santa Parentela: *San José, Santa Ana, San Joaquín y Santa Isabel*. En los muros laterales hubo otras dos composiciones pictóricas alusivas a la titularidad de la capilla, quizás del mismo autor; por desgracia han sido sustituidas modernamente por pinturas de escaso valor.



José Vergara: *Triunfo de la Fe sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia*.

La primera capilla del lado de la Epístola, junto a la puerta principal del templo, sirve actualmente de paso a la capilla de la Comunión. No obstante, está adornada, como las verdaderas capillas, con azulejería y dos lienzos. Refiriéndose a estos últimos, son obra de excelente calidad debida al citado Vergara, y ambos narran escenas de temática eucarística, como conviene al lugar en que están situados, que, como hemos dicho sirve de atrio de la capilla de la Comunión. El lienzo que decora la pared lateral izquierda representa el *Triunfo de la Fe Eucarística sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia*, e iconográficamente está inspirado en el célebre *Triunfo de la Eucaristía sobre la ignorancia y la ceguera*, perteneciente a la serie de

tapices eucarísticos que *Rubens* realizó, c. 1628, para el monasterio madrileño de las Descalzas Reales, cuya difusión tanto europea como americana, es debida a los magníficos grabados flamencos que se realizaron coetáneamente⁽¹²⁾. Sin embargo, Vergara no reproduce miméticamente la composición del pintor flamenco, sino que, como en otras ocasiones en que parte de un modelo anterior, procura ser totalmente original, y, en este caso, logra un pleno éxito, pues su obra resulta extraordinariamente lograda a pesar de lo dificultoso de acomodar tantas figuras en un formato tan atípico — condicionado por su enmarcamiento mixtilíneo — como el que ésta y las restantes pinturas de San Andrés poseen. El propio Vergara pinta sendos triunfos eucarísticos al fresco en la bóveda del presbiterio de la desaparecida iglesia parroquial de Santo Tomás, en Valencia, así como en la capilla de la Comunión de la arciprestal de San Jaime de Vila-real.

En el centro de la composición de la pintura objeto de nuestra atención aparece, sobre un estrado escalonado, la imagen alegórica de la iglesia, efigiada como matrona revestida de pontifical, con la cabeza tocada de tiara papal surmontada de la forma visible del Espíritu Santo, y a la que acompaña un niño con las llaves de la suprema potestad eclesiástica⁽¹³⁾. Detrás de la Iglesia está situada otra figura femenina que representa a la Verdad, pues lleva un sol en su mano derecha⁽¹⁴⁾, mientras que en un primer plano aparecen arrodillados diversos personajes regios — genéricamente representan emperadores romanos y reyes medievales — que imploran el auxilio de la Iglesia. Esta hace además de acogerlos bajo su protección, y les muestra con la mano derecha otra alegoría, situada en un plano más elevado, sobre un trono de nubes: es la Fe Eucarística, representación

(12) El grabado sobre el triunfo rubensiano citado fue realizado por *Schelte de Bostwert*; vid. SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, pp. 172-177. Parte de la serie eucarística del pintor flamenco fue reproducida pictóricamente en diversas iglesias valencianas: en la iglesia arciprestal de Enguera se conservan dos lienzos, y en la iglesia exdominicana del Pilar de Valencia (procedentes acaso de la de San Lorenzo, cuya parroquialidad heredara) se reprodujeron hasta cuatro triunfos, todos ellos versiones literales de los originales, realizadas sin duda a partir de los grabados. También éstos inspiraron los bellos relieves del pedestal del tabernáculo de Santa María de Elche, de c. mediados del siglo XVIII. Todo ello demuestra la gran difusión de que gozaron los triunfos eucarísticos de Rubens en el barroco valenciano, al igual que en otras regiones españolas.

(13) Esta iconografía está inspirada en la que Ripa describe para una de las posibles versiones de la alegoría de la Religión. Vid. Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 262.

(14) Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 390.

derivada de la que Ripa describe como imagen de la Fe cristiana⁽¹⁵⁾. Es una doncella con los ojos velados, que sostiene una cruz con su mano derecha y un cáliz con la Sagrada Forma Eucarística, entre resplandores, con su izquierda. En la parte baja de la composición, a la izquierda, aparecen, por último, los personajes sobre los que la Fe Católica ha triunfado. En primer término está la *Herejía*, aquí efigiada como un hombre de ademanes espantosos, echado sobre el suelo, con los cabellos tiesos y desordenados, que apoya su mano derecha en un libro abierto del que salen serpientes⁽¹⁶⁾. A su lado se encuentra la *Envidia*, efigiada como un anciano cubierto con un manto, que es como su propio corazón⁽¹⁷⁾, y ya en segundo plano, la figura de la *Discordia*, varón que agarra apretadamente una sierpe con su mano izquierda, y con la derecha un libro o fajo de documentos⁽¹⁸⁾.

El lienzo frontero, igualmente debido a Vergara, presenta también temática eucarística, si bien expresada no en concepto alegórico sino histórico. Efectivamente, el lienzo, de rarísima iconografía, representa el episodio en que el conde Rodolfo de Habsburgo cede su caballo a un sacerdote que porta el viático. Rodolfo nacido en Limburgo en 1218, era hijo del conde Alberto IV; aliado con el Papa impulsó la paz en sus estados, fundando la dinastía de los Habsburgo, que dominaría parte de Europa durante tres siglos. El acto de devoción del conde, que cedió su montura a un sacerdote para que llevara más dignamente la Eucaristía a un enfermo, expresa la fuerza del dogma eucarístico, cuya adoración fue una constante de los Austria, que vieron en esto un vínculo sólido de su causa frente al mundo protestante, además de constituir el testimonio más antiguo de la devoción de la vieja estirpe a la Eucaristía⁽¹⁹⁾. En el lienzo podemos contemplar cómo un personaje principesco, ataviado anacrónicamente, sujeta las riendas de un caballo en el que monta un sacerdote que porta el viático en sus manos. Alrededor del grupo aparecen diversos personajes que alumbran el camino con teas, mientras en el ángulo inferior izquierdo de la composición, una madre con su hijo y varios mendigos se arrodillan devotamente ante la solemne traslación de la Eucaristía. El hecho de que se representara este singular tema eucarístico en una iglesia dedicada a San Andrés, puede deberse a que el apóstol era patrono de la dinastía de los Habsburgo (desde su enlace con la casa de Borgoña), y a que la parroquia ostentaba el privilegiado título de real, atribuyéndose la citada dedicación al propio rey Jaime I, en deferencia al santo patronímico de su suegro, el rey Andrés II de Hungría.

Hay que mencionar que en este paso a la capilla de la Comunión en que se sitúan tan adecuadamente las



José Vergara: *Rodolfo de Habsburgo cede su caballo a un sacerdote que porta el viático.*

pinturas eucarísticas estudiadas, hay dos zócalos de azulejería de temática singular: se representó en ellos diversos trofeos eclesiásticos entre fantásticas rocallas, como alusión al destino del recinto que sigue. Aparecen patenas con sagradas formas en su interior, candelabros con velas encendidas, hisopos, cetros de ceremonial litúrgico, incensarios, entre otros diversos enseres de culto.

(15) IBÍDEM, vol. I, p. 401.

(16) Vergara masculinizó esta imagen alegórica, como también las que representan la Discordia y la Envidia, si bien, por lo que se refiere a sus respectivos atributos, fue totalmente fiel a Ripa. Vid., la Herejía en *op. cit.*, vol. I, p. 474.

(17) IBÍDEM, vol. I, p. 342.

(18) Vergara no siguió literalmente el modelo de Ripa, pues su Discordia, aún asemejándose a la que describe el autor italiano, participa también de la caracterización que éste da de la Herejía. Vid. *op. cit.*, vol. I, p. 286 y vol. I, p. 474.

(19) DÍAZ PADRÓN, M., "La pintura en la época de Calderón", *El Arte en la época de Calderón*, Madrid, 1981, p. 92 y 168, reproduce y estudia un cuadro sobre este tema pintado por Rubens y Jan Wildens. Recuérdese también el grabado del flamenco de R. de Hooghe acerca del mismo hecho histórico. Compositivamente, la obra de Vergara nada tiene que ver con el original flamenco. Por otra parte, hay que decir que Asunción Alejos ha interpretado el tema representado por Vergara como un pasaje de la vida de San Wenceslao, duque de Bohemia; vid. ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el Arte Valenciano*, Valencia, 1977, p. 386.

(20) ORELLANA, *op. cit.*, p. 396, sólo nombra el Crucifijo como obra de Esteve, si bien Tormo menciona que estaba acompañado de una Dolorosa de busto, por lo que es factible que ambas tallas fueran del mismo escultor, quien, por cierto, regaló la obra a la parroquia, de la que era feligrés y en cuya Obrería mayor sirvió alguno años.

(21) TORMO, *op. cit.*, p. 107.

(22) Se conserva una de parigual calidad en la colección pictórica municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

El espacio contiguo al anterior es una capilla que antiguamente estaba dedicada a la Pasión de Jesucristo y en la actualidad, al Niño Jesús de Praga. El desaparecido retablo estaba presidido por las imágenes de Cristo crucificado y la Dolorosa, obras talladas en 1801 por *Esteve Bonet* ⁽²⁰⁾, y, en el banco, un cuadro representando al *Ecce Homo* ⁽²¹⁾, admirable copia de Vergara de un original de Joan de Joanes, y del que el mismo pintor académico realizó otras excelentes réplicas ⁽²²⁾. La pintura por fortuna se conserva en la nueva iglesia parroquial de San Andrés. Respecto a la pintura de Joanes, concretamente la tabla conservada en la actualidad en el Museo del Prado (c. 1560-1570), fue regalada por el cabildo de la Catedral de Valencia a Carlos IV, realizando Maella, en su sustitución, una magnífica réplica, hoy en el museo catedralicio. No obstante, el mismo Joanes repitió numerosas veces este tipo iconográfico, pues la demanda era constante

debido al auge de la piedad contrarreformista. Así, se conserva otro ejemplar del mismo pintor renacentista en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y aun otros en diversas iglesias y colecciones particulares, sabiendo por Tormo que existía otro *Ecce Homo* en la misma iglesia de San Andrés, si bien el citado investigador lo atribuyó a Joanes con ciertas reservas ⁽²³⁾. Respecto a la pintura de Vergara, sólo concluir que se diferencia mínimamente del original por presentar una factura algo más blanda, ya que en todo lo demás —iconografía, y técnica al óleo sobre tabla— no se observa ninguna variante.

DAVID VILAPLANA
Universitat de València

(23) TORMO, *op. cit.*, p. 107.

NEOCLASICO EFIMERO EN VALENCIA: LAS HONRAS FUNEBRES DE LA REINA MARIA JOSEFA AMALIA DE SAJONIA

INTRODUCCION

El 17 de mayo de 1829 fallecía en Aranjuez la reina *María Josefa Amalia de Sajonia*, tercera esposa de *Fernando VII*. Como era habitual en estas ocasiones, la maquinaria del Estado entró en funcionamiento para organizar el sepelio de la reina finada y remitió una carta personal del monarca comunicando tan luctuoso hecho a las capitales de provincia y principales poblaciones del país, así como a diversas instituciones (Reales Maestranzas, Universidades, Audiencias, etc.) a las que se instaba a celebrar funerales en sufragio del alma de la difunta, según era costumbre.

Tales pompas fúnebres generaban, sobre todo, dos tipos de productos que pueden merecer la atención de la Historia del Arte: por un lado, los cenotafios conmemorativos a levantar en los cruceros o presbiterios de las iglesias que debían acoger las ceremonias celebradas en honor del fallecido; y por otro lado, el "*Elogio Fúnebre*" o sermón ensalzador de la vida y obras del personaje de que se ocupen, lleno casi siempre de una adulación de compromiso. Todo el ambiente generado por el óbito de los monarcas ha sido tratado magníficamente por *Varela* en su libro sobre la muerte del Rey⁽¹⁾ al que puede remitirse el lector interesado.

Los cenotafios, esas grandes maquinarias fúnebres, son buena muestra del arte efímero de la época, obras erigidas con un sentido de provisionalidad, de breve duración, que, aún cuando sus materiales solían ser pobres, pura tramoya de madera y escayola, resultaban muy aparentes e impresionantes a los ojos de los espectadores coetáneos. Como es obvio, su carácter de efímero nos ha privado de su contemplación y estudio riguroso y en directo, pero en muchos casos estos artefactos pasaron a fijarse en la imagen gracias a la stampa grabada o a la descripción literaria.

Va a ser este un arte efímero realizado dentro de las coordenadas que marca el gusto existente en la época y sociedad del momento. Estamos en el año 1829 y con el movimiento romántico a punto de iniciar su andadura, pero el academicismo ilustrado del XVIII todavía está potente y el arte va a mostrar su gusto por el mundo clásico, apareciendo columnas en sus varios estilos, frontones, obeliscos, templos, etc.; aunque no hay que

olvidar la lentitud en el cambio de las modas y la importancia de la tradición, que se manifiesta en la presencia de resabios barroquizantes (esqueletos, relojes de arena, emblemas, símbolos,...) Las formas están cambiando, pero menos lo hace el fondo, la intencionalidad y la ideología de estas máquinas funerarias provisionales.

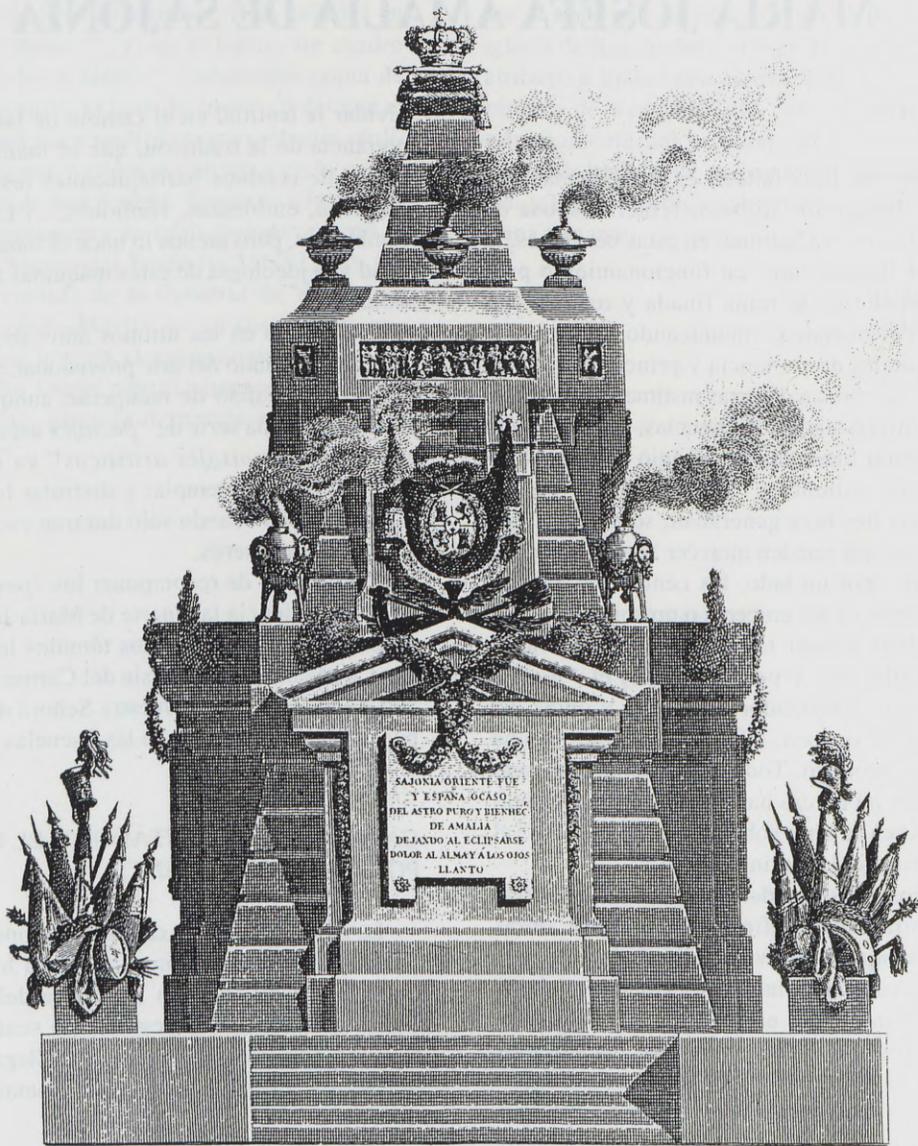
Ha habido en los últimos años abundantes acercamientos al mundo del arte provisional, y alguno de ellos notable⁽²⁾, tratando de recuperar, aunque sea de modo incompleto, una serie de "*paisajes urbanos*", "*paisajes sonoros*" y "*paisajes artísticos*" ya desaparecidos y que pudieron contemplar y disfrutar los españoles del momento, aun cuando sólo duraran escasos días por su carácter de efímeros.

Trataremos de recomponer los "*paisajes*" que ocasionó en Valencia la muerte de *María Josefa Amalia de Sajonia*, refiriéndonos a los túmulos levantados por la Real Audiencia en la Iglesia del Carmen; por la Universidad en la Capilla de Nuestra Señora de la Sabiduría y por la Real Maestranza en las Escuelas Pías.

CATAFALCO LEVANTADO EN EL CARMEN POR LA REAL AUDIENCIA

La Audiencia fue la corporación que más temprano celebró las honras fúnebres por *María Josefa Amalia*, el 15 de junio de 1829 en la Iglesia del Convento del Carmen, donde mandó levantar un suntuoso mausoleo cuya minuciosa descripción nos ha llegado gracias a la edición del "*Elogio Fúnebre*" que pronunció el dominico

- (1) *Varela, J. "La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)". Edit. Turner. Madrid, 1990.*
- (2) - *Pedraza, P. "Barroco efímero en Valencia". Edic. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1982.*
- *Allo Manero, A. "Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española". En Lecturas de Historia del Arte. Ephialte. Vitoria, 1989. Págs. 89-104.*
- *Moreno Garbayo, J. "Fiestas en Manila. Año 1825". Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1977.*
- *Pardo Canalis, E. "Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834". En Arte Español. Primero y segundo cuatrimestres. Madrid, 1949. Págs. 161-168.*



Catafalco erigido el 15 de Junio de 1839 a
Nuestra augusta Reyna Doña Maria Josefa
Amalia: por la Real Audiencia de Valencia.

Catafalco levantado por la Real Audiencia en la Iglesia del Convento del Carmen. Grabado

setabense Fray Vicente Hernández Medina⁽³⁾ y del que conocemos su aspecto por la lámina grabada que abrió Manuel Peleguer, según dibujo de Juan Anselmo Alfonso.

Se ocupó de este cenotafio Ferrer Martí⁽⁴⁾, si bien no reprodujo la imagen del mismo y por ello me detendré en su descripción puesto que se incluye aquí la estampa grabada.

Se trataba de una forma piramidal, de 60 palmos valencianos de alto y 36 de ancho (palmo valenciano=22'65 cms.), colocada sobre un zócalo de 6 palmos de altura en cuyos lados se abrían sendas escaleras, ubicándose en los ángulos trofeos militares; "continuaba en el centro sobre la línea del zócalo la pirámide, y en sus cuatro frentes unos cuerpos de robusta arquitectura con sus frontispicios o acapuchinados que contenían igual número de lápidas donde se hallaban grabadas (...) inscripciones alegóricas".

Sobre los frontones se colocaron símbolos de la muerte, el reloj alado en alusión al tiempo que pasa, ramas de ciprés, y por encima de ellos flameros en trípodas lujosas; los escudos de armas de España, Sajonia y Valencia también estaban presentes y sobre estos unos bajorrelieves que representaban la Caridad con los pobres, la Hospitalidad con los enfermos, el Tiempo conduciendo a la difunta al sepulcro mientras España llora su pérdida, y en el cuarto lado el advenimiento al trono; otras cuatro tazas humeantes se colocaron por encima y remataban la pirámide las insignias reales, corona y cetro, puestas sobre un doble cojín.

Las paredes de la Iglesia se cubrieron de bayetas negras y se adornó con hachones y blandones, armas, cruces, empresas, trofeos y blasones de la fenecida, dejando patente una vez más la presencia de una parafernalia y alusiones de signo barroquizante.

El Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos guarda memoria de la remisión por la Audiencia de varios ejemplares del "Elogio Fúnebre" de la Reina en el acta de su Junta Ordinaria de 6 de septiembre de 1829; dice así: "Se continuó dando cuenta de un Oficio del Señor Dn. Nicolás Gómez Villaboa, Regente de la Rl. Audiencia, acompañando 6 ejemplares del Elogio Fúnebre pronunciado en las Exequias que celebró dicha Rl. Audiencia en justa memoria v. señora Reyna N.ª S.ª D.ª María Josefa Amalia (Q.E.G.E.). La Junta recibió con singular aprecio esta expresión del Sr. Regente y Académico de Honor, acordando se le contesten las gracias por su atención y seguidamente deliberado se conserven dos ejemplares en el Archivo, se repartieron las restantes una al Excmo. Señor Dn. Salvador de Perellós, el segundo

para que se remita al Sr. Dn. Vicente López Director General y el tercero al Sr. Dn. Miguel Parra que hace sus veces, y el cuarto para que turne y puedan leerle los profesores"⁽⁵⁾.

No era la primera vez que Fray Vicente Hernández Medina hacía una *Oración Fúnebre*; también había hecho el "Elogio" para la reina M.ª Luisa de Borbón, muerta en 1819, encargado por la Audiencia y pronunciado en la misma Iglesia del Carmen, siendo publicado en la imprenta de Benito Monfort el mismo año.

Empieza su panegírico apoyándose en una cita del 2.º libro de los "Macabeos", "Fue ejemplar de virtud y fortaleza", y todo el desarrollo siguiente es una loa constante para poner de relieve las virtudes de María Josefa Amalia.

Pueden espigarse en el texto referencias de signo barroquizante ("esas armas, cruces, empresas, trofeos y blasones que indican su existencia pasada"; "momento vacío de verdad, pero lleno de desengaños") y alusiones iconográficas anteriores en relación con las virtudes de la reina: "La fe se presentó con su velo blanco, la esperanza con su ramo verde, la caridad con su cinta encarnada, la religión con sus inciensos, la prudencia con su peso, la justicia con su balanza, la fortaleza con su broquel de bronce, la templanza con su compás ajustado, la pureza con su cristal terso, el recato con su cadena dorada, la beneficencia con sus manos abiertas, la compasión con su corazón llagado"; pero en realidad es un ejemplar del neoclásico efímero, más purista que el construido en la catedral por el Ayuntamiento y Cabildo Metropolitano del que, a título ilustrativo, se incluye el grabado.

CATAFALCO ERIGIDO POR LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Como institución de importancia e influencia social en la época, reducto de personas conservadoras y

(3) *Elogio Fúnebre que en las exequias de la Reina Nuestra Señora D.ª M.ª Josefa Amalia de Sajonia celebradas por el Real Acuerdo de la Audiencia de Valencia en la Iglesia del Convento del Carmen el día 15 de junio de 1829 dijo el M.R.P. Fray Vicente Hernández Medina, etc. etc.* Imprenta de Benito Monfort. Valencia. Sin año de edición (debe ser 1829).

(4) Ferrer Martí, S. "Un ejemplo de arquitectura funeraria efímera: los cenotafios reales en la Valencia decimonónica". En *Actas Primer Congreso H.ª del Arte Valenciano*. Mayo, 1992. Dpto. H.ª del Arte y Conselleria de Cultura. Págs. 481-485.

(5) Archivo Real Academia de San Carlos de Valencia. *Libro de Acuerdos en limpio de las Juntas ordinarias desde enero del año 1828 hasta noviembre de 1845. Acta de 6 de septiembre de 1829.*



30 Palmos

Valencians

A LA GRATA MEMORIA

De Doña Maria Josefa Amalia Reyna de España.

EL EXMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA.

Cenotafio levantado en la Catedral por el Ayuntamiento de Valencia y Cabildo Metropolitano. Grabado. Colección particular

avalistas de lo que el trono y el altar suponían (buen número de catedráticos y profesores eran clérigos), también la Universidad recibió la Real Carta de 18 de mayo de 1829, mediante la que se le enteraba de modo oficial de la muerte de Su Majestad; noticia que puso en funcionamiento los órganos de gobierno propios para componer los funerales que la tradición y el agradecimiento hacia los monarcas exigían y que debían dirigirse, según se acostumbraba en situaciones parecidas, a la erección de un catafalco en la Capilla universitaria y a la redacción de un elogio fúnebre de la finada.

Así pues, reunido el claustro de catedráticos al conocer la mala nueva, acordó celebrar el solemne funeral el día 17 del mes de Junio, justo un mes después del óbito de la Real persona. *Jorge Comín*⁽⁶⁾, autor del libro de exequias, deja entrever en su escrito la preocupación por la premura de tiempo para tenerlo todo a punto en la fecha indicada; problema que fue resuelto por la diligencia en los encargos y la gratitud debida hacia una reina tan amante y protectora de las ciencias y las artes, que se había dignado premiar a la Universidad valenciana con una visita de su persona y de su esposo Fernando VII.

La puerta principal de la Universidad y de la Iglesia de San Andrés, a cuya jurisdicción pertenecía la institución docente, se adornaron mediante un pabellón de telas negras, con franjas y borlas doradas, donde se presentaban las armas reales de España y Sajonia “entre lúgubres trofeos” (quizá calaveras, esqueletos, guadañas, relojes de arena, etc., tan del gusto barroco).

Los profesores presbíteros celebraron misas en sufragio de la difunta en los altares de la Iglesia cuyo pavimento enlutado hacía resaltar el monumento fúnebre levantado en la cabecera. Desconozco si se hizo estampa grabada del mismo y si se ha conservado algún ejemplar, pero mientras tanto, la descripción que del mismo se hace en el “Elogio” de Jorge Comín, es más que suficiente para tener una imagen, al menos mental, una suerte de “pintura (d)escrita”:

“Presentaba esta obra una grandiosa pirámide truncada, levantada a la altura de 36 palmos sobre su proporcionada base, en cuya frente aparecían en bajo relieve los símbolos de las ciencias y de las artes en ademán de llorar la muerte de su Augusta Protectora. En la parte inferior de la pirámide, arcos rebajados imitaban una bóveda donde estaba colocada la urna sepulcral, y agrupados sobre ella los geroglíficos de la rapidez de nuestra vida y de la Real dignidad de la Difunta. A uno y otro lado de esta mole se fijaron columnas (sic) de orden dórico, sobre cuyos capiteles aparecían las representaciones del dominio de S.M. en ambos

hemisferios. Servían de adorno y decoración de esta obra los festones dorados graciosamente puestos, los trofeos militares pendientes de las columnas con lazadas de cordones de oro, los grupos de niños con expresión sentimental, y las grandes tazas para las flamas, simétricamente distribuidas sobre tripies dorados. Cerraba la obra y cubría todo el altar un cortinaje negro sostenido por los lados y prendido graciosamente con los cordones de oro”.

Presidió los actos, que tuvieron por fondo la maquinaria descrita, el rector *D. Luis Exarque*, Canónigo a la vez de la Catedral, quien estuvo acompañado de los *Pabordres de la Seo*, catedráticos y demás profesores revestidos de sus insignias doctorales, el clero de la parroquial de San Andrés, que actuó de coro, y la orquesta prevenida al efecto. Se pronunció el “Elogio Fúnebre” y terminó la “melancólica función” con el canto responsorial en el que alternaron Claustro y Clero con la orquesta.

Según esto, podemos deducir que la parafernalia funeraria del barroco había cambiado ya; no se erigen baldaquinos, sino, en este caso, pirámide truncada de raigambre egipcia acompañada de columnas jónicas; pero siguen estando presentes como reminiscencias barrocas los jeroglíficos, trofeos fúnebres, bayetas negras, matronas alegóricas, amorcillos llorosos, etc. Hay, pues, un cambio en las formas, si bien con la presencia de ecos de épocas anteriores que la fuerza de la tradición y la costumbre imponen; pero el fondo, la intención y la ideología que subyace en estos catafalcos erigidos para honrar a la tercera esposa del Borbón Fernando VII, el último rey absoluto, tiránico a veces, es la misma (o casi) que pudiera animar el catafalco de cualquiera de los Austrias.

Los materiales serían pobres, madera y escayola, tela y cartón nuevos para la ocasión o reaprovechamientos de ceremonias similares anteriores. En el caso que nos ocupa se desconoce el mentor y el ejecutor del programa fúnebre, pero no es aventurado afirmar que sería obra de algún famoso intelectual y de un notable escultor del momento, según se acostumbraba a hacer.

(6) Exequias a la Reina de las Españas D.^a M.^a Josefa Amalia de Sajonia, celebradas por el claustro de catedráticos de la Universidad de Valencia en su capilla de Nuestra Señora de la Sabiduría el día 17 de junio de 1829, y elogio fúnebre pronunciado por el P.M. Fr. Jorge Comín, etc. etc. Imprenta de D. Benito Monfort. Sin año de edición, pero debe ser 1829.

CATAFALCO ORDENADO POR LA REAL MAESTRANZA

Esta institución de caballería, fundada en 1690 para que sus miembros, la nobleza valenciana, pudiera practicar juegos ecuestres en honor de su patrona la Inmaculada, determinó ejecutar el catafalco que había diseñado para levantar en Roma el arquitecto mayor del Rey, *Isidro (González) Velázquez*, hacía diez años para otros funerales, introduciendo las modificaciones pertinentes; en nuestra ciudad se levantaría en la Iglesia de las Escuelas Pías, “*grandiosa, rotunda, cuya forma sugirió la idea de un magnífico panteón rodeado de reales sepulcros*”. Con el fin de dar tiempo para disponerlo todo de modo conveniente, se fijó la fecha de celebración en el día 1 de Julio.

No solo el interior se adornó para la celebración fúnebre, sino que en la misma puerta del templo se ubicó una gran lápida de mármol adornada de pabellones negros con borlas y flecos de oro y una inscripción poética. Al interior del ingreso principal se grabó en una lápida de mármol negro otra composición poética.



Escudo de la Real Maestranza de Valencia. Grabado

El público asistente se vio sorprendido a causa de la transformación sufrida por el templo mediante el recubrimiento de sus paredes con telas negras y flecos dorados hasta el anillo cúpular. En las capillas, también forradas de bayetas negras que ocultaban sus altares,

aparecían sepulcros de mármol blanco y variadas formas, con trofeos, timbres y escudos alusivos al personaje regio cuyas cenizas simulaban guardar. Se trataba de dar una lección a los mortales, entre los que la muerte no perdona ni solios ni jerarquías, en la más pura línea manriqueña.

El catafalco, efectivamente, debió ser majestuoso, a tenor de la descripción pormenorizada que del mismo se hace⁽⁷⁾:

“*Servíale de base un zócalo cuadrado de piedra de color oscuro, en cada uno de cuyos cuatro ángulos se elevaba sobre un pedestal octágono un grupo de niños de mármol blanco y dolientes actitudes, sosteniendo sobre sus cabezas las tazas que daban pábulo a cuatro fúnebres piras. Desde este gran zócalo, a cuyo plano se subía por cuatro escalinatas colocadas en medio de cada uno de sus frentes, se alzaba un cuerpo almohadillado de severa y sólida arquitectura, y en sus cuatro fachadas daban paso otros tantos arcos a una bóveda, lúgubre y opacamente iluminada por varias luces ocultas bajo su mismo pavimento. En medio de esta bóveda campeaba sobre cuatro leones de alabastro la Real urna de mármoles de mezcla con doradas labores y bajos relieves, cubierta en parte por un riquísimo manto de terciopelo negro recamado de oro y con flecos, borlas y cordería del mismo metal, terminando el fúnebre trofeo la Real corona sobre iguales y no menos preciosos almohadones. Decoraban los cuatro frentes ocho estatuas de mármol blanco, sentadas y apoyadas a los machones de los arcos, representando las virtudes que más resplandecían en la ilustre difunta. Tales eran la Fe, la Caridad, la Esperanza, la Fortaleza, la Prudencia y la Templanza con los conocidos atributos que las distinguen, completando tan digna comitiva la Modestia con la frente inclinada y los ojos bajos, envuelta en su largo ropaje, y la Paciencia, fijando la planta sobre ásperos abrojos, y esperando la más dulce resignación en su rostro apacible (...) Terminaban los cuatro frentes de la bóveda otros tantos áticos o frontispicios. El que correspondía a los pies del templo ostentaba entallado en oro el escudo de armas de España entre marciales trofeos; el que miraba al altar estaba decorado con las de la Real Maestranza en medio de las insignias y preseas de la antigua Caballería.*

(7) Oración Fúnebre que en las solemnes exequias de la Católica Reina de las Españas Doña M.^ª Josefa Amalia de Sajonia, celebradas por la Real Maestranza de Valencia en la Iglesia de las Escuelas Pías el 1.^º de julio del año 1829, dijo el P. Joaquín Esteve de San Miguel, Vicario General de la orden de las Escuelas Pías de España. Imprenta de Don Benito Monfort. Sin año.

A los cuatro ángulos de otro nuevo zócalo, cuya altura apenas sobrepujaba el punto más elevado de los frontispicios, ardían cuatro elegantes trípodes, y en la misma línea, aunque más próximos al centro, otros cuatro candelabros de diversa estructura y mayor elevación que piramidaban el grupo de luces en torno al segundo cuerpo. Consistía este en una robusta y gigantesca columna dórica colocada en el punto céntrico del referido zócalo sobre un pedestal octágono de mármol de mezcla. Ceñía la columna en su primer tercio y a corta distancia de su base con un nuevo octágono, cuyas caras principales correspondían a las claves de los arcos de la bóveda, y las otras a los ángulos de la misma. Ocupaban el espacio de estas, cuatro genios cuyo gesto y ademán expresaba la más viva aflicción, representando uno de ellos el Amor conyugal sin venda en los ojos y con las alas cortadas, apoyado tristemente en un yugo hecho pedazos. El segundo era el Himeneo con la antorcha vuelta y apagada; el tercero denotaba ser el genio de las artes por el lapicero y el rollo de dibujos que tenía en la mano, y en el cuarto no era posible desconocer al Nímen poético por la llama que ardía sobre su cabeza y por la lira con las cuerdas rotas que contemplaba con el mayor desconsuelo. En la cara del mismo octágono que miraba a la puerta principal del templo se leía la siguiente inscripción: "D.O.M. / A SU MALOGRADA REINA / DOÑA MARIA JOSEFA AMALIA DE SAJONIA / DECHADO DE TODAS LAS VIRTUDES. / D.E.M. / LA REAL MAESTRANZA / DE VALENCIA /."

Las que correspondían a los frentes laterales de la bóveda contenían varios emblemas alusivos a la inestabilidad de la vida y a las heroicas prendas de la esclarecida soberana, objetos de tan dolorosos homenajes; y en la cara del octágono que miraba al altar se leía lo siguiente: "ARREBATADA / DEL AMOR DE SU AUGUSTO ESPOSO / Y DE LOS ESPAÑOLES / EN LA FLORIDA EDAD DE 25 AÑOS, 5 MESES Y 11 DIAS / A 17 DE MAYO DE 1829 / R.I.P.A./".

Coronaba por fin esta gran máquina, no muy lejos de la linterna del cimborrio, la estatua colosal de la Muerte, colocada sobre el capitel de la columna, ostentando su tiránico triunfo, y hollando con su descarnado pie los mustios trofeos de la humana grandeza. Réstanos decir que adornaban la escalinata principal del gran zócalo el riquísimo estandarte, los timbales, lanzas y otros instrumentos bélicos de la Real Maestranza, mientras cuatro individuos del mismo cuerpo con botas de montar y espada en la mano custodiaban a sus cuatro ángulos el grandioso cenotafio que acabamos de describir".

En nota a pie de página se dan las medidas del túmulo: "La altura del catafalco era de 100 palmos valencianos, y el ancho de su base 50; su ejecución en general y la parte perteneciente a pintura estuvo a cargo de D. Miguel Parra, pintor honorario de Cámara de S.M. y Director de esta Real Academia; habiendo dirigido la de escultura D. José Piquer, Académico de mérito y maestro de la misma. De los versos e inscripciones tuvo a bien encargarse el Dr. D. Juan Nicasio Gallego, presbítero, individuo de la Real Academia de "San Fernando" de Madrid y vecino de esta ciudad".

Presidió el funeral el Capitán General y dijo la misa de réquiem el capellán maestrante D. Agustín Fivaller; se cantó el patético *Dies Irae* del famoso Lionell de Barcelona y dirigió la parte musical el maestro de capilla de la Catedral, D. Francisco Andrevi; al acabar la misa, pronunció el Elogio Fúnebre el M.R.P. Joaquín Esteve de San Miguel, Vicario General de las Escuelas Pías.

Por la descripción se ha podido comprobar que fue este cenotafio una mixtificación del estilo neoclásico con elementos barrocos todavía. Los frontones, arcos, la columna dórica, los personajes alegóricos, etc., comparten el espacio tumular con los emblemas, trofeos y estatua de la Muerte enseñoreada en lo más alto de la columna central. Y todo en el catafalco se dirigía a poner de manifiesto las virtudes de la reina, la inexorabilidad de la muerte y la irreparable pérdida para su augusto esposo y súbditos del reino.

Así pues, finalizada la aproximación de lo que fueron estos tres cenotafios de M.^a Josefa Amalia construidos en Valencia, podría concluirse lo que ya hace años señaló Pardo Canalis y es que se pone de manifiesto un ropaje neoclásico que reviste un alma barroca. Barroso Vázquez⁽⁸⁾ indica con fortuna el carácter dual de la obra efímera, como campo de experimentación de nuevos conceptos y como refugio de otros anticuados pero aún permanentes en el gusto general del público. En la misma dirección se había manifestado el maestro Chueca⁽⁹⁾ al hablar de ambivalencia en el arte neoclásico, al que considera el último gran estilo de Occidente, en cuyo fondo ve subyacente algo del espíritu romántico en esa mezcla decorativa y gusto por lo exótico y orientalizable.

(8) Barroso Vázquez, M. D. "Pluralidad estilística de la arquitectura efímera gaditana a fines del siglo XVIII". En *Actas del IX Congreso Nacional del CEHA*. León, 1992. Pág. 160.

(9) Chueca Goitia, F. "Varia Neoclásica". Edic. Instituto de España. Madrid, 1983. Págs. 12-17.

Y habría duda al afirmar si se trata de pervivencias barroquizantes o presencia ya de elementos románticos en un estilo que de nuevo había vuelto sus ojos al orden y armonía clásicos.

Sigue siendo válida la explicación del carácter ascensional que se da a estas manifestaciones de arte transitorio y de unión, a la vez, de lo terrenal con lo superior; el monumento une la tierra con el cielo a través de la existencia virtuosa de una reina con halo de santidad mediante una rica iconografía justificada en todo momento y detalle en la cultura clásica y en la más ortodoxa teología.

Finalizaremos con una cita de *Gaya Nuño*⁽¹⁰⁾ quien igualmente ve en la escultura del XIX una continuidad del XVIII, lo que se puede hacer extensible a buena parte del arte efímero generado por el óbito de los monarcas: *"ni una sola brusquedad cabe registrar en el*

tránsito de un siglo a otro por lo que se refiere a la escultura. Lo que el XVIII transmite al XIX es respetado íntegramente por éste en su primer tercio y aún en buena parte del segundo. El repertorio clásico; los dioses, semidioses y héroes; el afecto para con Grecia y Roma; la adhesión a unos principios estéticos que como recién instaurados, se entendían como integrantes de toda una revelación".

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

(10) Gaya Nuño, J. A. "Arte del siglo XIX". En *Ars Hispaniae*. Edit. Plus Ultra. Madrid, 1966. Vol. 19, pág. 69.

EXPOSICION DE DIBUJOS VALENCIANOS DEL SIGLO XVII EN EL MUSEO DE SAN PÍO V

El Museo de San Pío V, por obra de su conservadora de dibujos *Adela Espinós*, ha organizado una interesante exposición de dibujos valencianos del siglo XVII (que tendrá su termino próximamente). Se trata de la primera exposición monográfica de dibujos que de una época concreta se celebra en nuestra ciudad.

Paralelamente a esta manifestación se han celebrado una serie de conferencias, patrocinadas por Caja Madrid, sobre el dibujo valenciano y español del siglo en cuestión, que matizaron y ampliaron las posibilidades y conocimientos que la muestra podía dar de sí.

La exposición en su montaje aparece sobria y de fácil lectura para el visitante que puede conocer y disfrutar las diversas formas, intenciones y estilos de sus ejecutantes. Un bonito y cuidadoso catálogo explica el contenido y perfila detalles.

No se puede olvidar que el dibujo es la plasmación instantánea de la idea de un artista, como mero estudio de volúmenes y actitudes o como estructura de composición. En el primer caso, puede ir a engrosar un repertorio utilizable a posteriori de manera más elaborada; en el segundo, puede ser un paso previo a una composición pictórica de mayor o igual complejidad. Una tercera posibilidad, improbable en esta muestra, da al dibujo su propia independencia y es en sí mismo principio y fin. Subsidiariamente y con carácter didáctico existe una parcela que, aunque no es género habitual, aquí está presente. De la primera posibilidad, existe un muestreo abundante a partir de la obra de *Conchillos* que incluso anotaba el día, mes y año: son las tradicionales "academias" habituales en muchos pintores. En la segunda, gran parte de la exposición entra en este apartado, si bien no siempre se ha podido determinar el proyecto pictórico final. Por último, la vía didáctica se nos muestra a partir de los intentos de *Vicente Salvador Gómez* con algunos fragmentos de la "Cartilla y fundamentales reglas de pintura", realizada en 1674, en donde incluye el texto correspondiente a las imágenes.

La exposición propiamente se inicia con *Francisco Ribalta* que, salvo algunos ejemplos de atribución insegura, se presenta con figuras individuales y

composiciones, no sólo de mero dibujo a pluma, si no también con toques de aguada que los acercan a las composiciones pictóricas. Es el artista que nos introduce en el mundo del barroco.

Pedro de Orrente es el siguiente, bien caracterizado por su dibujo de líneas gruesas y paralelas, y por sus temas con animales: "pintor de lanas" era llamado despectivamente por algún rival.

Espinosa, seguidor en parte de los dos anteriores, tiende a cierta monumentalidad. Su "Virgen apareciéndose a San Andrés Corsini", por su parecido a la misma como intercesora de dos mercedarios (pintura en el Museo de San Pío V) podría hacernos creer que perteneció al mismo conjunto pictórico de la Merced, o, al menos, del mismo tiempo.

En los dibujos de *Pontons* se rastrean las huellas de Orrente y Espinosa; algo parecido sucede con los de *Andrés Marzo*, que da rienda suelta a su espíritu decorativo casi teatral.

Las batallas de *Esteban March* son el ejemplo temático más conocido, aquí están presentadas como conjunto y en detalles. Otros temas de este artista lunático, incluso el retrato, se pueden advertir. También su hijo *Miguel* está presente con una muestra diversa, pero no de sus conocidos bodegones.

Vicente Salvador Gómez, ya lo citamos al principio a cuenta de su cartilla de pinturas. Probablemente tras un presunto viaje a Italia perfeccionó su sentido del espacio y la composición. Su proyecto para el convento de las Magdalenas de Valencia debió ser una de las grandes "máquinas" de la ciudad. Por otro lado, le vemos como apurado iconógrafo en su "Abrazo en la Puerta Dorada", donde la rica decoración escultórica de su arquitectura figurada alude al templo de Jerusalén: el sacrificio, el candelabro de los siete brazos, el arca de la alianza y el mar de bronce; este último, en el tímpano de la puerta, muestra en relieve lo que las descripciones del antiguo templo indican como centro de uno de los patios. El valente escorzo del ángel recuerda a los del *Tintoretto*. Así mismo, un grado de mundanidad recorre sus dibujos mitológicos.

Gasull y *Saura* representan el concepto de composición del último cuarto del siglo que parece conectar con el de la escuela de Madrid.

Conchillos es el pintor más abundante representado en la exposición por la abundancia de sus "academias". No menor interés tienen sus angelitos a la sanguina, bien modelados y con gran encanto expresivo; sus paisajes son la expresión espontánea de una observación animada de la naturaleza.

Gaspar de la Huerta y *Evaristo Muñoz*, cierran dignamente el recorrido.

Esta exposición es importante por sí misma y por lo que supone de mejor conocimiento de la pintura valenciana y, concretamente, de los fondos de nuestro museo. Gracias a quienes lo han organizado y a los generosos prestatarios de las piezas.

CARLOS SOLER D'HYVER
DE LAS DESES

LA OBRA DEL VALENCIANO RAMON CHAVELI CARRERES EN JEREZ DE LA FRONTERA

En el mismo corazón del Levante español, en Valencia, nació el artista *Ramón Chaveli Carreres* en 1880. En esta ciudad aprendió los rudimentos de la escultura y los principios de la composición. Muy joven, marchó a Barcelona, donde siguió trabajando y estudiando. Se puede pensar, con fundamento, que su espíritu, por aquellos años, era algo aventurero y que ansiaba conocer en profundidad las experiencias artísticas que se cultivaban en las ciudades tenidas por avanzadilla del arte.

En Barcelona, contrajo matrimonio con *Juana Gibert Sabaté* y allí nacieron sus dos hijos, *La Nena* y *Tomás*.

El artista valenciano se cansó pronto de Barcelona y marchó a Utrera y a Huelva, ciudades en las que dejó huellas de su quehacer artístico.

En 1922 llegó a Jerez de la Frontera (Cádiz), ciudad de la que ya no se movería hasta su muerte. En esta ciudad, se trasladó a vivir al barrio, popularísimo, de Santiago, en una casa en la calle llamada Escuelas; después, en la calle Pizarro y, por fin, en la Plaza Mirabal. La casa que ocupaba Ramón Chaveli pertenecía a un jerezano, *Juan Vicente Clavijo*⁽¹⁾, según las aportaciones que, sobre el artista valenciano, llevó a cabo *José Ramón Fernández Lira*.

El taller de Chaveli se instala en la citada Plaza de Mirabal, trabajándose la piedra y la madera. El artista modelaba, para fundir, en bronce y dibujaba para canteros y albañiles. A la Plaza Mirabal hay testimonios de que llegaban cofrades y aristócratas, canónigos y concejales y también hay constancia de que muchas de las obras artísticas que, en Jerez, se acometieron las llevaron a cabo Ramón Chaveli y su hijo Tomás, entre los años 1920 y 1950⁽²⁾. El artista es recordado como un hombre afable y sencillo. Su casa y su taller —que eran una misma cosa— acogían al que se acercara a sus puertas. Gran aficionado a la pintura, compraba cuantos cuadros le llevaran de cierta antigüedad. Así, numerosas obras de *Montenegro*, gran paisajista de la época, con sus estampas de calles, plazas y jardines jerezanos, poblaron sus paredes, así como marinas, floreros y motivos religiosos. Todo ello constituía para Chaveli un interesante estímulo de posesión y, tras disfrutar con su propiedad, se deshacía de ellos, huyendo siempre de una

gran interés lucrativo, con la mínima diferencia y, al preguntarle sus coetáneos el por qué de su actitud, siempre contestaba que en cualquier casa estarían mejor guardados que en la suya, donde solo encontraban piedra, polvo, serrín o viruta, además de olor a cola y pintura⁽³⁾.

Si nos centramos ya en su obra artística, podemos comprender que la llegada de Chaveli a Jerez fue debida a un encargo que la ciudad ofrecía en aquellos momentos. A principios de 1924, como preparación para la solemne Coronación Canónica de la Virgen del Carmen, se hizo precisa la construcción de nueva planta del Camarín en la Basílica carmelitana, pues el primitivo era de reducidas proporciones y no reunía las condiciones necesarias para tan fastuoso acontecimiento. Se da la circunstancia, causal, de que por aquellas fechas era Prior de la Comunidad Carmelitana el Padre *Luis María Llop*, de origen valenciano⁽⁴⁾.

Entre los artistas llegados a Jerez para llevar a cabo este proyecto, figuraba Ramón Chaveli, Maestro de Taller, discípulo en su juventud del también valenciano *Carmelo Vicent i Suriá*.

Suponemos que el artista se instalaría en Jerez con carácter provisional, pero, más tarde, ante la envergadura del encargo artístico, es posible que decidiera permanecer ya para siempre en esta ciudad.

Entre los primeros encargos artísticos realizados por el escultor valenciano, están los dos soldados en piedra para la fachada de una Casa Palacio en la Plaza de Rafael Rivero. Esta fachada, historicista, está flanqueada por dos guerreros, uno a cada lado del balcón principal. Las figuras tienen una gran sentido del movimiento, aunque sin estridencias violentas, un volumen marcado, y no hay concesiones al detalle. Hay, en sus formas, un gran clasicismo, lo cual lleva, a simple vista, a encuadrar esta fachada en un estilo artístico anterior en muchos siglos.

(1) Fernández Lira, José Ramón: "La obra de los Chaveli", en el Diario de Jerez el día 8 de abril de 1990.

(2) Estos testimonios son expresados por personas que conocieron y trataron al artista.

(3) Moreno Alonso, José: "Historias, Leyendas y Fiestas de Jerez de la Frontera". Ediciones Alcubilla, 1987, página 79.

(4) Testimonio ofrecido por coetáneos a Chaveli.

Para honrar la memoria de dos hombres ilustres de la ciudad de Jerez, encargaron a Chaveli la realización de dos bustos, el del jesuita Padre *Luis Coloma* y el de *D. Julio González Hontoria*, sanluqueño que, durante algunos años, fue Alcalde de la ciudad.

El busto del Padre Luis Coloma, hoy en día ubicado en la Plaza Domecq, refleja una gran soltura en su modelado, un buen sentido de la anatomía y, sobre todo, un extraordinario parecido con el modelo. El jesuita aparece flanqueado por unas hojas de laurel, que sirven de aglutinante a todo el conjunto.

Este busto está mejor conseguido que el de *D. Julio González Hontoria*, quizás porque está hecho con más referencias en cuanto al modelo y con una mayor abundancia de medios.

En relación con la obra procesional pasionista de Chaveli, es interesante reseñar que la primera estación o jornada cofradiera del Domingo de Ramos en Jerez se cierra con un conjunto escultórico que, con diversas matizaciones, pertenece a las gubias del valenciano. La antiquísima *Hermandad de las Angustias* venera, en su Capilla homónima, un conjunto pasionista que representa a la Virgen con el cuerpo muerto de Cristo en sus brazos.

La imagen titular primitiva de la Virgen era muy pequeña, de barro cocido, y el Cristo yacente estaba depositado a los pies de su Madre. Con el transcurso de los años, fue recibiendo amputaciones y añadidos. Es en el siglo XVIII cuando la imagen de la Virgen aparece como "de vestir". Al término de la década de los treinta, del primitivo grupo escultórico sólo quedaba la figura del Cristo. En 1940, la *Hermandad de los Siete Cuchillos* encargaba a Chaveli una nueva figura del Cristo y la construcción de un cuerpo algo mayor para la Virgen. Para Fernández Lira⁽⁵⁾, el grupo está inspirado en el que hizo *Miguel Angel* y que, en la actualidad, se venera en la Basílica del Vaticano. En nuestra opinión, no hay semejanzas estilísticas entre el grupo miguelangelesco y el tallado por el artista valenciano. Quizás, la única concomitancia que pudiera haber es la derivada del mismo tema iconográfico, que responde, en ambos grupos, a la representación conocida como "*La Piedad*", en la que la Virgen, sentada, sostiene entre sus rodillas el cuerpo inerme de su Hijo.

La escultura renacentista prodigó este tipo de representaciones, pero con un sentido y un espíritu totalmente diferentes a como lo hizo Chaveli. En aquella época, fue frecuente tallar a la Virgen idealmente, con rostro de niña, sin acentuar la expresión dolorosa.

Es posible que Chaveli, al restaurar el cuerpo de la Virgen, le añadiera también un rostro nuevo. Esta



Ntra. Sra. de las Angustias. Capilla Propia de su Título. Jerez.

hipótesis cobra fuerza si nos fijamos en el parecido físico existente entre el rostro del Cristo y el de la Virgen.

El *Cristo Yacente*, que aparece depositado en los brazos de la Virgen, es una obra típicamente "chavelina", con unas características propias que harían su estilo muy personal, aunque son visibles en su arte las huellas de estilos pasados.

El rostro del Cristo revela una profunda paz y un gran sosiego, sin llegar a un barroquismo marcado. Es sabido que la iconografía del Yacente se prestaba al dramatismo, al desgarrar emotivo. Sin embargo, en este Cristo, Chaveli tuvo sus ideas propias, no dejándose influir, como fácil tentación, por esa estética trágica.

Hay en la cabeza y en la expresión de este Yacente un hondísimo arraigo para despertar el fervor popular. La figura es de talla completa, con un paño de pureza de sencillos pliegues. El cabello está tratado a base de intensos juegos de clarooscuro. Los ojos están semicerrados, muy dulcemente, con una gran suavidad en el modelado.

(5) Fernández Lira, José Ramón: Artículo citado en nota 1.

En la anatomía, vemos cómo Chaveli dominaba los conceptos médicos y, de este modo, son muy acertados, en cuanto a composición y realismo, los agujeros producidos por los clavos, tanto en las manos como en los pies.

En la anatomía de este Yacente, se observa una escasa monumentalidad, que, obviamente, nos aleja del colosalismo de Miguel Ángel y de la teoría apuntada por Fernández Lira. Además, la postura de Cristo es mucho más relajada, menos rígida, que la que, en su día, concibiera el genial florentino.

Otra obra pasional de Chaveli en Jerez, siguiendo un orden cronológico, es la que radica en el Convento de San Francisco. Se trata de un *Nazareno*, de tamaño natural y de vestir, abogado de la Vía Crucis, titular de una Hermandad penitencial, la de las *Cinco Llagas de Cristo*. La imagen fue encargada al artista por la Hermandad en 1940. El encargo fue motivado, precisamente, por la reorganización de la Cofradía. Chaveli comenzó la imagen el 14 de abril del año citado e hizo su primera estación penitencial en la Semana Santa de 1941⁽⁶⁾.

Si buscamos una fuente de inspiración para este Nazareno, hay que resaltar que, tradicionalmente, se ha dicho que a Chaveli se le impuso como modelo el *Señor de la Pasión*, de Montañés, venerado en la Iglesia del Salvador de Sevilla. Pero esta tesis popular hay que aceptarla sólo con matizaciones.

Desde el punto de vista iconográfico, Chaveli representó en este Nazareno el momento del *Abrazo a la Cruz*, es decir, el instante pasionista en que a Cristo se le entrega el Madero para que cargue con el mismo hasta el Gólgota, tras haber sido condenado a muerte por *Pilato*. Efectivamente, Chaveli representó a Cristo encorvado por el peso de la Cruz, estando ésta depositada sobre el hombro izquierdo. En este detalle, el artista valenciano se hizo eco de las composiciones que provenían de la prohibida costumbre, inspirada en el teatro de los misterios, de la ceremonia del encuentro y bendición, como aún, parcialmente, puede verse en Coria del Río (Sevilla), en el rito del abrazo, o en la Plaza Ducal de Marchena, en la que un Nazareno articulado mueve un brazo, que siempre es el derecho, para otorgar su bendición a los fieles, según expresaba *Bernales Ballesteros*⁽⁷⁾.

No hay en la forma de llevar la Cruz o de cargar con la misma indicios de realismo, porque Chaveli no buscó la descripción o narración de un momento real, histórico, de la Pasión de Cristo, sino que se afanó más bien en venerar un instante que moviera al pueblo a la devoción, sin recurrir a expresiones dramáticas o



*Nuestro Padre Jesús de la Vía Crucis.
Convento de San Francisco de Jerez*

desgarradoras. En este sentido, no podemos decir que Chaveli fuera un artista neobarroco, porque vemos que se apartó de los moldes o estereotipos trágicos, y que se quedó solamente con la emotividad, la cual está claramente presente en el rostro de este Nazareno, uno de los más populares de la imaginería jerezana procesional.

En la contención emocional que tiene este Nazareno podemos ver reminiscencias del *Señor de la Pasión* de Montañés. En otros detalles, en cambio, Chaveli se dejó subyugar por el realismo de *Juan de Mesa* en su Nazareno del *Gran Poder*. Así, la corona de espinas que rodea la cabeza de esta imagen de Chaveli es semejante a la empleada por Juan de Mesa en su *Cristo del Amor*, de la Parroquia sevillana del Divino Salvador. Es una corona de espinas compacta, que da sensación de pesantez.

(6) Testimonio ofrecido por los Hermanos de la Cofradía de las Cinco Llagas de Cristo.

(7) Bernales Ballesteros, Jorge: "El paso de misterio a través de los siglos", en *Semana Santa en Sevilla*, Ediciones Gemisa. Sevilla, página 18.

En el cabello, Chaveli volvió a repetir los intensos juegos de claroscuro que ya tuvimos ocasión de comentar en su Cristo Yacente de la Hermandad de las Angustias o de los Siete Cuchillos, alternando el rizo con la crencha larga.

Chaveli no alcanzó, en su Nazareno de la Vía Crucis, notas de barroquismo al estilo de Juan de Mesa. La belleza formal sigue, en cambio, estando presente en esta imagen suya y todo ello lo consigue a pesar de haber vertido en el rostro las huellas lacerantes de un intenso dolor. La grandeza divina, visible en el porte de este Nazareno, así como la serenidad y la fuerte apostura, proclaman que, artísticamente, Chaveli supo calar en el sentido teológico, no humano, de la advocación. Pero, al mismo tiempo, logró llegar al alma del pueblo. Ambos factores conjugados, divinidad y humanidad, están presentes en este Nazareno de la Vía Crucis.

También en el año '40 se le encargó a Chaveli, por la *Hermandad de la Salud*, un Nazareno, abogado de las *Tres Caídas*, cuya sede canónica es la Iglesia de San Lucas.

Como se observa, el año '40 fue para el artista valenciano auténticamente glorioso.

Se trata de un Nazareno que aparece caído en tierra por el peso de la Cruz, que aparece sobre el hombro izquierdo, siguiendo la tradicional composición ya comentada.

Para un sector minoritario de la doctrina artística⁽⁸⁾, este Nazareno recuerda mucho en su trazado al *Jesús de las Penas*, de la sevillana Parroquia de San Vicente.

La imagen es de vestir, de tamaño natural bien cumplido y es anecdótico constatar que, para la ejecución de las manos y los pies de esta figura, se tomó como modelo a *José Moreno Alonso*, crítico de arte y amigo personal del artista.

El *Nazareno de la Salud* en sus *Tres Caídas* aparece desplomado por el peso de la Cruz. Sus dos rodillas están en tierra. La mano derecha se apoya en un risco o promontorio. Un sector de la doctrina se ha cuestionado si el Nazareno está captado en el instante de levantarse o bien está todavía cayendo⁽⁹⁾, porque está en esos segundos de quietud que hay siempre entre los movimientos bruscos. Todo el realismo queda roto y la cabeza está colocada como una solución pictórica y tiene poco que ver con una obra de tres dimensiones. El giro de la cabeza es sobrenatural y carga la imagen del hieratismo sacro que sólo podemos ver en las obras bizantinas. A nuestro juicio, el Nazareno ha sido captado por el artista valenciano en el momento preciso en que comienza a levantarse y de ahí que se aferre con fuerza y firmeza a un peñasco del camino, porque, de este

modo, inicia el impulso para ponerse en pie. Es una obra clásica dentro de la producción de Chaveli y, para avalar esta afirmación, es elocuente fijarse en el rostro, de ojos grandes, entreabiertos, como si soportaran un peso enorme; nariz larga y recta; boca de labios más bien gruesos y cejas fruncidas, que son signo de dolor. Es, sin embargo, la postura lo que llama más la atención, porque estamos ante una postura de ficción, inverosímil, ya que el Nazareno aparece caído en tierra, desplomado, pero, al mismo tiempo, sostiene la Cruz sobre el hombro izquierdo. Decimos que es una actitud de ficción, porque ningún ser humano caído en el suelo por un peso intenso, a causa de los tormentos sufridos con anterioridad, sería capaz de sostener una cruz sobre sí mismo. Esta actitud de ficción, similar en todo a la mantenida por el *Nazareno de las Penas* de la sevillana Parroquia de San Vicente, fue buscada por Chaveli para mover al pueblo al fervor, a la piedad. No intenta, por ello, el artista representar un momento pasionista pletórico de realismo, sino que lo que pretende es venerar un instante determinado de la Pasión de Cristo, levantando el fervor y la admiración de los fieles. Esto es obvio que lo consiguió de manera absoluta⁽¹⁰⁾.

La corona de espinas que ciñe la frente del Nazareno es similar, nuevamente, a la empleada por Juan de Mesa en el *Gran Poder* de Sevilla, labrada muy reciamente y dando sensación de pesantez.

Moreno Alonso, que sirvió de modelo para este Nazareno, muy expresivamente pondera el sentido del equilibrio que la imagen tiene, la grandeza de Dios caído y de rodillas sobre el tosco empedrado, la actitud de su pie iniciando un intento de levantarse, su mano derecha sobre el pedrusco y su mirada que, en principio, parece seria y cortante, pero que, lentamente, se adentra y cautiva al devoto que a El se acerca, todo lo cual le hace ser la imagen de Pasión de mayor veneración en la ciudad jerezana⁽¹¹⁾.

En 1941, Chaveli realizaba para la *Hermandad de Nuestra Señora de los Remedios* un Crucificado grandioso: *El Cristo del Amor*, con sede canónica, en la actualidad, en la Capilla homónima.

Fue en la primavera de 1941 cuando el artista terminó esta escultura y ese mismo año realizó su primera estación penitencial.

(8) Moreno Alonso, José: Obra citada en nota 3, página 80.

(9) Fernández Lira, José Ramón: Artículo citado en nota 1.

(10) Romero Coloma, Aurelia María: "*La imaginaria procesional pasionista de Jerez de la Frontera*". Tesis Doctoral, Sevilla, 1993.

(11) Testimonio ofrecido por José Moreno Alonso.

Este Crucificado es una talla completa, de tamaño natural bien cumplido, acaba de expirar y su advocación sintetiza una esencia, quizás la más pura, de la espiritualidad cristiana, porque la muerte de Cristo se convierte, así, en su más excelsa muestra de amor hacia la humanidad⁽¹²⁾.

En este Crucificado, Chaveli hace gala de conocer perfectamente el estilo imperante en la época que le tocó vivir: El neobarroco. Este calificativo puede predicarse, sin temor a equivocación, de este "Crucificado del Amor", aunque no estamos de acuerdo en las semejanzas que algún sector doctrinal establece en relación con el *Cristo de la Clemencia*, de Montañés, de la Sacristía de los Cálices de Sevilla.

El *Cristo del Amor* no tiene nada que ver con la estética montañesina, porque, sin duda alguna, es un Crucificado más lacerante, más netamente dramático, que el concebido por Montañés.

Sus volúmenes son muy marcados y su composición refleja una gran sabiduría por parte del artista. El rostro es de rasgos serenos, sosegados, pero, en contraste, la cabeza hace un giro muy violento y así evidencia el artista que el Crucificado ha expirado, lo que se confirma, además de por el costado abierto, por la manera en que pende de la Cruz, muy colgante.

Las facciones son típicamente chavelinas: Ojos grandes, observándose la córnea, lo que demuestra sus conocimientos de anatomía; nariz recta y larga, de orificios nasales más bien pequeños; boca entreabierta, en actitud de haber emitido el último suspiro.

Por lo que hace al cuerpo, es musculoso y atlético. La cintura está ceñida por un sudario o paño de pureza que, tras varias vueltas se anuda en el costado derecho. Probablemente, el artista se dejó seducir por Juan de Mesa y su *Cristo de la Buena Muerte*, de la Capilla de la Universidad hispalense.

Desde el punto de vista artístico, estamos ante uno de los Crucificados más conseguidos de la imaginaria jerezana, una gran aportación de las gubias de Chaveli al arte pasionista de Jerez.

No podemos terminar la obra de Chaveli en Jerez sin hacer un breve comentario de los grupos escultóricos que realizó para distintas Hermandades y que forman un capítulo importante de imaginaria no sagrada.

Para la *Hermandad del Silencio*, de la Parroquia de San Mateo, realizó Chaveli, en los años 1939 y 40, dos figuras de judíos que aparecen en actitud de preparar la Cruz para clavar a Cristo en la misma. Por estas figuras no sagradas, se pagó el precio de 800 pesetas por cada una⁽¹³⁾. En estas dos figuras, podemos comprobar que Chaveli era un gran conocedor de los tipos y costumbres

que eran frecuentes en Andalucía. No en vano gran parte de su vida transcurrió en una ciudad andaluza.

En los rostros de estos judíos, Chaveli representó la fealdad y los vicios humanos, sobre todo la maldad, lo cual se evidencia si contemplamos la expresión de estas facciones deformes, altamente expresionistas, lo que encumbra al artista valenciano como un gran conocedor de la psicología humana.

Para esta misma Hermandad y por los mismos años realizó las figuras de tres soldados romanos, en actitud de echarse a suertes la túnica de Cristo. Sus actitudes son movidas, sus posturas son muy naturales, los rostros son, igualmente, expresivos y los movimientos están acordes con el cometido que están realizando.

Del mismo modo, para la citada Hermandad del Silencio, hizo Chaveli la figura de un niño sosteniendo entre sus brazos la túnica del Señor, revelándose el artista como un buen observador de la psicología infantil.

Para la *Hermandad de la Flagelación*, también en 1940, llevó a cabo Chaveli dos figuras de sayones o flageladores, que son de talla completa. Aparecen empuñando bastones de cuyo extremo nacen lenguas de cuero. Por lo que hace a la psicología de estos dos personajes, inspirados en los Evangelios de *Nicodemo*, el artista ha sabido representar en ellos la crueldad y la despiadada crudeza del acto de la flagelación. Son dos esculturas plétoras de movimiento, que dan sensación de vida y mueven los brazos con violencia, consiguiendo dar tremendismo a la escena.

Para la citada Hermandad de la Flagelación, realizó Chaveli, asimismo, las figuras de dos soldados romanos que, impassibles, asisten al acto del azotamiento.

Por último, para la misma Hermandad, llevó a cabo la figura de un licitor que, a nuestro juicio, representa en realidad al Procurador Poncio Pilato. Con su presencia, constata que a Cristo se le está aplicando la pena de la "flagellatio". La escultura ofrece una gran impassibilidad en su rostro y una cierta altivez y arrogancia. En un brazo sostiene la túnica de Cristo, de la que fue despojado para sufrir esta pena o corrección.

Examinada la obra de Ramón Chaveli en Jerez, podemos llegar a unas conclusiones.

El estilo de Chaveli se encuadra, tradicionalmente, por la crítica, en un neobarroquismo. Esto es perceptible muy claramente en su "Crucificado del Amor". Pero en otras obras, como por ejemplo en sus Nazarenos de la Salud y de la Vía Crucis, es indudable que el artista volvió su inspiración hacia el pasado. Esto es visible en

(12) Baur, Benito: "Meditaciones litúrgicas", Friburgo, 1939.

(13) Testimonio de los Hermanos de la Cofradía.

algunos detalles, como la corona de espinas de ambos Nazarenos, claramente inspirada en las utilizadas por Juan de Mesa en el siglo XVII, o la similitud de los movimientos y posturas con obras pasionistas sevillanas antiguas, como la actitud caída del Nazareno de la Salud, que bebe su fuente en el *Nazareno de las Penas* de la Parroquia sevillana de San Vicente (siglo XVII), o la postura, en contrapunto, del *Nazareno de la Vía Crucis*, similar a la empleada por Montañés en su *Señor de la Pasión*, de la Iglesia del Salvador, de Sevilla.

Esta inspiración de Chaveli en obras barrocas no hace, en cualquier caso, más que confirmar que él fue, efectivamente, un artista neobarroco. Pero este calificativo, que pudiera considerarse peyorativo en la actualidad por algunos sectores críticos, en el caso de Chaveli es altamente significativo de su excelente condición de escultor, y sobre todo, de sus magníficas cualidades como imaginero.

Chaveli no copió servilmente a los artistas del pasado. Esto era una tentación fácil y a la que los imagineros del siglo XX podían ceder con asiduidad. Pero, en el caso concreto de Chaveli, su inspiración está siempre matizada por unas peculiaridades personales, propias y absolutamente originales, que hacen posible que el calificativo de "chavelina" a una imagen no sea una mera entelequia. Hemos comprobado, incluso, que en su *Dolorosa de las Angustias*, a la que parece que hizo un rostro nuevo, aparte del armazón, Chaveli se nutre de las fuentes renacentistas italianas, representando a la Virgen con una manifiesta idealización, sin crispas las facciones por el dolor. Y, además, presenta a la Virgen como una joven, no ciñéndose al relato evangélico o al hecho propiamente histórico. Chaveli no se sintió mediatizado en ningún momento por ceñir sus obras a una estricta realidad histórica. Su percepción de la obra pasionista iba más allá de ello. El artista

buscaba, en cambio, mover a las masas a la devoción, atraer al pueblo hacia las imágenes y, en definitiva, conmover. Su sentido didáctico apunta, en este aspecto tan interesante, hacia los grandes escultores-imagineros del pasado, del siglo XVII, cuando la Iglesia intentaba hacer llegar la religiosidad a la multitud y se servía de los artistas para este fin específico.

La obra pasional de Chaveli —y también su obra no religiosa, como los bustos del Padre Luis Coloma y de González Hontoria— es enormemente popular, porque es capaz de calar en el alma andaluza. Sus imágenes sirven para llevar la religiosidad al pueblo, pero, al mismo tiempo, tienen la enorme cualidad de ser entendidas y asimiladas por el hombre culto. Hay en Chaveli una simbiosis o, quizás, una mezcla armónica de estilos. Por un lado, refleja profundas influencias del Barroco andaluz y se observa que era un gran conocedor de los artistas del siglo XVII.

Por otro lado, es un artista de hoy, contemporáneo, porque no se hizo esclavo, servilmente, de ese pasado artístico. Este detalle es observable en que no se dejó seducir por un realismo a ultranza, dramático y exaltado, propio de los imagineros del siglo XVII. El realismo de Chaveli es sereno, sosegado, sin estridencias, grave y tiene mucho de mayestático. Así, logró que sus Nazarenos, a pesar del dolor y de la emotividad expresiva, fueran auténticas representaciones de Dios hecho Hombre. El sentido teológico que impera en el artista valenciano es una buena muestra de su originalidad, de su poderío artístico y también de su profunda religiosidad.

Chaveli falleció en Jerez en 1947 y dejó un taller importante, del que su hijo Tomás fue continuador.

AURELIA M.^a ROMERO COLOMA

Las relaciones entre la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo y la Real Academia de Bellas Artes de Valencia durante el siglo XVIII.

Fue en la Antigüedad Clásica cuando a la comunidad formada por los correligionarios de *Platón* comenzó a conocerse con el nombre de *Academia*, según designio de los atenienses y en recuerdo del concurrido barrio (en griego "Akademeia") donde se reunía el maestro y sus conversos, todos grandes versados en filosofía.

Sucedríanse varios siglos para que de nuevo surgiera el término en época del Renacimiento humanista, con el afianzamiento de la corriente platónica en el transcurso del Quattrocento en Italia, siendo aplicado a los círculos literarios y filosóficos. Será durante el Quincecento cuando, a través de las teorías desarrolladas por *Leonardo da Vinci* y de la convulsa personalidad emanada de *Miguel Angel Buonarrotti*, *Giorgio Vasari* y *Federico Zúccaro* erijan las primeras *Academias de Arte*, entre ellas la Academia romana de San Lucas, fundada en 1593, con reglas de procedimiento establecidas basadas en la función educativa.

En el siglo XVII la ciudad de París, con la creación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, a iniciativa del Ministro de Hacienda de Luis XIV, Jean Battista Colbert, y del artista pintor Charles Le Brún, mentor de las decoraciones versallescas y de El Louvre, se convertía en un monopolio de las artes y en un centro capaz de conceder la adecuada preparación a cualquier artista mediante el dibujo del natural ("academia" también se llamaba a cualquier dibujo de desnudo hecho del natural), mientras que en otros lugares del viejo continente como Alemania, Flandes, Inglaterra o España, surgirían, más que artistas, artesanos, formados en talleres familiares desde el aprendizaje y en su vida activa organizados en gremios, que sucumbirían en la centuria subsiguiente con el advenimiento de la Ilustración y de la Revolución Francesa.⁽¹⁾

En Europa, las principales capitales del continente contaron con estas instituciones reales (o imperiales) rectoras, que ya la Academia francesa había impuesto en París, un "Arte de Estado". Así, en el vecino país emergieron Escuelas de Bellas Artes en Montpellier, Beauvais, Lyon, Tours, Aix-en-Provence, etc.; en Alemania, en Berlín; la de Copenhague, en sus orígenes configurada según la de París; la de San Petersburgo, fundada en 1757; y la de Estocolmo, entre otras, que

había contado entre sus filas con vitalistas impulsores como Thomas Quellinus y Jacob Konick. Todas establecerían un mismo programa o ideario y una idéntica peculiaridad, la dependencia de París, según ya cifrara Nicolás Pevsner⁽²⁾, y en todas ellas había una estructura jerarquizada: un protector, el Rey; un Director o Ministro influyente; miembros honorarios procedentes de la nobleza ("Amateurs Honoraires" en la de San Petersburgo); además del Cuerpo Docente y miembros numerarios.

Auspiciada por los zares *Pedro I* y *Catalina II*, ambos "Grandes", la *Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo*, ciudad que había crecido *ex novo* vinculada a la civilización occidental, como tal Academia de Arte se inauguró en 1757 a iniciativa del ministro *Iván Schuvalov*, ministro de homónimo nombre, que sentía una gran fascinación por Francia y la Ilustración, además de ser el promotor de la Universidad de Moscú. El edificio de la Academia de Bellas Artes, asentado sobre la ribera del río Neva y levantado según el proyecto de los arquitectos Aleksandr Kokorinov (1726-1772) y Jean Baptiste Michel Vallin de la Mothe (1729-1800), está considerado en derecho como una de las obras más representativas de la arquitectura rusa del siglo XVIII, y la Academia, como tal, fue uno de los principales centros de la vida artística del pueblo eslavo⁽³⁾. Fue su primer director el francés *Le Lorrain* y se siguió el plan de estudios conforme al modelo de la de París.

Confiado a académicos franceses, dos fueron los rasgos peculiares de este Imperial Instituto: uno, la combinación de escuela secundaria, escuela comercial y escuela de arte bajo un mismo techo; y otro, la gran intromisión o injerencia del Estado en materia de educación, sin libertad de elección alguna, algo fuera de

(1) PEVSNER, Nikolaus: *Academias de arte: Pasado y presente*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1982, p. 101.

(2) *IBÍDEM*, p. 117.

(3) KOMELOVA, Galina: "Pietroburgo, capitale dell'Impero ruso, 1703-1825. Storia e Architettura", in il Catálogo dell'Esposizione *San Pietroburgo, 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*. Stupinigi (Torino), Palazzina di Caccia, 4 maggio - 8 settembre 1991. Milano: Berenice Art Books, 1991, p. 20.

lugar en el siglo XVIII y característico de los Estados totalitarios del XX (los niños eran controlados desde su infancia —desde los seis años— para, mediante un seguimiento continuado de los mismos, convertirlos en pintores de Corte o maestros de industria según su valía, habilidad o destreza)⁽⁴⁾. La única escuela comparable a la de San Petersburgo en cuanto a organización sería la Hohe Karlsschule de Stuttgart.

En el caso español se fijaría también el modelo de sello francés que implantaría la dinastía borbónica. De este modo, contando con la intervención Real y el monopolio de la Nobleza (que haría protagonista a los nobles que son a la vez cortesanos), se instalaba en la Corte y Villa de Madrid la Academia de Bellas Artes de San Fernando, protegida por el monarca Fernando VI, de quien tomaría su nombre, inaugurándose en 1752 y estableciéndose en la Casa de la Panadería, enclave de la Plaza Mayor, de donde se trasladaría en 1774 al antiguo Palacio de Goyeneche, situado en el número 13 de la calle Alcalá, siendo entonces despojado el edificio de los aditamentos churriguerescos (pues de *Juan de Churriguera* eran) que lo exornaban.

Con la idea de que el conocimiento es poder y ha de regirse por los principios racionales, y la finalidad de la Academia fue controlar y dirigir las actividades del reino (entre ellas las Bellas Artes), para lo cual era fundamental la unificación de criterios mediante la centralización⁽⁵⁾.

Desde su creación sus maestros se erigieron en jueces de una nueva estética y en rígidos árbitros del arte, pese a los yerros sufridos (arruinó el Monasterio de Santo Domingo de Silos al sustituir la iglesia románica por el desafortunado templo neoclásico de Ventura Rodríguez que hoy subsiste). Para fomentar este caldo de cultivo de vena neoclásica se contaría con dos ilustres valedores: *Antonio Ponz*, un entusiasta de la cultura, viajero infatigable por tierras de España y aún del extranjero, Secretario Perpetuo de la Real de San Fernando, que acometió entre 1771 y 1791 la ingente empresa del inventario, estudio y divulgación del tesoro artístico de la nación, a través de su *Viaje de España*, obra publicada en 18 tomos por la *Viuda de Joaquín Ibarra*; y *Gaspar Melchor de Jovellanos*, erudito polígrafo, honor de la España ilustrada en el bien decir de *Gaya Nuño*. Según recuerda este autor “la fundación de la Academia de San Fernando y de sus filiales habían establecido unos cánones ideales bien definidos, los del neoclasicismo, y a ellos debían conformar la educación de los artistas, su ulterior práctica de los respectivos oficios, el ornato de las ciudades, la construcción de nuevos edificios estatales

y religiosos, y consiguientemente, también, la de particulares”⁽⁶⁾.

Dependiente de la anterior y durante el último tercio del siglo XVIII y primera mitad del XIX otras Academias oficiales se institucionalizarían en España⁽⁷⁾ y sus posesiones de Ultramar. Díganlo sus filiales, como la valenciana de San Carlos que nos ocupa, fundada en 1768 por regia mano de Carlos III a quien debe su patronímico y la principal siempre en provincias, en aserto de don *Elías Tormo y Monzó*⁽⁸⁾; la de San Luis de Zaragoza, creación de 1792; y la de la Purísima Concepción de Valladolid, en 1796, a las que proseguirían en la centuria venidera las de San Jorge en Barcelona; Santa Isabel de Hungría en Sevilla; Nuestra Señora de las Angustias en Granada; San Telmo en Málaga; Salamanca; La Coruña; Cádiz; San Carlos en México y San Hermenegildo en Lima; además de otras en La Habana, Buenos Aires y Caracas.

La *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia*, dependiente entonces de un poder centralizado que la dotó con 30.000 reales de vellón duplicándole desde 1778 la asignación⁽⁹⁾, desde sus orígenes veló por las tareas propias de su fundación, la del control total sobre las Bellas Artes, teniendo el magisterio por precepto y procurando fomentar el estudio de sus discípulos (para los que instituyó algunos premios no

(4) PEVSNER, Nikolaus: op. cit., pp. 127-128.

(5) Sobre las influencias estilísticas y mentalidad artística de la España del siglo XVIII, consúltese BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Fundación Universitaria-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

Obras de referencia para el estudio histórico-artístico de su patrimonio véanse (en colaboración varios autores) REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *El Libro de la Academia*. Madrid, Fundación Areces, 1991; y AZCARATE RISTORI, José M.º: “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en (de VV. AA.): *Las Reales Academias del Instituto de España*. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1992., p. 173.

(6) GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la Crítica del Arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, S. A., 1975, p. 120.

(7) CALVO SERRALLER, Francisco: “Las Academias artísticas en España”. Epiflogo de la obra de PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte*. Madrid, Ed. Cátedra, S. A., 1982.

(8) TORMO Y MONZO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. CLIV.

(9) PASTOR FUSTER, Justo: *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días y de los que aún viven, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia, Imprenta y Librería de Ildefonso Mompí, 1830, Tomo II, p. 336.



Edificio de la Universidad de Valencia, en donde tuvo su sede la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1768 hasta 1848. (Foto Angela Aldea).

siendo generales sino de concurso de opositores, con periodicidad trienal), así como la salvaguarda de un patrimonio artístico que se iba configurando (pinturas, esculturas, grabados, dibujos, libros), procedente de donaciones de particulares (por lo general individuos de nobleza); del nombramiento de Académicos de Honor, de Mérito y Supernumerarios; de los adelantamientos de sus discípulos y en determinadas ocasiones mediante adquisición por compra.

Con una intensa vida cultural⁽¹⁰⁾, la Academia de San Carlos en su acontecer histórico ha gozado la distinción de otros Cuerpos al estar agregada a la Academia Nacional de París, Imperial de San Petersburgo (enviándose los diplomas de individuos suyos), San Lucas de Roma, Florencia, Venecia y otras de Italia, con todas las cuales ha mantenido relaciones de antigua fraternidad según consta anotado en los Libros de Actas de dicha Real Academia y ha sido esbozado, de manera escueta, por la moderna historiografía⁽¹¹⁾.

Dentro del contexto academicista europeo se columbra que las relaciones establecidas durante el siglo XVIII entre la *Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo* y la *Real Academia de Bellas Artes de Valencia* fueron de gran cortesía, según se desprende de los “Acuerdos” tomados entre 1774 y 1781, y registran los correspondientes “Libros de Acuerdos”, que trataron acerca de la adjudicación de títulos de Académicos Honorarios en mutua reciprocidad entre ambas Instituciones.

Sobre el tema se ocupó, en breve bosquejo, muchos años atrás Felipe M.^a Garín en su tesis doctoral sobre “La Academia Valenciana de Bellas Artes” (Valencia, editorial F. Domenech, S.A., 1945), quien vino a realizar una síntesis de lo reflejado en las Juntas, señalando

—citamos a la letra— como “remitidas a la Academia de la capital del Neva, por la de Valencia, sus “Relaciones” o “Resúmenes”, editados oficial y espléndidamente, con tres títulos en blanco de Académicos de Honor, por “Acuerdo” de la Junta Particular de 9 de enero de 1774, contestó la “Imperial” enviando sus diplomas y medallas en un cajón famoso, del que se puede seguir la ruta en los libros manuscritos de la de “San Carlos”. Su paso por Génova (Acta de 6 de marzo de 1781); la gratitud manifestada al “Varón Diego de Bodisoni” que lo recogiera y reexpidiera en Venecia para aquella otra ciudad italiana (Acta de 22 de mayo del mismo año), lo que le valió el título de Académico (honorario) “de San Carlos con carta de Gracias”; la llegada (vía marítima) a Alicante, y la distribución de los tres títulos de Académicos de la Corporación rusa, que venían en blanco, discernidos aquí a Floridablanca, “primer Secretario de despacho y Protector de las Artes”; a Pérez Báyer, “Arcediano Mayor y Preceptor de los serenísimos Infantes; y a Vicente Gascó, “el Director de Arquitectura” enamorado de las ruinas de Palmyra y “Director General que ha sido (constante todo en dicha misma Acta del 22 de mayo de 1781), son los episodios principales del curioso y revelador suceso”⁽¹²⁾.

Si significativas son las anotaciones que refieren los “Libros de Acuerdos de Juntas Particulares”, no menos importante es la documentación manuscrita que, a través de oficios de nombramientos y cartas de agradecimiento de ilustres cortesanos laureados como Académicos Honorarios, tanto rusos como españoles, escritas en francés las remitidas tanto desde San Petersburgo como desde Venecia a Tomás Bayarri y Espinosa, Secretario Perpetuo de la Real de San Carlos, se conserva en el Archivo histórico de la Academia valenciana de Bellas Artes⁽¹³⁾ y que, totalmente inédita, damos a conocer en el presente trabajo de investigación.

(10) Acerca de la vida académica de la Real de San Carlos hasta tiempos de la Revolución Francesa consúltese la tesis doctoral de GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia, Imprenta F. Domenech, 1945. (2.^a ed.: Valencia, Gráficas Marí Montañana, S.L. 1993 —no revisada—).

(11) Véase al respecto el folleto *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Catálogo de sus individuos*. Valencia, Imprenta Domenech y Taroncher, 1913, p. 6.

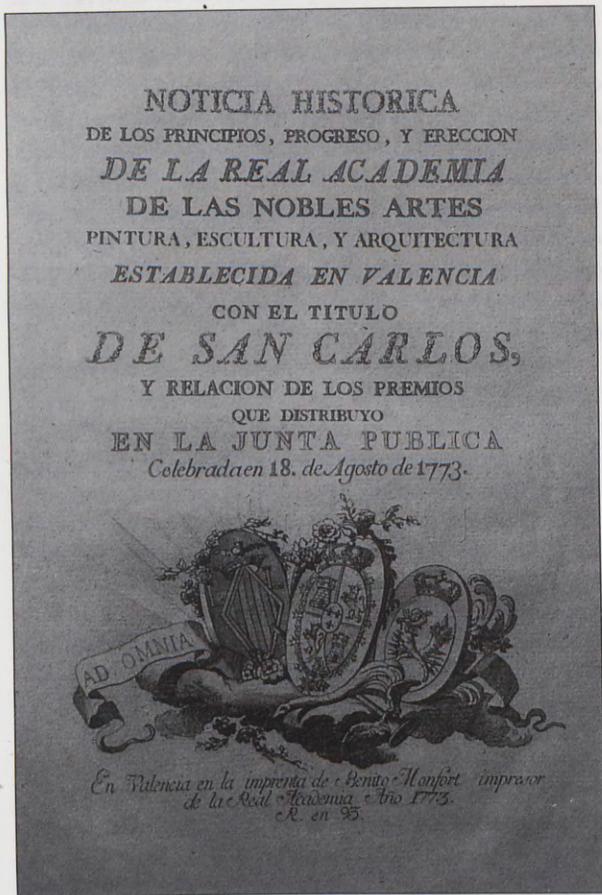
(12) GARIN, F. M.^a: *op. cit.*, pp. 90-91.

(13) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia), Legajo 68 A-3/7. “Cartas sobre los Diplomas de Rusia”. Años 1776-1782.

Conocido es que la Academia de San Carlos reunida en sesión de 9 de enero de 1774 acordó remitir a la Academia de San Petersburgo algunos ejemplares impresos de la *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta pública celebrada en 18 de agosto de 1773* (En Valencia, en la imprenta de Benito Monfort, impresor de la Real Academia. Año 1773) y acompañarlos con tres títulos en blanco de Académicos de Honor, que serían enviados en 20 de noviembre.

Petersburgo aconteció trece años antes y esto ocurrió en 1764) enviada desde San Petersburgo por *Christian Frederic Voelrner*, Secretario Perpetuo de la Imperial (de la que sólo ha sido hallado el borrador transcrito al castellano), y dirigida a la Real Academia de San Carlos, da cuenta de la distribución de los diplomas entre algunos miembros del Cuerpo y —citamos textual— “*rinde las más expresivas gracias por esta demostración de afecto y benevolencia, y en señal de justo reconocimiento retorna otros tantos diplomas, dos para miembros honorarios de esa vuestra Real Academia, y uno para socio libre honorario, de quien espera esta Imperial Academia se dignarán admitir la incorporación en la misma*”.

La Imperial de San Petersburgo a los tres diplomas que remitía acompañaba los respectivos estatutos de la misma, que por avatares de las guerras europeas llegarían a su destino, España, cuatro años después, es decir, en 1781. Por dicha carta que da noticia y otras de agradecimiento, redactadas en francés (por excelencia era el idioma de la Europa culta), cursadas por los favorecidos desde San Petersburgo, sabemos que estos fueron: *Gregory de Teplow*, Consejero Secreto del Imperio, Senador y Caballero de la Orden de Santa Ana (su carta de agradecimiento de 30 de noviembre de 1776); *Andrée de Joseph de Zakrevstky*, Director de la Academia Imperial (su carta de agradecimiento de 27 de agosto de 1777); y *Gabriel de Ignacio de Koslow*, Primer Profesor de Pintura de Historia de la misma Academia.⁽¹⁴⁾ Todos fueron designados Académicos Honorarios de la Academia valenciana de Bellas Artes, según la distribución que de los diplomas hizo la “Imperial” en sesión de 17 de octubre de 1776. Los dos años transcurridos desde 1774 a 1776 en que la Academia de San Carlos no tuvo noticias de la Imperial se deben, según justifica ésta última, a que la emperatriz Catalina II junto con toda su Corte se hallaba durante ese lapso de tiempo en Moscú y ausente por lo tanto de la capital del Neva.



Portada de las actas o *Noticia histórica...*, publicada en 1773, algunos de cuyos ejemplares impresos fueron remitidos un año después a la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo (Foto Angela Aldea).

En el año de 1777 una carta (en esta ocasión sin fecha, aunque conjeturamos sea de 1777, ya que menciona que la fundación de la Academia de San

(14) Gavriil Ignatievich KOSLOV es pintor de historia y retratista nacido en 1738 y fallecido en San Petersburgo en 3 de junio de 1791. Adscrito a la Escuela Rusa recibió de la zarina Catalina II el encargo de pintar varias composiciones alegóricas, algunas de ellas con destino al castillo de Pawlosk. El Museo de San Petersburgo conserva de este artista *La negación de (san) Pedro*. BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays...* París, Librairie Gründ, 1976, Tome Sixième, p. 294.

Veamos lo dicho según carta de la Academia Imperial:

“A la Real Academia de Sn. Carlos floreciente de Valencia.

Salud.

La Academia de las tres Artes Liberales, a saber, de Pintura, Escultura y Arquitectura, fundada en Petersburgo de trece años a esta parte por Catarina II, emperatriz de todas las Rusia que felizmente reyna, nunca ha podido tener gusto más de su satisfacción, que quando recibió de esa Real Academia de S. Carlos la apreciable Carta con expresiones de verdadera amistad, acompañada con tres Diplomas a favor de dos miembros Honorarios de esta Imperial Academia, y otro para miembro de mérito del mismo Cuerpo.

Distribuyó pues esta reciente Academia los tres Diplomas expresados, y muy dignamente, a lo que comprende en esta forma: al excelente Señor Gregorio de Nicolás Teplou, Consejero Secreto, o privado, del Imperio, Senador y Caballero del Orden de S.^a Ana; al muy Noble Andrés de Joseph de Zakrevtky, N. N. y Director de esta Academia; y al esclarecido Gabriel de Ignacio de Koslow, primer profesor de pintura de historia de la Academia; cuya adjudicación se hizo en Junta Plena, y de común acuerdo.

Esta Academia Petropolitana, juntamente con los expresados esclarecidos SS. rinde las más expresivas gracias por esta demostración de afecto y benevolencia, y en señal de justo reconocimiento retorna otros tanto diplomas, dos para miembros honorarios de esa vuestra Rl. Academia, y uno para socio libre honorario, de quienes espera esta Imperial Academia se dignarán a admitir la incorporación en la misma.

Creemos que esa Rl. Academia tendrá a bien nuestra resolución de haver respondido a la apreciable Carta que hemos recibido. Pues de alló a poco que se nos entregó juntamente con los Diplomas, y egemplares de estatutos, nuestra Augustísima Emperatriz con toda su Augusta Casa, se partía a Moscovia; en cuya ausencia no pudimos hacer cosa de más gusto en este particular.

Hemos añadido assí mismo los egemplares de estatutos de esta nuestra Imperial Academia, con el fin de que essa vuestra pueda quedar bien enterada de todo. Esperamos que os dignaréis erscrivirnos en lo sucesivo, comunicándonos las noticias conducentes a la perfección y progresos de las Artes Liberales.

*De Acuerdo de la Junta
Christiano Federico Voelrner
Secretario Perpetuo”* ⁽¹⁵⁾

De entre las cartas de reconocimiento mencionadas (sin otra particularidad destacable en el texto que la gratitud manifestada por los electos), transcribimos la de André de Zakrevstky, Director de la Academia Petropolitana, quien vivamente agradece la distinción de Académico de la de San Carlos (que “*excitera mon zele et mon goût pour les Arts*”, subrayará) al referir:

Messieurs:

J’ai recu dans notre assemblée générale tenuë le 17e. d’octobre de l’année passée, des mains de Monsieur notre Président, l’un des Diplomes d’Academicien honoraire de l’Académie de St. Charles que vous lui avés adressé le 20e. septembre 1774.

Il a daigné jeter les yeux sur moi pour me décorer de ce titre Honorable: il aurais pû sans doute le donner à quelqu’un de plus meritains, mais jamais à personne qui aïe plus d’envie de s’en rendre digne. Je suis d’autant plus flatte de cette prédilection, qu’en meme temps qu’elle excitera mon zele et mon goût pour les Arts, elle me mettra dans le cas de pouvoir vous consulter dans les occasions et profiter de vos lumières.

Nous avons besoin dans nos climat du Nord d’etre echauffés par quelques raïons du soleil du midi: le feu de l’imagination qui brille dans les ouvrages de votre ingénieuse nation, viendra fort à própos à notre secours.

J’espere Messieurs que vous ne refuserez pas votre approbation au choix de Monsieur notre Président; je vous en fais d’avance mes remercimens et comme Directeur de cette Académie; je vous prie de recevoir mes actions de graces pour celle de l’honneur que vous lui avez fait en vous associant trois de ses membres.

J’ai celui d’être avec la consideration la plus distinguée.

Messieurs.

Votre tres humble et tres obéissant serviteur.

André de Zakrevstky

St. Petersbourg, le 27e. Aout 1777” ⁽¹⁶⁾

(15) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-4/4 I. “Carta de agradecimiento de la Academia Imperial de San Petersburgo enviada a la Real Academia de San Carlos, por el Secretario Perpetuo de aquélla, Cristian Frederic Voelrner”. (Borrador transcrito al castellano). <San Petersburgo, 1777>. 1 h en f.

(16) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-4/4 D. “Carta de agradecimiento de André de Zakrevsky, Director de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, al haber sido elegido Académico Honorario de la de San Carlos”. San Petersburgo, 27 de agosto de 1777. Ms. en francés. 1 h en f.

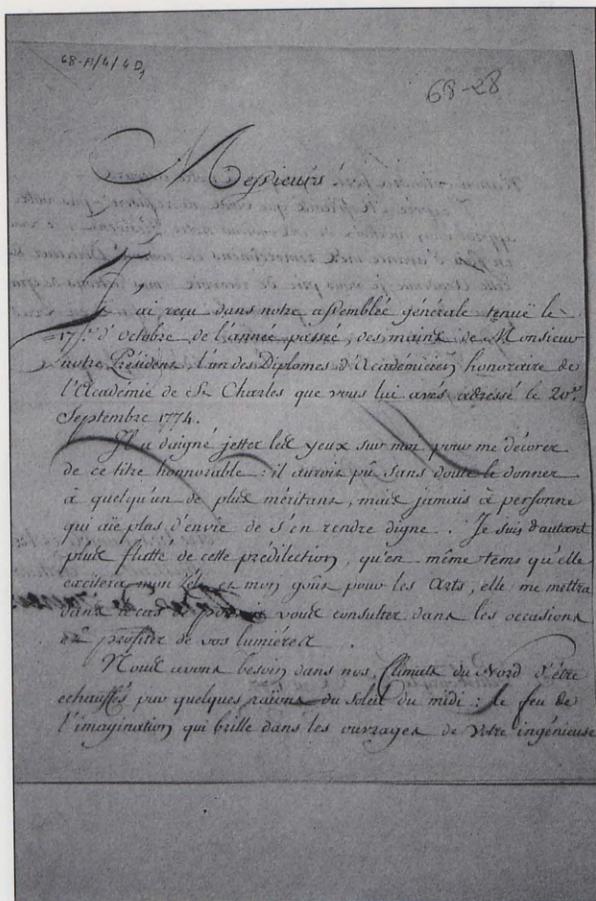


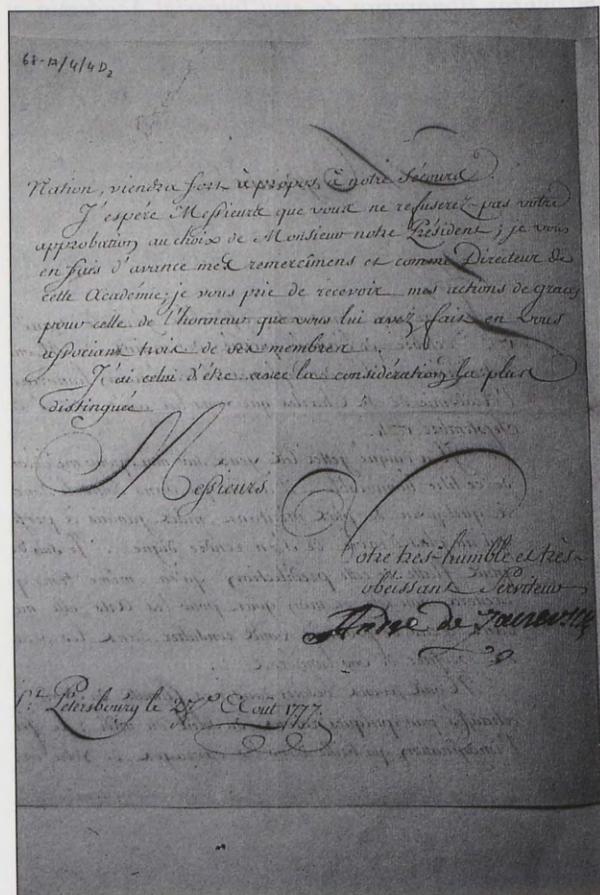
Fig. (A y B) Carta de agradecimiento de Andrée de Joseph de Zakrevstky, Director de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, dada en 27 de agosto de 1777, al ser nombrado Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia (A.R.A.S.C.V., Leg. 68-A).

Los Diplomas que enviaba la Academia de San Petersburgo con destino a España, como se ha señalado líneas arriba, tardarían cuatro años en llegar a Valencia.

En el transcurso de este período la ciudad de Venecia, puerta del Adriático, iba a jugar una baza esencial en tan rocambolesca historia. De este modo, con fechas de 9 y de 16 de septiembre de 1780 respectivamente, el Barón Diegue de Bodissoni dirige dos cartas redactadas en francés al Secretario Perpetuo (lo era Tomás Bayarri y Espinosa, presbítero) de la Real Academia de San Carlos, notificándole en la primera haber recuperado por poco dinero, de manos del capitán de un navío sueco, una pequeña cajita procedente de la Academia Imperial de las Ciencias de San Petersburgo, que viajaba en un barco francés que a su vez había sido

interceptado por armadores ingleses y desviado de su ruta; y en la segunda, comunicándole que la Academia de San Carlos recibiría por mediación de un amigo suyo, Jean Antoja, de Génova, la mencionada caja junto con una carta, que irían lacradas y exentas de franquicia. A su vez rogaba a dicho Secretario acusara recibo de las cartas recibidas⁽¹⁷⁾.

La primera comunicación del Barón Diegue de Bodissoni, muy extensa y de capital importancia por el asunto que acontece (los Diplomas extraviados), dirigida al Secretario de la Academia de San Carlos, expone:



(17) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-4/4 A y 4/4 B. "Cartas del Barón Diegue de Bodissoni, escritas (en francés) desde Venecia y destinadas al Secretario Perpetuo de la Rl. Academia de San Carlos, notificando las incidencias sufridas por los Diplomas en su traslado, procedentes de San Petersburgo y su posterior envío a Génova por mediación de Jean Antoja de Genes". Venecia, 9 y 16 de Noviembre de 1780. Sendas hojas manuscritas en folio.

Venise, le 9me. Sbre. 1780

Monsieur le Secretaire.

L'hazard me souministre une occasion favorable de recuperer, avec peu d'argent, une petite caisse, qui a eté long temps egarée, provenante de l'Academie Imperiales de Sciencies de St. Petersbourg & appartenente à la Votre.

Un capitain de vaissea suedois me pria de la recevoir, il dit contenir des Diplomes, Il m'a fait un long reccí des aventures, que je ne compres gouté; le même se trouvant a la Maison du Caffée, ou je m'en va aussi, il lui semble se rapeller de ma physionómie, il demande qui je sais, on lui dit mon nom, et que j'avois demeuré, long tems dans les pais Sedentrionaux, alors il dit, j'ai connú ce Mr. là à Stockholm, il màbborde, il me parle, & pretend me reconnoitre; il me raconte, entre autres choses, que cette petite chaisse en question este partíée de Petersbourg, il y a tres longtems, sur un vaisseau françois qu'alloit en Espagne, qui'il a eté prí par des armateurs anglais; que la vaisseau suedois l'a reçú pour la porter en espagne, que se trouvant dans ce port, il avoit changé sa route & vouloit bien se decharger de cet embaras, ne scachant quand il pourroit aller en Espagne, et y etant il ne scavoit comment la faire passer a Valence. Il me pria instatement a la recevoir

J'etois un instant perplexe a songer ce que je devois faire, un moment après, je saissís l'occassion de me faire un double merite aupres les deux Accademies, & pour l'achever tout entier, je lui ai fait donner un nouveau emballage, et je rèsouís de vous la faire parvenir a mes propres fraix franche.

J'ai eté plusieurs années à Petersbourg et a Moscou, j'ai l'honneur de connoitre plusieurs de ces Proffesseurs, et le Secretaire en particulier, je me ferai un vrai plaisir. de lui écrire aussitôt que j'aurai l'honneur de vos lettres, que vous l'aves recúe, et si vous souhaitez de lui envoyer une lettre, je me donnerai l'honre de la joindre à la mienne, vous souvenant seulement, qu'Elle soit en papier fin, por n'engraisser tant les postes.

Je vous joins la lettre de l'Accademie Imp(eria)le de Petersb(our)g a la Votre, que vous aurés la bonté de présenter a la Royale & Illustre Assemblée à mon nom.

Permettez moi en apres Monsieur, quoi qu'inconnú, comme je crois de l'etre, d'avoir l'honneur de me dire avec l'estime aussi juste, que tres parfaite.

Monsieur.

Votre tres humble, et tres obeissant serviteur

Le Baron Diegue De Bodissoni
l'ainé

P. S.

Je vous prie d'exceser si sur l'adresse de la caisse, on á oblié de mettre à la Royale Accademie, etant la faute de l'emballleur.

Pour Mnsr: le Secretaire perpetuel de la Roijale Accademie de St. Charles, à Valence"

Y la segunda, de aviso, menciona:

Venise, le 16me. Sbre 1780

Monsieur le Secretaire.

La presente serve seulement pour vous prévenir que vous recevrez par l'entremise de Mons(sieu)r Jean Antoja de Genes une petite caisse marquée a l'Accademie de St. Charles à Valence en Espagne, contenant des Diplomes de l'Imperiale Accademie de Petersbourg pour la Votre, la quelle vous sera remise franche de toutes fraix, conjointement a une lettre, qui suive la même.

Reçú que vous aurés la même de la lettre vous vous donnerés la peine de m'accuser la bonne reçúe de l'un, et de l'autre, pour ma tranquillité.

J'ai l'honneur de me raporter a la lettre, que je vous ai écrit, qui suive la caisse, et de vous prier de me permettre, que je me signe avec beacoup d'estime.

Monsieur.

Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Le Baron Diegue de Bodissoni
l'ainé

Pour Monsieur le Secretaire perpetuel de la Roiale Accademie de St. Charles à Valence.

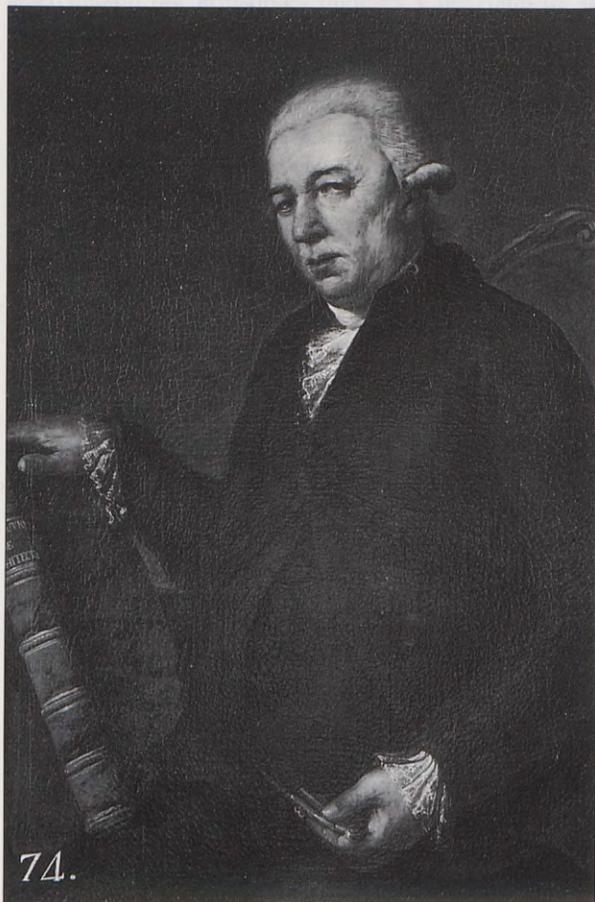
Con data de 2 de diciembre de 1780, desde Génova, Juan Antoja de Genes dirige una carta al Secretario de la Academia de San Carlos, manifestándole haber recibido de su amigo el Barón Diegue de Bodissoni "una cajita con papeles estampados, con orden de enviarlos (a España) siempre por tierra y franco de cualquier gasto", pero, ante las dificultades que pudieran surgir (al tener que ser abierta la cajita varias veces en las aduanas al

atravesar las provincias francesas de Provenza, el Languedoc y el Rosellón, y ante la falta de trajineros o “mulateros” que pudieran cubrir el recorrido —y ello sería costoso— comprendido entre Antibes, en el Golfo de Niza, y Cataluña), considera obvio remitirla por vía marítima al puerto de Barcelona, y desde allí por tierra a su destino, por lo que solicita el parecer de la Academia valenciana, la que en 9 de enero de 1781 contesta favorablemente a la propuesta. Un mes después, el 19 de Febrero, el mencionado Antoja, y también desde Génova, cursa otra misiva a Tomás Bayarri y Espinosa, informándole que el navío “La Sagrada Familia”, al mando del capitán Tomás Jacsich Ragner, había zarpado rumbo hacia Alicante el día 15 de dicho mes, portando el cajoncito con los Diplomas de la Academia Imperial, y punto (el puerto de Alicante) donde se harían cargo del mismo unos amigos suyos que lo conducirían hasta Valencia⁽¹⁸⁾, lo que así hicieron los señores Juan Cajsou y Compañía.

Llegados los Diplomas a su destino, la Real Academia de Bellas Artes de Valencia cursó una gentil carta en junio de 1781 dirigida a la Imperial Academia de las Tres Bellas Artes establecida en San Petersburgo, en la que agradecía el envío y lamentaba las contrariedades surgidas, motivadas por las conflictos bélicos que se desarrollaban en Europa (Inglaterra, Francia, etc.). Así mismo reconocía la eficaz mediación del Barón Diegue de Bodissoni e informaba del Acuerdo adoptado por el Cuerpo en su Junta Particular celebrada en 22 de mayo, asignando los títulos de Académicos honorarios de la de San Petersburgo del modo siguiente, a propuesta del Presidente *Joaquín Pareja de Obregón*, Marqués de Jura Real, y de común acuerdo con los otros miembros que deliberaron en la Junta, los vocales *Joaquín Esteve*, *Manuel Giner* y *Tomás Bayarri*, Secretario: uno al *Excmo. Sr. José de Moñino*, conde de Floridablanca, primer Secretario del Despacho de S. M. y Protector de las artes; otro al *Ilmo. Sr. Francisco Pérez Bayer*, Arcediano de la Metropolitana Iglesia de Valencia y Preceptor de los serenísimos Infantes (lo fueron en algún tiempo *Felipe Antón*, que fue declarado incapaz; y *Carlos IV*); y el tercero, título de socio libre honorario (que debía recaer en profesor) se adjudicó a *Vicente Gascó* y *Masot*, Director de la clase de Arquitectura⁽¹⁹⁾.

Menta a la letra la “gentil” enviada a la Imperial de San Petersburgo:

“A la Imperial Academia de las tres bellas Artes establecida en Sn. Petersburgo.
Salud.



ZAPATA, José A.: Retrato de D. Vicente Gascó, arquitecto. Oleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de “San Pío V”. Valencia (Foto Paco Alcántara).

Las apreciables cartas con los tres Diplomas y ejemplares de estatutos, que esa Imperial Academia Petropolitana se ha servido remitirnos, ha recibido esta Real Academia de Sn. Carlos de Valencia con tanto mayor gusto, cuanto han sido mayores dificultades que han sobrevenido con tan largo camino. Las hostilidades

(18) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 B-3/17 y 3/18. “Cartas de Juan Antoja dirigidas desde Génova al Secretario de la Academia de San Carlos aconsejando e informando acerca de la partida de un navío hacia el puerto de Alicante que conduce los Diplomas de la Academia Imperial”. Génova, 2 de Diciembre de 1780 y 19 de Febrero de 1781. Sendas hojas manuscritas en folio.

(19) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-4/4H. Borrador de la “Carta de corte-sía de la Academia de San Carlos remitida a la Imperial de San Petersburgo agradeciendo los Diplomas remitidos”. Valencia, Junio de 1781>. 1 h. en ms. f.

y trastornos que ha ocasionado la presente guerra nos ha retardado su recibo más de tres años. Por fin llegó todo a nuestras manos bien custodiado y sin haver recibido daño alguno, de que todos devemos rendir muchas gracias al Sr. Barón D. Diego Bodisoni, quien con ánimo noble y generoso, se sirvió tomar a su cargo la dirección de dichos Diplomas, remitiéndolo a sus expensas y solicitud desde Venecia hasta ponerlos en esta Ciudad de Valencia.

Para manifestar el singular aprecio y estimación, que esta Real Academia Valenciana de S. Carlos hace de los Diplomas que ha recibido, acordó darles el destino digno de tan estimables prendas; y en la Junta que celebró en 22 de Mayo del presente año hizo su adjudicación en la forma sigte. Al Exmo. Sr. Dn. Joseph Moñino, Conde de Floridablanca, del Consejo de Estado de su Mag. y su primer Secretario de Despacho; Al Ilmo. Sr. Dn. Francisco Pérez Báyer, Arcediano de esta Metropolitana Iglesia de Valencia, del Consejo y Cámara de su Mag., y Preceptor de los serenísimos Infantes; y el de Profesor Libre benemérito al Sr. Dn. Vicente Gascó, Director actual en la clase de Arquitectura, y General que ha sido en el trienio próximo pasado.

Las singulares demostraciones de afecto y benevolencia que esta vuestra Imperial Academia Petropolitana manifiesta a esta de Sn. Carlos, nos constituyen en la oblign. de un firme y perpetuo reconocimiento y acción de gracias que juntamente con los mencionados excelentísimos y esclarecidos señores rendimos, por el honor que nos cabe de tan apreciable incorporación.

Tenemos entera complacencia de los grandes progresos que se admiran en esa Imperial Academia, mayormente en tan pocos años como corren de su establecimiento: Y no dudamos que con la protección de tan benigna y magnífica empetraiz, que con su amor a las Bellas Artes manifiesta la grandeza de su ánimo, la inteligencia de su noble espíritu, y amor de sus vasallos, pueda coger los colmados frutos que de su celo y aplicación se prometen.

Puede quedar asegurada esa Imperial Academia de nuestro verdadero afecto, y tendremos el mayor gusto y complacencia siempre que merezcamos recibir noticias de sus aumentos y prosperidades, como así mismo de poder emplearnos en quanto sea de su mayor obsequio y agrado.

Valencia, &

En junio de 1781 la Academia de San Carlos remitía a Madrid por conducto del ordinario Manzanera

(cobró 2 libras por su cometido) un cajón que contenía los títulos de Académicos Honorarios de San Petersburgo, según había designado la Academia de San Carlos recayesen en los egregios próceres José de Moñino, conde de Floridablanca, Ministro y Protector de las Artes, y Francisco Pérez Bayer, Preceptor de Infantes. La Academia (Presidente y Consiliarios) a ambos remitiría con fecha 8 de junio sendos y extensos oficios de su nueva condición académica (en uno de ellos se advierte —y es noticioso— que en anterior circunstancia el genovés Jerónimo de Grimaldi, Marqués de homónimo nombre y Ministro de Estado, había sido nombrado Académico Honorario de la de San Petersburgo, siendo adjudicado el título por la Academia de San Fernando).⁽²⁰⁾

El primero de los citados individuos, José de Moñino, conde de Floridablanca, en carta de gracias fechada en la Granja de San Ildefonso en 8 de Agosto de 1781, agradecía a los Sres. Presidente y Consiliarios dela Academia de San Carlos tal distinción según el texto de la misma que sigue:

“Doy a V(uestras) S(eñorías) las gracias por haverme adjudicado el Diploma de Académico Honorario de la Academia Imperial de las tres bellas Artes de S(a)n Petersburgo que he recibido con la Carta de V(uestras) S(eñoría)s de 8 de Julio próximo pasado. He admitido con mucho gusto este obsequio tanto, porque me asocia a un cuerpo que deve su perfección y Reglamentos a una Soberana tan grande como Cathalina 2, quanto porque me acredita la buena voluntad que me profesa esa Real Academia cuyos adelantamientos deseo.

Dios guarde a V(uestras) S(eñorías) muchos años, S(a)n Ildefonso, a 8 de Agosto de 1781.

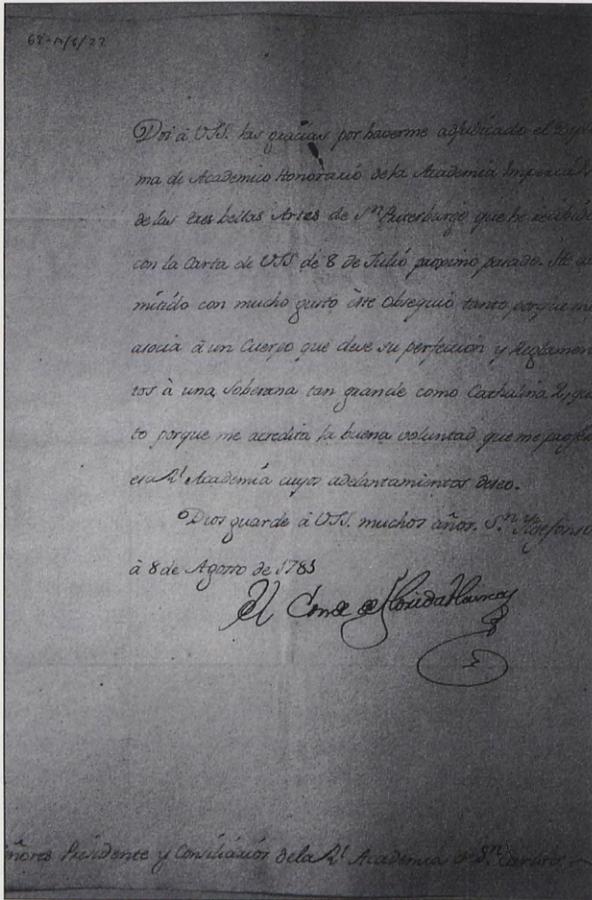
El Conde de Floridablanca

Señores Presidente y Consiliarios de la R(eal) Academia de S(a)n Carlos”.⁽²¹⁾

Y el segundo de los próceres, Francisco Pérez Bayer, dirigiéndose también a tan docta Corporación académica, agradecía similar distinción según sigue:

(20) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-4/4 F. Borradores de los “oficios de nombramientos de Académicos Honorarios de la Imperial Academia de San Petersburgo a favor del conde de Floridablanca y de Francisco Pérez Bayer”. Valencia, Junio de 1781. Sendas hojas ms. en f.

(21) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 A-6/22. “Oficio de gracias del conde de Floridablanca dirigido a la Academia de San Carlos por haber sido nombrado Académico de la Imperial de San Petersburgo”. San Ildefonso, 8 de agosto de 1781. 1 h. en f.



Carta de agradecimiento de D. José de Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, fechada en La Granja de San Ildefonso en 8 de agosto de 1781, al ser designado Académico Honorario de la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo (Archivo de la Academia de San Carlos, Leg. 68-A).

Mui Ilustre Señor:

Mui Señor mío y de mi maior respeto: De igual aprecio ha sido en mi estimación la singular honra que acabo de recibo de V(uestra) S(eñoría) M(uy) I(lustre) en haverme adjudicado y regalado el Título de Académico Honorario de la Imperial Academia de las tres Bellas Artes de San Petersburgo. Coloco sobre mi corazón esta atención de V.S.M.I. y la considero efecto de su benignidad, quedando con el maior reconocimiento y con los más vivos deseos de emplearme en quanto sea del agrado y obsequio de V.S.M.I. y de que Nuestro Señor guarde y prospere a V.S.M.I. dilatados años para lustre y esplendor de la Nación y de la patria. Valencia, a 28 de Junio de 1781.

Muy Il(us)t(r)e Señor.
 Besa la mano de V.S.M. Ilte.
 su más atento recibido servidor y capellán
 Francisco Pérez Báyer

Mui Ilustre señor Presidente y Consiliarios de la Rl. Academia de San Carlos de las tres Bellas Artes de esta ciudad de Valencia".⁽²²⁾

Desde Valencia, fechada en 10 de abril de 1782, Tomás Bayarri, presbítero y Secretario Perpetuo de la Academia valenciana, envía "Carta de Gracias" (que conocemos por una copia en borrador) al Barón Diegue de Boddissoni, por el interés demostrado en la recuperación de los extraviados Diplomas de la "Imperial de San Petersburgo", expresándole la viva complacencia de la Corporación y en prueba y reconocimiento de ello le manifiesta que la Academia, de común acuerdo entre todos sus miembros vocales, ha tenido a bien nombrarle Académico de Honor, cuyo correspondiente Diploma, acompañado de los reglamentarios Estatutos, recibirá por conducto del ya tantas veces reseñado Jean de Antoja.⁽²³⁾

Señalaremos como curiosidad histórica, según constatan las "relaciones de cuentas" de la Academia de San Carlos del año 1781 (y de otros años, tan fundamentales y nunca rastreadas por los investigadores), que el título de Académico Honorario del Barón Diegue de Bodissoni fue dibujado sobre vitela por Antonio Colechá, por cuyos trabajos dicho Profesor percibió 15 libras según recibo justificativo expedido en 9 de Noviembre de 1781, costando la caja de metal para el sello del título 1 libra y 4 sueldos, los cordones y borlas para dicho sello 18 sueldos, y la caja de madera que lo remitía a Venecia 7 sueldos⁽²⁴⁾. El ordinario Manzanera lo portearía hasta Alicante, de cuyo puerto Juan Casjou y Cía. lo fletaría hasta Génova. Ya en Génova, Juan

(22) A.R.A.S.C.V., Leg. 68-6/53. "Oficio de Francisco Pérez Bayer dirigido a la Academia de San Carlos agradeciendo haber sido designado Académico Honorario de la Imperial de San Petersburgo". Valencia, 28 de junio de 1781. 1 h. en f.
 (23) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 - 4/4 G. "Carta de agradecimiento (en borrador) del Secretario de la Academia de San Carlos enviada al Barón Diegue de Bodissoni, designándole Académico Honorario". Valencia, 10 de Abril de 1782. 1 h. en f.
 (24) A.R.A.S.C.V., Leg. 1 - 16/1. "Cuentas que da Antonio Rodríguez, Conserje de la Rl. Academia de Sn. Carlos empeizando desde 1 de Enero hasta 31 de Diciembre del año 1781. Descargo".

Antoja diligenciaría notificación al presbítero *Thomás Bayarri*, Secretario de “San Carlos”, en la que le indicaba haber recibido la caja que contenía el Diploma de Bodissoni y que, por su mediación (las costas a cargo de Bayarri) lo encaminaba a Venecia, lugar de destino⁽²⁵⁾. Vaciados los fondos documentales del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia no hallamos carta alguna de agradecimiento del reiterado Bodissoni respecto al título mencionado.

Como hemos leído en algún lugar, fue la relación entre la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia una alianza y amistosa correspondencia mutuamente establecida entre ambas instituciones, en un momento de convulsión en el que Europa se hallaba en fase de evolución y vibraba en base a la rivalidad entre los estados y al despertar de los espíritus nacionalistas. En 1789 Francia daría la respuesta involucrando a todo el viejo continente.

Así San Petersburgo, “la Palmyra del Norte”, el mayor centro científico y cultural de Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII, acercaba y estrechaba lazos de fraternidad con Valencia, que era parte de ese mundo meridional en el Mediterráneo que también había bebido en las fuentes de la cultura de la renaciente y ahora clasicista Europa (Roma y París).

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ
ANGELA ALDEA HERNANDEZ
Universidades de Valencia y Madrid

(25) A.R.A.S.C.V., Leg. 68 B-3/16. “Diligencia de Juan Antoja, desde Génova, notificando a Thomás Bayarri, Secretario de la Academia de San Carlos, haber recibido en esta ciudad el título de académico con destino al Barón Diegue de Bodissoni”. <Génova, abril de 1782> 1 h. en f.

EL PRIMER PROYECTO DE TEATRO DE EMILIO JOVER PARA LA CIUDAD DE ALICANTE: SU CENSURA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Emilio Jover y Pierron, era francés de nacimiento, alicantino por su formación, arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ⁽¹⁾ estuvo relacionado con la Academia valenciana de San Carlos a través de su maestro, *Francisco Jover de Sebastián*, maestro de obras por esta institución y además por el envío a la aprobación de esta Academia, entre otros diseños, del proyecto de teatro en el terreno del hospital de San Juan de Dios de Alicante.

El contenido de la documentación manuscrita del expediente de Emilio Jover permite la división en dos partes interdependientes, cuyo nexo central es la presentación de los necesarios y obligados documentos, como requisitos previos a la realización del examen en la Real Academia, para la obtención del título de Arquitecto ⁽²⁾. Y como síntesis la interpretación y valoración de la Academia a través de su Comisión de Arquitectura.

La primera certifica, la situación personal, por una parte su nacimiento ⁽³⁾ su conducta moral y política ⁽⁴⁾ y por otra su formación específica, que incluía el hecho de

haber realizado prácticas en relación con la arquitectura determinada evidentemente, por no ser alumno de la Academia. Emilio Jover a los catorce años comenzó sus estudios, en la Academia de Dibujo, establecida en el Real Consulado del Mar de Alicante, bajo la dirección del profesor de pintura y director de la misma, *José Peirete*, hasta los veinte años ⁽⁵⁾. Paralelamente, había cursado estudios en la Escuela Náutica de Alicante, se había examinado y aprobado, por ello pidió su nombramiento al comandante general de Cartagena para la clase de tercer piloto de comercio ⁽⁶⁾. De los 20 a los 24 practicó "*el arte de edificar*" bajo la dirección del maestro de obras, Francisco Jover de Sebastián ⁽⁷⁾, después de más de un año, continuó su aprendizaje con el mismo maestro. ⁽⁸⁾

La segunda aportación documental se refiere a la capacidad teórica y práctica de Emilio Jover reducida además al dictamen de la Academia. Ésta se centraba en un proyecto de edificio de su invención, para construir en un lugar pensado por el autor. Éste presentó el diseño de "*un Cuartel de Infantería para 2.000 plazas*

(1) Este expediente se encuentra en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, (A.R.A.S.F.), legajo 11-1/2. El Dr. José Enrique García Melero me dio a conocer esta importante documentación manuscrita, fundamental y precisa sobre la presentación y obtención del título de arquitecto de Emilio Jover en esta institución.

(2) GARCÍA MELERO, José Enrique: "*Las Disposiciones sobre las distintas profesiones de la Arquitectura (1783-1816)*," págs. 372-377, en Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.^a del Arte t. 6, UNED, Madrid, 1993.

(3) A.R.A.S.F. Leg. 11-1/2. Certificación que confirma que Emilio Jover y Pierron "es hijo legítimo y natural de Dn. Francisco Antonio Jover y de Dña. Ines Pierron su consorte, el primero natural de esta ciudad, y la segunda de la de Nanci, capital de la Lorena en el reino de Francia... que el referido Dn. Emilio Jover, nació y fue bautizado en la misma ciudad de Nanci en seis de Abril de mil ochocientos doce..." Alicante a cuatro de Agosto de mil ochocientos treinta y nueve.

(4) *Ibidem*. Certificación del Ayuntamiento Constitucional de Alicante, en la que se refleja que Emilio Jover, "ha observado durante su permanencia en esta Ciudad, una conducta moral irreprochable y siempre se ha mostrado adicto a las instituciones liberales, y al legítimo Trono de S.M. La Reyna D.^a Ysabel

segunda" ...Alicante a 19 de septiembre de 1839, Certificación de Dn. Antonio Ripoll Cura mas antiguo de San Nicolás. Alicante 20 de septiembre de 1839.

(5) *Ibidem*. Certificación firmada por José Peyrete, en la que hizo constar que Emilio Jover había sido su alumno, "por espacio de seis años, habiéndose ejercitado en el último en copiar del yeso. Alicante a 4 de noviembre de 1832".

(6) *Ibidem*. Certificación dada en Cartagena "a fin de que la sirva con las mismas exenciones que los demas de su clase. Debiendo presentarle en la Comandancia Militar de dicha Provincia de Alicante para su anotación y demas que corresponda". Cartagena 4 de abril de 1832. "Notado lo conveniente al folio setenta y nueve de la lista de Pilotos de esta capital". Alicante 9 de abril de 1832. Compulsada en Madrid a 9 de septiembre 1839.

(7) *Ibidem*. Francisco Jover de Sebastián, maestro de obras y titular del Ayuntamiento de Alicante, firmó dos certificaciones, la primera establecida en período de práctica que iba "desde principios del año mil ochocientos treinta y dos, hasta fines de Agosto de mil ochocientos treinta y seis..." y la segunda "desde fines de Diciembre de mil ochocientos treinta y siete hasta el día de la fecha..." Las dos estaban firmadas en Alicante, la primera el 17 de agosto y la segunda el 20 del mismo mes y del mismo año 1839.

(8) *Ibidem*. Véase nota anterior.

y *Avance del mismo*" junto a un informe⁽⁹⁾ en el que consideraba el origen y la importancia de esta tipología, así como la explicación de su necesidad para la ciudad de Alicante. En esta memoria facultativa analizaba igualmente el método de construcción y terminaba su exposición con el cálculo detallado del costo de la obra.

La tarea del aspirante no terminaba con la presentación de toda esta documentación, que acompañaba a la instancia⁽¹⁰⁾ pues debía esperar el dictamen de la Comisión de Arquitectura⁽¹¹⁾ que fue favorable a la admisión de Emilio Jover a examen, así como al sorteo de temas de arquitectura, que le fueron comunicados por el secretario de la Academia⁽¹²⁾, el uno de noviembre de 1839, para diseñar uno de los tres, en la clase de Arquitectura de esta institución y realizar así la prueba de repente. Al día siguiente el escrito firmado por Emilio Jover daba cuenta de su elección⁽¹³⁾. El tribunal examinador valoró tanto "*las obras de pensado como la de repente*", que había formado el interesado y dando "*por cumplido el ejercicio de prueba se le mandó entrar, el cual hizo la explicación*" de las mismas. Igualmente trató de la Aritmética, respondiendo a las preguntas que los examinadores le hicieron; de la Geometría y de los elementos arquitectónicos, "*con lo cual se dio por concluido el examen, y se mandó retirar al aspirante, procediéndose enseguida a la votación secreta de la cual resultó considerarle acreedor al título de Arquitecto*"⁽¹⁴⁾ y en la Junta ordinaria de 8 de diciembre de 1839, fue aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La obtención del título de arquitecto tuvo su rápido reflejo en la solicitud de Emilio Jover para la plaza de titular del Ayuntamiento de Alicante⁽¹⁵⁾ y su nombramiento, que fue acordado por unanimidad en el Cabildo ordinario de 31 de diciembre de 1839.

EL EDIFICIO-TEATRO EN LA CIUDAD HISTÓRICA

En la primera mitad del siglo XIX la búsqueda de una planificación urbanística, dentro y fuera de la ciudad histórica, formaba parte del espíritu ordenador iniciado, por la Academia, dentro de los planteamientos ilustrados y se refleja en las medidas y soluciones llevadas a cabo en las ciudades españolas en el siglo XIX. De esta idea participó igualmente la ciudad de Alicante.⁽¹⁶⁾

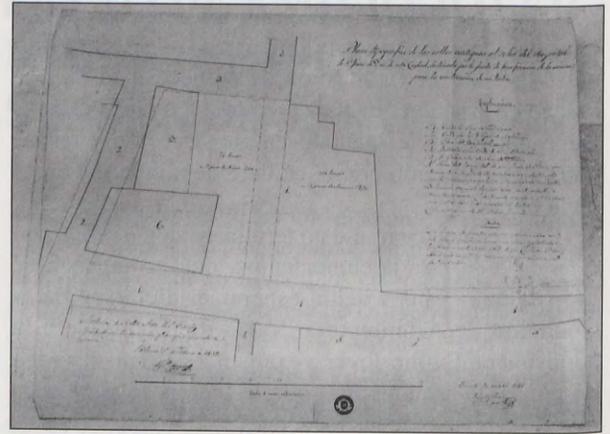
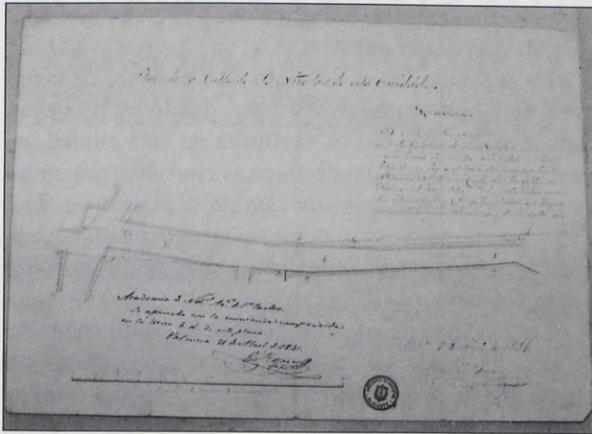
En la ciudad histórica se realizan planos de alineaciones de calles como las de los planos 1 y 2 (A.H.M.A. 139 y 225) necesarios para la reordenación de un trazado regularizador y paso previo, como en este caso,

para el levantamiento del plano del teatro en el ex-hospital de San Juan de Dios.

En el primer tercio del siglo XIX el deseo de construir un nuevo teatro en Alicante, quedó en proyecto. Esta circunstancia no es exclusiva de esta ciudad, en este período se está dando en otras ciudades, por ejemplo en Valencia; la construcción de su teatro Principal sufrirá un largo proceso hasta hacerse realidad, básicamente, por los condicionamientos tanto políticos como socio-económicos.⁽¹⁷⁾

En la ciudad de Alicante el edificio-teatro cambiará su ubicación paralelamente a las reformas que en su trama urbana se van realizando. *Juan Calduch* localiza urbanísticamente los primeros proyectos decimonónicos de teatro, en la zona de la ciudad histórica paralela al mar⁽¹⁸⁾ como el proyecto de *Juan Carbonell* y *Satorre*

- (9) *Ibidem*. "Informe Facultativo que acompaña al proyecto de un Cuartel de Infantería para 2.000 plazas, y *Avance del mismo*". Aquí no va a ser analizado este interesante proyecto.
- (10) *Ibidem*. "Instancia que presentó Emilio Jover a la Real Academia, junto a la obra de su invención, para su aprobación y posterior admisión a examen. Madrid, 3 de octubre de 1839.
- (11) *Ibidem*. Informe Comisión de Arquitectura de 22 de octubre de 1839. En la Junta ordinaria de la misma fecha "con la Comisión y le salieron los ns. 117-25 y 16 nuevos," del Programa para el examen de arquitecto.
- (12) *Ibidem*. El secretario de la Real Academia de San Fernando informó a Emilio Jover de los tres temas, para que después de elegir uno, le informase de su decisión, también le hacía saber "que el plano ó prueba ha de estar metido en tintas y manchados los esbaticmentos, sin cuya circunstancia no será admitido al ejercicio de preguntas..." Madrid 1 de noviembre de 1839.
- (13) *Ibidem*. El asunto elegido fue "una casa de campo para un Señor de título con Jardines y estanques de recreo y pesca: Planta, fachada y cortes geométricos".
- (14) *Ibidem*. Junta de examen reunida para examinar a Emilio Jover y Pierron celebrada en Madrid el 23 de noviembre de 1839.
- (15) Archivo Histórico Municipal de Alicante (A.H.M.A.) Libro de Cabildos. Cabildo ordinario de 28 de diciembre de 1839.
- (16) RAMOS HIDALGO, Antonio: *Evolución urbana de Alicante*. Instituto de estudios Juan Gil-Albert. Diputación de Alicante. Alicante 1984. CALDUCH CERVERA, Juan: *La ciudad nueva: La construcción de la ciudad de Alacant en la primera mitad del siglo XIX*. Patronato municipal del quinto centenario de la ciudad de Alicante. Alicante, 1990. BEVIÀ I GARCÍA, Marius. VARELA BOTELL, Santiago: *Alicante: Ciudad y arquitectura*. Edita Fundación CAM, Alicante, 1994.
- (17) BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: Memoria de licenciatura en la U.N.E.D., dirigida por el Dr. José Enrique García Melero, leída en octubre de 1993, "*La imagen académica del teatro español decimonónico: el teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*."
- (18) CALDUCH CERVERA, Juan: *La Ciudad Nueva...*, págs. 96-97.



“A.H.M.A.

Plano 139

Alicte. 1.º de Abril de 1841

Firma Emilio Jover

Plan de la calle de Sn. Nicolás de esta Ciudad.

Esplicacion

N.º 1 Calle de San Nicolas

2 y 2 Colegiata de San Nicolas

Las líneas de puntos señalados con la letra O son las que tiene demarcada la Academia Nal. de San Carlos en las calles del Diezmo y del Hospital y las señaladas con la letra A.B. y C.D.E. las que podrían adoptarse pa la mejor alineacion de la calle.

Academia de Nobs. As. de Sn. Carlos.

Se aprueba con la enmienda comprendida en la line b d de este plano.

Valencia 21 de Abril de 1841

Firma Viste Marzo

Srio.”

(1815) y el de Manuel Fornés Gurrea (1816)⁽¹⁹⁾ de nueva planta. La cuestión básica reside en que la reutilización de otros edificios para teatro, como el de la Asegurada, no respondía a la necesaria forma y función de teatro⁽²⁰⁾. Con la “ubicación del teatro Moratín en la calle Liorna al norte de la Rambla”⁽²¹⁾ se abrió un nuevo proceso de desplazamiento hacia lo que será el Ensanche y el Barrio Nuevo, en el que se proyectará y se llevará a cabo la definitiva ubicación del teatro más representativo de la ciudad de Alicante.

Sin embargo, en el año 1841 todavía se proyecta un teatro en el centro histórico y en el solar de un convento, circunstancia que se repite en diversas ciudades españolas. Éste será el primer proyecto de teatro formado por el arquitecto Emilio Jover, para la ciudad de Alicante, el segundo, mucho más relevante por su condición de teatro aislado y por su definición arquitectónica, será el Principal.

“A.H.M.A. Plano 225

Plano topografico de las calles contiguas al solar de Hospital de Sn. Juan de Dios de esta ciudad, destinado por la Junta de beneficencia de la misma, para la construcción de un teatro.

Esplicacion

N.º 1 Calle de San Nicolas

2 Calle de la Virgen de Belen

3 Idem.de Hospital

4 Entrada a la calle San Pascual

5 y 5 Colegiata de San Nicolas

A. Solar del Hospital de San Juan de Dios, perteneciente a la Junta de beneficencia y destinado por la misma para la construcción de un Teatro.

B. Terreno ocupado hoy por casas pertenecientes a dha. corporacion y destinado tambien pa vestuarios y otras oficinas anexas al teatro.

C. Casa propia de D. Pedro Gimben

Nota:

Las líneas de puntos que van demarcadas en este plano, son las mismas que tiene aprobadas la Academia de Nobles Artes de San Carlos, en 21 de Abril ultimo pa la reforma y mejor alineación de la calle Academia de Nobles Artes de S. Carlos

Aprobado con las enmiendas que en oficio separado se expresan.

Valencia 1.º de Febrero de 1842

Firma Viste. Marzo

Srio.

Escala de varas valencianas

Alicante 20 Octubre 1841

Firmado Emilio Jover.”

(19) BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1768-1846)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia, 1981, págs. 333-334, O. P.-8

(20) A.H.M.A. Cabildos año 1839. En el Cabildo ordinario de 17 de septiembre de 1839 fueron tratados entre otros edificios en mal estado “el almacén que sirvió de Teatro antiguo en la calle de la Pelota contigua a Sta. María... fue acordado... que el Sr. Alcalde previniese el pronto derribo”.

(21) CALDUCH CERVERA, Juan: *La Ciudad Nueva...* pág. 98. A.H.M.A. Cabildo ordinario 3 Dcbre 1839, “se acordó que la Comisión de ornato pasara... embaldosar la calle de Liorna en que se halla el Teatro”.

EL PROYECTO DE TEATRO EN EL TERRENO DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS

El arquitecto municipal, Emilio Jover, proyectó un teatro⁽²²⁾ entre las calles del Hospital, San Nicolás subida a San Agustín, la de Belén y el Diezmo, que circundan el terreno del ex-hospital de San Juan de Dios, (plano 2) encargado por la Junta Municipal de Beneficencia y que fue enviado a la aprobación de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos para cumplir lo dispuesto en las Reales Órdenes. Esta iniciativa respondió más a una circunstancia económica —la Junta tenía “*el terreno y cuarenta mil reales de vellón del legado del Sr. Lahora... más noventa y cinco acciones... de quinientos reales de vellón cada una*”⁽²³⁾— y social —“*la opinión pública estaba porque se edificara un teatro en dicho local*”⁽²⁴⁾— que a un planteamiento urbanístico. Sin embargo el Ayuntamiento a través de su Comisión de ornato⁽²⁵⁾ informaba que no consideraba la ubicación del teatro como la más acertada “*por estar rodeado (el terreno) de calles algo angostas*”, pues dificultaba el tránsito tanto de personas como de carruajes, “*sin embargo como de su construcción resultará una ventaja positiva a los establecimientos de Beneficencia pudiera permitirse con algunas variaciones respecto a las líneas forales*”⁽²⁶⁾. El Ayuntamiento autorizó el proyecto de teatro e informó a la Junta de Beneficencia que se ocupaba del envío de los diseños a la Academia para su aprobación⁽²⁷⁾. En el escrito de fecha 5 de mayo de 1841, que el Ayuntamiento de Alicante envió a la Real Academia de San Carlos pedía la pronta contestación a la citada institución. Este punto sugiere el problema de la demora en emitir su dictamen, así lo indicó el Ayuntamiento en un segundo escrito.⁽²⁸⁾

Por su parte, la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos, en la sesión de 4 de junio de 1841, daba cuenta del asunto “*se presentó un proyecto de nuevo teatro para la ciudad de Alicante... se acordó pase por la Sección... para su examen*”⁽²⁹⁾. Y en la Junta de 22 de julio 1841 “*se presentó nuevamente el proyecto*”, la Comisión de Arquitectura dictaminó reprobalo por falta de datos y reenviarlo al Ayuntamiento de Alicante para que el arquitecto completase su informe con “*el corte a la larga... método de construcción, cálculo de la obra y plan topográfico...*”⁽³⁰⁾

El Ayuntamiento informó de esta cuestión a la Junta Municipal de Beneficencia el 23 de agosto de 1841. La rápida respuesta de esta institución es clara “*este resultado después de más de tres meses... confirma los*

rumores que han circulado en el público de existir influencias extrañas en oposición a la construcción del teatro y tanto por esta razón como porque es urgente, urgentísimo, tomar un partido en este negocio en atención a que está amenazando ruina algunas parcelas contiguas al local, en sesión de hoy se ha acordado decir a V. S. que si resuelve que desde luego se haga la obra del teatro la Junta la emprenderá en el momento”⁽³¹⁾

A su vez la Comisión de ornato propuso que como las líneas de las calles del Hospital, S. Nicolás, subida a S. Agustín y la de Belén y el Diezmo que circundan el terreno están aprobadas por la Academia, fig. 2, se facultase a la Junta Municipal de Beneficencia para levantar las fachadas⁽³²⁾. El Ayuntamiento dio la autorización “*para emprender la obra del teatro*”⁽³³⁾. Sin duda alguna estas instituciones se habían propuesto la construcción del citado teatro, es por ello que tomaron la decisión de dar comienzo a las obras. Paralelamente,

-
- (22) Este expediente se ha hallado en el Archivo Histórico Municipal de Alicante (A.H.M.A.), (Policía Urbana 1814-1861, Exp. s/n.) gracias a la colaboración de Susana Llorens Ortuño. Es el primer proyecto de teatro formado por el arquitecto municipal Emilio Jover Pierron, en Alicante. Éste responde a las preguntas que el Dr. Adrián Espí Valdés formuló en su trabajo: “*Documentación valenciana sobre el teatro Principal de Alicante*”. Revista IDEA, n.º 1, Alicante, 1968, págs. 79-87.
- (23) A.H.M.A. Policía Urbana 1814-1861. Expediente s/n. Escrito dirigido a los Sres. del Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad que firma el presidente y el secretario de la Junta Municipal de Beneficencia. Alicante 30 de marzo 1841.
- (24) *Ibíd.*
- (25) *Ibíd.* Informe de la Comisión de Ornato “acompañada del Arquitecto titular se ha constituido en el solar de San Juan de Dios, para proceder a la demarcación de las líneas forales de la Casa-Teatro” Alicante 31 marzo 1841.
- (26) *Ibíd.* Informe de la Comisión de Ornato. Alicante 29 Abril 1841.
- (27) *Ibíd.* Oficio del Ayuntamiento dirigido a los Sres. de la Junta Municipal de Beneficencia de esta ciudad. Alicante 2 Mayo 1841.
- (28) *Ibíd.* Alicante 25 Julio 1841.
- (29) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (A.R.A.S.C.). Libro de Acuerdos en limpio de las Juntas de Comisión de Arquitectura desde enero 1828 a agosto 1846. Sig. 116. Microfilm, película 9. Junta 4 de junio de 1841.
- (30) A.H.M.A. Policía Urbana 1814-1861. Expediente s/n. El escrito enviado al Sr. Presidente del Ayto. Constitucional de Alicante por la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos. Valencia 23 julio de 1841.
- (31) *Ibíd.* Escrito de la Junta Municipal de Beneficencia al Ilte. Ayto. de esta ciudad. Alicante, 24 agosto 1841.
- (32) *Ibíd.* Informe de la Comisión de Ornato. Alicante 4 septiembre 1841.
- (33) *Ibíd.* Oficio del Ayuntamiento de Alicante a los Sres. de la Junta Municipal de Beneficencia. Alicante 7 sepre 1841.

resolvieron cumplir las condiciones exigidas por la Academia. El arquitecto, Emilio Jover, añadió un "Nota" a la Memoria facultativa presentada a la Junta de Beneficencia siete meses antes, en la que aclaraba el método de construcción y materiales a utilizar en la obra del teatro⁽³⁴⁾ así como del Presupuesto⁽³⁵⁾.

Por su parte la Academia de San Carlos, una vez recibidos los "requisitos" pedidos, acordó el estudio del proyecto a la "comisión compuesta de los S.S. Escrib, Belda y Sancho"⁽³⁶⁾. En la Junta de 31 enero de 1842, los citados académicos expusieron claramente las ventajas urbanísticas que derivan de la ubicación del "edificio aislado y con entera independencia", sin embargo "atendiendo la disposición del terreno destinado, la Comisión juzga está en general conciliado su mejor aprovechamiento y regularmente resuelto el problema en su totalidad"⁽³⁷⁾. Al dictamen académico favorable al conjunto del proyecto le fueron añadidas algunas indicaciones referentes al espacio interior⁽³⁸⁾ y exterior⁽³⁹⁾ del teatro que el arquitecto debía resolver en la construcción del edificio. Por ello al recibir la aprobación de la Academia de San Carlos el Ayuntamiento de Alicante consideró "que en la ejecución de la obra se ciña el Arquitecto al parecer de la Academia y como según está han de reformarse las fachadas exteriores, el Ayuntamiento espera se le remitan por esa Junta los alzados de las mismas"⁽⁴⁰⁾. Sin embargo esta cuestión no debía demorar la construcción del teatro, por ello esta institución recomendaba a la Junta de Beneficencia la aceleración de las obras.

A pesar de no haber hallado los planos de este teatro, que completarían la importante documentación manuscrita citada, hay que considerar que esta fuente abre y permite el estudio de este proyecto, por un lado, desde la perspectiva de la Academia dentro de su labor censora y en relación con sus promotores, y por otro, aporta un eslabón significativo al estudio de la tipología teatral alicantina.

En la valoración que la Real Academia de San Carlos hizo de este diseño se puede indicar que el retraso en la censura fue debido, como ha sido analizado anteriormente, a la falta de la documentación precisa para que la Comisión de arquitectura pudiese hacer el estudio pertinente. A esta cuestión cabe añadir el posible desconocimiento del responsable del Ayuntamiento de Alicante o del mismo de la Junta de Beneficencia, de la documentación necesaria para el envío a la aprobación de la Academia del proyecto de un edificio público. Puesto que Emilio Jover había redactado la memoria facultativa y el presupuesto de la obra, ya expuestos, antes del envío a esta institución.

El estudio de este teatro, desde el punto de vista arquitectónico, se basa en el informe facultativo y en el presupuesto de la obra realizados por Emilio Jover, permitiendo aproximarse a la visión teórica y práctica de este arquitecto sobre la tipología teatral. Aquí, por la concreción del tema, solamente se va hacer una síntesis.

En su exposición escrita, este arquitecto partió lógicamente de la realidad proyectual, sin embargo este hecho no le impidió recurrir a la teorización acerca del modelo teatral, como prueba de su conocimiento y competencia. La limitación del terreno y del presupuesto condicionaban, pues, su diseño, pero Emilio Jover expuso claramente su deseo de conjugar y armonizar los elementos claves de esta tipología, teniendo como base la idea que, con pequeñas variaciones, todos los teatros tenían una misma disposición interior, condicionada por las costumbres de la época basadas en la comodidad y buena distribución de los espectadores y

(34) A.R.A.S.C. Legajo 76/2, 14 B, 14 C1 a 14C17. "Memoria o exposición facultativa presentada a la Junta de Beneficencia de esta capital, sobre el teatro que debe edificarse en la misma por el Arquitecto aprobado por la Academia Nal. de San Fernando y titular de la predicha capital, D. Emilio Jover y Pierron". Alicante 5 de Abril de 1841. Nota, Alicante 26 de Octubre de 1841.

(35) *Ibidem*. Leg. 76/2/14D, D2, D3.

(36) A.R.A.S.C. Libro de Acuerdos en limpio de las Junta de Comisión de Arquitectura desde enero 1828 a agosto 1846. Sig. 116. Microfilm, película 9. Junta de 16 de diciembre de 1841.

(37) *Ibidem*. Junta de la Comisión de arquitectura de 31 de enero de 1842.

(38) *Ibidem*. Junta de 31 de enero de 1842. En cuanto a la construcción de la embocadura "el vano que cierra escede de 44 palmos, pudiendo ser suplidos ó bien con otro cuchillo de armadura o conciliar de obtener en las aletas el debido estribo". La Comisión concedió la específica importancia que tienen las leyes de la acústica y de la óptica en la tipología teatral de ahí que aconsejaba "se eviten los posibles ángulos para la mejor dilatación de los sonidos, arrancando en curva los techos de los palcos y principalmente el cielo raso de la platea".

(39) *Ibidem*. Como edificio público la fachada del teatro era un elemento importante tanto en su conjunto como en relación con su uso, por ello la Comisión advirtió del "desagradable efecto que... producen las mezquinas ventanillas comprendidas a la altura de las principales."

(40) A.H.M.A. Policía Urbana 1814-1861. Expediente s/n. Escrito del Ayuntamiento Constitucional de Alicante a los Sres. de la Junta Municipal de Beneficencia de esta ciudad. En el que también se reflejaba la necesidad de dar "ocupación en el presente calamitoso año a los operatorios, debiendo servir de gobierno que ya en 7 de este último se previno la necesidad de levantar las fachadas toda vez que las líneas se demarcaron y se hallan hechos los cimientos". Alicante 17 de febrero de 1842.

centrada en el hecho de ser un edificio cubierto, puntos básicos y diferenciadores respecto al teatro clásico greco-romano. A estas circunstancias se unían dos variables, condicionadas a su vez por el trazado de la curva del auditorio y su dependencia directa de las dimensiones interiores del teatro, el diseño de la embocadura —que permitía la separación de la sala y el juego de la escenografía variado por los elementos escénicos centrados en los bastidores y las bambalinas— y las relativas a la óptica y a la acústica. En cuanto a la buena visualidad había que tener en cuenta en el diseño la distancia de la curva a la embocadura y además la disposición de la platea y de los pisos superiores así como de los palcos. En relación con la acústica el estudio de los materiales debía ser imprescindible, por ello subrayaba la necesidad de revestir el interior del teatro de madera. Además de estos puntos, Emilio Jover, expuso la necesaria disposición de la orquesta, del palco escénico y del alumbrado.

Por otra parte, el presupuesto detallaba el número, precio y materiales a utilizar en la construcción de este

teatro. Este documento permite concretar un acercamiento al diseño del edificio, con dos fachadas de piedra de cantería, la principal de 7.192 y la opuesta de 4.992 palmos cada una, la primera con tres puertas, tres grandes ventanas y seis pequeñas, y la segunda con dos puertas y cuatro ventanas. El edificio estaba cubierto por cuadrones, bovedillas y tejas, y el cielo raso suspendido por colgantes de hierro. En el interior los elementos que el arquitecto relacionaba eran un vestíbulo, salón, corredores, tres escaleras principales, 38 palcos y el graderío. Estos datos manifiestan la circunstancia de la necesidad de construir un teatro con una serie de condicionamientos, tanto urbanísticos como ornamentales y que al no ser el edificio lo representativo que la sociedad alicantina demandaba, se proyectó pocos años después y se construyó un nuevo teatro, el Principal.

JUANA M.^a BALSALOBRE GARCÍA

UN BANQUETE EN EL MUSEO DEL CARMEN AL REY DON ALFONSO XII

De las "Memorias de un setentón" (Teodoro Llorente Falcó)

Transcurría el año 1877, España comenzaba a restablecerse del larguísimo período de revoluciones, pronunciamientos y guerras civiles. Eran los primeros años de la restaurada Monarquía. Ocupaba el Trono un Monarca muy joven y animoso, don Alfonso XII. Pacificada la nación, sin preocupaciones bélicas, quiso el Rey recorrer toda España, y a Valencia vino a fines del mes de Febrero, a bordo de la fragata «Victoria», a la que acompañaban otras unidades de guerra. La ciudad le hizo un recibimiento apoteósico.

Entre los actos realizados en esta ocasión en obsequio al regio visitante, figuraba un banquete del Ayuntamiento y de la Diputación provincial en el salón principal del Museo de Bellas Artes servido por la fonda de París. El salón ofrecía espléndido decorado, con sus hermosísimos cuadros de los mejores artistas valencianos, con trece arañas de cristal, en dos filas de cinco a los lados y en el centro tres de grandes proporciones, especialmente una de ellas, que había sido hecha por el artífice señor González, de treinta mil piezas de cristal tallado de Bohemia y veintidós palmo de alta. La mesa, puesta con un gusto irreprochable, ostentaba también numerosos candelabros, alternando con ramilletes y otros adornos.

A las siete y cuarto se presentó el Monarca. Una compañía de Artillería, con bandera y música, le rindió honores. En la calle, una multitud inmensa vitoreó calurosamente al Rey. Sentóse éste en el histórico sillón de la presidencia de la Real Academia de San Carlos, colocándose a su derecha el ministro de Marina y el alcalde de la ciudad, y a su izquierda el capitán general y el marqués de Cáceres, bisabuelo del actual poseedor de este título. El otro centro lo ocupaba el ministro de Gracia y Justicia, que tenía a su derecha al gobernador civil y al presidente de la Audiencia, y a su izquierda al general de Marina y al presidente de la Diputación provincial. Ocupaban los demás asientos los generales: Laserna, Echagüe, Lassala, Weller, Villalón, Ortiz, Moreno del Villar; brigadieres: Castro López, Latorre, Astorga, Delcampo, Pardo Montenegro, Valdés, Berruezo, Rojas Aguado, Del Valle, García Bayo, La Morena, Gómez; contraalmirante Escalera; comandante de Marina, Soler Esplau; comandante general de Artillería, Sanchis; auditor Ramírez de Arellano, intendente Butles, el mayor general de la escuadra y los comandantes de las tres fragatas; el senador Ferrer de Plegamán; los diputados a

Cortes Oliag, Reig, Tudela, Botella, Cerdá, Viudes, Ruiz Capdepón y Villarroja; el marqués de Tremolar, vicepresidente de la Diputación provincial y los diputados Atard, Maestre Zarranz, conde de Trigona y Llorente; los tenientes de alcalde Aguirre, Borso y Santonja; el síndico Yáñez, el concejal Miracle, el vicario capitular Carcavilla, el subdelegado castrense Ros y Biosca, el rector de la Universidad Monserrat, el presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País, Rodríguez de Cepeda; el director de la Academia de San Carlos, Boix; el decano del Cuerpo Consular, el jefe económico, el marqués de Jura Real, los ayudantes de Su Majestad, el marqués de San Gregorio, médico de cámara, y los jefes de carrera, parada y zaganete. ¡Cuántos de estos hombres sonarán en muchos oídos y cuán ligados están con no pocos de nuestros lectores!

La moda de entonces, en las listas de las comidas, era que estuviesen redactadas en francés. Dióse en esta comida:

Potaje: Hors d'oeuvre. Relevés. Soles fines herbes. Filets de boeuf piques, au Madere. Saumon garniture écrevisses sauce mayonnaisse. — *Entrés:* Turbans de Jambonneaux de poulets cauce Perigueux. *Entremets:* Fonds d'artichauts. Petits pois a la française, *Rots:* Dindonneaux truffes, Becasines sur croutons. Galantine de faisans. *Entremets sucrés:* Chalote russe. Glace a la vainille. Pieces montess... Los vinos que se sirvieron fueron: Xerez, Haut-Sauternes, Chablis, Branne-Mouton. Chateau-Lafitte, Pommard, Cambertin, Moet et Chandon, Vde. Clicquot, Champagne, Bourgogne, Bordeaux y Vins blancs.

Terminada la comida se levantó Su Majestad, siguiéndole los demás comensales al salón de descanso, en donde conversó con muchos de ellos. Este saloncito presentaba un bellísimo aspecto. Los cortinajes eran de terciopelo rojo y había magníficos espejos, panoplias de armas, artísticas figuras de bronce y preciosos muebles.

La comida se prolongó desde las siete y media hasta las diez menos cuarto, a cuya hora el Rey, con su séquito, se dirigió a la función de gala del Teatro Principal, donde se representaba *Los diamantes de la Corona*.

Por la copia F. M. G. En "Las Porvincias" de hace medio siglo: martes 18 de abril de 1944.

LA ESTATUA ECUESTRE DEL CID CAMPEADOR

EL MECENAZGO ARTÍSTICO DE LOS HUNTINGTON

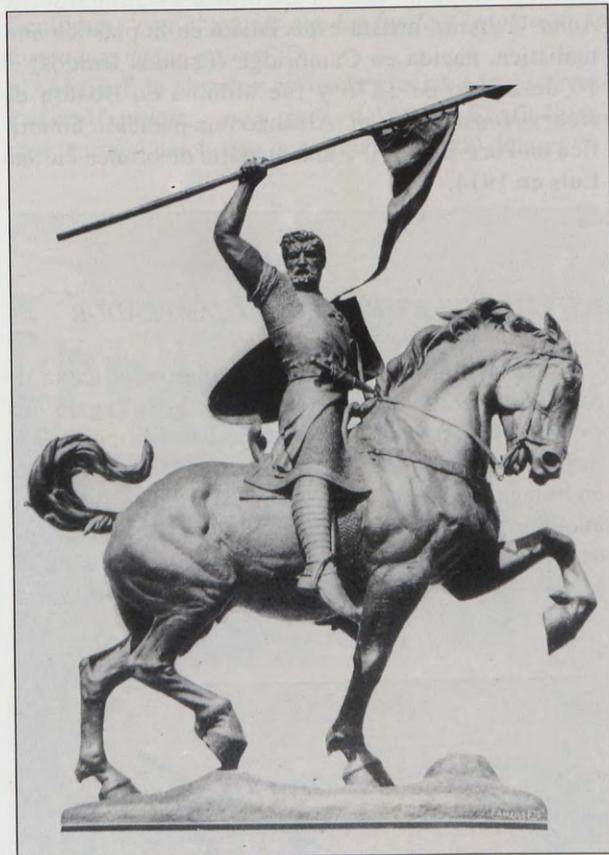
Mr. Archer Milton Huntington, excelente hispanista y magnífico escritor estadounidense, nació en Nueva York el 10 de marzo de 1870. Se educó en España y Estados Unidos. En 1897 consiguió la licenciatura en Leyes por la Universidad de Yale y siete años más tarde, en 1904, alcanzó igual título en la misma disciplina en la famosa Universidad de Harvard. Más tarde, en 1907, logró el doctorado honorario en Letras por la Universidad de Columbia en Nueva York.

Sus conocimientos de idiomas no sólo se circunscriben al español y al francés que hablaba correctamente, sino que se hace extensiva al italiano, alemán y portugués. Es quizás uno de los más grandes eruditos y sabios hispanófilos, conocedor como pocos de la arqueología, literatura, historia y bibliografía española.

Su padre, rico multimillonario americano, fue un extraordinario coleccionista de obras de arte, poseyendo excelentes lienzos, como el del famoso retrato del Conde-Duque de Olivares que se conserva en el museo de la Sociedad Hispánica. Su hijo amplió considerablemente la colección de su padre, no sólo en pintura, sino además, en escultura, objetos de arte, numismática, libros antiguos y manuscritos españoles.⁽¹⁾

El pintor valenciano *Joaquín Sorolla* fue invitado por Mr. Huntington en 1911, con objeto de decorar la Hispanic Society de Nueva York, representando una colección de tipos regionales de España. El acuerdo se firmó en París, el 26 de noviembre del citado año. Dicha obra la terminó en 1929. Con destino a esta misma institución, realizó veintiséis excelentes retratos al óleo de destacadas personalidades de la cultura española como *Giner de los Ríos*, *Vicente Blasco Ibáñez*, *Ramón Menéndez Pidal*, *Benito Pérez Galdós* y otros.⁽²⁾

Fue un empedernido bibliófilo de la historia y de la cultura española, así estudió de una manera ejemplar el manuscrito inédito del Poema del Cid, entonces en posesión de don *Alejandro Pidal y Mon*, más tarde reproducido en una famosa edición inglesa, publicada en tres tomos (1897-1903), es quizás su obra maestra. Es autor de numerosas traducciones y de trabajos de investigación en la Biblioteca Nacional de París y en el Museo Británico de Londres. Publicó la Crónica



Estatua modelada del Cid Campeador en Sevilla

Rimada del Cid. Poseía una biblioteca de más de 18.000 volúmenes, siendo en su mayoría libros de los siglos XV y XVI.

En el año 1907 fundó la Hispanic Society of New York, de la cual fue presidente honorario en 1925, al igual que de otras muchas instituciones y academias

(1) Enciclopedia Universal Espasa-Calpe. Tomo XXVIII. Madrid, 1925. D.L. 1958, págs. 734 y 735.

(2) GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*. Colección Ars Hispaniae. Vol. XX, Madrid. Ed. Plus Ultra, 1977, pág. 74.

prestigiosas. Falleció el 11 de diciembre de 1955 en los Estados Unidos.⁽³⁾

En cuanto a su vida privada, diremos que primeramente contrajo matrimonio con la poetisa norteamericana *Helen M. Gates*, de la cual se divorció en Londres en 1918. Cinco años más tarde, en 1923, contrajo nupcias con la escultora estadounidense *Anna V. Hyatt*, artista especialista en la plástica animalística, nacida en Cambridge (Estados Unidos) el 10 de marzo de 1876 y fue alumna en Boston de *Henry Hudson Wilson*. Alcanzó una mención honorífica en París en 1910 y una medalla de bronce en San Luis en 1914.⁽⁴⁾

ESTATUA ECUESTRE DEL CID CAMPEADOR

Con destino a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, el matrimonio Huntigton regaló una estatua ecuestre del Cid Campeador a la ciudad de Sevilla, figura colosal, modelada y más tarde fundida en bronce por Anna V. Hyatt de Huntigton en el citado año. Para modelar dicha escultura la artista estadounidense se inspiró en la escultura ecuestre romana de Marco Aurelio, y en la renacentista del *Gattamelatta*,



Mrs. Huntigton: Estatua Ecuestre del Cid Campeador. Avenida del Cid. Sevilla

de *Donatello*, y del *Colleone* de *Verrochio*, también como es natural en la escultura ecuestre barroca y contemporánea. La escultora presenta a *Rodrigo Díaz de Vivar* en actitud gallarda y briosa, montando un magnífico caballo de notable expresividad y movimiento. La indumentaria del Cid se ajusta al personaje histórico; es obvio que su marido, como gran especialista en el tema, le ayudaría y mucho más los sabios consejos del gran hispanista y medievalista don *Ramón Menéndez Pidal* le serían muy importantes. El realismo y la expresividad de la obra son sus notas más características, junto al excelente modelado del caballo de ímpetu extraordinario. Tanto eco tuvo y tanto agradó esta obra que en el mes de julio de 1930 se inauguró otra estatua del Cid réplica de la de Sevilla, en la ciudad de San Diego, en California, asistiendo a dicha inauguración el embajador de España en los Estados Unidos don *Alejandro Padilla*⁽⁵⁾.

En Valencia, también se realizó una réplica en la Avenida del Cid.

La misma escultora es autora de otra estatua ecuestre excelente, la del descubridor y conquistador del Perú *Francisco Pizarro*, que preside la Plaza Mayor de Trujillo en Cáceres, donada en 1927 por *María Harriman, Vda. de Carlos Ramsey*⁽⁶⁾.

EL PEDESTAL DE LA ESTATUA ECUESTRE AL CID CAMPEADOR

El pedestal de la estatua ecuestre del Cid, de Sevilla, fue proyectado por el arquitecto director general de las obras, el valenciano don *Vicente Traver*, y el contratista fue don *Santiago Gascó*, el total del importe de las obras del pedestal ascendió a 25.022'49 pts.⁽⁷⁾

(3) Encyclopaediae Britannica. Vol. 11, Villiams Bentons, Publisher. Made in USA, pág. 899.

—Enciclopedia Universal Espasa-Calpe... o. c. pág. 734.

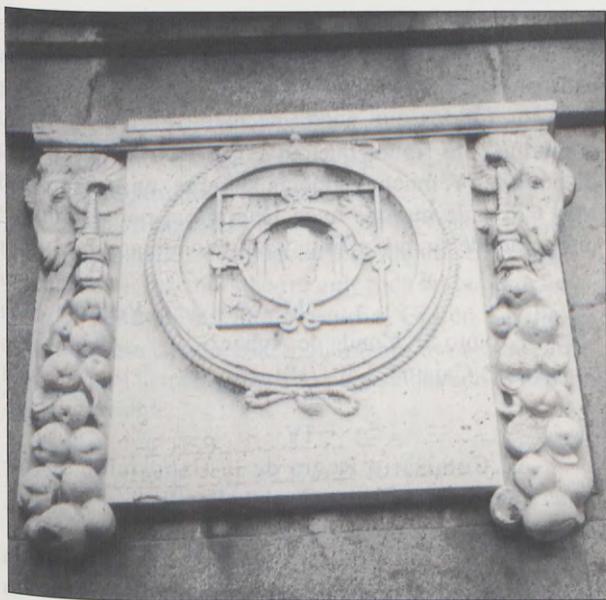
(4) BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Tome 5. Libraire Grund Paris. 1966, pág. 43.

(5) *En la Fiesta de la Raza*. "La Esfera", Madrid, 18 de octubre de 1930. Año XVII, n.º 876, pág. 20.

—*La Estatua del Cid Campeador, recientemente inaugurada en San Diego de California*. "La Esfera", Madrid, 2 de agosto de 1930. Año XVII, n.º 865, pág. 28.

(6) ALVAREZ VILLAR, Julián: *Extremadura (Arte)*. Barcelona, Noguer. 1979, pág. 305.

(7) A.G.P. (Archivo General del Patrimonio). Caja n.º 2.401/18. Monumento al Cid Campeador.



Mariano Benlliure: Escudo de la Hispanic Society of America. Relieve del Pedestal de la Estatua Ecuestre del Cid Campeador. Avenida del Cid. Sevilla

Don Vicente Traver, arquitecto y director de las obras ya había trabajado con el gran arquitecto don Aníbal González, “alma mater” del proyecto arquitectónico general de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, sobre todo en su obra más importante, la Plaza de España.

En cuanto a la decoración del pedestal del monumento, corrió a cargo del notable escultor valenciano Mariano Benlliure, a quien le fue encargado por Mr. Huntigton a través de un amigo del propio escultor el marqués de la Vega Ynclán. La decoración del relieve consistía en que Benlliure tenía que modelar el escudo de la Hispanic Society of America, dándole los dibujos el propio Huntigton. Mariano Benlliure, en carta fechada el 23 de septiembre de 1929, dirigida al conde de Aybar le manifiesta: “que el coste material, puramente material de este relieve, incluido todos los gastos de embalajes, facturación, portes, etc., asciende a la cantidad de tres mil pesetas, y como Vd. es el encargado de abonar los gastos de la parte correspondiente al basamento de la estatua le ruego tenga la bondad de indicarme cómo tengo que percibir esa cantidad, ya que yo le hecho efectivo”⁽⁸⁾

Mr. Huntigton envió como donativo para el pedestal de la estatua la suma de 24.261 pts. enviadas a través del comisario del monumento, marqués de la Vega

Ynclán, que con el último pago del 30 de octubre de 1928, asciende a 34.968 pts.⁽⁹⁾

El día 10 de febrero de 1929, el marqués de la Vega Ynclán escribe una carta al Sr. Conde de Aybar, Comisario de la Exposición, en la cual le manifiesta que el sabio hispanista y filólogo don Ramón Menéndez Pidal le mandó las inscripciones, para el monumento, a Benlliure, “con objeto de que las funda y coloque de la forma que mejor estime”⁽¹⁰⁾.

Al final, la obra fue costeadada gracias a la generosidad de Huntigton, que a través del Banco Credit Lyonnais, entregó un cheque por valor de 10.000 dólares⁽¹¹⁾.



Estatua del Cid Campeador. Valencia

(8) A.G.P. Caja n.º 2.401/18. Monumento al Cid. Madrid, 23-IX-1929.

(9) A.G.P. Caja n.º 2.401/18. Monumento al Cid. Madrid, 18-I-1929.

(10) A.G.P. Caja n.º 2.401/18. Monumento al Cid. Madrid, 10-II-1929.

(11) A.G.P. Caja n.º 2.401/18. Monumento al Cid. Madrid, 23-III-1929.

Benlliure esculpió en granito el escudo de la "Hispanic Society of America" en el frente del pedestal, dejando las inscripciones en las zonas laterales, quedando todo colocado en diciembre de 1929⁽¹²⁾.

El monumento se encuentra en Sevilla, erigido a la entrada principal de la Exposición Iberoamericana, al final de la avenida del Cid, en actitud gallarda y majestuosa.⁽¹³⁾

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

DOCUMENTACIÓN

I

18 de enero de 1929.

Exc.mo Sr. Marqués de la Vega Ynclán.

Mi querido amigo: En contestación a la pregunta que de palabra me hizo Vd., tengo el gusto de manifestarle, después de consultar los datos que obran en la Caja de esta Rl. Intendencia que el donativo de Mr. Huntigton para el monumento al Cid que se está colocando por orden de S. M. en la Exposición de Sevilla, se ha pagado la cantidad de 24.261'95 pts., habiéndose efectuado el último pago el 30 de octubre de 1928, queda pues en la actualidad una existencia de 34.969'85 pts. Como siempre me reitero de V.S. affmo amigo

Conde de Aybar.

(A.G.P. Caja n.º 2 2.402/18)

II

EXPOSICIÓN IBERO-AMERICANA SEVILLA

Sevilla, 24 de enero de 1929. Exc.m. Sr. Conde de Aybar. Intendente General de la Real Casa. Madrid.

Mi distinguido amigo: Tengo el gusto de incluirle certificación 3.ª de la parte de cantería del pedestal de la estatua del Cid, ofrecida por los Sres. Huntigton a S. M. el Rey (a.D.g.) y le ruego se sirva de enviarnos 5.218'49 pts, impute de la misma.

Con este motivo saluda a Vd. atentamente . su affmo amigo. q.e.s.m.

Marqués de la Vega Ynclán.

(A.G.P. Caja n.º 2.401/18).

III

Museo Romántico. Madrid. 10-II-1929.

Mi querido amigo: Menéndez Pidal me manda las inscripciones para el monumento del Cid en la

Exposición de Sevilla, que envió Benlliure para que haga la fundición y colocación en la forma que mejor estime. Así mismo ruego a Vd. que ponga a su disposición los fondos que pueda necesitar para cumplir su cometido. Me figuro que no excederá a lo que queda disponible. Y muchas gracias siempre, en nombre del Mio Cid y de nuestro buen Huntigton, por su amable intención, de su más affmo. y antiguo amigo

Marques de la Vega Ynclán.

Al Exc.mo Sr. Conde de Aybar.

(A.G.P. Caja n.º 2.401/18)

IV

El Comisario Regio de la Exposición Ibero-Americana y Gobernador Civil de Sevilla.

Sevilla, 23 de marzo de 1928.

Exc.mo Señor Conde de Aybar. Intendente de la Real Casa. Madrid. Distinguido amigo: Próximo a comenzar la construcción del pedestal, para la estatua del Cid, ofrecida a S. M. el Rey (q.D.g.) por los Señores Huntigton y que por regia designación ha de colocarse en esta ciudad, me dirijo a Vd. por indicación del Sr. Marqués de la Vega Ynclán para someter a su indicación la manera de hacer efectivas dichas obras. Estas se harán con arreglo al proyecto redactado por el Arquitecto General de esta Exposición, proyecto que ha merecido la aprobación de dicho Sr. Marqués de la Vega Ynclán y del Sr. Benlliure. Se contrataran por concurso privado y se abonarán contra certificaciones del arquitecto, que una vez aprobados por esta Comisaría se remitirán a Vd y servirán de base para las remesas que se hagan a la Dirección de Hacienda de este comité. Al final de las obras y para su recepción, se hará una liquidación definitiva, que se la remitirá para cierre de cuentas.

Rogándole me diga si aprueba esta tramitación me indique lo que considera conveniente, queda de Vd. affmo.buen amigo.q.e.s.m.

(A.G.P. Caja N.º 2.401/18).

(12) QUEVEDO PESANHA, Carmen de: *Vida Artística de Mariano Benlliure*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 1947, pág. 523.

(13) —*Exposición Ibero-Americana de Sevilla (España). 1929-30*. Rudolf-Mosse-Iberica. Madrid-Barcelona-Sevilla. Ed. Ruisset-Industrias Gráficas. 1929, pág. 29.
—ORTIZ MUÑOZ, Luis y Antonio: *Sevilla*. Barcelona. Ed. Planteta. 1965. pág. 85.

V

Museo Nacional de Arte Moderno. Dirección Particular.

Madrid, 23 de septiembre de 1929.

Exc.mo Sr. Conde de Aybar.

Mi distinguido amigo:

Por mi amigo el Marqués de la Vega Ynclán he tenido el encargo de modelar una lápida en relieve y ejecutarla en mármol que irá colocada en la parte anterior del pedestal del monumento al Cid en Sevilla, el que como usted sabe, este monumento es obra de Mme. Huntigton. Dicha lápida salió para su destino el sábado 21 del corriente.

El coste material, puramente material de este relieve, incluidos todos los gastos de embalajes, facturación, portes, etc, asciende a la cantidad de tres mil pesetas, y como Vd. es el encargado de abonar los gastos de la parte correspondiente al basamento de dicha estatua, le ruego tenga la bondad de indicarme como tengo que percibir esa cantidad, ya que yo le hecho efectiva. Rogándole perdone la molestia, se le ofrece atentamente suyo afmo amigo. q.e.s.m.

Firmado: Mariano Benlliure.

(A.G.P. Caja n.º 2 401/18).

GRABADO Y GRAFICA EN VALENCIA ENTRE LOS AÑOS 1939 Y 1975

Tras el dramático paréntesis ocasionado por la guerra civil, en la que tan elevado nivel expresivo y plástico alcanzó el cartel de propaganda política a costa de cualquier otra producción gráfica, el grabado calcográfico reanuda una prolongada singladura de marcado carácter academicista bajo el magisterio de *Ernesto Furió* (Valencia, 1902-1994). La indiscutible influencia de este profesor desde la cátedra de grabado en la Escuela de Bellas Artes —de la que se hizo cargo en 1934 al ser reestablecida la enseñanza de esta especialidad, tras largo paréntesis a raíz del fallecimiento de *Ricardo Franch* en 1888— se consolida en 1942 al ganar Furió por oposición dicha cátedra, lo que durante varias décadas, hasta su jubilación en 1972, ha significado el mantenimiento “oficial” de unos criterios aferrados a la sobrevaloración de la técnica, a la sobreestimación de la disciplina que entraña el laborioso aprendizaje de la talla dulce, el manejo del buril o la punta de acero, en detrimento de cualquier experimentación novedosa y de toda aventura auténticamente creativa.

Fuera del ámbito de la docencia, en el que ha de atribuirse a Furió el mérito de haber formado varias generaciones de grabadores valencianos dotados de excelente oficio —la mayoría de ellos más conocidos como pintores— se constata en Valencia durante estas décadas una situación que venía arrastrándose desde años atrás, la coexistencia del grabado calcográfico con otras técnicas de reproducción seriada como la litografía, comercial o artística, el linóleo, el mismo xilgrabado —aunque menos— y, más tarde, la serigrafía. Un dato negativo a registrar lo constituye la ausencia de una suficiente clientela de élite, mantenedora, como sucedía en Madrid o Barcelona, de ediciones de bibliófilo, de carpetas para un público coleccionista, aquí prácticamente inexistente.

Dada esa situación, por la que resultaba mínima la incidencia social del grabado calcográfico, nada tiene de extraño que artistas ya consagrados interesados en la práctica del grabado como *Ismael Blat* o *José Peris Aragó* abandonaran este campo, decantándose exclusivamente por la pintura, a lo que ya se vieron forzados décadas antes nombres tan presitigiosos como *Manuel Benedito* y *Ricardo Verde*, autor de excelentes aguafuertes. El fracaso de éste es tanto más sensible cuanto

que toda una pléyade de discípulos suyos, formados cuando aún no se había reestablecido la cátedra de grabado en la Escuela, resultó seriamente perjudicada en unos años —los de la guerra civil y la larga postguerra— tan refractarios ya a un medio de expresión de suyo limitado y anacrónico frente a la litografía, el fotograbado u otras técnicas de estampación, aun muchos años antes de la implantación arrolladora de la serigrafía.

No se olvide a este respecto, por cuanto significa la cancelación, casi, del grabado calcográfico como medio de expresión artística, que el propio *E. Furió*, pontífice sumo de esta modalidad en su dimensión más académica y ortodoxa, basada en el extraordinario dominio técnico del buril y en la investigación de las específicas posibilidades expresivas de este medio, a partir de 1952 experimenta un brusco cambio que le lleva a centrarse en la acuarela como vehículo más idóneo de expresión. Su principal galardón, el primer premio de la Exposición Nacional de Grabado, corresponde a 1947, si bien en ese año de 1952 aún logra la primera medalla en la Exposición Nacional y la medalla de honor de la Agrupación de Artistas Grabadores, culminando así una dedicación exitosa relegada, a partir de entonces, al campo de la docencia.

En pro de la conservación de un arte al que Valencia ha dado nombres ilustres, y supliendo en cierto modo una inexistente demanda, instituciones como la Diputación o el Ayuntamiento de Valencia o entidades como la Caja de Ahorros de Valencia o el Ateneo Mercantil, reservarán al grabado un cierto apoyo en exposiciones y certámenes, siendo particularmente notable el de la Diputación, con la pensión que instituye en 1944, y el del Ayuntamiento, al conceder intermitentemente, desde 1962, el premio Senyera también para grabado, en uno y otro caso tras la convocatoria de las oportunas oposiciones y concursos, respectivamente. En el seguimiento de los nombres que participaron en estas oposiciones y concursos, en los artistas premiados sobre todo, se resume prácticamente la historia del grabado de esos años en Valencia.

Así, ha de citarse en primer lugar a *Julio Fernández Sáez* (Mislata, 1924), que en 1946 se convierte en el primer pensionado de grabado de la Diputación. Considerado como uno de los grabadores en exclusiva

más dotados dentro de la mejor tradición del oficio, las dificultades con que tropezaba el grabado calcográfico en Valencia limitaron la producción de este artista al campo del *ex-libris*, producto de alta calidad técnica y belleza en el que tras especializarse logró sobresalir como pocos, despertando el interés entre el coleccionismo internacional por sus magníficas xilografías a la testa o contrafibra.

Caso muy diferente es el de los hermanos *Carmelo Castellano Giner* (Valencia, 1925) y *Vicente* (Valencia, 1927). Pensionados por la Diputación sucesivamente en 1948 y 1950, por cuanto tanto en uno como en otro se desarrolló pronto un cambio de orientación en pugna con los criterios impuestos a la oposición a dicha pensión. Carmelo, residente en París desde 1952, ha desarrollado una obra tempranamente decantada hacia la abstracción y al *collage*, sin olvidar la práctica del aguafuerte al servicio de una investigación espacial de gran rigor intelectual.

Vicente Castellano (Valencia, 1927), por su parte, avocinado en París desde 1958, más conocido como pintor, ha realizado grabados de marcado carácter academicista, pero evolucionado muy pronto a una figuración simplificadora de los elementos formales, de connotaciones simbolistas y, sucesivamente, a un informalismo estrechamente relacionado con el de *E. Sempere* y, a partir de 1968, a un neosimbolismo poético.

A propósito de *Eusebio Sempere* (Onil, 1923 - Madrid, 1986), hay que subrayar que a él se debe una de las experimentaciones más válidas obtenidas en el campo de la reproducción seriada a partir del movimiento analítico-normativo de fines de los años cincuenta. Su decantación temprana por la novedosa técnica de la serigrafía nos obliga a dedicarle mayor espacio más adelante.

Del malogrado *Manolo Gil* (Valencia, 1925-1957) no es posible silenciar una puntual contribución al grabado calcográfico no exenta de cierto rupturismo en algunas de sus obras, muy ortodoxas técnicamente: su carpeta de aguafuertes recientemente reeditada constituye un testimonio bien sorprendente frente al inmovilista panorama oficial y un decisivo paso en pos de la figuración más vanguardista del momento, en consonancia con propuestas internacionales influidas por el surrealismo poético.

Otro pintor que se ha servido del grabado como medio de expresión renovadora ha sido *Salvador Montesa Manzano* (Paiporta, 1932), a quien su formación clásica y enorme destreza técnica —que le valió la pensión de la Diputación en 1954— no le impidió un progresivo desmarque de los condicionantes academicistas

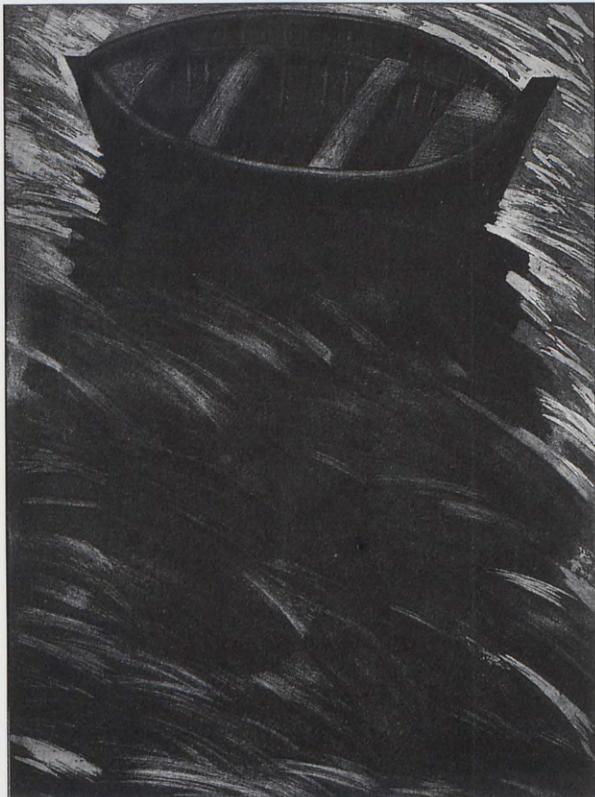
de la misma, aproximándose progresivamente al informalismo matérico o gestual vigente en el París de finales de los años cincuenta. Sintomáticamente, sus juveniles experimentaciones en el campo de grabado o la litografía dieron paso a una labor creativa centrada exclusivamente en la pintura.

Un ensayo de evolución técnica y artística, dentro de un gran rigor, pone a prueba por esos años *Luis Valdés Canet* (Valencia, 1935), quien superando el concepto ilustrativo y muralista experimentado a raíz de serle concedida la pensión de la Diputación en 1956 — en cuyos ejercicios introduce por primera vez el color— afronta un estilo más libre de planteamientos formales y más expresivo plásticamente, sirviéndose de la técnica del azúcar con líneas de distintos gruesos, salpicados y aplicación manual del color.

Debilitados no sin dificultades algunos de los escolásticos prejuicios que limitaban sobremanera el cultivo del grabado como una forma más de expresión artística, anclándolo en lo puramente artesanal, a partir de finales de los años cincuenta o principios de los sesenta una clientela minoritaria pero adicta, unos condicionamientos sociales distintos, una curiosidad fomentada por los propios artistas pensionados en sus prolongadas estancias en el extranjero, comienzan a hacer atractivas de nuevo las artes de la estampación, fundamentalmente aquéllas en que intervienen los procedimientos más innovadores, como la serigrafía o el monotipo. En aquellos entusiasmos renovadores participan pintores como *Salvador Soria*, el citado *Eusebio Sempere*, el escultor *Amadeo Gabino*, *Juan Sevilla Sáez*, *Julio Salvatierra*, protagonista con *Vicente Aguilera* de la I Exposición Internacional del Grabado organizada en 1956, el ceramista *Arcadio Blasco*, *Antonia Mir*, *Juan Genovés*, *Andrés Cillero*, *Ricardo Zamorano* y, por supuesto, los componentes de la agrupación *Estampa Popular*, a la que dedicaremos especial atención más adelante. Es lógico que todos ellos recurran a la stampa para, aprendida su técnica, poder expresar, con el efecto multiplicador de la plancha, la piedra, la madera o la seda, sus propias creaciones artísticas, la imagen ya ensayada previamente en la obra singular pictórica, escultórica o cerámica. Así, *Soria* pone al alcance de todos su informalismo matérico, *Genovés* sus composiciones de marcada denuncia social y política o *Hernández Mompó* su peculiar concepto del espacio.

Sintomáticamente también, y frente al anquilosamiento de los estáticos criterios exigidos en las oposiciones a la pensión de la Diputación, el Ayuntamiento de Valencia, al convocar por primera vez el premio Senyera de grabado, en 1962, da paso a una cierta

apertura de concepto y de contenido olvidando la imposición de un tema dado, lo que permitió, a partir de los años setenta sobre todo, en algunos de los mismos grabados premiados, patentizar un mensaje abiertamente crítico del sistema político aún vigente.



Antonio Tomás Sanmartín. *Barca*, 1989. Grabado

Sin embargo nada tiene de extraño que *Antonio Tomás Sanmartín* (Quart de Poblet, 1939), sucesor de *Furió* en la cátedra de grabado desde 1980, tuviera que doblegarse todavía a los tradicionales planteamientos de su maestro para lograr la pensión de 1960. Pero en posterior trayectoria, simultaneada con la de pintor, auna un extraordinario dominio formal de todas las técnicas, originalidad y riqueza de planteamientos, cualidades que ha sabido comunicar a sus alumnos y al competente equipo de profesores del Departamento de grabado de la Facultad de Bellas Artes, todo ello favorecido por un nuevo plan de estudios abierto a la enseñanza de cualquier sistema de estampación gráfica.

A pesar del refuerzo de apoyo institucional que constituye, como se ha señalado, la creación del premio

Senyera de grabado, más descondicionado en sus bases, la realidad social del momento y las enormes dificultades técnicas a superar, el mismo limitado efecto multiplicador de la plancha, etc., no coadyuva a la reactivación de un medio de expresión cada vez más testimonial y minoritario como el grabado calcográfico, en desventaja manifiesta frente a sistemas de estampación mucho más asquibles, innovadores y modernos.

Los grabados galardonados con el premio Senyera, más interesantes en general que los vinculados a la pensión de la Diputación por menos coercitivos, manifiestan un depurado oficio y una intensidad creadora no inferior a lo que por entonces comenzaba a experimentarse febrilmente y con manifiesta dosis revulsiva de denuncia en el xilograbado, el linóleoum y la serigrafía. Pero con la excepción acaso de *Antonio Alegre Cremades* (Valencia, 1939), que ha logrado simultanear la pintura con su dedicación al aguafuerte, al servicio de la investigación de los espacios vacíos y arquitectónicos y a la integración de lo humano en los mismos, otros grabadores galardonados con dicho premio como *Luis Arcas Brauner*, *Arturo Heras*, *Francisco Catalán* o *Manuel Delgado* no han vuelto a dedicarse al grabado, o si lo han hecho, sólo de modo esporádico, habiéndose orientado preferentemente a la pintura y a actividades docentes o de otro tipo.

Constatemos sin embargo el planteamiento sumamente intelectualizado, sólido y contundente de la escasa obra gráfica de *Luis Arcas* (Valencia, 1934 - Cambridge, 1989), volcado desde muy pronto a la pintura; el constante proceso de investigación plástica en *Alegre Cremades*; los interrogantes que plantea la obra de *Arturo Heras* (Xàtiva, 1945); la sensibilidad visionaria y tremendamente sugerente de *Francisco Catalán* (Ayora, 1947), dentro de una técnica impecable, o el grafismo ilustrativo de *Manuel Delgado*.

Paralelamente han de citarse los nombres de *José Vento González*, *Vicente Armiñana Catalá*, *José Luis Bonora Peyró* y *Manuel Silvestre Visa*, todos ellos pensionados por la Diputación entre 1964 y 1974.

De *José Vento* (Quart de Poblet, 1940), pintor, escultor y grabador, ha de destacarse en esta faceta su actividad, dentro de la Agrupación Española de Artistas Contemporáneos, a través de múltiples exposiciones y sus experimentaciones gráficas muy próximas al hiperrealismo.

Ramón Polit (Valencia, 1940), artista polifacético, simultanea la docencia con la creatividad artística a través del diseño textil, la pintura y la realización de una extensa obra gráfica, tanto en el campo del grabado y la xilografía como en la litografía y la serigrafía. En el

grabado utiliza la técnica del barniz blando, el azúcar y el aguainta, destacando en todas sus producciones un extraordinario nivel técnico y alto concepto creativo.

Aunque se define más como pintor que como grabador, *Vicente Armiñana* (Rafelguaraf, 1942), dedicado también a la docencia, domina como pocos el aguafuerte y la punta seca, permaneciendo fiel al concepto tradicional del grabado calcográfico aprendido de su maestro Ernesto Furió.

También apegado a ese concepto se nos muestra *José L. Bonora* (Valencia, 1949), en cuya obra gráfica prevalece una figuración lineal y caligráfica de connotaciones simbólicas.

Finalmente, *Manuel Silvestre Visa* (Valencia, 1949) ha dedicado mayor atención a la producción de obra gráfica que pictórica, siendo en la actualidad profesor titular de la asignatura de serigrafía en la Facultad de Bellas Artes.

Tras este sucinto bosquejo, y siguiendo en esto también a *Francisca Lita*, autora de un destacado trabajo de investigación aún inédito sobre la política conservadora de Diputación y Ayuntamiento, más bien inmovilista o potenciadora en uno y otro caso de un arte "apolítico", "aprobemático", etc., ha de significarse la contradicción de esa política con lo que realmente sucedía en la calle. De otro lado, las enormes dificultades materiales y técnicas que implica la estampación del grabado calcográfico, la ausencia de talleres y la práctica inexistencia de un público adicto determinó la rarefacción del artista exclusivamente grabador.

Pero sería injusto silenciar, entre las generaciones más jóvenes, la labor, al margen de ayudas oficiales, de pintores como *Rafael Armengol*, *José María Fibla*, *Miguel Calatayud Vicens*, *Antonio Miró Bravo*, *Eduardo Mira*, *Vicente Traver Calzada* o *Dolores Marqués Prat*, bien que ninguno de ellos cultiva con exclusividad el grabado.

El grabado calcográfico a su vez resulta progresivamente desplazado por la serigrafía, medio más asequible y de grandes posibilidades expresivas. Una diferencia de cinco años separa los incunables serigráficos estampados en Madrid del primer trabajo realizado en Valencia, en 1965, una obra gráfica del *Equipo Crónica* titulada "K.O.", de la que no llegó a estamparse la tirada completa. Esta serigrafía constituye el punto de partida para la creación en Valencia de uno de los focos más importantes a nivel nacional en cuanto a la creación y producción de estampas serigráficas.

No obstante la existencia en Valencia de varios talleres dedicados a la estampación comercial, era difícil pensar que se crearan nuevas perspectivas para el desarrollo

aquí de la serigrafía artística, tanto por el hecho de ser un procedimiento nuevo y desconocido, como por las reticencias por parte del público a adquirir una obra seriada.

Sin embargo, y durante los años que precedieron a la aparición de las primeras serigrafías valencianas, el interés por el grabado despierta en muchos jóvenes artistas, atraídos unos por las características técnicas del oficio y otros por las posibilidades de difusión del medio. Ellos se fueron incorporando al nuevo procedimiento conforme iban creciendo las perspectivas del mercado de la obra gráfica y por la posibilidad de trabajar en la misma toda variedad de matices cromáticos y gráficos. En el verano de 1964, concretamente, se inician los primeros contactos de un grupo de artistas, algunos ya nombrados, entre ellos *José Anzo*, *Ana Peters*, *José María Gorris*, *Rafael Martí Quinto*, *Rafael Armengol*, *Manuel Boix*, *Miguel Calatayud*, *Arturo ?*, *Rafael Solbes* y *Manuel Valdés*, componentes los dos últimos ya del citado *Equipo Crónica*, así como los críticos *Vicente Aguilera* y *Tomás Llorens*. Esos contactos dieron como resultado la creación de *Estampa Popular* en Valencia, similar a las formadas en otras capitales españolas aunque con propuestas sensiblemente distintas, hecho que se recoge en el texto programático de su primera exposición y en las propias obras, cuya iconografía se hace derivar de los medios de comunicación de masas (publicidad, cine, TV, prensa o cómics). En lo que sí coincide es en su intento de entroncar con la amplia tradición del grabado popular desarrollado en matrices o tacos cilindrados por entalladores anónimos, con alusiones ahora a temas coyunturales de orden político, social o religioso, tratados con un sentido crítico y aun satírico.

Desde sus comienzos, *Estampa Popular* en Valencia sólo tuvo la intención de trabajar en un medio gráfico con posibilidades multiplicativas, escogiendo el grabado en linóleo por razones económicas y de rapidez del procedimiento. Pero la rápida evolución estilística sufrida por los componentes de *Estampa Popular* originó la búsqueda de nuevas técnicas, pues los planteamientos pronto desbordaron la capacidad de linóleo o del grabado practicados por otros grupos. La respuesta a este tipo de inconvenientes se encontró en la serigrafía, procedimiento que carecía de la tradición del grabado o de la litografía, y que aún no tenía todo el desarrollo industrial que posteriormente alcanzó. Era por tanto, un medio idóneo todavía sin explotar, en el que el artista puede participar directamente en la elaboración de positivos mediante técnicas que se adecúan al trabajo del pintor o del grafista, mientras que la elaboración de la plantilla

Uno de los principales escollos que tuvieron que vencer estos primeros trabajos y sus autores fueron las reticencias que por parte de amplios sectores de artistas, editores, críticos, etc., existían hacia la serigrafía como procedimiento artístico. El más importante, la natural ruptura que supone todo lo nuevo frente a los ya sedimentados procedimientos “clásicos” del grabado y la litografía, que habían sido considerados como medios estrictamente de uso artístico al perder su función comercial de métodos reproductores de imágenes para pasar a formar parte de medios al servicio de la concepción de la obra de arte bajo la modalidad de “grabado original”.

Ese panorama comienza a cambiar a partir de la década de los setenta, cuando los circuitos comerciales del arte cobran auge y se aprecia un aumento considerable en la producción de obra seriada, creándose nuevas vías con las suscripciones en la venta de estampas.

Coincidiendo con esta expansión del mercado artístico, el editor *Gustavo Gili* de Barcelona introduce por primera vez serigrafías en su prestigiosa colección “La cometa”, al publicar en 1972 una carpeta con cinco estampas titulada “Compositions”, uno de los más interesantes trabajos de *Equipo Crónica*. De forma paralela al crecimiento del mercado artístico se hace patente el interés de los artistas por realizar una obra de arte seriada tanto en forma de obra gráfica como de “múltiples” que tienden a cubrir una buena parte del coleccionismo, facilitando la posibilidad de que la obra de arte, sin perder su “aura”, llegue a un mayor número de personas.

Ese propósito anima a un grupo de galeristas valencianos, siendo *Vicente García Cervera* (Galería Val i 30) el iniciador de esta actividad con la edición de varias obras de *Equipo Crónica*, la primera de ellas la titulada “La Cultura de Occidente” en 1968. A éste le siguieron otras serigrafías de *Martí Quinto*, *Miguel Navarro*, *Morea* o *Ramírez Blanco*.

Otra importante contribución ha sido la de *Miguel Agrait* (Galería Punto) que ha publicado obras de *Sempere*, *Yturralde*, *J. Calvo*, *Equipo Realidad*, *Renau*, *Equipo Crónica*, *Genovés*, *Michavila*, *Horacio Silva* y de artistas no valencianos.

Menos extensa, debido a su temprana desaparición, fue la actividad de dos galerías, *Temps*, que editó obras de *A. Cillero*, *Juan A. Toledo* y *B. Roca*, y *Viciana*, con obra de *Carmen Navarro*, *Martín Caballero*, *Miguel Ángel Ríos*, *María Montes* y *Ana García Pan*. Años después, en 1975, y a iniciativa de *Juan L. Llopis* y *Manolo Olmos*, surge una agrupación con galería propia, “L'Eixam”, ya desaparecida, cuyo principal objetivo era ofrecer una muestra permanente de obras

seriadas de artistas valencianos —llegó a reunir a más de cincuenta— y, paralelamente, organizar toda una serie de exposiciones temporales itinerantes, actos culturales, conferencias, etc.

Dentro de esa línea de difusión de la obra seriada cabe reseñar la edición por determinados partidos políticos —P.C.E., P.S.P.V. y P.S.O.E.— de carpetas colectivas entre los años 1974 y 1979. Algunas de éstas contaron con la colaboración de artistas internacionales como *Adami*, *Arroyo*, *Spadari*, etc. figurando entre los valencianos *Arcadi Blasco*, *Alfaro*, *Antoni Coll*, *Amadeo Gabino*, *Joan Genovés*, *Antoni Miro*, *Hernández Mompó*, *Nassio*, *Salvador Soria* y *Teixidor*.

A estas iniciativas privadas cabe sumar la realizada por *Gráficas Vicent* que, dentro de una cuidada producción editorial, ha publicado estudios monográficos de diversos artistas valencianos a la vez que carpetas con serigrafías de los pintores *Genaro Lahuerta*, *Francisco Lozano*, *Joaquín Michavila* y *Luis Arcas Brauner*.

Medio de expresión gráfica con una gramática específica propia, dentro de la imagen seriada, lo constituye el cartel, anunciador de todo tipo de productos publicitarios, y en el que cuenta, sobre todo, la eficacia icónica del mensaje propuesto.

Mayores exigencias estéticas presenta un género de cartel objeto de anuales o coyunturales encargos oficiales, pregonero de festejos populares, conmemoraciones, ferias, etc. El cartel al servicio de una causa política carece, por contra, de significación durante los dilatados años del franquismo, contrastando ostensiblemente esa situación —lógica por otra parte dada la naturaleza ideológica excluyente del citado período— con la plétora cartelística de la guerra civil.

El cartelismo valenciano, que con *Arturo Ballester* y *José Renau* a la cabeza, tan alta calidad alcanzara durante la etapa bélica, hubo de aplicarse a partir de 1939 fundamentalmente, y como en todas partes, al cartel publicitario de diseño más o menos convencional. Como queda apuntado los carteles valencianos de ferias y fiestas alcanzan de conjunto mayor interés artístico; por de pronto los certámenes convocados por las pertinentes comisiones organizadoras estimularon obviamente una competitiva concurrencia de diseñadores gráficos y publicitarios, codiciosos de lograr la programación de una imagen o imágenes originales en ese medio tan impactante desde el punto de vista social, a fuerza de resultar tan visto, como es el cartel.

A través de este género, sobre todo, es posible comprobar las vacilaciones aún existentes entre el cartel-cartel y el cartel-obra pictórica, modalidad ésta favorecida por la retórica iconográfica impuesta en los

concursos convocados al efecto y por la reiteración del mensaje a transmitir, pero en progresivo declive frente a un concepto reivindicador de la especificidad sintáctica del cartel.

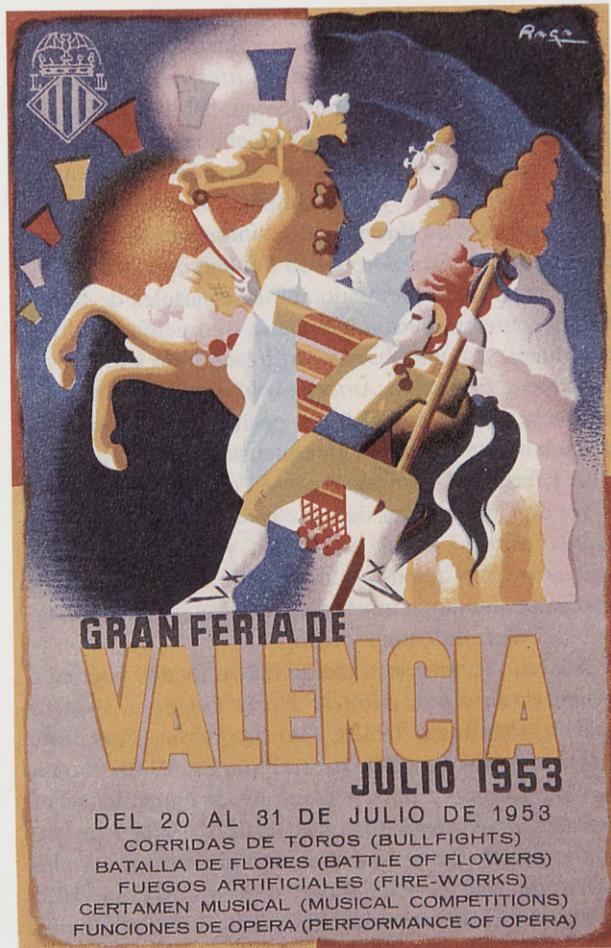
La limitación impuesta a este capítulo nos impide extendernos en la significación de destacados cartelistas, con frecuencia pintores y diseñadores gráficos a un tiempo; pero no deben silenciarse unos cuantos nombres asociados a los focos de producción más activa o en los que los encargos oficiales obtuvieron los mejores resultados.

Así, en Alicante, donde era notorio el magisterio ejercido por *Lorenzo Aguirre*, antes y tras la guerra civil, han de recordarse los nombres de *Gastón Castelló* (Alicante, 1902-1986), artista polifacético muy influyente sobre las nuevas generaciones; *Manuel Albert González* (Aranjuez, 1907), cartelista de línea depurada y perfecto dominio del color aunque con excesivas concesiones al tipismo local, decantado, a partir de los años 50 a un concepto más abstracto; *José Pérez Gil* (Caudete, 1918), autor de una numerosa producción; *Otilio Pérez Serrano* (Alicante, 1924-1985), diseñador de estupendos carteles de composición dinámica, posteriormente evolucionado a una figuración simbólica y aun abstracta, y *Fulgencio Blanco*, autor, como los anteriores, de varios carteles anunciadores de *les Fogueres de Sant Joan*, instituidas en 1928, carteles generalmente de corte barroco hasta que en 1961 se introduce una corriente abstractizante con *Juan Bautista Sanchis* y el propio *Fulgencio Blanco*, en su doble línea lírica y constructivista, alternada con propuestas de sin tesis gráfica dentro de lo figurativo.

En cierta relación con Alicante se halla la producción cartelística de Alcoy, progresivo núcleo industrial de fecunda tradición litográfica. Concretamente en torno a la fiesta de *Moros y Cristianos*, un plantel de cartelistas de acusada personalidad, recientemente estudiados por *M.ª Luisa Pérez Rodríguez*, han aportado un contingente de carteles de positivo interés de conjunto; sobresalen los de *Chapí*, *Arjona Vallet*, *Vicente Silvestre*, *Rafael Guarinos* y *Antonio Pérez Jordá*.

Más barrocos y desprovistos de entidad conceptual se nos revelan los carteles editados a partir de 1945 tanto en Burriana como en Castellón, relativos a la celebración de las fallas y las fiestas de la Magdalena, respectivamente. Diseñadores gráficos como *Juan Bodí Ramos* (Burriana, 1932), el afiligranado decorador *Joaquín Ortells Vernia* (Burriana, 1932), *Juan Dualde Moles* (Burriana, 1940), *Alain Campos Peyrat*, *Francisco Membrado* (Almassora, 1962), *Foch*, *Beltrán* y *Tassio* acaparan prácticamente lo más resaltable de este conjunto.

Caso aparte lo constituye el foco de la ciudad de Valencia, donde el magisterio de Renau, los hermanos *Arturo* y *Vicente Ballester*, *Manuel Monleón*, *Manuela Ballester Vilaseca*, exiliados y/o absolutamente marginados tras la guerra civil en el medio local, y el del



Rafael Raga Montesinos. Cartel Feria de Julio, 1953

malogrado *Antonio Vercher* pervive en *Armando Ramón*, *Rafael Raga*, *Salvador Donat*, *José Espert* o *Calandín* durante los procelosos años de la postguerra.

Con ellos entroncan artistas más jóvenes, autores de memorables carteles oficiales para las fallas, feria de julio o feria muestrario internacional, barrocos y muy coloristas en general, si bien en las últimas décadas alcanzan un concepto de síntesis y abstracción gráfica más en consonancia con el lenguaje específico del cartel moderno, sobrio pero rotundo. Siguiendo el esquema propuesto por uno de sus más destacados cultivadores, *Rafael Contreras Juesas* (Valencia, 1933), autor de una

excelente tesis doctoral sobre el tema, próxima a publicarse, a una fase transicional figurativa, a veces de un hiperrealismo excluyente, tendencia al virtuosismo y amplia utilización del aerógrafo, sucede un cartelismo distinto, pluriforme, influido por las nuevas tendencias plásticas.

Se incluyen en el primer apartado, en el que se perciben ecos de *Luis Dubón* y *José y Bartolomé Mongrell*, los nombres de *Rafael Raga Montesinos* (Valencia, 1910-1985), muy influido por Renau, hábil en el manejo del aerógrafo y dotado de amplios conocimientos de diseño y artes gráficas; *Vicente Gil Pérez* (Valencia, 1913), investigador y experimentador nato, autor de buenos carteles de iluminación contrastada y expresionista; *Santiago Carrilero Abad* (Valencia, 1893-1963), el más prolífico y premiado autor de carteles de fallas, progresivamente decantado a una figuración de ritmo curvilíneos y a una obsesiva utilización de símbolos y prototipos; *Fernando Antolí Candela*, "Sacramento", (Valencia, 1915), autodidacta, prolífico y polifacético, reiteradamente premiado en concursos de carteles para fallas y ferias muestrario; *Vicente Vila*, dibujante publicitario de *Cifesa*, autor de carteles de un concepto ilustrativo influido por *J. Segrelles*, y el citado *Rafael Contreras*, para quien la composición de un cartel debe expresarse siempre a través de los tres elementos fundamentales de forma, tono y color.

Adscritos a una abstracción más o menos poética o geometrizable son *Alberto Peris Gregori*, *Alvaro Beltrán*, (Meliana, 1932), *García Puche*, *Fernando Calatayud*, *Enrique Mestre* (Alboraya, 1936) *Rafael García* o *Damián Contreras*, autores de magníficos carteles de fallas premiados entre 1962 y 1970. Muy influidos por el pop se muestran en cambio los carteles falleros de *Juan Pareja Sánchez* o *Rosa Torres*, de 1971 y 1975, respectivamente. Entre los más jóvenes cabe recordar a *Vicente Vidal Miñana* (Valencia, 1948), y *José Aguilar García* (Valencia, 1966).

Modalidad de cartel efímero, por su condición de obra única, irrepetible, del que sólo restan reproducciones fotográficas, fue el del cartel mural para fachadas de salas de cine, género en el que destacaron sobre todo *Vicente Gil Pérez* y *José Fabra*, con frecuencia asociados en la ejecución de este tipo de cartel, así como *Francisco Baró* y *Rodríguez Beüt*. Se conforman, en cambio, a la imagen seriada por procedimientos fotomecánicos, el cartel publicitario cinematográfico, género al que dedicaron una activa producción varios talleres valencianos, Litografía Aviñó, Durá, Mirabet, Ortega y Gráficas Valencia, particularmente. Ha de recordarse nuevamente a José

Renau por su ingente producción para el género entre 1939 y 1957, años de su exilio en Méjico.

Aun dentro de su estatismo ha de mencionarse también el cartel taurino en el que desde finales del siglo pasado el taller litográfico de *José Ortega* absorberá una producción casi monopolística para todo el país; a los nombres clásicos de *Carlos Ruano* y *Roberto Domingo* sucederán los de *Juan Reus*, *Cros Estrems* o *Martí Font* como los más representativos.

Coexisten con todas estas manifestaciones de las artes gráficas una muy peculiar, popular y multitudinaria por estas décadas, la del *tebeo*, de verdadero consumo masivo hasta la llegada de la T.V. A su difusión contribuyó eficazmente la *Editorial Valenciana*, constituyendo su serie "Roberto Alcázar y Pedrín", publicada entre 1940 y 1975, el primer gran éxito del tebeo español de la postguerra; su creador y dibujante era *Eduardo Vañó* (Valencia, 1911-1993). Por la misma editorial se publica a partir de 1944 otro tebeo de aventuras de gran éxito "El guerrero del antifaz", héroe épico situado en plenas luchas medievales de reconquista peninsular; su autor, el dibujante *Manuel Gago* (Valencia, 1925-1980), es autor asimismo de otra popular serie "El espadachín enmascarado", "El pequeño luchador", "Purk, el hombre de piedra", etc. son también suyas. Otros grandes éxitos de la Editorial Valenciana fueron las revistas infantiles, de formato vertical, por tanto, tituladas "Jaimito", iniciada en 1943, y "Pumby", sus protagonistas principales, creados por los dibujantes "Karpa", seudónimo de *Rafael Catalá* (Valencia, 1926) y *José Sanchis* (Valencia, 1932), respectivamente.

Otra editorial es Garga, fundada por el citado Manuel Gago, que luego pasó a denominarse "Maga"; además de cuadernillo de "cómic" tan populares como "Pantera negra", del dibujante *Miguel Quesada*, o "Apache", de *Luis Bermejo*, editó, entre otras, las series de "El espía", "El Capitán don Nadie", "Dan Barry, el Terremoto", del dibujante *José Ortiz*; "Bengala", de *Leopoldo Ortiz*, "Cartucho y Patata", de *Vicente Ramos*, etc.

En la década de 1970, la competencia avasalladora de determinadas editoriales nacionales y extranjeras absorbió la producción para las mismas de los principales dibujantes valencianos de tebeos; en los últimos años, un grupo de jóvenes dibujantes valencianos, excelentes creativos gráficos, han alcanzado un alto grado de reconocimiento a este nivel, constituyendo la que se ha denominado ya escuela valenciana de cómics. Entre ellos destacan *Javier Mariscal* (Valencia, 1950), celebrado autor de carteles publicitarios, portadas de disco, estampados sobre tela y diseño de muebles, además de dibujante del álbum "El Rollo enmascarado" y los cómics

“El Víbora”, “Cairo Raw”, etc.; *Joan Bosch* “Micharmut”, (Valencia, 1953), creador de “Els tebeus del Cingle” y asiduo colaborador de las revistas valencianas “Los Marginados” y “Boulevard”, autor asimismo de un compendio de sus teorías y prácticas visuales titulado “Dagón”; *Sento Llobell* (Valencia, 1953), que con el anterior publica “Dau-Dau Companyia”, dentro de la colección “Els tebeus del Cingle”, además de colaborar en los principales cómics nacionales; *Daniel Torres* (Valencia, 1958), autor de carteles galardonados por el Ayuntamiento de Valencia y de otros para grupos

teatrales y musicales, colaborador de la revista “El Víbora” y “Cairo”, dos de los cómics actuales más representativos, y *Miguel Beltrán* (Jaraguas, 1959), dibujante de historietas de las revistas “1984” y “Cairo”.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES
MANUEL SILVESTRE VISA

LA PRIMERA EXPOSICION BIENAL DE ARTE DEL REINO DE VALENCIA. 1951

A principios de los años cincuenta, el estallido de la *Guerra Fría* forzó a que las potencias occidentales contemplaran la dictadura franquista —reducto inaccesible al comunismo— bajo una nueva perspectiva.

En España, el nuevo marco de la política internacional permitía un acercamiento a las naciones democráticas, lo que, a su vez, posibilitaba la salida de un sistema económico a punto de colapsarse.

La cruda realidad española había evidenciado, hasta para los sectores más enconados del franquismo, lo imposible de mantener el país mediante un sistema de economía autárquica. La propuesta del aislamiento como virtud doctrinal del régimen, habría de dar paso a una nueva estrategia de apertura.

Mucho del autoritarismo y casi toda la xenofobia generados por el aparato estatal durante el aislamiento, debían ser suprimidos en una coyuntura que preconizaba la bonanza a partir de las relaciones con el exterior.

Si España tenía que alinearse junto a las democracias occidentales, el régimen tendría, no sólo que idear su propia versión política de la democracia, sino que presentarse a sí mismo como defensor de una sociedad abierta a sus esquemas culturales.

La tarea de conseguir una homologación cultural con el occidente democrático, prontamente avocó al franquismo a colaborar en la renovación de las caducas estructuras artísticas. Tal como dice *Aguilera Cerni*: “Los esfuerzos para actualizar los quehaceres artísticos, que comenzaron siendo sospechosos de inclinaciones subversivas, desembocaron en intentos pragmáticos para asimilarlos y despojarlos de cualquier supuesto contenido intranquilizador.”⁽¹⁾ Hasta tal punto, que sólo merced a la implicación de personalidades y organismos oficiales, los artistas españoles llegaron a constituirse en maestros indiscutibles de la abstracción y el informalismo en los foros internacionales.

En esta línea de reorientación de la vida artística española, la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, supuso un hito de incuestionable interés.

La *Bienal* tuvo un evidente cariz político al que se supeditaron todas las consideraciones de orden estético. Convirtiendo a Madrid, durante unos días, en centro artístico de latinoamérica, se deseaba proclamar la

presencia de España en el mundo, destacando un pretendido papel de avanzada cultural en el seno de la *Hispanidad*.

Dada la resonancia del evento, el discurso pronunciado en su inauguración por el entonces ministro de *Educación Nacional*, *Joaquín Ruiz-Giménez*, tuvo un obvio carácter programático. En él se expusieron las líneas directrices que a partir del momento iban a regir el acontecer de la cultura artística española en su relación con el Estado.

“En nuestra situación concreta, —decía *Ruiz-Giménez*— nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar que estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra fecunda.”⁽²⁾

Esta fusión equilibrada entre esencial españolismo y progresos foráneos que propugna el fragmento citado, demuestra la aceptación oficial del responsable *aggiornamento* defendido por *Eugenio d'Ors* como fórmula operativa con la que sacar del atasco el arte español, que adquiriría ahora la impronta de política cultural del Estado.

(1) AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970, p. 11.

(2) RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín. “Arte y Política. Relaciones entre Arte y Estado”, discurso inaugural de la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, 12 de octubre de 1951. El discurso fue posteriormente publicado en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 26, Madrid, febrero, 1952. Más recientemente se ha publicado en: *Aguilera Cerni, Vicente. La postguerra: Documentos y testimonios. Vol. I.*, Bilbao, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 91 y ss. Y también en *Calvo Serraller, Francisco. España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985. Vol. I.*, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985, pp. 304-305.

En el terreno de las estrategias políticas aplicables, la cultura artística, se abandonaba oficialmente el monopolio del historicismo academicista como única fuente permisible en la configuración de los postulados estéticos. No es que el academicismo desapareciese por completo de la vida artística española —de hecho continuó teniendo plena vigencia como norma de régimen interno—, es que, oficialmente, se reconocía la utilización en paralelo de nuevas alternativas.

Cuando reflexionamos acerca de procesos que se dieron en los sistemas culturales de un estado centralista, no podemos dejar de preguntarnos ¿de qué forma repercutieron éstos en los sistemas culturales periféricos y, más concretamente, en el valenciano? En lo que al devenir de los procesos artísticos se refiere, ¿Es posible establecer paralelismos entre el acontecer cultural central y el valenciano? ¿Podremos constatar en Valencia, la presencia de hitos equivalentes a la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*?

Estas cuestiones comienzan a esclarecerse cuando, al estudiar sistemáticamente la hemerografía de la época, encontramos noticias como la aparecida en el vespertino *Jornada* el 6 de enero de 1951:

“De acuerdo con el capítulo III de los Estatutos de la Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, que hace referencia a la libertad que los jurados de selección, tanto al español como a los otros de cada país, tienen para utilizar en el cumplimiento de sus funciones el procedimiento que consideren más oportuno para seleccionar las obras más representativas, el jurado de selección español ha resuelto organizar algunas Exposiciones Regionales, que serán visitadas por dicho jurado para su labor seleccionadora.

El Instituto de Cultura Hispánica ha facilitado al Instituto Iberoamericano de Valencia como entidad que en nuestra ciudad le representa, para que lleve a cabo una Exposición de Arte que permita elegir la aportación de los artistas de Valencia, Castellón y Alicante a la Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte.”⁽³⁾

De esta manera el Instituto Iberoamericano de Valencia (sito en la calle Colón, n.º 20) creaba la *Bienal de Arte del Reino de Valencia* que, apareciendo ligada a la *Bienal Hispanoamericana de Arte*, debería obedecer a sus mismas aspiraciones político-culturales.

Casi tres meses más tarde aparecía publicada en el diario *Levante* una entrevista realizada al director del Instituto Iberoamericano de Valencia, *Francisco Marco Merenciano*. En la entrevista quedan claros los objetivos que se planteaba la exposición: primero seleccionar las obras de la región de Valencia para la próxima *Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte* de

Madrid y segundo fomentar las artes de la mencionada región premiando convenientemente las obras, que estaban siendo admitidas con un “... *criterio amplio, puesto que en esta exposición caben todas las escuelas y nosotros admitimos a ella todas las tendencias.*”⁽⁴⁾

Para fomentar este espíritu aperturista la prensa comenzó una verdadera campaña de propaganda, probablemente siguiendo las consignas de Madrid. El mejor exponente de esta estrategia lo hallamos en las numerosas entrevistas realizadas a personalidades, tanto de prestigio en el mundo del arte como de irreprochable comportamiento político. Con estas entrevistas se pretendía, por un lado, aplacar posibles reticencias entre las filas más radicales del *Movimiento* local y, por otro, convencer a los artistas para que salieran, en la medida de lo posible, del adocenamiento artístico imperante.

La primera de estas entrevistas fue publicada en *Jornada* y realizada por el caricaturista “Milo” al artista Fernando Escrivá. En ella se decía:

—¿Qué es lo que más le seduce de esta Bienal?

—*La posibilidad de una renovación del ambiente artístico valenciano y español.*

—¿Entonces no cree que es peligroso asomarse al exterior?

—*De ninguna manera: es necesario. El artista debe salir con frecuencia a todas las posibilidades, aunque —eso si— «volviendo siempre a la base».*⁽⁵⁾

El periódico que sistemáticamente siguió esta estrategia fue *Levante*, que organizó una encuesta entre distintas personalidades de la vida artística valenciana. Las preguntas eran siempre las mismas y fueron realizadas por *E. Martínez Ballester*.

La encuesta pedía la opinión sobre el momento artístico valenciano, sobre si la *Bienal* podría expresar la orientación dominante entre los artistas de la región, sobre la urgencia de crear en Valencia un Museo de Arte Moderno, sobre la necesidad de protección de la tradición valenciana y la opinión sobre si la muestra debería estar abierta a todas las tendencias, incluidas aquellas opuestas a lo determinado por la escuela y la academia.

La primera encuesta se realizó al Presidente del *Círculo de Bellas Artes*, el arquitecto *Javier Goerlich*,

(3) Anónimo. “Instituto Americano de Valencia. I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano” en *Jornada*, n.º 2.859, Valencia, 6 de enero de 1951, p. 3.

(4) BALLESTER, E. M. “«Tenemos un amplio criterio selectivo»” en *Levante*, n.º 3.697, Valencia, 25 de marzo de 1951, p. 3.

(5) MILO. “Cuénteme su secreto” en *Jornada*, n.º 2.946, Valencia, 19 de abril de 1951, p. 3.

quien además fue miembro tanto del jurado de selección de las obras, como del que otorgó los premios. Su opinión sobre si la permisividad hacia las corrientes modernas, debía presidir la exposición era la siguiente:

—*Lo estimo conveniente y hasta necesario, pues ello ha de ofrecer la oportunidad de un enfrentamiento muy saludable para todos: interesados, público y crítica*”⁽⁶⁾

En la segunda encuesta publicada, el entrevistado volvía a ser el joven pintor *Fernando Escrivá*. Su opinión sobre el actual momento del arte valenciano era la siguiente:

—*Creo que en estos momentos —(...)— se está produciendo una interesante renovación del ambiente artístico a cargo, casi exclusivamente, de los elementos jóvenes, tanto escolares como postescolares, en pintura y escultura. Si éstos no se malogran, dentro de pocos años la pintura valenciana estará vinculada, por fin, al movimiento artístico internacional.*”⁽⁷⁾

En cuanto a admitir todas las tendencias presentes en el panorama artístico valenciano, fueran del signo que fuesen, el entrevistado no se mostraba menos seguro de su respuesta:

—*Creo que puede y que será expresión total de nuestro momento artístico, por que el jurado de admisión, según tengo entendido, tiene las puertas abiertas a todo lo que esté dentro de una tendencia estética, desde el naturalismo hasta la pintura abstracta.*

—¿Le parece que deben abrirse las puertas de la Bienal a todas las corrientes artísticas?

—*No, rotundamente no. Esta exposición —(...)— es nuestra credencial ante el mundo como puerto creador, y sólo lo que es invención, hallazgo, descubrimiento, creación, debe interesar. (...).*

—¿Para qué tendencia, pues, entiende usted que se deben abrir las puertas? ¿Para las que se apartan de lo que hasta hoy enseñaron en España la Escuela y la Academia?

—*Naturalmente que para éstas. La exposición, insisto, deberá ser sólo para ellas. Las otras ya tienen los Salones de Otoño, la Exposición Nacional, los concursos, las becas... Dejemos pues un poquito para las primeras.*”⁽⁸⁾

El 3 de mayo aparecía publicada la tercera entrevista. Esta vez le tocaba el turno a *Federico Montaña Alba*, miembro del *Grupo Z*, que acababa de ser galardonado con la Pensión de la Diputación Provincial. Encontrándose de viaje de estudios en París, había venido a pasar unos días en Valencia y aprovechaba para presentar obra en la exposición. Su opinión sobre el momento artístico valenciano era la siguiente:

—*En estos momentos en que Sorolla ya es «historia» es cuando surgen jóvenes maestros valencianos que llevan como bandera una absoluta sinceridad: es el momento interesante, es nuestro momento*”⁽⁹⁾

En la cuarta de sus entrevistas *Martínez Ballester* encuestaba a *Genaro Lahuerta*, el pintor más carismático de la época. En el momento artístico valenciano *Lahuerta* encontraba...

—*...un grupo reducido fiel a las audacias e incertidumbres. Creo que debemos atenderles.*”⁽¹⁰⁾

Al tema de la apertura a todas las corrientes artísticas contestaba en los siguientes términos:

—*Sí, si se quiere ser responsable del momento histórico en que vivimos y, por lo tanto, sin rechazar lo que nos desagrade.*

—¿Incluso a los que se apartan en absoluto de cuanto enseñaron en España la escuela y la academia?

—*Incluso. Estos, en cualquier aspecto en que se presenten, vendrían a revelarnos un camino: el suyo.*”⁽¹¹⁾

En la quinta de las entrevistas publicadas era encuestado el escritor, periodista y crítico, asiduo colaborador del vespertino *Jornada*, *José Ombuena*, quién, como *Goerlich*, formó parte del jurado que atribuyó los premios. Sobre el momento artístico decía:

—*...hay en él más tanteos que logros, más crisis que plenitud, más promesas que frutos, más titubeos y vacilaciones que directrices firmes y seguras. Las excepciones claro es no cuentan. El arte valenciano atraviesa, en fin, un período de transición, del que puede salirse superado o malogrado.*”⁽¹²⁾

Sobre la apertura a todas las tendencias se mostraba seguro:

—¿Incluso con las que se apartan en absoluto de cuanto hasta hoy enseñaron en España la Escuela y la Academia?

(6) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.722, Valencia, 26 de abril de 1951, p. 3

(7) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.725, Valencia, 29 de abril de 1951, p. 6.

(8) IBÍDEM.

(9) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.728, Valencia, 3 de mayo de 1951, p. 2.

(10) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.731, Valencia, 6 de mayo de 1951, p. 6.

(11) IBÍDEM.

(12) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.734, Valencia, 10 de mayo de 1951, p. 3.

—Si, incluso. Tan nefasto sería alimentar prejuicios académicos como hipotecarse a actitudes antiacadémicas.”⁽¹³⁾

La última entrevista que publicó *Levante* manteniendo el mismo cuestionario se realizó a *Francisco Lozano*. Preguntado acerca de si la exposición podría dar una imagen cierta del momento artístico valenciano, respondía:

“—La próxima gran exposición, si no hay ausencias lamentables, no sólo expresará el momento artístico de la plástica actual, sino que liquidará el falso período de maestría.”⁽¹⁴⁾

A la cuestión de la apertura de la *Bienal* a todas las tendencias, respondía con una alusión a la guerra de Corea:

“¿Pero qué manía en no querer pasar el paralelo 38!”⁽¹⁵⁾

El día 2 de julio de 1951 se inauguraba en los locales de la *Feria de Muestras la Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*. Presidió el acto el arzobispo de la diócesis doctor *Marcelino Olaechea Loyzaga*, estando presente el director de Cultura Hispánica, *Alfredo Sánchez Bella*, entre un largo listado de autoridades y personalidades⁽¹⁶⁾. Entre ellas, estuvieron presentes cuatro miembros de la comisión de organización de la *Bienal Hispanoamericana de Arte*: su presidente, el ya citado *Alfredo Sánchez Bella*, y los vocales *Enrique Lafuente Ferrari*, *Sánchez Camargo* y el poeta *Leopoldo Panero*.

La muestra tuvo para la época unas dimensiones colosales, parangonables solamente con las alcanzadas en las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Se presentaron más de 600 obras, entre pinturas, esculturas, grabados, dibujos, orfebrería y proyectos arquitectónicos, de casi 250 autores.⁽¹⁷⁾

(13) IBÍDEM.

(14) MARTÍNEZ BALLESTER, E. “Sobre la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia” en *Levante*, n.º 3.763, Valencia, 13 de junio de 1951, p. 3.

(15) IBÍDEM.

(16) También estuvieron presentes el Gobernador Civil y Jefe Provincial del *Movimiento*, *Diego Salas Pombo*; el presidente de la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*; *Rodríguez de Valcárcel*; el embajador de Colombia, *Guillermo León Valencia*; el alcalde de Valencia, *Baltasar Rull*; el presidente de la *Diputación Provincial de Valencia*, *Francisco Reig Cerdá*; el presidente interino de la *Diputación Provincial de Castellón*, *Ramón Roig*; el director del *Instituto Iberoamericano*, *Francisco Marco Merenciano*; el alcalde de Alicante, doctor *Francisco Alberola*; el comandante de Marina, *José Gerecht*; el delegado de trabajo, *Enrique Ojea*; el secretario general de la *Jefatura Superior de Policía*, *Federico Estrada*; el magistrado de trabajo *José María Haro*; el director del *Museo Provincial de Bellas Artes de San Pío V*, *Manuel González Martí*; el cónsul de Colombia en Valencia, *Candela Albert*; así como el de Venezuela, *Vicente Escuder*. El acto fue inaugurado con unas palabras a cargo del embajador de Colombia, *Guillermo León Valencia*, quien disertó sobre “*El Arte del Reino de Valencia y América*.”

(17) *En pintura*: *Alejandro Aleixandre*, *José Américo Aragonés*, *Badenes*, *Manuel Baeza*, *Angeles Ballester*, *Ballester Millán*, *Bas*, *José Benedito*, *Bellver Dalmás*, *A. Bosch*, *Calatayud*, *Sancho Castro*, *Clarós*, *R. Cardells*, *Carrión*, *Castañer*, *Gastón Castelló*, *Cebriá*, *Mery Clos Arlandis*, *Cordón Castelló*, *María Delgado*, *María José Sempere*, *Luis Dubán Portolés*, *Valentín Durbán*, *Fernando Escrivá*, *Rafael Estellés*, *Gabriel Esteve*, *Fabregat*, *Rafael Fernández*, *Adolfo Ferrer*, *Adolfo Francés*, *Marced Furió*, *José Gálvez*, *Casimiro Gracia*, *Rafael García Sanchís*, *Manuel Gil*, *Gil Silvestre*, *Víctor Manuel Gimeno*, *Enrique Ginesta*, *Gómez Vila*, *Manuel González*, *José Gonzalvo*, *Juan Guillem*, *Gumbau*, *Igual Ruiz*, *Carlo-Andrés L. del Rey*, *Genaro Lahuerta*, *Francisco Lozano*, *Llopis Tomás*, *Ricardo Llorens*, *Julio Llorente*, *E. Marco Contreras*, *E. Marco Prats*, *Dolores Marqués*, *Martínez Beneyto*, *Martínez Llobregat*, *Martínez Rives*, *Angela Masiá*, *Juan Masiá*, *Mataix*, *Consuelo Matoses*, *Mellado Guinot*, *Mellado Sanchís*, *Mirasol*, *Federico Montañana*, *Montañés*, *Montoro*, *Moreno Gimeno*, *R. Murillo Rams*, *Navarro Sala*, *Alejandro Oliveras*, *Amparo Palacios*, *María Luisa Palop*, *Teresa Pascual*, *José Pérezgil*,

Pérez Pizarro, *Peris Guerola*, *Pons*, *Juan Bautista Porcar*, *Prados*, *Vicente Renau*, *Ribelles*, *Ridaura*, *Ríos Foxá*, *Roch Minué*, *Santiago Rodríguez*, *Rodríguez Mayol*, *Rodríguez S. Clement*, *Vicente Rodilla*, *Emilio Ros*, *José Ros*, *José Sabina*, *J. Sales*, *Concepción Sánchez*, *Vicente Sanchís*, *V. Sanz*, *Francisco Sebastián*, *Eusebio Sempere*, *Manuel Sigüenza*, *Remigio Soler*, *Soler Llorca*, *Carlos Sosa*, *José Tamarit*, *José Tarín*, *Antonio Texhón*, *A. Tristán*, *J. Tudela*, *Salvador Tuset*, *Valentín Urios*, *Francisco Val*, *Varela*, *Miguel Verchili*, *J. Verdager*, *Salvador Victoria*, *Martín Vidal*, *Vidal Serrulla*, *Vidalmar*, *Fina Vivó*, *José Vento* y *José Zamorano*. *En escultura*: *Arenas Calpe*, *Agudo*, *José Ballester*, *Arturo Bayarri*, *Vicente Beltrán*, *Manuel Biot*, *Francisco Bolinches*, *Amelia Bueso*, *Adrián Carrillo*, *Federico Castellano*, *Ramón Catalán*, *Rafael Contell*, *Stella Corvalán*, *Josefina Cuesta*, *Marco Díaz-Pintado*, *Díes Pérez*, *José Díez López*, *José Doménech*, *José Esteve Edo*, *M. Ferrer*, *Ferrerres Mompoy*, *Salvador Furió*, *Enrique Galarza*, *V. García*, *José Gijón*, *José Gutiérrez*, *Víctor-Hino*, *Hurtado Soto*, *Llavata Machinant*, *Llopis Andrau*, *Francisco Marco*, *Martínez Salas*, *Martínez Soler*, *Manuel G. Montfort*, *Mora Cirujeda*, *Jaime Mulet*, *Vicente Pallardó*, *Carmelo Pastor*, *José María Pellicer*, *R. Pérez Contell*, *Pomona Marte*, *Sánchez Agudo*, *Sánchez Bolós*, *Pascual Sempere*, *Manuel Silvestre de Edeta*, *Luis Torres*, *Carmelo Vicent* y *Federico Zapater*. *En grabado*: *F. Ballester*, *F. Bolinches*, *Carmelo Castellano*, *R. Catalán*, *José Esteve Edo*, *Ferrer Amblar*, *Ernesto Furió*, *Manuel Gil*, *Genaro Lahuerta*, *Andrés Lambert*, *Mallol*, *Dolores Marqués*, *Amparo Palacios*, *Santiago Rodríguez*, *R. Sanchís Yago* y *Eusebio Sempere*. *En dibujo*: *Ferrer Amblar*, *Genaro Lahuerta*, *José Mallol*, *Santiago Rodríguez* y *R. Sanchís Yago*. Y en *arquitectura*: *Francisco Mora* y *Eduardo Alegre*. Hubo También sección de orfebrería no quedando constancia en la prensa de cuáles fueron los participantes. El jurado de selección y colocación estuvo compuesto por: *Francisco Marco Merenciano* (presidente del *Instituto Iberoamericano de Valencia*), *Adrián Sancho Borja* (secretario del *Instituto Iberoamericano de Valencia*), *Arturo Zabala López* (asesor artístico del *Instituto Iberoamericano de Valencia*), *Javier Goerlich Lleó* (presidente del *Círculo de Bellas Artes*), *José Cort Grau* (delegado de la *Vicesecretaría de Educación Popular*), *Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco* (director de la *Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos*), *Manuel González Martí* (director del *Museo de Bellas Artes*), *Juan B. Carles Llamosi* (representante del *Colegio de Arquitectos*), *Ignacio Catalán Alday*, (director de *Levante*).

Al día siguiente la prensa valenciana comentaba el evento con el inevitable tono triunfalista que correspondía a tan formidable logro de la nueva España. El vespertino *Jornada* publicaba un comentario firmado "CH." (Chanzá) en el que, entre otras muestras de entusiasmo, se decía: "Ahí está abierta al público a la sombra del Miguelete la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia, como prueba irrefutable de que no es ni mito ni sólo historia, sino que tiene realidad y vigencia la frase de: «Valencia tierra de artistas»." (18)

Días más tarde Alvaro Pradillo publicaba en *Levante* la primera de sus crónicas dedicadas a la Bial. De su importancia se hacía eco el artículo en los siguientes términos: "De la reiteración y constancia de una muestra de arte, de su envergadura, puede nuestra estética cobrar nueva savia, ensanchar horizontes... ¡Quién conoce el porvenir o el futuro de cada hecho humano del espíritu o por qué (valores existen) no puede constituir España brújula y corazón de un arte próximo!" (19)

La Bial adquirirá vocación de hito trascendente, punto de partida desde el que romper las estrecheces de los moldes artísticos imperantes y lanzarse a la búsqueda de nuevas fórmulas con las que constituir un nuevo panorama para el arte valenciano y, por extensión, para el español. El juicio del mismo autor sobre la importancia de asimilar en la muestra tendencias novedosas, sintonizaba a la perfección con las consignas lanzadas desde el Ministerio de Educación Nacional, que serían hechas públicas oficialmente en el discurso de Ruiz-Giménez anteriormente citado.

Así, en el mismo artículo, Pradillo continuaba diciendo: "No hacía falta llegar a extremos, que tampoco se dan; pero no estaría fuera de tono incluso hasta agridulce en la actual exposición; una disparidad de criterios o de puntos de vista entre «viejos y nuevos»; «antiguos y modernos» (que nunca existe en rigor), siempre es beneficiosa a la larga, terminaría, como indicaba el señor Sánchez Camargo en su reciente artículo de LEVANTE, en el limpio españolismo. Un poco de «experiencia» y otro poco de «arrebatos y ensayos juveniles» nunca vinieron mal." (20)

Este talante aperturista, llegaba incluso hasta la profanación de los postulados que constituían el *sancta sanctorum* del academicismo, que basaba su primacía sobre criterios por los cuales la humanidad del arte era situada en la representación de la propia figura humana. El mismo Pradillo, en su crónica dedicada a los cuadros de figura y composición, decía: "Ni es oportuno ya en los actuales tiempos ni somos partidarios de considerar la pintura de figura como cima absoluta y exclusiva

del arte: tanto sería como dar la razón a una crítica valorativa del siglo XIX, según el cual, la calidad de una obra venía a medirse por la nobleza de lo representado." (21)

El mismo talante aperturista mostraba otro de los popes indiscutibles de la crítica de arte valenciana de la época: Felipe Garín Ortiz de Taranco (22).

En la sexta entrega de la serie de artículos que, publicados en *Jornada*, dedicó a la exposición, reseñaba la participación de los que calificaba como pintores de vanguardia. En el artículo se nos dice que las obras habían sido agrupadas formando una especie de salón aparte, cuyo responsable, Arturo Zabala López, había coordinado la exhibición de obras pertenecientes a José Vento, Prados, Gumbau, Víctor Manuel Gimeno Baquero, Carlo-Andrés L. del Rey, Manuel Gil Pérez, José Benedito, Federico Montañana, Eusebio Sempere, Angeles Ballester, Valentín Durbán, Luis Dubán Portolés, Fernando Escrivá, Carlos Sosa, Manuel Baeza y Gastón Castelló.

En la crónica se hacía una salomónica apuesta por la renovación: "Resultan igualmente inadmisibles por parciales y desprovistos de eficacia, las dos posiciones más frecuentes en relación con el arte «moderno» y más o menos «deshumanizado»: La que le niega, en todo caso, cualquier cualidad estética genuina y la contraria, igualmente incomprensiva, en cuanto no sea aplicación de los «ismos» en boga y declara guerra sin cuartel al arte enraizado en anteriores estilos y preferencias." (23)

En verdad, tales posicionales mostraban a las claras el triunfo en el ámbito valenciano de las tesis dorsianas convertidas, como ya se ha dicho, en consignas del régimen.

(18) CH. "La Bial de Arte", en *Jornada*, n.º 3.009, Valencia, 3 de julio de 1951, p. 2.

(19) PRADILLO, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. A modo de pórtico" en *Levante*, n.º 1951, n.º 3.785, Valencia, 8 de julio de 1951, p. 3.

(20) IBÍDEM.

(21) PRADILLO, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. La pintura: cuadros de figura y composición" en *Levante*, n.º 3.800, Valencia, 26 de julio de 1951, p. 3.

(22) En esos momentos Garín era director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y asiduo colaborador en *Levante y Jornada*.

(23) F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. VI: La pintura (tendencias de vanguardia)" en *Jornada*, n.º 3.035, Valencia, 2 de agosto de 1951, p. 2.

La lista de premiados corrobora esta apuesta⁽²⁴⁾. Así, en pintura, los premios fueron para las moderadas *deformaciones expresionistas* de Genaro Lahuerta y Manolo Gil o para los devaneos cromáticos de Lozano, excéntricos, pero dentro de la tradicional exuberancia lumínica valenciana. Las Menciones de Honor, destinadas a los jóvenes, se dieron a la moderación de obras como la de Vento o Montañana, no al más radical nivel de abstracción presentado por Sempere.

Sin embargo, aunque la apuesta de la Bienal por generar un clima de renovación era clara y decidida, los resultados reales que ofreció la exposición no parece que fueran todo lo prometedores que cabría esperar. El mismo Garín se veía obligado a reconocer la dispersión de estilos y tendencias que se mostraban: "*Señalar una tendencia que domine en tan abierta gama de realizaciones es difícil y siempre sujeto a revisión*"⁽²⁵⁾

También Pradillo reconocía implícitamente la mediocridad de la muestra al pretender defenderla de sus detractores, que al parecer los hubo dentro del sector radical de Falange, aunque no hayamos encontrado muestra escrita de tales disidencias.

En uno de los artículos que dedicó a reseñar la Bienal, comenzaba quejándose de la excesiva benevolencia del jurado de admisión, sin embargo, acababa señalando que el nivel era aceptable y prometedor: "*Hay pues, en resumen, sabiduría y clasicismo, técnica y altura, valentía y fe, atrevimientos y hasta desorientaciones, todo lo cual produce un buen balance porque la tónica general es buena y frente a los comentarios despectivos habrá de reconocerse el hecho de un conjunto que va desde la medianía de buen oficio o de «saber hacer» en adelante.*"⁽²⁶⁾

Cuando el 30 de julio fue clausurada la *Primera Bienal de Arte del Reino de Valencia*, se pasaba una página del arte valenciano marcada por el predominio de los esquemas culturales emanados de la autarquía, en los que la endogamia y el inmovilismo forzaron el culto a la tradición como única estrategia válida para el arte.

A pesar de la escasa aportación en lo que a logros artísticos se refiere, la *Primera Bienal de Arte del Reino de Valencia* supuso en el ámbito valenciano la proclama evidente de un cambio radical en la política cultural del régimen. No sólo se levantaba el veto impuesto a todos los esfuerzos independientes de innovación, sino que se pretendía incorporarlos al repertorio triunfalista de los logros del nuevo Estado.

De ese modo, la vanguardia artística fue utilizada por el aparato de propaganda franquista como tarjeta de presentación internacional. Cuando al final de la década de los cincuenta una nueva vanguardia se situó

en abierta oposición política al régimen, hubo de constituirse sobre el rechazo a las poéticas abstractas e informalistas, configurando su estética en las antípodas figurativas, a la búsqueda de lenguajes de mayor poder de intervención social.

CARLOS VILLAVIEJA

DOCUMENTACIÓN HEMEROGRÁFICA

Diario *Las Provincias*

1- Anónimo. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia"., n.º 34.128, Valencia, 6 de febrero de 1951, p. 8.

2- Anónimo. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.174, Valencia, 1 de abril de 1951, p. 7.

3- Anónimo. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.202, Valencia, 4 de mayo de 1951, p. 8.

4- Anónimo. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.226, Valencia, 1 de junio de 1951, p. 7.

5- Anónimo. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.229, Valencia, 5 de junio de 1951, p. 8.

6- Anónimo. "Noticias de la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.232, Valencia, 8 de junio de 1951, p. 8.

(24) La lista íntegra de premiados fue la siguiente: En *pintura* Genaro Lahuerta López, Francisco Lozano Sanchís; Juan Bautista Porcar Ripollés, Manuel Baeza, Manuel Gil Pérez. Las *Menciones de Honor* fueron para Carlo-Andrés L. del Rey, Luis Dubán Portolés, Valentín Durbán Alegre, Fernando Escrivá Cantos, Rafael Estellés Bartual, Gabriel Esteve Fuertes, José Gálvez Roch, Manuel González Santana, José Gonzalo Vives, Ricardo Llorens Cifre, Federico Montañana Alba, José Pérez Gil, Vicente Renau Torres, Pascual Roch Minué, José Tamarit García, Valentín Urios Trezano, José Vento Ruiz. En *escultura* el único premio fue para Vicente Beltrán Grimal y las *Menciones de Honor* para Carmelo Pastor Pla, Víctor-Hino y Rafael Contell. El premio de *dibujo* y grabado fue otorgado a Dolores Marqués Prat. El de *arquitectura* se declaró desierto, concediéndose una Mención de Honor a Eduardo Alegre Fayos. El Premio de *Arte Religioso* fue para Carmelo Vicent. El jurado estuvo compuesto por las siguientes personalidades: Javier Goerlich, presidente del Círculo de Bellas Artes; Juan B. Carles Llamosi, representante del Colegio de Arquitectos; José Ombuena, crítico de arte, asiduo colaborador del diario *Jornada*; Francisco Marco Merenciano, director del Instituto Iberoamericano de Valencia y Enrique Giner Canet.

(25) F. G.. "I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. II." en *Jornada*, n.º 3.015, Valencia, 10 de julio de 1951, p. 2.

(26) PRADILLO, Alvaro. "Crónicas sobre la I. Bienal de Arte del Reino de Valencia. Unas consideraciones sobre dibujo y grabado" en *Levante*, n.º 3.790, Valencia, 14 de julio de 1951, p. 3.

7- Anónimo. "Noticias de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.233 Valencia, 9 de junio de 1951, p. 8.

8- Anónimo. "Lo que es y lo que aspira a ser la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.234, Valencia, 10 de junio de 1951, p. 8.

9- Anónimo. "La Iglesia y el Arte". n.º 34.234, Valencia, 10 de junio de 1951, p. 8.

10- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.235, Valencia, 12 de junio de 1951, p. 8.

11- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.249, Valencia, 28 de junio de 1951, p. 8.

12- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.250, Valencia, 29 de junio de 1951, p. 8.

13- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 34.252, Valencia, 1 de julio de 1951, p. 16.

14- Anónimo "El arte del Reino de Valencia y América", n.º 34.253, Valencia, 3 de julio de 1951, p. 8.

15- Anónimo. "Notas de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 34.254. Valencia, 4 de julio de 1951, p. 8.

16- Anónimo. "Notas sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 34.256, Valencia, 6 de julio de 1951, p. 8.

17- Anónimo. "Notas sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 34.257, Valencia, 7 de julio de 1951, p. 8.

18- López Chavarrí, E. "Crónicas de la Exposición Bial. La escultura." n.º 34.260, Valencia, 11 de julio de 1951, p. 8.

19- Anónimo. "Notas de la Bial de Arte." n.º 34.263, Valencia, 14 de julio de 1951, p. 8.

20- Anónimo. "Los premios de la Bial". n.º 34.265. Valencia, 17 de julio de 1951, p. 3.

21- Anónimo. "Personalidad de los premiados en la Bial". n.º 34.270, Valencia, 22 de julio de 1951, p. 16.

22- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 34.275, Valencia, 28 de julio de 1951, p. 8.

Diario *Jornada*

23- Anónimo. "Instituto Americano de Valencia. I Exposición Bial de Arte Hispanoamericano". n.º 2.859, Valencia, 6 de enero de 1951, p. 3.

24- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.884, Valencia, 5 de febrero de 1951, p. 2.

25- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.901, Valencia, 24 de febrero de 1951, p. 5.

26- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.916, Valencia, 14 de marzo de 1951, p. 3.

27- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia" n.º 2.935, Valencia, 6 de abril de 1951, p. 2.

28- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia ha sido aplazada hasta julio". n.º 2.938, Valencia, 10 de abril de 1951, p. 3.

29- J. O. "Amadeo Gabino expone en Sala Mateu" n.º 2.942, Valencia, 14 de abril de 1951, p. 3.

30- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.959, Valencia, 4 de mayo de 1951, p. 2.

31- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.966, Valencia, 12 de mayo de 1951, p. 2.

32- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia", n.º 2.982, Valencia, 1 de junio de 1951, p. 2.

33- Anónimo. "Ante la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia", n.º 2.987, Valencia, 7 de junio de 1951, p. 4.

34- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.989, Valencia, 9 de junio de 1951, p. 2.

35- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia", n.º 2.990, Valencia, 11 de junio de 1951, p. 3.

36- Anónimo. "Ante la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia", n.º 2.991, Valencia, 12 de junio de 1951, p. 2.

37- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 2.998, Valencia, 20 de junio de 1951, p. 2.

38- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia será inaugurada el día 2 de julio". n.º 3.005, Valencia, 28 de junio de 1951, p. 2.

39- Anónimo. "Ante la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.006, Valencia, 29 de junio de 1951, p. 4.

40- Anónimo. "Esta tarde será inaugurada la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.008, Valencia, 2 de julio de 1951, pp. 1 y 3.

41- CH. "La Bial de Arte" n.º 3.009, Valencia, 3 de julio de 1951, p. 2.

42- Anónimo. "Apertura de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia" n.º 3.009, Valencia, 3 de julio de 1951, p. 2.

43- Anónimo. "La Bial de Arte", n.º 3.012, Valencia, 6 de julio de 1951, p. 2.

44- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. I." n.º 3.013, Valencia, 7 de julio de 1951, p. 2.

45- Anónimo. "Notas de la Bial", n.º 3.013, Valencia, 7 de julio de 1951, p. 3.

46- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. II". n.º 3.015, Valencia, 10 de julio de 1951, p. 2.

47- Anónimo. "Esta noche en la Bial de Arte. Recital de piano por Carmen Benimelli. Exhibición de la totalidad de las obras presentadas en la Bial." n.º 3.016, Valencia, 11 de julio de 1951, p. 3.

48- Anónimo. "La Bial de Arte". n.º 3.019, Valencia, 14 de julio de 1951, p. 2.

49- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. III. Pintura (figura)" n.º 3.021, Valencia, 17 de julio de 1951, p. 2.

50- Anónimo. "Fallo del jurado de la Bial de Arte" n.º 3.021, Valencia, 17 de julio de 1951, p. 2.

51- Anónimo. "Personalidad artística de los artistas premiados en la Bial. Pintura: Genaro Lahuerta" n.º 3.027, Valencia, 24 de julio de 1951, p. 10.

52- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. IV La pintura (paisaje)." n.º 3.027, Valencia, 24 de julio de 1951, p. 10.

53- Anónimo. "Última semana de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia" n.º 3.028, Valencia, 25 de julio de 1951, p. 3.

54- Anónimo. "Datos personales de los premiados en la Bial. Pintura: Francisco Lozano." n.º 3.028, Valencia, 25 de julio de 1951, p. 3.

55- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. V. La pintura (bodegón, etc.)." n.º 3.030, Valencia, 27 de julio de 1951, p. 2.

56- Anónimo. "La clausura de la Bial de Arte". n.º 3.031, Valencia, 28 de julio de 1951, p. 2.

57- Anónimo. "En la tarde de ayer se celebró la clausura de la Bial de Arte. Entrega de premios a los artistas galardonados." n.º 3.033, Valencia, 31 de julio de 1951, p. 2.

58- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.034, Valencia, 1 de agosto de 1951, p. 4.

59- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. VI. La pintura (tendencias de vanguardia)." n.º 3.035, Valencia, 2 de agosto de 1951, p. 2.

60- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia VII. Grabado y dibujo." n.º 3.036, Valencia, 3 de agosto de 1951, p. 2.

61- F. G. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. VIII (y último). Escultura y arquitectura". n.º 3.037, Valencia, 4 de agosto de 1951, p. 3.

Diario *Levante*

62- Anónimo. "Exposición Regional de Arte". n.º 3.643, Valencia, 19 de enero de 1951, p. 2.

63- Anónimo. "Primera Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.657, Valencia, 4 de febrero de 1951, p. 6.

64- Anónimo. "VII. Exposición Provincial de Arte y VI. de Aprendices". n.º 3.659, Valencia, 7 de febrero de 1951, p. 2.

65- F. G. "X. Exposición de Arte Universitario". n.º 3.674, Valencia, 24 de febrero de 1951, p. 2.

66- Anónimo. "Concurso para elegir el cartel anunciador de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.675, Valencia, 25 de febrero de 1951, p. 3.

67- Anónimo. "Inauguración en la Asociación de la Prensa de la exposición de carteles para la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.683, Valencia, 7 de marzo de 1951, p. 2.

68- Anónimo. "Fallo del jurado del concurso de carteles para anunciar la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.684, Valencia, 8 de marzo de 1951, p. 3.

69- Anónimo. "La I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia" n.º 3.688, Valencia, 13 de marzo de 1951, p. 5.

70- Martínez Ballester, E. "«Tenemos un amplio criterio selectivo»" n.º 3.697, Valencia, 25 de marzo de 1951, p. 3.

71- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia ha sido aplazada hasta primero de julio próximo". n.º 3.708, Valencia, 10 de abril de 1951, p. 5.

72- Martínez Ballester. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.722, Valencia, 26 de abril de 1951, p. 3.

73- Anónimo. "Instituto Iberoamericano de Valencia" n.º 3.725, Valencia, 29 de abril de 1951, p. 5.

74- Martínez Ballester. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.725, Valencia, 29 de abril de 1951, p. 6.

75- Martínez Ballester, E. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 3.728, Valencia, 3 de mayo de 1951, p. 2.

76- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.729, Valencia, 4 de mayo de 1951, p. 5.

77- Martínez Ballester, E. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.731, Valencia, 6 de mayo de 1951, p. 6.

78- Martínez Ballester, E. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.734, Valencia, 10 de mayo de 1951, p. 3.

79- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.736, Valencia, 12 de mayo de 1951, p. 4.

80- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia" n.º 3.757, Valencia, 6 de junio de 1951, p. 3.

81- Anónimo. "Notas de la Primera Bial de Arte", n.º 3.760, Valencia, 9 de junio de 1951, p. 3.

82- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.762, Valencia, 12 de junio de 1951, p. 2.

83- Martínez Ballester, E. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.763, Valencia, 13 de junio de 1951, p. 3.

84- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.769, Valencia, 20 de junio de 1951, p. 3.

85- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia, se inaugurará el 2 de julio" n.º 3.775, Valencia, 27 de junio de 1951, p. 3.

86- Anónimo. "Sobre la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.779, Valencia, 1 de julio de 1951, p. 5.

87- Anónimo. "Ayer se inauguró la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.780, Valencia, 3 de julio de 1951, p. 3.

88- Sánchez Camargo, M. "Arte nuevo y arte viejo", n.º 3.781, Valencia, 4 de julio de 1951, p. 3.

89- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.783, Valencia, 6 de julio de 1951, p. 6.

90- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia." n.º 3.784, Valencia, 7 de julio de 1951, p. 3.

91- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. A modo de pórtico". n.º 3.785, Valencia, 8 de julio de 1951, p. 3.

92- Anónimo. "I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.787, Valencia, 11 de julio de 1951, p. 4.

93- Anónimo. "El capitán general visitó ayer la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.789, Valencia, 13 de julio de 1951, p. 3.

94- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia. Unas consideraciones sobre dibujo y grabado." n.º 3.790, Valencia, 14 de julio de 1951, p. 3.

95- Anónimo. "Fallo de la I. Exposición Bial de Arte del Reino de Valencia". n.º 3.792, Valencia, 17 de julio de 1951, p. 3.

96- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. Arquitectos y Acuarelistas". n.º 3.798, Valencia, 24 de julio de 1951, p. 4.

97- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. La pintura: cuadros de figura y composición." n.º 3.800, Valencia, 26 de julio de 1951, p. 3.

98- Belda, María Angeles. "De la Bienal de Arte. El Arlequín de Genaro Lahuerta" n.º 3.801, Valencia, 27 de julio de 1951, p. 4.

99- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. El paisaje". n.º 3.803, Valencia, 29 de julio de 1951, p. 6.

100- Anónimo. "Mañana será clausurada la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia", n.º 3.803, Valencia, 29 de julio de 1951, p. 6.

101- Pradillo, Alvaro. "Crónicas de la I. Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. La escultura. Consideraciones finales". n.º 3.804, Valencia, 31 de julio de 1951, p. 4.

LA CIUDAD DE CHIVA COBIJARA LA OBRA DE PERELLÓ LA CRUZ

Resulta más que plausible que, el Ayuntamiento de un pueblo se ponga de acuerdo con un escultor, para concretar y guardar definitivamente su obra, realizada a través de su trayectoria artística. Resulta noticia interesante, por cualquier lado que se considere el hecho.

El artista siente un arropamiento, al encarar el último tramo productivo de su vida, que puede significar la confianza y el aliento para que éste sea todo lo largo y fructífero posible.

El pueblo en cuestión consigue un hito cultural que le marcará para siempre. Convivir con la obra de arte, puede suponer connaturalizarse con todo lo que ella significa, y por lo tanto, disponer de un elemento pedagógico nuevo, para el resto de su historia.

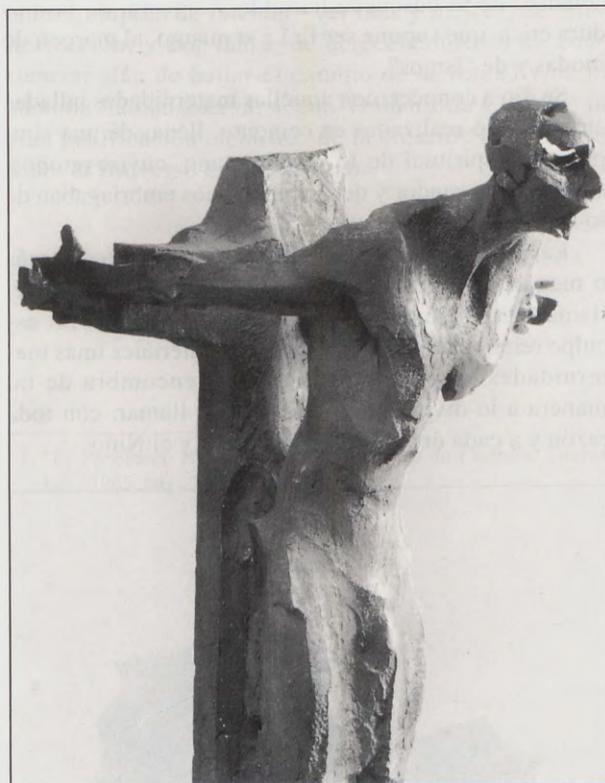
A nivel de nuestra Comunidad Autónoma, la conservación y concentración de la obra de nuestros artistas, supone cimentar el respeto que merecen, empezando desde dentro de casa (circunstancia que no pocas veces echamos en falta) y enriquecer y defender nuestro patrimonio cultural y artístico, como la riqueza espiritual más importante de una comunidad autónoma.

Es hermoso y conveniente que, a lo largo y ancho de nuestro territorio comunitario, existan esos puntos de interés en nuestros pueblos que, en último término, revalorizan y cargan de humanismo sus características propias, dándole consistencia y reconvirtiendo el valor de su propio paisaje.

Ya existen precedentes significativos en nuestro "viejo reino", como son el *Museo de Benlliure* en Crevillente, y el de *Octavio Vicent*, en la también ciudad alicantina de Jijona.

Con una exposición monotemática, "Las siete palabras", y en la Casa de la Cultura de Chiva, 9 de julio de 1994, el señor alcalde de Chiva *D. Miguel Esteve*, y *Vicente Perelló La Cruz*, dieron públicamente testimonio de su respectiva entrega, echando a andar un proyecto que, con el tiempo, será un museo local. Así se firmó en términos sencillos de confraternidad, de tal manera que, cobijar la obra en la ciudad, significa considerar al escultor y su trabajo como cosa propia; y entregar el fruto de una vida al pueblo, supone para el escultor, sentirse parte de él en ese momento y para el futuro.

De momento, el hermoso jardín de la Casa de la Cultura de Chiva, ya se ve salpicado de esculturas,



*"Madre, he aquí a tu hijo. Hijo, he aquí a tu madre".
1991, gres 1'13 m.*

testimoniando el hecho de la entrega, mientras se llevará a cabo la infraestructura que albergue la mayor parte de la obra de Vicente Perelló La Cruz.

Debemos completar esta noticia, motivo de satisfacción para todos, glosando brevemente la personalidad del escultor.

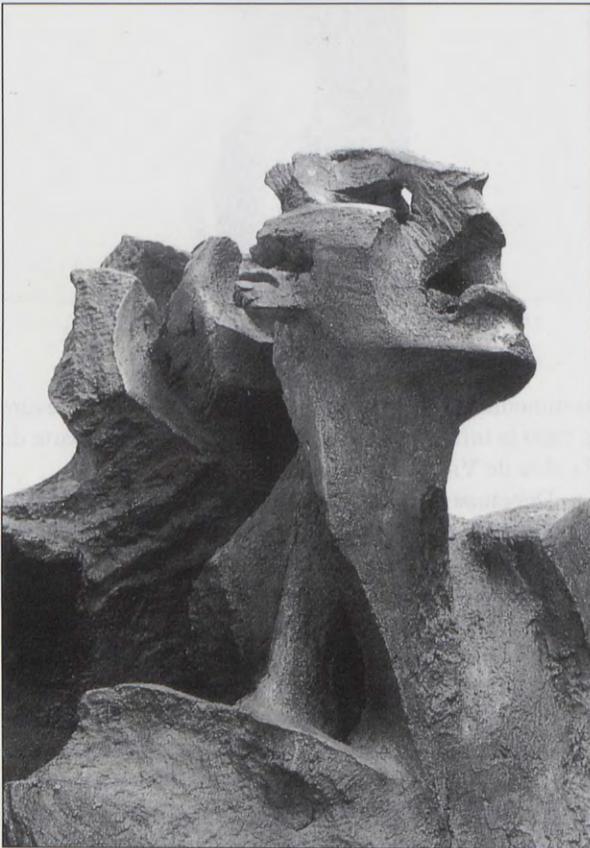
Vicente Perelló La Cruz (1933), cursa sus estudios en nuestra vieja Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (1953), como becario por oposición, de la Universidad Literaria de Valencia, hasta 1958. Aunque no proceda, en este momento, la descripción de su currículum, digamos que, viaja a París y a Italia; da lecciones y deja obras en Teruel, Alsasua, Moncada, y en el centro docente, antigua Universidad Laboral de Cheste.

No podemos decir que la vida y la obra de Vicente Perelló La Cruz, como escultor, pertenezcan al mundo

de lo desconocido. Pero como dijimos en su presentación, para la exposición, en la Casa de la Cultura de Chiva, 9 de julio de 1994, se puede afirmar, por primera vez y para que se sepa que, Perelló La Cruz viene del universo del silencio y la reflexión. Casi que de otra galaxia, en cuyo santuario, pocos son los elegidos capaces de entrar y permanecer. Es la galaxia de la íntima soledad; de la búsqueda humilde y sincera; de la más dura ética, que supone ser fiel a sí mismo, al margen de modas y de "ismos".

Se dio a conocer, con aquellas maternidades talladas en madera o realizadas en cemento, llenas de una simplicidad espiritual de lo más humano, cuyos retoños, saturados de candor y de inocencia, nos embriagaban de lo mismo.

La anécdota incoherente de la crítica nos decía, más o menos: "...esculpe unas vírgenes con niño, que él llama maternidades". Creemos todo lo contrario: esculpe reiteradamente y en distintos materiales unas maternidades, cuyo valor humano se encumbra de tal manera a lo divino que, se les puede llamar, con toda razón y a cada una de ellas, la Virgen y el Niño.



"Tengo sed". 1990, gres 1'20 m.

Por aquellos entonces, Vicente Perelló buscaba un cambio en sus medios de expresión, sentíase incómodo. Fue a París, y al cabo de un tiempo, regresó entusiasmado con su hallazgo. Dibujaba cabezas humanas transidas de dramatismo. Sin dejar aquel camino de humanidad, de interiorización, de silencios, se había producido el cambio. Aparecieron, entonces, aquellos hombres en cruz, ansiosos de liberación, crispados de su dolor vital, sus "cristos".

Aquella época duró lo suficiente, como para simultanearse con su lucha por encontrar la plasticidad de la música, necesidad que llevaba en el alma desde siempre. Todo ello, sin abandonar su galaxia del silencio, de la sinceridad, del ensimismamiento, de la búsqueda; cuando aparecen, también algo crispados, los violines y los pianos, metamorfoseados con los elementos humanos de interpretación, entre los que resultan más aparentes y reconocibles los referidos a *Pablo Casals*. Representando siempre un ascenso, una superación de los niveles ordinarios, hacia alturas liberadoras.

La seriedad de estos trabajos está totalmente conexas con el período presente de su vida. Un presente que viene ya alargándose hace años; pero cuya catálisis supone una serie de tanteos, ya a sus 61 años, por llevar a la escultura las siete palabras de Jesús en la Cruz, según los evangelios, tema que culminó en su última exposición, en la Casa de la Cultura de Chiva, el 9 de julio de 1994.

Insistimos: ni vamos a contar su curriculum, ni haremos la crítica desde el punto de vista plástico. Esperemos que un día los críticos sepan hacerla, porque hasta el presente, no se han enterado. Vicente Perelló y su obra son tierra virgen para los críticos, por mucho que los elefantes hayan pateado las flores silvestres de su jardín. No han sabido entrar en su escultura; no han dicho nada; no han salido de sí mismos.

Sí nos interesa su personalidad. Una larga y profunda amistad, nos ha permitido sentir y vivir de cerca la vida y obra de Perelló La Cruz; tan de cerca que, una y otra no sabríamos separarlas. Ni podríamos explicar ese romanticismo, sueño astral, pura lírica de esa realidad poco imaginable, en el mundo que hoy vivimos. Porque rara vez pueden darse las condiciones indispensables para encontrarla y disfrutarla. El autor se ha metido tanto dentro de sí mismo; ha sido tan veraz, en la forma de producir su obra que, él mismo ya no sabe distinguir ni liberarse de ella. En esa obra está encarnada la dramática riqueza de una vida humana. De ahí que sea tan difícil entrar en el disfrute o apreciación de la misma, sin el conocimiento de los sentimientos y vivencias del autor. Simplemente, porque a pesar de lo

impresionante de las formas escultóricas, el contenido es siempre superior.

Por si se hace más comprensible la personalidad y la obra de Perelló La Cruz, entrecomillamos unas frases del gran científico francés *Pierre Teilhard de Chardin*, a través de su obra "El Fenómeno Humano"⁽¹⁾. Según Teilhard, la comprensión de la vida del hombre en su papel sobre la tierra, dando justificación al complejo del Universo, sólo es posible desde una actividad que nos es propia: "Ver. Se podría decir que toda la vida consiste en esto" ... "Ser más —nos dice— es unirse más" ... "La unidad no se engrandece más que sustentada por un acrecentamiento de conciencia: es decir, de visión" ... "Tratar de ver más y mejor no es, pues, una fantasía, una curiosidad, un lujo. Ver o perecer. Tal es la situación impuesta por el don misterioso de la existencia a todo cuanto constituye un elemento del Universo" ... "...el objeto y el sujeto se mezclan y se transforman mutuamente en el acto del conocimiento" ... "...el hombre vuelve a encontrarse a sí mismo y se contempla en todo lo que observa".

Si somos capaces de buscar la coherencia, entre las frases del científico y lo dicho de Perelló y su obra,

encontraremos una ruta humana justificada en la búsqueda de la verdad; en su aumento de conciencia, convergiendo, siendo fiel a sí mismo. Toda convergencia del ser humano trasciende, informa y enriquece la vida del Universo. Es la misión del hombre sobre la Tierra, según Teilhard.

La vida y el trabajo de Perelló La Cruz son una tarea ininterrumpida de intentar "ver más y mejor", de interiorización, y por tanto, de acrecentamiento de conciencia; afán de hallar el camino de la verdad y de la máxima humanización; según Teilhard de Chardin, la gran justificación científica de la creación del hombre sobre el Universo en que vivimos.

JOSE HILARION VERDU CANDELA

Académico Correspondiente de
la Real de BB.AA. de "San Carlos".
Universidad Politécnica de Valencia.

1. "El Fenómeno Humano", *Pierre Teilhard de Chardin*. Taurus Edí., 1965, págs. 43 y siguientes.

APROXIMACION A LA OBRA DE SALVADOR SORIA

Sí podemos afirmar que en muchas ocasiones los acontecimientos culturales corren parejos al devenir histórico de un país, esto queda totalmente ratificado en la España de principios del siglo XX. Tras la Guerra Civil y la posterior dictadura, cuyas consecuencias — entre otras muchas— fueron la censura, el proselitismo, el exilio, el aislamiento internacional, etc., ningún ámbito de la cultura española pudo desarrollarse al margen de la sombra opresiva de los acontecimientos políticos.

Sólo a partir de 1951, coincidiendo con la apertura del gobierno de Franco y con el fin del bloqueo internacional contra dicho gobierno, se producirán una serie de tímidos al principio, y más osados después, movimientos de apertura y renovación. Será el momento de la aparición de grupos como “Pórtico”, “Dau al Set”, “Grupo Z” o “Grupo Parpalló”, de la apertura de nuevas salas de exposición que traerán artistas de vanguardia, así como nuevos aires más progresistas tanto en la crítica como la prensa. Así, en este ambiente renovado y creador en el que parece que se remontan los largos años de penurias y anquilosamiento se produce el regreso a España de *Salvador Soria*, en 1953.

Salvador Soria había nacido en 1915 en el Grao de Valencia, y ya desde niño tenía la intención de ser mecánico y escultor. Acudió a la Escuela de Artes y Oficios y trabajó en el taller de un marmolista. Cuando comenzó la Guerra Española el joven Soria se incorporó a filas, luchando en el frente hasta que el fin de la guerra le obligó a exiliarse en Francia. Allí pasó largos y terribles años en campos de concentración, hasta que su matrimonio con *Arlette* le liberó definitivamente de los campos de refugiados. Cuando se encontraba en el campo de Septfonds realizó una pequeña exposición de sus trabajos y fue invitado por el alcalde de esta población a pintar unos murales para el Salón de Actos del Ayuntamiento. Una vez liberado, Soria entró en contacto con la vida artística francesa, visitando museos, galerías, conociendo la obra de los más importantes artistas del momento, entablando amistad con algunos de ellos como *Raoul Dufy* o *Aristides Maillol* y, sobre todo, conociendo a fondo la obra de *Picasso*, el artista que más admira Salvador Soria.

RECORRIDO POR LA OBRA DE SALVADOR SORIA

Generalmente, tanto los críticos como el propio artista, han dividido su obra en diferentes períodos que vamos a seguir aquí por considerarlos válidos y porque además nos facilitan la lectura de una obra tan variada y cambiante como es ésta objeto de nuestro estudio.

Período francés

El primer período de la obra de Soria se le conoce como Nostálgico-Expresionista y se desarrolla desde 1940 hasta 1945. Esta primera fase se inicia con su primera exposición individual en Perpignan en 1940. Según palabras del artista: “*Lo que podemos denominar como mi primer período nostálgico expresionista empieza en 1940 motivado por las vicisitudes de la guerra y cierta añoranza de mi país, y de acuerdo con una técnica o factura más personal y depurada; este período que termina en 1945 con mi autorretrato “yo con el pincel en la mano” coincide con el final de la guerra europea*”⁽¹⁾. Observamos, por tanto, que las obras pertenecientes a este período tendrán como denominador común la nostalgia, que como el propio artista reconoce será un sentimiento sufrido por él mismo; existe una fuerte ligazón entre la tristeza patética de los personajes representados y el estado de ánimo del artista. Son momentos difíciles, de exilio, de guerras, de penurias físicas y morales y sobre todo de añoranza de su país; de sufrimientos por una situación dramática y de deseo de una felicidad futura.

La otra designación de este período, expresionista, nos la explica también el mismo artista: “*Mi obra parte de un expresionismo iniciado en 1939, que fue adquiriendo fuerza una vez terminada la última guerra europea por la repercusión que ésta dejó en mi persona, y que fue evolucionando por sus pasos contados. Es evidente que el expresionista no es el artista que se dedica a cultivar dicha tendencia como sería el cubista, el sobrerrealista, etc... ya que ello no depende exclusivamente de una tendencia adoptada, sino de un*

(1) “*Salvador Soria. 50 años de búsqueda*”. Catálogo exposición Ayuntamiento de Valencia. Valencia, marzo 1985.

temperamento particular del individuo. De ahí la diferencia del resultado de muchas obras catalogadas en dicha tendencia y que solo vemos en ellas una especie de "mise en scene" teatral, obtenida por deformaciones y contrastes lúgubres, expresivistas más que expresionistas".⁽²⁾

Observamos en estas obras un colorido sutil, sin estridencias, la pintura —óleo o pastel— es aplicada en una finísima capa que deja ver el entramado del lienzo en un intento de dar homogeneidad al cuadro; el dibujo, muy preciso, se transforma en figuras extraordinariamente alargadas y lánguidas. Todo los personajes, fundamentalmente femeninos, tienen los rostros tristes, con los párpados caídos, algunos de los cuales miran al espectador de un modo interrogativo.

En mi opinión son estas obras de comienzo, primeros tanteos en busca de un estilo propio; en ellas vemos como hay un compendio de modos de hacer de todos aquellos artistas o estilos que en él habían influido hasta ese momento:

- el alargamiento de las figuras, los colores irrealistas son propios de *el Greco*, al que tanto admiró en su juventud;
- un toque simbolista, vemos alusiones a la muerte a través de cipreses, caminos escarpados...;
- ciertas facturas plásticas de la pintura metafísica como nos dice el profesor *Juan Angel Blasco*⁽³⁾;
- en las construcciones de los fondos observamos perspectivas cubistas. Es importante recordar que en estos años Soria conoció la obra de Picasso que le impactó decisivamente;
- ambiente un tanto surreal de muchos de sus fondos.

Este período se cierra con la obra *Yo con el pincel en la mano* de 1945, obra enigmática en la que el artista nos mira con gesto adusto mientras se pinta a sí mismo.

A partir de 1945 Salvador Soria se traslada a Marsella, ciudad donde realiza sus últimas obras "nostálgicas" y donde comenzará un nuevo período en su carrera artística que conocemos con el nombre de "Neo-cubista". Todo ello va a coincidir con el fin de la contienda bélica y observamos en sus obras un estallido de alegría y libertad que coincide seguramente con su estado personal. Según sus propias palabras: "... el nuevo período (a partir de 1945) mucho más libre en el color como en la forma y en el que la solución podemos considerarla como auténtica aportación en el campo de la plástica, haciendo que elementos del fondo, en la obra, formen parte integrante de la figura, al igual que partes de la figura se convierten en fondo, algo que el crítico Denis Chevalier consideró como una nueva

invención"⁽⁴⁾ En efecto, sobre 1945, encontramos unas obras radicalmente distintas a las anteriores, observamos una liberación formal y técnica donde su línea expresionista de base figurativa se verá combinada con elementos neo-cubistas donde destacan las formas planas y la profundidad de las superficies. Soria recurre al juego de positivos y negativos, terminando sus figuras positivas haciendo entrar en ellas partes —un brazo, una pierna— del fondo en negativo, utilizando una gama cromática muy brillante.

Las figuras aparecen estructuradas en distintos planos de profundidad, imbricando el fondo y la superficie en una suerte de puzzle que pone de manifiesto su deseo desarrollado de una manera más sistemática en sus obras futuras —de ir más allá de la superficie del cuadro, en un intento de traspasar el lienzo penetrando en las profundidades de lo que no nos es permitido ver—.

Obras de este período son *Desnudo a la estrella negra*, *Arretez-Vous*, *Estrellas del cielo y de la tierra*, *El Baile*, etc. en las que se adivina una fuerte carga simbolista del bien y del mal, y como nos dice *Giralt-Miracle* "Todas las luchas intelectuales, humanas, sociales, políticas y religiosas de aquel período son legibles en estos cuadros que unen con coherencia lo ético y lo estético"⁽⁵⁾.

En 1947 Soria vuelve a exponer en los Surindependants y en otros salones de provincia. Y en este mismo año viajará a Bélgica donde conoce el expresionismo centroeuropeo y la obra de *Permeke*. Muchos autores consideran decisiva la influencia del artista belga en la obra posterior de Soria, aunque el artista afirma encontrarse más cercano a *Rouault* que a *Permeke*. Sin embargo, es bien cierto que a partir de 1948 su obra experimenta un nuevo giro, dando paso a unas obras marcadas por un fuerte expresionismo. Son obras, casi todo cabezas, de una gran carga dramática, construidas con una gran monumentalidad y en las que llama poderosamente la atención de una gama cromática muy especial, fuertemente expresionista y de unas tonalidades casi desgarradoras.

(2) AREAN, Carlos: "Cuatro etapas de Salvador Soria". *Bellas Artes* 75, núm. 46. Madrid, 1975.

(3) BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel: "Salvador Soria: 50 años de coherencia plástica". *Cimal*, núm. 29. Valencia, 1986.

(4) "Salvador Soria. 50 años de búsqueda". Catálogo exposición Ayuntamiento de Valencia. Valencia, marzo 1985.

(5) GIRALT-MIRACLE, Daniel: "Salvador Soria, primera etapa". Catálogo exposición IVAM, Valencia, Sep.-Nov. 1994.

En 1948 pinta *Cristo Muerto*; otras obras de este período serán: *Hombre de Guerra*, *Mujer de Guerra* o *Campesina*.

Todas las obras de este período, que se ha dado en llamar de las *Cabezas Expresivas*, tienen una serie de rasgos comunes: una verticalidad, acentuada por la conformación de la nariz que es siempre un potente rectángulo en el centro del rostro y que se abre en la parte superior formando las cejas, el volumen de los rostros se consigue por medio del juego de luces y sombras, apareciendo las cabezas enmarcadas por una especie de *aura* que ilumina el contorno de la figura aumentando su protagonismo; los rasgos aparecen fuertemente marcados; los fondos son neutros y los colores están dentro de las gamas ocres-amarillas, azules-verdes.

Observando detenidamente estas obras vemos ya alguno de los elementos formales que aparecerán posteriormente en sus Integraciones. Rasgos como la verticalidad o la estructuración de la obra en volúmenes poligonales que superpuestos forman el tronco de la obra son comunes a las obras de ambos períodos. En este momento Soria apuesta todavía por la figuración pero ésta se irá diluyendo de un modo natural, por su propia evolución, en la abstracción de sus Integraciones.

Durante estos años viajará por algunos países europeos; pasa algunas temporadas en París donde hace amistad con los pintores españoles: *Oscar Domínguez*, *Luis Fernández*, *Pedro Flores*, el escultor *Fenosa*, *Díaz Yepes* y con *Olimpia*, la hija de *Torres-García*, entre otros. El sur de Francia le queda ya un poco pequeño. Por ello en 1953 decide marchar a París definitivamente, sin embargo al final decidirá volver a España.

Síntesis Superrealista

El año 1953 será crucial en la vida y obra de Salvador Soria. En este año Soria vino a España con un permiso de un mes concedido por el gobierno español y se quedó definitivamente. A su regreso encontró un país empobrecido como consecuencia de la guerra y bajo el control de la dictadura franquista. Así, teniendo en cuenta el carácter especialmente sensible del hombre y su profundo sentido ético, veremos como estas visiones se traducirían pronto en imágenes en la obra del artista.

Enlazando con la temática de marcado carácter social que había emprendido en sus últimos años franceses Soria la adaptará a la concreta realidad social de la España de la Posguerra. Así su obra de estos años se caracterizará por un expresionismo humano de base



Salvador Soria. *Planchadora*, 1956

figurativa y trans fondo social. Pinta ahora composiciones generalmente muy simples con personajes humildes (familias obreras, vendedores ambulantes, campesinos, planchadoras...), seguramente aquellos que encontró a su regreso. Como la galería de rostros campesinos y de guerra que nos observaban implacablemente desde sus cuadros franceses, los españoles ahora adquieren mayor entidad corporal, ya que no son sólo cabezas sino cuerpos enteros, muchas veces rodeados de objetos cotidianos, y que nos observan desde su peculiar mundo.

Estos personajes aparecen inmóviles, “expresivamente inexpressivos», como si se les hubiera congelado el gesto, captados en una actitud de espera propia de una instantánea fotográfica, “estoicos contempladores de nuestras miradas”. Dichos personajes aparecen siempre mirando al espectador y parece como si se supieran testigos de excepción de una realidad muy concreta y

nos hicieran partícipes de ella con sólo una mirada, con unos rasgos muy simplificados pero totalmente expresivos. Generalmente aparecen rodeados de sus objetos más cotidianos como mesas, sillas, cocinas, objetos éstos que, como veremos más adelante irán tomando el protagonismo en los cuadros desplazando definitivamente a la figura humana para, posteriormente, ser ellos también relegados por la propia materia, protagonista suprema de la obra de Salvador Soria. Sus posturas, totalmente increíbles, contribuyen a esa sensación de "parada de imagen" resaltada por una puesta en escena totalmente forzada, por medio de una ausencia de perspectiva en los fondos —donde los personajes aparecen como levitando—, de unas alteraciones en el punto de fuga invirtiéndolo en la representación de los objetos.

"*Síntesis Superrealista*" se ha denominado a esta etapa de la obra de Salvador Soria. Dos conceptos éstos que verdaderamente recogen la esencia de la voluntad creadora del artista en estos años. En principio llama la atención la clara simplicidad de las composiciones de sus primeras obras como *Madre e Hijo*, *Familia Obrera*,... pero a medida que revisamos las obras de este período vemos que la simplicidad va en aumento por dos razones, en primer lugar hay una síntesis representativa en el sentido de que el artista busca la mayor economía posible de elementos en los objetos, de modo que si pinta una mesa coloca sólo dos patas o una, si pinta sólo una mesa la frugalidad de ésta es extrema, elimina el virtuosismo pictórico en favor de una mayor dosis de expresividad. Por otro lado hay otro proceso de síntesis, quizá más profundo; observamos como el artista va progresivamente eliminando elementos, si sus primeras obras eran composiciones simples las últimas —como *la Tabla de planchar*— son la mínima representación de un objeto. En principio esta síntesis afectará a la figura humana que, lentamente, va desapareciendo siendo sustituida por los elementos circundantes y cotidianos que le rodean, que van adquiriendo éstos progresivo protagonismo. En este proceso de eliminación vemos cómo finalmente se van sustituyendo elementos de la realidad figurativa para crear otra realidad, que sería una realidad plástica, para llegar a un principio de pintura que sea sólo pintura. Su objetivo sería llegar a una obra en la que el contenido y sobre todo la preocupación sea puramente plástica eliminando, así, la representación de objetos para alcanzar una creación más pura, más abstracta.

El segundo de los conceptos anteriormente anunciados: *Superrealista*, corresponde a la intención del artista de lograr la mayor fidelidad posible no sólo en la representación de una imagen fácilmente reconocible

sino de alcanzar su propia esencia, su propia tangibilidad y en principio para ello intentará imitar la materia e introducir materiales que se asemejen a los verdaderos para pasar posteriormente a introducir la materia misma en la obra. Por lo tanto el grado de realismo será doble: por un lado fidelidad a la realidad de la imagen y por otro fidelidad a la materia misma terminando por expresarse con la materia real.

Serán, por tanto, la denuncia social y el triunfo matérico los ejes vertebradores de la obra de este período. El artista va descubriendo su fascinación por el material y lo utiliza además de un modo expresivo vehiculador de su intención social —encuentra a su regreso un país empobrecido y utiliza materiales pobres en su representación—.

En su primera obra tras su llegada a España, *Madre e Hijo*, obra en la que cabe destacar el famoso y premonitorio desconchado como cosa singular en su pintura, es, decir, ese arrancar una parte del cuadro para ver lo que hay detrás, acto éste que se incorporará posteriormente a la mayor parte de su obra. En esta obra el artista preparó la tela con una nueva preparación muy absorbente con el fin de que la calidad final fuera mate, similar a la pintura al fresco; después se trataba la pintura de tal forma que pareciera el material que representaba —es decir, si se pretendía pintar tierra la pintura se dejaba resecar hasta darle una textura similar a la tierra—, en un proceso un poco inverso al tradicional en el que la pintura intentaría imitar a la tierra. Posteriormente, este ilusionismo irá desapareciendo para que progresivamente los materiales vayan sustituyendo a la pintura, así ya desde 1954 sus cuadros se irán llenando de materiales "extrapictóricos" como arenas, limaduras de hierro, zinc, alquitrán, etc. En la obra *Vendedor de cocos en la playa*, la arena ya es arena real y la rueda del carrito es de hierro. En *La mesa de planchar*, la plancha está hecha con limadura de hierro y la tela se ha utilizado dejando parte de ésta virgen pues le interesaba la textura. Estas técnicas serán múltiples: unas veces utiliza como soporte un lienzo más raído, o más fino o menos poroso según el efecto que se deseaba dar. También en las mezclas incluía arena trabajada por *grattage* que originaba grafismos muy acentuados.

La última obra de este período es la *Tabla de planchar*, de 1958, donde aparece un roto y un quemado sobre una forma de tabla de planchar en una síntesis tal que el peso lógico es ya la abstracción total.

Un aspecto importante a mi juicio de algunas obras de este período y que nos aclararán algunas dudas en las obras posteriores, es el hecho de que algunas obras como *El mantel de lino* o *La mesa de aluminio*, los

objetos aparecen totalmente ordenados y pensados para el sitio que ocupan, pues en la obra de Soria no hay nada al azar. Es una obra totalmente pensada, equilibrada y razonada en todos los aspectos, utilizando los materiales y su ordenación en función de un deseo expresivo concreto.

Integraciones

A partir de 1958 Soria comienza a realizar sus obras conocidas como *Integraciones*, en ellas el artista se va a centrar en dos de sus obsesiones fundamentales, el valor expresivo de la materia y la penetración de la obra más allá de su superficie hasta conquistar el muro. Sin embargo es importante reseñar aquí que la primera de sus integraciones —la obra *Essai*— data de 1946. En dicha obra el artista utiliza una vieja puerta de madera a la que clava tornillos por la parte posterior para que se vean los desgarros producidos en la superficie vista a la que dota también de un poderoso agujero, enlazando con sus obras posteriores. Cabría, pues, preguntarse por qué no continuó Soria desde 1946 en esa línea más matérica y abstracta. Afirma Soria, en este sentido, que él es un hombre de tradiciones y en aquellos momentos consideraba que ésto eran ensayos personales y, por tanto, no dignos de ser mostrados al público, pues consideraba que no estaban dentro de los cánones establecidos. Sólo hasta que se vio arropado por las creaciones de un *Tápies* o un *Fautrier* no dio rienda suelta a sus investigaciones.

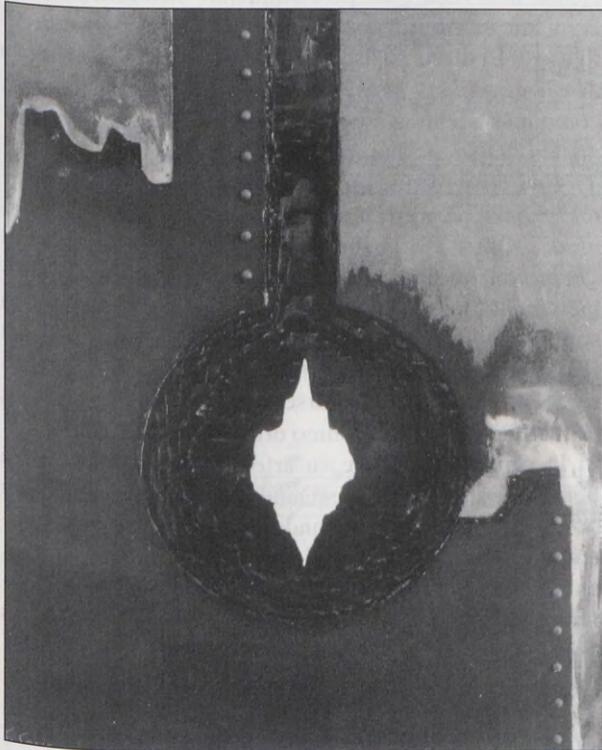
Como apuntábamos al principio, con sus *Integraciones*, Soria comienza a canalizar sus dos principales obsesiones, por un lado su atracción por la materia y por otro la búsqueda del muro por medio de profundas oquedades. En cuanto a su interés por el material Soria recurre progresivamente a la utilización de materiales cada vez más reales, más industriales y cotidianos, pero quiere algo más, quiere dotarlos de humanidad y para ello recurre a la temporalidad, pues nada hay más humano que el aspecto finito de la vida marcada por el paso del tiempo. Para comunicarnos ésto, Soria comienza su tarea de Construcción-Destrucción-Reconstrucción y partiendo de sus materiales construye, generalmente, en torno a un agujero u oquedad, posteriormente lo destruye quemándolo o sometándolo a la tortura de complejos procesos químicos para posteriormente reconstruirlo por medio de sus tornillos, remaches, etc. Paralelamente a este proceso, el artista busca obsesivamente el muro, pretende romper la autonomía cerrada del cuadro para establecer un diálogo con el entorno “*hago que el muro inter venga en la obra, con las sombras, multiplicando el*

cuadro más allá de su superficie”⁽⁶⁾. En este proceso se ha mantenido una evolución que podría marcar una serie de etapas en sus *Integraciones*:

- En sus primeras integraciones el artista parte generalmente de fondos con telas metálicas sobre los que superpone planchas, recortes metálicos, etc. De este modo la visión del muro es todavía tímida y parcial.
- A partir de las obras de los años 60, las telas metálicas van abriendo, dejando paso a un hueco cada vez mayor, enmarcado y contrastado por superficies metálicas oxidadas a las que el artista dota de fuertes contrastes texturales consiguiendo que en una misma superficie observemos partes oxidadas y mohosas junto a otras totalmente pulidas y relucientes.
- En las obras realizadas a partir de 1964 observamos una mayor verticalidad en los motivos centrales de las obras, al tiempo que las partes laterales del cuadro se van haciendo más macizas; el hueco central se hace más evidente, va tomando un mayor protagonismo. Y va a aparecer ahora algo totalmente nuevo en sus obras de estos años, la figura humana: En obras como *Integración a la Paz* o *Integración con obrero*, encontramos una fuerte carga simbolista y un alegato a la libertad del hombre.
- En sus obras de los años 70, el proceso de corporización se hace más patente, con un diálogo más franco entre el hueco y los macizos laterales al tiempo que aumenta la tensión entre ambos, reforzándola con fuertes brazos metálicos con tornillos y remaches que parecen querer desgarrar el cuadro.
- A partir de los años 80 el artista introduce un nuevo elemento a sus integraciones, el óleo. En ésta última de sus series denominada “*Integraciones de la Destrucción*”, el color parece protagonista dando a las piezas una mayor sensación de relajación y equilibrio que las *Integraciones* anteriores. Hay un mayor centralismo, una mayor armonía que el artista entiende como un reflejo de su estabilidad personal. Las *Integraciones de la Destrucción* se han hecho más íntimas, han perdido la tensión de las anteriores en favor de un mayor lirismo que invita a la reflexión.

(6) Conversación mantenida con Salvador Soria en Benissa, en abril de 1992.

Mucho se ha escrito sobre la adscripción de la obra de Salvador Soria a las corrientes Informalistas o Constructivistas imperantes. El propio artista en una carta dirigida a *Carlos Arean* en 1974 nos aclara: “*El expresionismo sería, pues, determinado por la obtención en la totalidad de la obra de una fuerza un tanto caótica donde la energía de los colores, materias, textura, etc., determina lo atormentado de un temperamento en su lucha por objetivar un estado particular y*



Salvador Soria. *Integración de los destruido*, 1991

subjetivo. Está claro, pues, que el expresionismo existente en mi obra abstracta está más particularmente referenciado por la utilización de unos materiales y texturas agresivos en una unión-contraste, partes brillantes y lisas frente a partes corroídas, masas opacas en oposición a las translúcidas, clavos y tornillos refiriendo un mundo de reconstrucción, en el que hay un evidente sentimiento y claros indicios de violencia” (7). De estas palabras podemos entender la finalidad fuertemente expresiva de la obra de Soria, aunque en muchas ocasiones el esquema principal sea puramente geométrico. El artista por medio de un juego constructivo pero utilizando materiales cargados de expresividad se

entrega a la creación de una obra total donde el hierro, la luz, las sombras, la madera quemada, el espacio o la perspectiva nos mostrarán el tiempo transcurrido sobre la materia, que es en definitiva el hombre.

Escultura

A partir de 1964. Salvador Soria comenzó su actividad escultórica, como la serie de piezas denominada “*Mecánica Plástica*”. Esta serie estaba constituida por piezas trabajadas con gran rigor, de un acabado perfecto, generalmente realizadas en acero y madera evocando el mundo industrial y fabril. Sus piezas móviles, montables y desmontables a voluntad del espectador y con unas características que las diferenciaban de toda su obra anterior: una extremada sencillez y simplicidad en contraste con el barroquismo de sus integraciones.

Posteriormente Soria comenzó una segunda serie de obras más estilizadas y sensuales, las “*Máquinas para el Espíritu*”. Éstas con respecto a las anteriores han perdido volumen y se han convertido en refinados y muy elaborados “artilugios”, fruto de complicados cálculos matemáticos y espaciales, y a los que *Cirici Pellicer* califica de “juegos racionales”. Estas piezas son más complicadas que las anteriores, están perfectamente acabadas y trabajadas, son máquinas de precisión que pueden adoptar hasta mil formas diferentes. Generalmente utiliza acero inoxidable sólo o combinado con madera pintada, la mayoría de las veces de bellísimos colores, que luego llevará a sus integraciones de los últimos años.

Máquinas para el Espíritu las denomina, pues son objetos para tocar, mover, reflexionar, también para gozar, dotando de cualidades espirituales a la materia tecnificada. Responden a ese continuo deseo del artista de dotar a sus obras de polivalencia.

Resulta curioso observar cómo en el momento en que estaba realizando sus Integraciones más matéricas y barrocas, Soria tuvo la necesidad de expresarse por ese otro lado suyo más analítico y frío, que respondería a ese carácter constructivo que a veces se ha atribuido a su obra. Marcando un fuerte contraste entre la sensación de vestigio arqueológico, deliberadamente envejecido, enmohecido, quemado, y el perfecto acabado con que remata hasta el más mínimo detalle de las máquinas para el espíritu.

CRISTINA DOMÉNECH

(7) AREAN, Carlos: “Cuatro etapas de Salvador Soria”. *Bellas Artes* 75, núm. 46. Madrid, 1975.

EL ORDENAMIENTO ARMÓNICO EN LA MÚSICA DE FRANCISCO LLÁCER PLA: “DISTICO PERCUTIENTE”, OPUS 37, Y EL “ACORDE EQUILIBRADO”

En la trayectoria creativa del compositor valenciano Francisco Llácer Pla (Valencia, 2 de octubre de 1918), —que, como bien aluden otros autores, ha poseído una formación *autodidacta* en el campo de la música contemporánea⁽¹⁾—, distinguimos tres etapas bien diferenciadas, especialmente desde el punto de vista armónico-lingüístico⁽²⁾. En la primera, que podríamos definir como una etapa de “*búsqueda*”, encontramos una lenta evolución desde los supuestos tonales (manifestados en obras vocales inspiradas en el folklore popular valenciano; como, por ejemplo, “*Campanar de Benigànim*”, escrita para coro de 3 voces blancas en 1953, o “*Tríptico Popular*”, para idéntica formación coral, escrita en 1954) hasta algunos intentos de atonalismo, llegando a emplear temas de 12 sonidos de manera libre, acercándose a los postulados del dodecafonismo, en el marco de un lenguaje armónico que se despoja poco a poco de sus hábitos tonales tradicionales. Una técnica manifestada en obras instrumentales como “*Sincreción-Divertimento*” (1962, para orquesta de cuerda), o “*Invenciones*” (1964, para sexteto instrumental) cuyo punto de partida se opera a partir de un atonalismo abierto. Esta etapa concluye en 1964, con ocasión de la composición de su Opus 22, “*Nou Cançons per a la intimitat*” (para soprano, tenor, bajo, flauta clarinete, fagot y piano).

La segunda fase de su creación artística arranca precisamente a partir de su Opus 22, y está caracterizada por el progresivo perfeccionamiento de su lenguaje armónico (y melódico) atonal, tan peculiar, ya organizado en torno a la “*neutralización*” de un sonido escuchado previamente, merced a la aparición posterior de otro que se encuentra situado a una distancia de un semitono ascendente o descendente con respecto al primero, hecho que le permite volver a repetir el sonido primigenio (aquél que ha sido “*neutralizado*”). Este procedimiento, la “*neutralización*”, está inspirado en el tratado de Julien Falk titulado “*Technique de la Musique Atonale*”, publicado en 1959 en París por el editor Alphonse Leduc⁽³⁾. En efecto, en dicho tratado Falk determina como primera regla de la música atonal la “*contraparte atonal*”: «*Ninguna nota podrá ser escrita de nuevo en tanto no se la haya oído alterada en una voz cualquiera y en no importa qué octava. Esto es lo que llamamos*

“*contraparte atonal*”⁽⁴⁾. En consecuencia, la “*contraparte atonal*” refiérese a una nota “*neutralizada*”, haciendo intervenir en el procedimiento “*neutralizador*” de la misma un prolijo conjunto de normas para su correcto uso⁽⁵⁾. El discurso armónico de Llácer Pla entiende la “*neutralización*” *sensu lato*, aplicándose con libertad, como más adelante comprobaremos en su partitura pianística “*Dístico Percutiente*”, Opus 37.

Con posterioridad a “*Nou Cançons per a la intimitat*”, Opus 22, y en su obra siguiente, “*Trova Heptafónica*”, Opus 23, (1969), agrégasele el hallazgo del “*heptafonismo atonal*”⁽⁶⁾, claramente manifiesto también en “*Migraciones*, Opus 30”, escrita en 1974 para soprano y orquesta sinfónica. Ambas magnitudes de su lenguaje armónico conforman un atonalismo que, en rigor, no puede considerarse dentro de los parámetros del serialismo dodecafónico ortodoxo, “*sensu stricto*”. Si la primera etapa de su arte supone el período en donde el compositor valenciano inicia la búsqueda de su propio lenguaje, —realizando algunos intentos de atonalismo junto al empleo de armonías tradicionales—, esta segunda etapa asiste a un progresivo perfeccionamiento de su sistema armónico atonal; pues aunque su

(1) Ruvira, Josep: “*Compositores Contemporáneos Valencianos*”. Edicions “Alfons el Magnànim”. I.V.E.I. València, 1987. Pág. 21.

(2) Aunque consideradas bajo el prisma armónico-lingüístico, es indudable que ambas vertientes perfeccionan el discurso melódico.

(3) Falk, Julien: “*Technique de la Musique Atonale*”. Editions Musicales Alphonse Leduc, 175, Rue Saint-Honoré. París, 1959.

(4) Falk, Julien: Op. cit., pág. 7.

(5) Entre ellas, las relativas a los valores permitidos para que la “*contraparte atonal*” pueda neutralizar una nota determinada, como —por ejemplo— la regla 3.ª, debiendo tener la contraparte atonal por lo menos la mitad del valor de la nota a neutralizar si se encuentra en tiempo fuerte, y por lo menos una duración igual en caso contrario.

(6) Extraemos de la pág. 138 del libro de José Climent Barber, “*Historia de la Música Valenciana*”, Ediciones Rivera Mota, Valencia, 1989, la génesis del “*heptafonismo atonal*”: <*había tomado como base una gradación libre de siete sonidos. De esta gama, que constituye un heptafonismo atonal, de vez en cuando “emigra” un sonido que es sustituido por otro de los cinco que restan para la constitución completa de la serie dodecafónica. Las estructuras armónicas son resultantes, ya que su clasificación viene determinada en cada momento por las características del heptafonismo actuante. Predominan, sin que sean exclusivas, las superposiciones verticales de intervalos de 4.ª en cualquiera de sus combinaciones espaciales*>.

DISTICO PERCUTIENTE

a D. Eduardo López - Chavarri Marco
(in memoriam)

Francisco Llácer Plá

Andante recio (♩ = 132 aprox.)

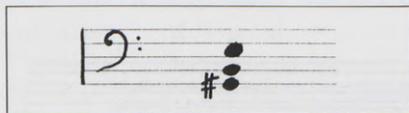
The musical score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante recio' with a metronome marking of approximately 132 quarter notes per minute. The score features a variety of dynamic markings: *ff*, *fff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *sfz*. There are also performance instructions such as '(1+3)', a triplet of eighth notes, and accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a final chord in the right hand.

lenguaje armónico se muestra ahora organizado no está —sin embargo— totalmente configurado. Además, no conviene olvidar que junto a estas obras de avanzada lingüística (las ya aludidas, “*Nou Cançons per a la intimitat*”, Opus 22, “*Trova Heptafónica*”, Opus 23 y “*MIgraciones*”, Opus 30), otras muestran en cambio una estrecha vinculación con la tradicional tonal, especialmente aquellas de carácter vocal: “*Himne del Jardiner*”, para coro masculino y banda (1972), “*Tres ratlles curtes*”, para coro de 3 voces blancas, (1973), o “*Ajonetes*”, para coro de 2 voces blancas (1975). Esta segunda etapa concluye con “*Huellas*”, Opus 36, una partitura para violonchelo y piano escrita en 1979.

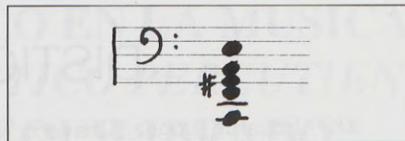
El tercer período compositivo, en donde Llácer Pla sintetiza de manera definitiva su lenguaje armónico, surge en 1981, con su partitura pianística “*Dístico Percutiente*”, Opus 37. El ordenamiento armónico queda netamente definido a partir de esos pentagramas merced al “*acorde equilibrado*”. La génesis del mismo parte del principio acústico de la resonancia natural de los cuerpos. Dicha resonancia no se produce sólo en sentido ascendente, hacia armónicos superiores, sino también descendente, observando la misma proporción de múltiplos naturales de las frecuencias. Para una mejor comprensión del citado “*acorde equilibrado*” veamos como ejemplo el empleado como célula discursiva de la partitura pianística “*Dístico Percutiente*”, Opus 37, el cual se presenta en la cabecera de la misma:



Este, de 5 notas, se ha construido a partir del acorde:



Si a dicho acorde le añadimos descendientemente las mismas distancias semitoniales observadas entre la tríada anterior, el resultado es el “*acorde equilibrado*” de partida:



Aunque en “*Dístico Percutiente*”, Opus 37, Llácer Pla emplea tan sólo un “*acorde equilibrado*”, —el anteriormente expuesto—, sin embargo en obras posteriores surgirá un segundo “*acorde equilibrado*”, el cual observa una distancia interválica de 5.^a justa, 3.^a menor, 3.^a menor y 5.^a justa⁽⁷⁾.

GENESIS Y ANALISIS DE “DÍSTICO PERCUTIENTE”, OPUS 37

El 28 de octubre de 1970 fallecía el compositor, musicólogo y crítico musical *Eduardo López-Chavarri Marco*. Verdadero intelectual, doctor en Derecho, alumno de *Pedrell*, auténtico representante de primera magnitud del modernismo musical valenciano⁽⁸⁾, apóstol de los postulados operísticos wagnerianos, Eduardo López-Chavarri Marco había obtenido la Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia, el 1 de octubre de 1910. Con motivo del décimo aniversario de su muerte, en 1980 se proyectó una colección de obras de diferentes autores valencianos, a manera de “*Tombeau*”⁽⁹⁾, a la figura del compositor modernista, recordando su magisterio. Aunque finalmente el citado proyecto no llegó a materializarse⁽¹⁰⁾, sin embargo Francisco Llácer Pla —uno de los compositores requeridos para tal evento— contribuyó a ello. No hemos de olvidar que —desde los 15 años en que abandonara el Real Colegio del Corpus Christi hasta el comienzo de la Guerra Civil española—, Llácer Pla había sido alumno de Eduardo López-Chavarri Marco.

Concluida en marzo de 1981, “*Dístico Percutiente*”, Opus 37, fue estrenada en Valencia dos años más tarde, el 7 de marzo de 1983, teniendo como solista al pianista *Perfecto García Chornet*⁽¹¹⁾.

(7) Este se convertirá en el “*acorde equilibrado principal*”, actuando el primigenio como “*acorde equilibrado secundario*”, como, por ejemplo, en la partitura pianística “*Espacios Sugerentes*”, Opus 43.

(8) López-Chavarri Andújar, Eduardo: “*Compositores Valencianos del siglo XX*”. Colección “*Contrapunto*” n.º 4. Generalitat Valenciana - Música '92. Valencia, 1992. Págs. 51 y ss.

(9) García Mota, Rafael Carlos: “*La obra pianística de Francisco Llácer Pla*”. (Artículo publicado en la Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia “*Estudios Musicales*”, n.º 2. Valencia, 1985. Pág. 57).

(10) *Ibidem*.

(11) Sociedad Filarmónica de Valencia.

6

mf *ff*

accel. *rit. molto*

mf *pp* *p+* *rit.*

(1) *accel. y rit.*

sin led.

O

- (1) En la 2.^a repetición (de esta múltiple) comenzar el *accel.* pero sin *cres.* y cuando se llegue a la máxima velocidad, empezar a retardar muy poco a poco hasta enlazar ligado con el diseño siguiente.

Vivace (♩ = 132 aprox.)

súbito *simile*

p *mf* *mf*

mf *mf* *mf*

accel.

La obra, que el propio Llácer Pla define como “epitafio”⁽¹²⁾, aprovecha un diseño de 3 notas como uno de los elementos generadores de la forma, extraídas del “*Quatuor brevis*” (Cuarteto de cuerda en La menor)⁽¹³⁾, de Eduardo López-Chavarri Marco. Estas 3 notas se citan al inicio de la apertura del discurso musical, enunciadas en el bajo pianístico, tras la nota pedal “DO”, la cual interviene en el “acorde equilibrado” descrito anteriormente (véase página 1 de la partitura, impresa en 1985)⁽¹⁴⁾, acorde que es desplegado de manera arpegiada primero ascendentemente, encontrando su inmediata respuesta en la disposición descendente del mismo arpeggio (obsérvese cómo las notas del “acorde equilibrado” vuelven a ser enunciadas en el arpeggio descendente sin haber sido previamente “neutralizadas”); la libertad empleada por Llácer Pla con respecto a la regla de Falk se debe al hecho de que ambos arpeggios constituyen dos segmentos hermanados de la primera célula, a manera de pregunta y respuesta, completándose ambos con la nota pedal “DO” que —al tiempo que determina de manera definitiva el “acorde equilibrado”— dota de cohesión sonora a dicha célula. Tras él, la segunda célula, el diseño de 3 notas procedente del “*Quatuor brevis*” de López-Chavarri Marco. Ambas células constituyen el motivo generador del discurso y la forma musical, presentándose en muy diversas combinaciones a lo largo de toda la obra, conformando un proceder tautológico. El “acorde equilibrado”, además, es empleado de modo vertical y horizontal. Cuando se emplea horizontalmente, como en la disposición de apertura, en el arranque del “Andante recio” (véase página 1 de la partitura impresa), posee un valor melódico: un rasgo característico de sus creaciones de esta tercera etapa, la cual arranca, como hemos visto, a partir de “*Dístico Percutiente*”, *Opus 37*⁽¹⁵⁾. Asimismo, es también característico en este tercer período creativo la presencia de un *sonido “eje”*, el cual actúa como elemento generador de la textura de la composición musical⁽¹⁶⁾. En el caso de “*Dístico Percutiente*”, el sonido “eje” es el “DO”, expuesto no sólo en el comienzo del “Andante recio” de apertura; sino incluso hasta en la conclusión de la obra, en la “coda” con la que se clausura la misma, (véase página 11 de la partitura impresa), encontrándose también aquí como nota pedal en el bajo pianístico, aunque con duplicaciones a la octava superior (sobre este pedal, en el “pianísimo” postrero, se enuncia por última vez la célula que integra ambos arpeggios del “acorde equilibrado”, completados por supuesto con el “DO” pedal; estando dichos arpeggios en un registro situado a la octava superior con respecto al enunciado inicial).

El calificativo de “*Dístico*” no ha sido empleado por Llácer Pla de manera casual, presentando ciertas concomitancias con el “*distikon*” grecolatino: ciertamente, y de la misma manera que la citada composición poética de la antigüedad clásica descansa sobre una estructura de 2 versos, siendo, por lo común, el primero de ellos hexámetro y el segundo pentámetro, dando lugar, pues, a una estructura binaria, en “*Dístico Percutiente*” encontramos también una forma musical binaria; la cual —si le añadimos el monotematismo que la asiste, ya descrito— está lejanamente emparentada con aquellas Sonatas monotemáticas de construcción binaria propias del siglo XVIII, a manera de “*Caprichos*”, que —aunque gozaban de un tratamiento bastante libre— comprendían el juego con un solo tema y una estructura total en dos partes⁽¹⁷⁾. Conviene distinguir, pues, estos “*Caprichos*” de las sonatas que albergaban cierta trabazón formal con las diversas partes en forma binaria de la “Suite”. Por otro lado, y como el lector ya podrá suponer, no existe relación alguna entre el sistema tonal tradicional de los “*Caprichos*” (incluyendo sus ordenamientos tonales y fórmulas cadenciales) y los supuestos atonales de “*Dístico Percutiente*”.

Así, pues, en “*Dístico Percutiente*”, encontramos una forma musical estructurada en dos partes o secciones. La primera de ellas, que abarca los tiempos “Andante recio” - “Lento contemplativo” - “Vivo” - “Presto (ad libitum)” - “Lento”, supone una amplia peroración del motivo (2 acordes equilibrados y las 3 notas, SI-La sostenido-Do, recogidas del “*Quatuor brevis*”), empleando el compositor un riquísimo abanico expositivo del mismo, en donde los insistentes diseños rítmicos desempeñan un importante papel, amén de la intervención de procedimientos “seriales”. Con el “Vivace” posterior se produce el arribo de la segunda sección, la cual incluye también el “Lento cantabile” subsiguiente (véase página 6 de la partitura impresa). Esta segunda parte o sección actúa como “*desarrollo*”, a partir de la célula de 3 notas del “*Quatuor brevis*”, la cual nuclea todo el dis-

(12) Blanes Arqués: “*El piano*”. Col. Magistri Conservatorii Valentini, vol. I. Conservatorium Superius Musicae Valentinae. Valencia, 1985, pág. 18.

(13) Edic. Instituto de Musicología, I.V.E.I.

(14) Musicinco, S.A. Madrid, 1985. (Agradecemos a dicha empresa editora el permiso para reproducir en este trabajo las páginas n.º 1, 6 y 11 de la partitura “*Dístico Percutiente*”).

(15) Ello puede comprobarse, asimismo, en “*Espacios Sugerentes*”, *Opus 43*, en donde los diseños espaciales horizontales poseen también un valor melódico.

(16) *Ibidem*.

(17) Llácer Pla, Francisco: “*Guía Analítica de Formas Musicales*”. Real Musical Editores. Madrid, 1982. Pág. 90.

Lento

come anterior

p *mp* *p+* *mf*

Lento

p *pp* *pp*

pp *pp* (*perdendosi*)

Página 11 de la partitura impresa de "Dístico Percutiente"

curso musical en esta sección, explorándose sus múltiples posibilidades. Así, en esta segunda sección, el intervalo de 2.^a menor conformado por las dos primeras notas entresacadas del “Quatuor brevis” origina a comienzos del “Vivace” un dibujo de corcheas regulares en la mano derecha del pianista, con un claro valor percusivo, percusiva función que es acentuada por el dibujo de negras “staccati” en el bajo. El calificativo de “Percutiente” con que Llácer Pla define a este “Dístico”, encuentra en esta segunda sección su más genuino sentido. No obstante, la vocación del compositor por dotar de cohesión al discurso motiva la aparición fugaz de los arpeggios ascendentes y descendentes que conforman el “acorde equilibrado” (“Come prima”, página 7 de la partitura impresa).

Una elaborada y vasta “coda” pone punto y final a esta partitura pianística de rasgos constructivistas. La “coda” abarca los tiempos “Misterioso-Lento-Lento”. Está construida a partir del diseño de corcheas regulares, picadas, percusivas, con el que había dado comienzo el “Vivace”. Tras ellas, un rico conjunto de elementos rítmicos de distinto metraje, los cuales son tratados posteriormente por movimiento retrógrado o cancrizante, en una clara alusión a los procedimientos seriales, teniendo dicha “serie” una naturaleza rítmica y no melódica. Con el “Lento” postrero (véase página 11 de la partitura impresa), retornará el doble arpeggio ascendente/descendente, despliegues sinusoidales del “acorde equilibrado”

de partida: aunque modificado en sus valores (ahora tresillo de corcheas y blanca en el arpeggio ascendente, frente a las 3 fusas y negra en el arpeggio ascendente de apertura de la partitura, siempre sobre la nota pedal “DO”) y en su registro (a la octava superior en esta conclusión, frente al inicio del discurso musical), su enunciado final responde a la voluntad del compositor por cohesionar extraordinariamente la obra, la cual reviste caracteres cíclicos.

Digamos, por último y a manera de “coda” a este análisis, que Francisco Llácer Pla incorpora también aquí las nuevas grafías, como en otras partituras pianísticas posteriores. Partiendo de una grafía en ocasiones convencional, el compositor configura un grafismo propio, para el que emplea unos signos específicos que el intérprete debe conocer en aras de ejecutar esta obra. Una muestra más del espíritu del compositor que —pese a su acusado experimentalismo, a todas luces renovador— parte de formas musicales inspiradas o lejanamente enraizadas en la tradición de la Historia de la Música europea.

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

CRÓNICA ACADÉMICA

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se procede a dar lectura de la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades, hechos y acuerdos más significativos, que se desarrollan en los epígrafes que siguen.



El Académico de Honor don Fernando Chueca Goitia en su discurso durante el acto de apertura del curso 1993-1994.

1. SESIÓN INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada tuvo lugar el día 2 de noviembre del año anterior.

Se iniciaron los actos con la Misa de apertura del curso, oficiada por el Muy Ilustre Sr. don Ramón Rodríguez Culebras, Canónigo de la Catedral de Segorbe y Académico Correspondiente, quien pronunció una brillante homilía, acompañándose la celebración con motetes polifónicos que interpretó el Coro de las Juventudes Musicales de Segorbe. A continuación, en acto público, dio comienzo la sesión académica, en la que, tras la lectura reglamentaria de la memoria anual anterior, tomó la palabra el Académico de Honor Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, quien disertó sobre el tema y la obra concluida, de la que es autor como arquitecto, "La Almudena, invención de una Catedral". Tras esto, el Presidente hizo entrega de la



Entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1993 a la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana en sesión pública, el 4 de noviembre de 1993.

Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1993, a la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, cuyo *Quinteto de Viento* ofreció al auditorio unas interpretaciones musicales. Finalmente la Presidencia declaró inaugurado el curso académico 1993-1994.



En el acto de clausura del curso 1993-1994, M.^a Dolores Mateu Ibars, Académica Correspondiente recibiendo en nombre de su padre, D. Felipe Mateu Llopis, el título de Académico de Honor.

2. ACTO DE CLAUSURA

Significativa relevancia adquirió la sesión de clausura del curso académico 1993-1994 celebrado el pasado día 28 de junio, en el que tomó posesión como Académico de Honor el Excmo. Sr. *D. Felipe Mateu Llopis*, quien estuvo representado por su hija y Académica Correspondiente *María Dolores Mateu Ibars*, leyendo el discurso "La Real Academia de San Carlos en mi memoria, 1901-1992", recibiendo a continuación los distintivos acreditativos de su condición



En el acto de Clausura del curso 1993-1994, el Académico Correspondiente Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz, durante su intervención.

académica. En el mismo acto el Ilmo. Sr. *D. Francisco Agramunt Lacruz* recibió el correspondiente título y medalla de Académico Correspondiente; y al Excmo. Sr. *Don Felipe María Garín Ortiz de Taranco* le fue impuesta la "Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1994", de manos del Consiliario Ilmo. Sr. *D. Salvador Aldana Fernández*; interviniendo la pianista *Olga Vinogradova*, interpretando al piano piezas de Chopin.



La pianista Olga Vinogradova en una interpretación pianística en el acto de clausura del curso 1993-1994.

3. SESIONES ACADEMICAS ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

La Real Academia se ha reunido en veintiséis ocasiones, entre Juntas Ordinarias, Extraordinarias, de Gobierno, de Sección y Públicas. De los acuerdos y resoluciones adoptados queda reflejada 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 relativo a cada una de ellas.

De entre las sesiones extraordinarias de carácter público hay que destacar la celebrada, con motivo del 226 Aniversario de la fundación de la Academia, en 15 de febrero, en la que intervino la crítica de arte *Olga Real* y se hizo entrega a título póstumo de la Medalla y Diploma como Académico Correspondiente de la Corporación, al Ilmo. Sr. *D. Andrés Cillero Dolz*, dedicando unas emocionadas palabras a la figura del artista



En el acto conmemorativo del 226º aniversario de la fundación de la Academia se entregó el diploma y medalla corporativa, a título póstumo al Académico Correspondiente don Andrés Cillero Dolz, recibidos por su esposa.

tanto el Presidente como el pintor y Académico de Honor Excmo. Sr. *D. Francisco Lozano*, y acto que concluyó con una brillante intervención del *Cuarteto Silvestri String*, que interpretó un concierto con obras de *Massoti* y *Schubert*.

Otra sesión a reseñar, también de carácter público, es la que tuvo lugar el pasado 12 de mayo, celebrada con motivo de la toma de posesión como Académico de Honor del Excmo. Sr. *D. Vicente Aguilera Cerni*, en la que el recipiendario dio lectura a su discurso titulado "Sobre el tiempo, la cultura artística, el valor de las palabras y otras cosas", documentada lección en la que analizó la cultura artística del futuro, siendo contestado



Acto de recepción del Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, quien recibe su diploma académico.



El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, recibe el parabién corporativo. Mayo, 94.

protocolariamente por el Presidente de la Corporación, Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, quien aludió a la trayectoria investigadora y méritos personales del Sr. Aguilera Cerni.

4. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS

En sesión de 14 de diciembre, fue aprobada la propuesta de Académico de Honor a favor de don Vicente Aguilera Cerni, y en Junta Ordinaria de 5 de julio fue propuesto para la misma clase académica el arquitecto don Miguel Colomina Barberá, acordándose posteriormente por unanimidad su nombramiento.

También hay que reseñar que en sesión de 12 de abril, y a propuesta de la Sección de Música, fue aprobada la elección de don Arturo Zabala López como Académico de Número; y en la de 10 de mayo fue



El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, conversa con sus nuevos compañeros.

aprobada la propuesta para Académico Correspondiente en Santa Cruz de Tenerife de don Alberto Darias Príncipe.

5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de sus Miembros Correspondientes Ilmos. Sres. D. Andrés Cillero Dolz, D. Ernesto Campos Campos, D. Felipe Perles Martí y D. Joaquín Pérez Villanueva.

6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL

Indirectamente vinculados con la Corporación, ésta hizo constar su pésame por el fallecimiento de D. Juan Gil-Albert, Presidente del Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana; de D. Eduardo López-Chavarrí Andújar; de D. Joaquín Llobell, hijo político del pintor Salvador Tuset; y de D. José Marí Montañana, editor de publicaciones de la Academia.

La Academia en sesión de 10 de mayo hizo constar su felicitación al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Lozano por haber sido investido "Doctor Honoris Causa" por la Universidad Politécnica de Valencia. La Academia también se congratuló por las interesantes exposiciones de su Académico de Número, don Salvador Soria, celebradas en París y Valencia.

En cuanto a candidaturas y premios, en Junta de 8 de marzo se propuso para el "Premio Príncipe de Asturias", la del Instituto Valenciano de Arte Moderno por su trayectoria artística internacional; para la propuesta al Premio Menéndez y Pelayo, la candidatura del Académico de Honor don José Corts Grau; y para el

Premio de la “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”, la del Académico Correspondiente *don Miguel Asíns Arbó*.

La Academia, como miembro asociado al Instituto de España, estuvo representada por su Secretario General en la reunión mantenida con otras Reales Academias Españolas en Madrid en 21 de diciembre.

En la Junta de 8 de febrero, y a solicitud de la Conselleria de Cultura, la Academia propuso para el Patronato del Museo de San Pío V, como representante de la misma como vocal por designación al Académico Ilmo. Sr. D. *Francisco Sebastián Rodríguez*, al pasar a la Vicepresidencia como Director General de Patrimonio, el Ilmo. Sr. D. *Salvador Aldana Fernández*, y estando integrados anteriormente en dicho Patronato el Presidente de la Academia como Vicepresidente, y los Sres. *Gómez-Ferrer* y *Michavila* como vocales nato y por designación, respectivamente.

7. MOVIMIENTO DE FONDOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS DE ARTE

En sesión de 10 de mayo se dio cuenta de la solicitud del Ayuntamiento de Nules concerniente a la cesión temporal de las esculturas, propiedad de esta Academia, “Templanza” y “Fortaleza”, obras del escultor *Enrique Giner Canet*, para realizarse una copia única de cada una de ellas con destino exclusivo al Museo de Medallística “Enrique Giner”, de la villa de Nules (Castellón).

En la sesión de la Junta General de 11 de enero se acordó el préstamo temporal de la obra de *Francisco de Goya*, “Francisco Bayeu”, con destino a la Exposición “Goya”, celebrada en la ciudad de Oslo; y en las sesiones de 12 de abril, 24 de mayo y 5 de julio, se acordó la salida de las obras “El cabo de Palos”, de *Salvador Abril*, “Andaluza”, de *Francisco Domingo*, y “Leyendo”, de *Salvador Tuset*, con destino a la Exposición “Un siglo de Pintura Valenciana, 1880-1980”, celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, de Valencia; en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid; y en las Salas de la Lonja, de Alicante.

Con destino a la Exposición “De Fortuny a Picasso: 30 años de Pintura Española, 1874-1906” han sido confiados por la Academia temporalmente los lienzos de *Cecilio Plá*, “La Mosca”, y de *Ignacio Pinazo* “Monaguillo tocando la zambomba”; y para la Exposición dedicada al organista *Juan Cabanilles*, a

celebrar en la sala de exposiciones del Palau de la Música valenciano, la obra de *José de Ribera* “San Sebastián atendido por la matrona Irena y una esclava”.

De igual modo las obras de *Cecilio Plá*, “La Mosca” y “Autorretrato”, permanecieron expuestas en la antológica dedicada a este artista en Murcia y Bilbao.

“Júpiter entregando a Pandora la urna o vaso”, de *Francisco Rizzi*, es obra de la Academia que participa en la Exposición antológica dedicada al arquitecto real *Francisco Sabatini* en las salas del Museo del Prado.

También se accedió al préstamo temporal de obras de *Enrique Mestre*, *Salvador Soria*, *Luis Prades*, *Nassio Bayarri*, *Vicente Beltrán*, *Juan Bautista Porcar* y *Vicente Fillol*, con destino a la Exposición “Las vanguardias en el Museo San Pío V”, a celebrar en la Sala de Exposiciones “Emilio Varela” de la CAM, de Alicante.

Hay que señalar también con motivo del Día Internacional de los Museos (18 de mayo), en las salas del Museo San Pío V se exhibieron durante algún tiempo los grabados de *Piranesi*, pertenecientes al patrimonio de la Academia, al igual que diversos dibujos, obras de diferentes autores, que estuvieron presentes en la Exposición sobre “Dibujos valencianos del siglo XVII”, celebrada en el mismo lugar.

Actualmente en las salas del Museo San Pío V y como, pieza del trimestre, se halla expuesta la obra de *Francisco de Goya*, “Retrato de Doña Joaquina Candado”, propiedad de esta Academia.

A la Real Academia, como primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana según fue declarada en 12 de junio de 1989, le han sido solicitados oficialmente diversos informes sobre temas de patrimonio artístico. Así para tratar acerca de la Iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, la Academia, y a requerimiento de la Conselleria de Cultura, comisionó a sus Académicos arquitectos Sres. *Mauro Lleó* y *Fernando Martínez García-Ordóñez* para que llevasen a cabo el estudio del mencionado edificio.

9. INFORMES DE CARÁCTER GENERAL

La Academia, en distintas ocasiones y a través de sus Juntas Generales celebradas, ha sido informada por sus Miembros acerca de obras de restauración y conservación que se llevan a cabo en edificios de carácter histórico de diversas poblaciones valencianas. Asimismo, el Académico Secretario informó sobre las obras que se practican en el edificio de San Pío V.

10. DONACIONES

Hay que hacer constar el ingreso durante el mes de febrero de la obra titulada "Retrato de mi esposa", óleo sobre lienzo, del que es autor *Manuel Moreno Gimeno*, Académico de Número que fue de la Corporación, y donado por su heredera *doña Albina Rodríguez Romero*.

Durante el pasado mes de octubre la Academia vio incrementar sus fondos con el donativo de un grabado, del que es autor el propio donante *don Enrique Bofí Planes*, titulado "Visió aproximada de la Vila d' Alcoi cap a l'any 1600, vint anys abans del terratremol que assolara gran part del muro de la propia vila".

11. MEDALLAS Y DIPLOMAS

En sesión de 8 de marzo, y a propuesta del Académico *Sr. Nassio Bayarri*, se acordó otorgar la



En el acto de clausura del curso académico 1993-1994, el Académico y Director General del Patrimonio Dr. Aldana entrega la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1994 al Excmo. Sr. D. Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco.



En el Ciclo de Compositores Valencianos del siglo XX, el pianista Miguel Alvarez-Argudo durante su actuación.

"Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1994" al Presidente de la Corporación, Excmo. Sr. D. Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco, por su labor extraacadémica, siéndole entregada dicha distinción en el acto de la clausura del curso 1993-1994.

12. SECCIÓN DE MÚSICA. "Ciclo de compositores valencianos del siglo XX"

Con el fin de valorar y difundir la obra de los compositores valencianos del siglo XX, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a través de su Aula de Música, desarrolló durante el curso 1993-1994 un programa especial de actividades musicales, que contó con seis audiciones llevadas a cabo durante los meses de febrero a junio, dedicado a destacar la importante aportación creativa y su relevante significación en el arte valenciano actual.



Actuación de un conjunto juvenil durante la sesión de clausura del Curso de Cualificación Profesional Musical.

El ciclo de audiciones musicales se desarrolló en los actos públicos, a saber: en las sesiones de 1 y 19 de marzo y 26 de abril intervino al piano *Miguel Alvarez Argudo*, interpretando obras de *Palau*, *Esplá*, *López-Chavarri*, *Báguena Soler*, *Joaquín Rodrigo*, *Emilio Calandín*, *César Cano* y otros compositores; en la de 12 de abril la soprano lírica *María José Martos* y el pianista *Fernando Taberner*, interpretaron obras de *Matilde Salvador*, *López-Chavarri*, *Oscar Esplá*, *Amando Blanquer*, *Manuel Palau* y *Joaquín Rodrigo*; y en la de 17 de mayo el *Quarteto Silvestri String* interpretó obras de *Báguena Soler*, *Eduardo López-Chavarri* y *Oscar Cano*.

Independiente a este ciclo es de destacar la sesión de clausura celebrada durante los días 3 y 4 de marzo en el salón de actos del edificio de San Pío V, del "Curso de cualificación profesional musical", donde los protagonistas del concierto fueron los alumnos de la Orquesta de Cámara que participaron en dicho curso con obras de *Haydn*, *Mozart* y *Purcell*.

13. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Un año más, durante el pasado curso, fue publicada la revista "*Archivo de Arte Valenciano*", que es portavoz de esta Real Academia, en el número 74 de su dilatada trayectoria, siendo numerosos los trabajos **que avalan el interés científico de dicha edición. A** cuantos han contribuido con su desinteresada colaboración a mantener el alto nivel del órgano oficial de la Corporación, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

14. CONVENIO MANTENIDO

La Real Academia, en la observancia del Convenio suscrito con la Generalitat Valenciana en 1991, mantiene las obligaciones contraídas con la misma y a su vez



Presidencia del Acto conmemorativo de la fundación de la Academia, 226º aniversario de la misma.

ha percibido el apoyo económico convenido, como dotación anual para el funcionamiento de la misma.

También el Ministerio de Educación y Ciencia, a través del Departamento de Universidades, le ha concedido la ayuda anual acostumbrada.

15. PERSONAL CIENTIFICO, TECNICO Y ADMINISTRATIVO

En trabajos de patrimonio artístico y documental académico, inventario de obras artísticas, funcionamiento del



En el acto del 226º aniversario de la Academia, el cuarteto Silvestri String en un momento de su actuación.

Archivo Histórico y asesoramiento a los investigadores procedentes de Universidades, Organismos oficiales y Entidades culturales, registro informático y trabajos administrativos de carácter interno de la Institución, hay que contar con la colaboración eficiente, como personal contratado por esta Academia, de los Licenciados en Historia del Arte *don Javier Delicado Martínez* y *doña María Isabel Estela Giménez*, y de la Doctora en Historia del Arte *doña Angela Aldea Hernández*, siendo los diferentes departamentos coordinados por la Académica Correspondiente *doña Concepción Martínez Carratalá*, adjunta a Presidencia.

El servicio de Biblioteca estuvo a cargo de *doña Carmen Rodrigo Zarzosa*, Doctora en Arte, comisionada al efecto por el Museo por acuerdo con la Real Academia; Biblioteca que ha visto incrementar su fondo histórico con la adquisición de importantes

colecciones de libros de arte (Summa Artis, Benezit, etc.) y la adición complementaria de otros repertorios (Diccionarios y Enciclopedias).

Y con la lectura de este punto da por concluido el resumen de la Memoria del curso 1993-1994, de lo que como Secretario certifico, con el Visto Bueno de la Presidencia, en Valencia a 10 de noviembre de 1994.

EL SECRETARIO GENERAL

Alvaro Gómez-Ferrer Bayo

V.º B.º

EL PRESIDENTE

Felipe M.º Garín Ortiz de Taranco

EN FAVOR DE UN NUEVO HUMANISMO

Cuando el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos me pidió unas palabras con motivo de la recepción de la medalla de académico que han tenido la gentileza de concederme (Valencia 10-XI-1994), traté por todos los medios de no abordar temas eruditos relacionados con mis investigaciones. Pretendí algo más cálido, aludiendo a unas breves consideraciones sobre el valor y la utilidad del Humanismo (humanismo que confiero a la benemérita labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos), y sobre la imperiosa necesidad que nuestro mundo tiene de adherirse a esa importante corriente de pensamiento, corriente que también puede y debería convertirse en un estilo de vida. Me atrevería a decir que nos urge atrapar las centelleantes partículas humanistas que todavía vibran en nuestra Comunidad Valenciana, donde muchos coinciden en observar demasiado materialismo, demasiadas prisas, demasiadas críticas (a veces hasta casi odio), demasiados nervios y, en definitiva, demasiado poco humanismo.

A mi juicio, nuestro pequeño mundo necesita tres ingredientes fundamentales: sentido y noción de humanismo (humanismo en su amplia acepción de “amor a la condición humana”, y no solamente como “cultivo erudito de las letras humanas”), sentido y noción de moral y, si me lo permiten, sentido y noción de virtud —o santidad—, en los términos en que estos dos vocablos son recogidos por *Eugenio Garín* cuando se refiere a diversos humanistas del Renacimiento italiano.

Es cierto que no sobran en nuestro mundo, en absoluto, los avances tecnológicos emanados sobre todo de nuestra particular era del “computer” (como me explicó *G. C. Argan*, en Roma, hace unos años), pero desde luego no es bueno que se sobredimensione la diferencia, casi el abismo, que actualmente existe entre conocimientos fríos y distantes, de carácter técnico-erudito (a veces pseudo-humanistas), por una parte, y lo que, por otro lado, podríamos considerar un estilo de vida noble, irrepresiblemente honesto, abnegado, pacífico, y, sobre todo, silenciosamente volcado hacia los demás.

Leo en el capítulo I, artículo 1.º, del reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que su “fin principal se centra en la función de estudio, investigación, consulta y orientación en todos

los aspectos acerca del arte”. ¡Qué cometido más hermoso! Procedamos, pues, a estudiar, a investigar y a difundir el arte valenciano, pero hagámoslo como *servicio*, con bondad, con buena disposición, incluso con sana alegría. Como decía *Marcial*, “si eres sabio sé alegre”. Procedamos, empero, con elevadas dosis de humanidad. Según un viejo proverbio, con bondad y humanidad se adquiere autoridad. El hombre bondadoso se hace bien a sí mismo. Y, todavía más hermoso, en palabras ahora de *Séneca* “la verdadera bondad es invencible porque no se cansa”.

Intentamos proceder, como decía *Heidegger*, *amando* la condición humana, perdonando y disculpando (palabras hoy que ya comienzan a entrar en desuso), buscando la virtud y lo bueno en las personas con quienes tratamos, antes que sus posibles errores o sus pequeñas limitaciones. Procurando disculpar —y olvidar— los pequeños inconvenientes del devenir diario. Disculpemos, por ejemplo, el que en algún momento alguien no nos sonría o se nos mire alguna vez con ojos poco afables; es probable que detrás de esas actitudes exista en sus protagonistas un largo cansancio, incomprendimientos de diversa índole, o tal vez otros problemas que acucian con insistencia. Quizá mañana —u otro día—, esas personas estarán en mejores condiciones o adoptarán un mejor talante. Entre tanto podemos practicar el saludable y siempre conveniente ejercicio de la paciencia.

No es bueno recriminar, ni malpensar, ni mucho menos criticar por sistema a espaldas de otros. Según *Dante* “amor y corazón noble son una misma cosa” y en palabras de *Sócrates* “el que es incapaz de perdonar es incapaz de amar” y, como consecuencia, de ser plenamente feliz. Perdonemos y disculpemos más a menudo. Nadie es perfecto. Olvidemos lo malo o lo menos bueno, y procuremos hacer planteamientos positivos de nuestros juicios y valoraciones sobre hechos y personas. Estoy plenamente convencido de que se construye mucho más y mejor desde la bondad y la nobleza que desde la crítica y las descalificaciones por sistema.

Comparto con mis queridos académicos un mismo techo, un mismo claustro, obras bellísimas que fueron y son orgullo de todos los valencianos. Soy solidario con los anhelos y dificultades de nuestra querida y amada

Real Academia, a quien en cierto modo me debo desde el también entrañable Museo de Bellas Artes San Pío V. Pero también me atrevería a pedirles, sin más, la ayuda necesaria para acrecentar mi todavía endeble noción de Humanismo (y de humanidad). Queda mucho trecho y desearía para este largo camino una exhortación continua a exigirme lo mejor de mí mismo, a servir desde mi trabajo a diario en el Museo. Quiera Dios que esta

emotiva andadura que he iniciado con la Real Academia de San Carlos acrisole, redoble y fortifique, en beneficio de todos, mis sinceros deseos de crecer en noble humanidad.

XIMO COMPANY
Director del Museo "San Pío V"

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADEMICO DE HONOR DEL EXCMO. SR. D. VICENTE AGUILERA CERNI

SOBRE EL TIEMPO, LA CULTURA ARTISTICA, EL VALOR DE LAS PALABRAS Y OTRAS COSAS

Debemos confesar que este inesquivable exordio me coloca ante un problema insoluble. Primero —cosa de puro sentido común y absolutamente acorde con mis más profundos sentimientos—, porque tengo la obligación de expresar la gratitud que me embarga. Segundo, porque tales palabras de agradecimiento casi siempre parecen hallarse contaminadas por los virus de lo convencional, enfermas de vacuidad por demasiado repetidas. Y tercero, porque las normas protocolarias generan en mí —persona desmemoriada y distraída— un instinto pánico ante el riesgo de las omisiones, los errores y las barbaridades a las que uno es proclive por naturaleza.

Consiguientemente, he decidido, señoras y señores, aplicar una sola categoría donde lo Excelentísimo, lo Honorable, lo Ilustrísimo, lo Magnífico y cuanto a tratamientos podamos recordar o imaginar, son aplicables para todas y todos, seres maravillosos y desbordantes de generosidad aquí presentes.

Sin embargo, por razones afectivas, no puedo evitar el hacer tres excepciones. Una, se refiere al Excelentísimo Señor *Felipe María Garín Ortiz de Taranco*, que me ayudó cuando, en tiempos desorientados y oscuros, más necesitaba una mano generosamente amiga. La segunda, me impide omitir el siempre emocionado homenaje al Académico *Leandro de Saralegui*, cuya desaparición dejó huérfana mi temeraria afición por el arte medieval. Y la tercera, alude a otros desaparecidos, *Lionello Venturi* y *Giulio Carlo Argan*, con quienes siempre estaré en deuda por su amistad, magisterio e inspiración. Lo cual, naturalmente, hago extensivo a los Académicos de esta Real Corporación, que me han puesto en este trance dificultoso y emocionante, incluyendo a cuantos ahora se hallan presentes.

Una vez dejada constancia de mis reconocimientos, creo indispensable una breve justificación del tema elegido. ¿Por qué hablar del futuro? ¿Por qué poner sobre el tapete la eterna discordia entre la memoria y la imaginación, sustancia, dicho sea de paso, de la cultura artística?

En consecuencia, comenzaremos hablando, aunque sea superficialmente, del futuro como necesidad.

El futuro como necesidad

Cuanto más minuciosamente planificamos y prevenimos un porvenir tan inmediato que se confunde con el presente, más nebulosa es nuestra visión del futuro. Hacemos preparativos como el mando militar que ha de ganar o perder una batalla, pero se nos escapan sus consecuencias a largo plazo, no sólo por las novedades que puedan surgir inopinadamente, sino también por la ceguera que provoca la avalancha de lo próximo. ¿Qué parte de razón tenía *Eugen Böhler*, por ejemplo, cuando atribuyó al espíritu de nuestro tiempo la facultad de anticipación para plazos cada vez más amplios? ⁽¹⁾ ¿Cómo compaginar la presunta racionalidad de esta época tecnificada, con la demasiado frecuente irracionalidad de los humanos que han de manejar un peligroso potencial? Si esto sucede en la esfera de las acciones, ¿qué acontecerá en el campo de la invención intelectual y artística, cuyo poder transformador, fuera de su propio microcosmos, es mediato e indirecto, dada su primordial condición de sismógrafo y testimonio de su propia contemporaneidad? Protagonista en reductos prácticamente marginales, la cultura artística es complementaria dentro del gran teatro del mundo. Por consiguiente, se halla desplazada de las decisiones y anticipaciones que intentan configurar esa dimensión esquiva del tiempo. Si el pasado no existe sino en sus testimonios y en la memoria, y si el presente inasible es una ficción por cuanto desaparece al intentar percibirlo, la única referencia posible para la aventura de la vida, el pensamiento y la creación, es el futuro. De ahí que el mañana se instaure como cuestión fundamental, como problema por antonomasia de quienes encaran el absurdo de vivir sin someterse a la triste lógica del vegetar. Entonces, se impone traer a colación la seductora idea de *Jean-Marie Guyau*, cuando planteaba que “*hay que querer, hay que extender la mano para crear el porvenir; el porvenir no es lo que viene hacia nosotros, es aquello hacia lo que vamos*”. ⁽²⁾ Estaba en sintonía con lo que luego diría *Ernst Bloch*, al afirmar que

(1) BÖHLER, Eugen. *El futuro, problema del hombre moderno*. Alianza Editorial, Madrid, 1967.

(2) GUYAU, Jean-Marie. *Génesis de la idea del tiempo*. Imprenta de A. Pérez y Cía., Madrid, 1901.

en quienes “no encuentran salida a la decadencia” se manifiesta “el miedo a la esperanza”⁽³⁾.

Parece claro que no podemos alinearnos legítimamente con los desertores del tiempo. El futuro es necesario porque sin él no somos casi nada. De ahí que la problemática del arte deba centrar ahora su interés en el porvenir, un mañana que, para ser mínimamente cautos, situamos, sin ir más lejos, en el siglo XXI.

Veamos ahora algo sobre el método de la averiguación

En 1967, el Instituto Hudson promovió un ambicioso estudio sobre el año 2000. La tarea fue encomendada a dos de las más brillantes mentes americanas del momento: *Herman Kahn* y *Anthony J. Wiener*.⁽⁴⁾ Situándose fuera de los campos privativos de la profecía y de su ciencia-ficción, Kahn y Wiener asumieron el reto, considerando que la pesquisa del futuro constituía un problema científico. Naturalmente, el enfoque global y sistematización de su búsqueda, reservaba a la producción cultural el puesto limitado (aunque relativamente imprevisible) que le correspondía en un marco básicamente elaborado con datos procedentes de la economía, la demografía, la historia, la ciencia política, la sociología y las ciencias físicas, cuya naturaleza permitía estructurar un soporte estadístico para detectar las tendencias y motivaciones de los cambios que previsiblemente debían producirse, en la tecnología y en temas como los equilibrios y desequilibrios entre los centros de producción y de poder que gobiernan nuestro planeta. En el fondo, aunque impregnados por cierta porción del pensamiento neoconservador, alentaba en ellos un impulso humanista, pues de lo contrario se hubieran dedicado a otra cosa en vez de procurar prever, no sólo las posibilidades, sino también los peligrosos evitables. A ello se refería *Enrique Tierno Galván* cuando, de cara al año 2000, sostenía que si se abría paso la “conciencia negativa” en las tareas humanas que debieran iluminar y resolver, “la ética entera, que estaba construida sobre el supuesto de la corrección de los modos externos y sobre el supuesto de la perfectabilidad, se vendría abajo”.⁽⁵⁾

Por su propia índole, el trabajo de Kahn y Wiener se inscribía en un tipo de “conciencia positiva” que no podía ser meramente arbitraria, intuitiva, voluntarista o visceral. Respondía a un planteamiento normativo, a una metodología que, por supuesto, no les libró de cometer errores. De todas formas, su “marco para la especulación” se diferenciaba tajantemente de una futurología que —nada más y nada menos— podía ser inteligente, premonitoria y aleccionadora, como ya habían

demostrado algunos trabajos de *J. B. S. Haldane*, *Bertrand Russell*, *H. G. Wells* o *Arthur C. Clarke*.

Si repasamos la base metodológica de Kahn y Wiener, pronto nos daremos cuenta de que el arte no aparecía entre los datos condicionantes. La originalidad de su método —con aportaciones sustanciales de los más relevantes informes redactados por la “Comisión del Año 2000”, en la Academia norteamericana de Ciencias y Artes, bajo la presidencia de *Daniel Bell*—, consistió en la utilización de tres métodos interrelacionados. El primero trataba de identificar las tendencias a largo plazo con posibilidades de perdurar, entre las cuales se singularizaba una “tendencia multiforme”. El segundo incluía la nómina de los principales eventos, en plazos de treinta y tres años a partir de 1900, para establecer las combinaciones originadoras de nuevas clasificaciones, con el fin de detectar los cambios cualificativos y sus características inéditas. El tercero, con base estadística siempre que era posible, intentaba proyectar las variables esenciales y las tasas de crecimiento, tendentes a ampliar o limitar las posibilidades de cualquier sociedad. “*Eligiendo extrapolaciones de tendencias actuales o emergentes que surgen continuamente del mundo de hoy y reflejan la tendencia multiforme y nuestras expectativas del momento, creamos —decía Kahn y Wiener— una previsión libre de sorpresas, una previsión que parece menos sorprendente que cualquier otra posibilidad específica*”.⁽⁶⁾ Congruentemente con esta previsión, describían un mundo *standard* y diversas *variaciones ordenativas* que configuraban los mundos posibles del futuro.

Por lo que se refiere al arte del siglo XXI, son utilizables elementos de los tres métodos mencionados, pero teniendo en cuenta varias precauciones. La primera, consiste en evitar una globalización universal, ciñéndose a las grandes zonas históricamente consolidadas, que en este caso se limitarán al arte enmarcado

(3) BLOCH, Ernst. *El principio de la esperanza*. vol. I, pág. XII, Aguilar, Madrid, 1977.

(4) KAHN, Herman y WIENER, Anthony J. *The year 2000. A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*. The Macmillan Company, Nueva York 1967. La traducción española de esta obra fundamental, fue el libro *El año 2000*. Editorial Revista de Occidente, Madrid 1969.

(5) Enrique TIERNO GALVÁN, intervención en una mesa redonda, recogida en *Prospectiva del año 2000. El hombre, la sociedad, el mundo*. Fundación Caja de Pensiones, Barcelona 1985.

(6) A.A.V.V., *Hacia el año 2000*, Editorial Kairós, Barcelona 1968 (capítulo “Los próximos años”, por KAHN, Heman y WIENER, Anthony J., además del ya citado libro *El año 2000*).

en la cultura occidental. La *segunda*, exige el establecimiento de interrelaciones aproximativamente correctas, con lo ya hecho en otras culturas y momentos. La *tercera*, impone adoptar el punto de partida adecuado, que en este caso situamos entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX, con su conjunto de innovaciones económicas (surgimiento del capitalismo moderno), sociales (auge de la burguesía capitalista) y culturales (desde el Enciclopedismo), al establecerse la dinámica de transformación en la oferta genéricamente cultural y específicamente artística. Y la *cuarta*, que obliga a tener en cuenta los cambios en las mentalidades y aspiraciones dominantes en las clases y grupos sociales con capacidad adquisitiva (trasunto de respectivas cuotas de poder) para la apropiación de la oferta artística, según los canales por los que discurre en cada momento histórico. Es decir: según su ubicación en el transcurso del tiempo.

Pero esa fluencia siempre termina enfrentada con el futuro, con lo ignoto de sus enigmas, instaurándose en el contradictorio reinado del misterio, el temor y la ansiedad, cuyo antagonista, vitalmente hablando, es la esperanza. El corto plazo que le ha sido otorgado a la existencia, entre el nacimiento y la muerte, sitúa al fenómeno humano ante la imposibilidad de concebir globalmente el marco temporal, reducido a la intuición o la ilusión del futuro hacia el que camina nuestra breve aventura personal. Sin embargo, la naturaleza dimensional y cronológica de la memoria y la conciencia, termina definitivamente con la muerte. De ahí que la escatología, en cuanto "*ciencia de las cosas últimas*", comporte todo lo que se refiere a la suerte postrera y definitiva de los provisionalmente vivos y, sobre todo, en el sentido bíblico, del pueblo de Israel y del género humano en su totalidad, concepto esencial en la Biblia, núcleo de las concepciones occidentales de la existencia.⁽⁷⁾

De ahí que el ingente trabajo de Kahn y Wiener, al igual que otros incontables intentos para desentrañar el futuro, deba ser contemplado desde una perspectiva trascendente, en la zona "seria" de las proyecciones sobre el tiempo, territorio de los quehaceres humanos, campo de las utopías en cuanto aportan, etimológicamente hablando, "*noticias*" sobre lo que se halla en ninguna parte.

Al llegar a este punto, conviene retener una idea expresada por Joseph Brodsky (Premio Nobel de Literatura en 1987),⁽⁸⁾ cuando relacionaba la rotundidad o la inminencia del plazo propuesto (en este caso el año 2000), con la proliferación de las pesquisas sobre el porvenir. Decía Brodsky: "*Cada vez que la cifra (la fecha) es redonda, trátese del final de un decenio, de un*

siglo o de un milenio, la sociedad, sin entender ella misma por qué, entra en efervescencia y, miope, se entrega a un desenfreno de miradas a distancia y de especulaciones sobre cambio del orden del mundo. Este fenómeno —apostillaba— se llama milenarismo,", denominación derivada de la voz griega *chilias* (mil) que designaba a la secta de los *milenarios*, compuesta por creyentes en la llegada de un período de mil años para un mundo justo y feliz. Lo cual hace pertinente recordar la diferenciación establecida por Karl Mannheim⁽⁹⁾ cuando advertía que "*la investigación predominante en la historia cultural ha demostrado que las aspiraciones humanas pueden articularse y expresarse en principios generales y que, en determinadas épocas históricas, la satisfacción de esas aspiraciones tiene lugar por medio de su proyección en el tiempo, mientras que, en otras, tiene lugar por su proyección en el espacio. De acuerdo con esta diferenciación, sería posible llamar utopías a los deseos espaciales, y quiliasmas a los deseos temporales*". Pero es cuestionable la diferencia entre los deseos proyectados en el tiempo y los proyectados en el espacio, como criterios determinantes para distinguir las diversas especies de ideologías y utopías.

Concordancias y contrastes

Teniendo en cuenta estas diferenciaciones, ¿se puede atribuir a la casualidad la coincidencia, históricamente comprobable, entre los momentos determinantes de los grandes cambios en las concepciones, y la intensificación del interés por el futuro? Prescindiendo de más remotos antecedentes, las visiones de mañanas imaginarios se perfilan en el Renacimiento y en las consecuencias de la primera revolución industrial. Es decir: cuando la civilización teocéntrica da paso a las concepciones antropocéntricas, y luego cuando el industrialismo cambia los medios y las relaciones para la producción de bienes materiales, con sus múltiples y consabidas repercusiones. En ambos casos, el porvenir se "actualiza". Lo que por definición *no está en ninguna parte*, la utopía, tiene nombres y apellidos renacentistas (Tomás Moro, Tommaso Campanella, Francis Bacon...), de la Ilustración (desde Jonathan Swift a

(7) *La Santa Biblia*, Voz "escatología" y conexas, pág. 1.458. Ediciones Paulinas, 17ª edición, Valladolid 1973.

(8) BRODSKY, Joseph. "Visto desde un tióvivo". periódico "Levante", Valencia, 19 enero 1992.

(9) MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía*, Editorial Aguilar, Madrid, 1958.

Bernardino de Saint Pierre) y del industrialismo (Charles Fourier, Etienne Cabet, Saint-Simón, Robert Owen, Samuel Butler, Edward Bellamy, William Morris...) Lo que viene después —dato significativo—, o son antiutopías (Huxley y Orwell, por ejemplo), o son ciencia-ficción.

Todo ello forma parte, como testimonio elocuente, de la caracterización del mundo moderno. Pero acontece que la mayor parte de las utopías (con excepciones como la paradigmática representada por William Morris), o bien instrumentalizaban el arte, o bien lo marginaban. Los proyectos utópicos solían congelar, en un instante dado, no sólo la estructura de su organización social, sino también la inventiva de la ciencia y el arte en cuanto impulsos dinamizadores y transformadores. De ahí que las utopías suelen implicar proyectos visualizables instalados en trazados urbanos, en núcleos cerrados o incluso en islas, cosa demostrada de modo abrumador en estudios tan convincentes como los realizados por Helen Rosenau o Alberto Manguel y Gianni Guadalupi.⁽¹⁰⁾

Ahora bien, ¿qué ocurre con las modernas utopías sociales del progreso lineal e indefinido basado en los avances de la ciencia y la técnica? La respuesta es obvia: se ha producido una ruptura entre el arte para el mercado y la tendencia básica del sistema cultural dominante, devoto de la ciencia y la técnica. Tras las mitologías tipo *Bauhaus* (preminencia del diseño como incorporación del arte a la vida diaria), la oleada postmoderna (indisolublemente ligada a la marcha hacia el postindustrialismo en las sociedades altamente desarrolladas) paradójicamente ha vuelto la espalda al arte investigativo, ha exaltado el carácter hedonístico e individual de la “creación” artística, ha convertido en “valor” el recurso a la ironía y, finalmente, ha renunciado a intervenir en los procesos conducentes a la transformación del mundo. Es puro “presente”. Y al renegar del pasado y renunciar al futuro, se ha mutilado de modo que obliga a pensar en su decadencia. El programático rechazo del espíritu de la modernidad y de las vanguardias históricas, pretende cancelar una época sin proyectar otra. El optimismo de la Ilustración y la industrialización, creyente en la acumulación de cultura especializada para la mejora del existir consuetudinario, veía el futuro gobernado por las artes y las ciencias (salvo en las utopías que relegaban el papel del arte, otra paradoja), por el perfeccionamiento de la moral individual y de las instituciones para abrir paso a un mundo “razonable”, por cuanto se le suponía regido por la Razón.

Sin embargo, como señala Habermas,⁽¹¹⁾ “el siglo XX ha demolido este optimismo. La diferenciación de la

ciencia, la moralidad y el arte ha llegado a significar la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su hermenéutica de la comunicación cotidiana”. En el mismo ensayo, Habermas citaba estas palabras de Adorno: “Ahora se da por sentado que nada que concierne al arte pueda seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir”⁽¹¹⁾

¿Y el siglo XXI?

Si hasta aquí hemos funcionado de modo esquemático, al llegar al momento de las conclusiones la simplificación ha de ser mucho mayor. De todas formas, es dable resumir algunas conjeturas, siguiendo el rumbo marcado por ciertas tendencias detectables con mayores posibilidades de evolución. Respecto a las innovaciones o cambios radicales, resulta evidente la precisión de evitar las profecías arbitrarias, acaso posibles, pero siempre impredecibles y al borde del disparate.

Ahora, veamos al menos una parte de tales tendencias, aplicando de modo temerario la metodología de Kahn y Wiener.

Primera tendencia: El fin de la postmodernidad.

Dada la dinámica de cambio evidente en las superestructuras culturales en general y artísticas en particular, es dable conjeturar el deterioro y hasta la total extinción del movimiento postmoderno en cuanto tiene moda efímera y de recetario idiomático. Lo cual no excluye la persistencia de su aspecto básico, pues las postmodernidad no es meramente un repertorio de modalidades artísticas, sino un epifenómeno de la evolución hacia el postindustrialismo visible en las sociedades altamente desarrolladas. La desaparición de la moda y los eventuales cambios de denominación, no implican necesariamente el final de las ideas, creencias y hasta utopías generadas en el marco histórico de la modernidad.

(10) ROSENAU, Helen. *La ciudad ideal*, Alianza Editorial, Madrid 1986. MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni. *Guía de lugares imaginarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

(11) HABERMAS, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”, en A.A.V.V., *La postmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985.

Segunda tendencia: pluralidad de datos dentro del microcosmos de la cultura artística y reforzamiento del círculo cerrado.

1.— La cultura artística intensificará su aislamiento, autogeneración e indiferencia ante las tensiones, conflictos y horizontes sociales. Sin embargo, compartirá la ansiedad generalizada en la vida social —y algunas de sus causas—, a saber:

- a) El individualismo insolidario.
- b) La inserción de la cultura de la fugacidad.

2.— Se producirán amplias reacciones, conducentes a diversas posturas:

a) El hedonismo, mediante una supuesta erótica de la “creación” considerada como acto prácticamente onanista.

- b) La hostilidad hacia los valores estables.
- c) La exaltación de la trivialidad y la ironía.
- d) El nihilismo y el sensualismo.

3.— En los campos de la arquitectura, el urbanismo y el diseño industrial, se renunciará a las ilusiones utópicas y se atravesará al menos una fase de búsquedas historicistas o “revivals”.

4.— Desde el punto de vista de las interacciones, los comportamientos, influjos y talentos, la cultura artística registrará:

a) El mantenimiento —e incluso el aumento— de las propuestas norteamericanas como referencias para estar “al día” en el resto de Occidente, con particular incidencia en España, cada vez más dependiente de los recursos culturales y económicos foráneos. El liderazgo norteamericano llegará a tener tintes mesiánicos.

b) El distanciamiento entre la vida cultural y artística del orbe occidental y los países con otras raíces culturales y religiosas, particularmente los islámicos, que reafirmarán sus propias peculiaridades, en especial como consecuencias a largo plazo de la Guerra del Golfo y del papel asignado a Israel en Oriente Medio. En los países de religión islámica irá tomando cuerpo, y se institucionalizará entre las capas populares, una “civilización del resentimiento” y de hostilidad hacia el arte occidental.

c) El microcosmos del arte occidental, vinculado a los circuitos galerísticos, mantendrá —e incluso reforzará— la dicotomía entre la producción artística y los avances de la ciencia.

d) La crítica de arte convencional —no la teoría, que podrá alcanzar momentos de esplendor— asumirá un papel secundario de reforzamiento del “círculo cerrado” y de aceptación del sistema dominante, culturalmente inspirado por principios neoconservadores. Al

propio tiempo, dentro de su modesto campo de aspiraciones, se interesará por el conocimiento pragmático y empírico del arte, y renunciará a lo sociológico, lo teológico y lo filosófico.

e) Consecuentemente, ese tipo de crítica acentuará su distanciamiento de los valores que sustentan la ética social.

f) El arte galerístico, orientado hacia el consumo privado del coleccionismo con mayor poder adquisitivo, intensificará —disimulándolo con ropajes culturales— su carácter comercial.

Tercera tendencia. El arte, en el macrocosmos tecnológico de las sociedades postindustriales.

a) El microcosmos artístico, intentará —y a veces logrará— salir de su “círculo cerrado” mediante apariciones en los medios de comunicación de masas, pero con fines promocionales, si bien dichos medios actuarán solamente como difusores, en cuanto protagonistas de la “cultura de la información”.

b) Los medios de comunicación de masas perfeccionarán las técnicas publicitarias, hasta el punto de conseguir, en ocasiones, verdaderos logros estéticos para incrementar su eficacia dentro del complejo mundo de la masificación, tanto cuantitativa como cualitativa.

c) Se extenderá el uso de los ordenadores con fines lúdicos, lo cual permitirá que los usuarios, principalmente los niños y los jóvenes, accedan a un tipo de creatividad individual, predominantemente efímera, de gran valor educativo al potenciar la imaginación creadora, aunque con el riesgo de caer en la ludopatía.

d) Se difundirán las “videoculturas” ya iniciadas a finales del siglo XX, desarrollándose múltiples posibilidades, algunas imprevisibles por cuanto dependerán de los avances tecnológicos en este campo.

e) Se originará una nueva dialéctica entre la “cultura” para el consumo masivo, el empleo del tiempo libre y la resistencia a la masificación y homogeneización cualitativas de la “cultura de la información”.

Cuarta tendencia. El hervidero de los marginales.

a) El aristocratismo del círculo cerrado”, su conservadurismo de fondo y su preocupación por el halago a los gustos y a la vanidad de la clientela, originará como reacción, una vasta proliferación de propuestas marginales, “underground” y a veces abiertamente contraculturales, particularmente entre la juventud.

b) No es descabellado suponer que en tales grupos puedan aparecer nuevas y revulsivas propuestas artísticas, e incluso inéditas concepciones utópicas. Pero estas

utopías serán abiertamente inconformistas y hasta directamente revolucionarias.

Quinta tendencia. La paradoja.

a) Ante el eclipse de la conciencia y el profundo conformismo del “círculo cerrado”, en los reductos artísticos marginales se gestará una “cultura de la protesta” que será rápidamente asumida y desvitalizada por el arte galerístico y comercial.

b) De la cultura artística, programáticamente devota del individualismo onanista a ultranza, nacerá, y será perseguida por medios “pacíficos”, una incipiente “cultura de la solidaridad”.

Nota final

Tras este esquemático intento de aplicar la metodología de Kahn y Wiener a los horizontes de la cultura artística en el siglo XXI, parecen evidenciarse simultáneamente sus posibilidades y limitaciones. Dando paso a los más elementales consejos del sentido común, pronto percibiremos que el punto neurálgico se halla en la detección científica de las tendencias, dando por supuesto que su inercia, teniendo en cuenta las enseñanzas del pasado, permiten presuponer diversas hipótesis para la prospección del futuro. Pero también resulta evidente que la previsión del porvenir puede caer en las más o menos fantasiosas adivinaciones típicas de las profecías.

Creemos haber evitado cualquier tentación de diseñar, tanto horizontes utópicos e idílicos, como paisajes apocalípticos o catastrofistas. Nos hemos limitado a proponer una reflexión, y nada más; entre otras cosas, porque estos años finales del siglo XX han registrado un proceso de cambios radicales y convulsiones que amenazan continuar de modo impredecible.

De ahí que la falta de soportes lógicos y razonables deberá impulsarnos hacia los asideros éticos, única luz en el laberinto donde la cultura y el arte occidentales caminan casi a ciegas. Eso es lo que nos recordaba Daniel Bell cuando diagnosticaba que “*la carencia de un sistema de creencias morales bien arraigado, es la contradicción cultural de la sociedad, y a la vez la amenaza más profunda para su supervivencia*”.⁽¹²⁾ Lo cual nos obliga a intentar el deslinde entre las antinomias propuestas por el repertorio de las utopías clásicas — con sus contrapuntos distópicos—, y la persistente presencia de los impulsos movidos por los vientos de la ética.

Tal es, señoras y señores, el claroscuro de esta insegura y vacilante radiografía.

(12) BELL, Daniel. *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Alianza Editorial, Madrid 1986.

Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco, en la toma de posesión como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, celebrada en sesión pública el día 12 de mayo de 1994.

Señores Académicos, dignísimas autoridades y representaciones:

Hay deberes cuyo cumplimiento entraña complacencia y aun gozo; en general, cuantos proceden de la vida estatutaria de la Academia— quizás de todas las Academias, por el aliento que las vivifica — siendo estimulantes y positivos. Aquí y ahora. “Hic et nunc”, dirían los clásicos, todo es de esa índole. Todo es bienandanza y en comunicarlo nos complacemos.

La Academia, bicentenaria y algo más — un cuarto de siglo, largo— se nos ofrece como paradigma del vivir académico; como Corporación, pública, libre, de hombres y mujeres que gustan — y aun lo necesitan — ofrecer a los otros, a los demás, el fruto de sus actividades, entre ellas las de la creación plástica o musical, y la búsqueda y la comunicación de la verdad que, por ser uno de los “universales” agustinianos, es también bondad, o adecuación a sus fines y, por ende, belleza, calidad estética; defendiendo estos valores hasta el fin.

La Academia de San Carlos, desde los Vergara y aún antes, precedida por la de Santa Bárbara (no por efímera menos significativa) hasta su presente cuerpo institucional, es una cadena de nobles eslabones, un rosario de saberes y sacrificios, de generaciones, al servicio de la colectividad; para eso nació y permanece.

En esta línea, Vicente Aguilera Cerni, el excelentísimo (y hay que escribirlo sin mayúsculas) señor don Vicente Aguilera Cerni, es muestra activa y aún activísima del quehacer que explica la vida de la Academia y la justifica en el más puro sentido de la palabra; es decir, conociendo y haciendo conocer y defender por todos los medios (a la letra de nuestro Estatuto) cuando atañe a las que decimos “Bellas Artes”; huelga decir que con magisterio; desinteresadamente o sea, sin provecho ni utilidad práctica, si acaso “con el fin sin fin” que decía Kant. Estudiando mucho, leyendo hasta la fatiga y con una sabiduría probada en este discurso del que acaba de dar cuenta, entra en la Academia con prez para ambos de lo que somos afortunados testigos. La Academia, que, como fenómeno cultural, y se ha repetido, si la Universidad nació en la Edad Media y participó de su conflictividad y de la sistematización escolástica, el academismo fue flor y fruto, al menos de su madurez del siglo XVIII, y ello supuso la maestría, el sosiego, el

sentido pedagógico y la libertad, propios de ese tiempo; que la Academia, mantuvo vivos y la caracterizaron, haciendo a sus miembros enseñantes y responsables, libérrimos y suficientes. Así es también Aguilera Cerni: comunicativo y sensible, riguroso y liberal.

Debemos todos —yo quizás más obligadamente — agradecer a un Académico ejemplar que fue, y sigue siendo recordado, el regalo del conocimiento y de la amistad de Vicente Aguilera; concretamente a don Leandro de Saralegui, cuya comunicación telefónica vespertina y aun nocturna nos era siempre un canal de ciencia y esperanza. Él que tantas adversidades y limitaciones superó— las que sabemos y las que intuimos— es de recordar, incluso arropado con su capote de Intendencia en un frío y agrisado Benicalap, con abierta y generosa acogida y su sapiencia rebosante entre los cultivos de su huertecilla.

Venturosamente, o mejor dicho, providencialmente (Aguilera podrá aseverar, eso sí, que no fue con el demonio, del que tanto sabe) se pudo incorporar don Vicente Aguilera a un casi recién nacido, Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, de la órbita provincial. Y ello fue magnífico; junto a Igual Ubeda, Almela y Vives, algunos artistas, y unas jóvenes becarias, encontré, y vivimos un ambiente, casi como una tertulia del Renacimiento los sábados antes de comer, que fue parte decisiva de algunas cosas buenas.

Fue especial fortuna que, a partir de Saralegui, Vicente Aguilera se aproximase a nuestros pintores mal llamados “primitivos”, casi todos excelsos, con el rigor indispensable y el ardimiento suficiente en la que parecía una “manigua” de la pintura gótica y prerrenacentista valenciana, aclarándonos para siempre lo del “problemático Jacomart”, la iconografía vicentina al filo de los centenarios del santo (1950 y 1955), y organizando las confusas noticias anteriores, llenas de tópicos, con una sistemática de planos intelectuales nada evidentes hasta entonces; todo tan enmarañado como los ropajes del “gótico lineal” que bien definía, así como las etapas sucesivas. Hubimos de esperar a que él regresase de alguna actuación dilatada fuera de las fronteras para mostrar en ámbito universitario el fruto ya ordenado de su investigación.

De un extremo a otro de lo histórico-artístico, con extrañeza e incluso “pasma” de los que no admiten la intrascendencia casi absoluta de los temas, y con admiración cierta de Saralegui, cuya lamentable desaparición pudo ser parte de la causa, nuestro Académico de Honor electo dedicó con especial trascendencia su poderosa atención al arte entonces más moderno y al que le ha seguido, en ejercicio denodado de una crítica, hoy con resonancia europea, o más que europea. Y yendo de la ideación a la praxis más concreta promovió y llevó a término la formación y el difícil mantenimiento de una colección pública y visitable, no estática ni inmóvil sino variable y embellecedora, trascendiendo el aliento de su propio emplazamiento inmueble a toda la villa y a ser sede de artistas y objeto de la atención general: Villafamés.

Habrà sin duda que aludir también a su generoso esfuerzo editorial generando una casi completa historia del arte de nuestra Comunidad. Sin duda y con mérito.

En su discurso de ingreso Vicente Aguilera se enfrenta a una problemática difícil y futurista, partiendo de las opiniones más autorizadas en orden a la presciencia de lo por ocurrir en tiempos de fechas “redondas”; los miles de años, el llamado milenarismo

—y otras—, advirtiendo lo largo del empeño que sólo la calidad o la autenticidad aclaran, el camino del posible arte de un mañana ignoto. Un concepto ciertamente calderoniano se ofrece válido; como Segismundo con su conclusión ética, ejemplar, ante el problema de acertar frente a los que le apresan y a los que le liberan optando para lo futuro, por la Virtud. Y como ante una reciente conflagración y la cuestión problemática consiguiente que se suscitaba sobre su justicia y la licitud de los recursos empleados, una pluma valenciana, femenina por cierto, concluyó que, en todo caso, lo único cierto como válido, era ser mejores; penitencia inmejorable de todo pecado bélico, y no bélico: solución de cara al futuro: en lo creativo, la Obra Bien Hecha y la autenticidad vivencial, y en todo lo demás el “Honeste vivere” ante un porvenir apenas estudiabile.

Con estos augurios, la Real Academia de San Carlos, le da al Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni la más cordial bienvenida.

Muchas gracias.

FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Carlos

DON JOSÉ CORTS GRAU

Académico de Honor († 4 . I . 1995)



En la medida en que su presencia magistral, su compañía y su ejemplaridad espontánea enriquecían un ambiente, su tránsito resulta, más sensible y penoso. La Academia, al tenerle en su seno, se hallaba más cabal, contando con algo, o con alguien, que, sin necesidad de una actuación positiva, confortaba con un aliento indecible. Por más que, en ocasiones concretas, su pensamiento y su voz valiesen para ayudar a constituir la sección de Música, para entablar un delicioso torneo oratorio en alguna recepción de Académico, o para evocar

al Marqués de Lozoya, su rol académico iba más allá, en amplitud y profundidad esencial: o, en otra esfera, más bien la museal, precisando legitimidades y competencias.

Como en "San Carlos" fue así, recordarle de esta guisa es justo.

Hombre de otro mundo más perfecto, como en el que vivirá eternamente, su memoria en el nuestro, concretamente, existirá en algo muy propio de la misma: la transmisión de los saberes y del buen hacer.

F. M.^a GARÍN

Presidente de la Academia

MIGUEL COLOMINA BARBERÁ

Académico de Honor († 10 - 11 - 94)

Aclamado por sus compañeros de oficio, Académicos ya de Número, fue elegido, muy avanzado el período de la actuación corporativa, cuando la cruel dolencia le dificultaba la incorporación efectiva que tanto deseaba. Sus especiales benemerencias en lo profesional y en lo docente, a lo que extendió siempre una auténtica profesionalidad, justificaban el insólito nombramiento que honraba también a la Academia. El rigor, que tanto le definía, presidió siempre su conciencia, alumbrada por una fe muy firme, que, proyectada en caridad cristiana, alimentó su esperanza en la que vivió y murió y en la que permanecemos. El memento publicado por Fernando M.^a y García Ordóñez completa el homenaje.

F. M.^a G.

EN RECUERDO DE MIGUEL COLOMINA

Se nos ha muerto todo un hombre.

Para sus alumnos fue un maestro competente y servicial; para sus clientes, un profesional serio y honesto; de arquitectura sincera y estricta, para sus compañeros de oficio.

Por todo esto y mucho más, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le recibió como Académico de Honor el pasado mes de junio.

A muchos nos consta que fue verdadero amigo de sus amigos y para los suyos un esposo y padre ejemplar.



Miguel Colomina ante el proyecto del paseo Marítimo

Miguel Colomina, en una palabra, fue un hombre sólido, compacto, sin fisuras. Vivió la vida con entera fidelidad a las exigencias de su fe cristiana, y con la misma firme convicción, alcanzó la meta final.

Sobre este último particular puedo ofrecer testimonio personal. Sostuve con él una breve conversación poco antes de su muerte. Nos despedimos, persuadidos de que aquél era nuestro último encuentro. A mi "a Dios" final, mirándome fijamente, repuso: "Dios quiere esto..., yo también debo quererlo".

Fernando M.^a y García Ordóñez, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

FELIPE G. PERLES MARTÍ

Académico Correspondiente

(† 23 - 10 - 94)

Felipe G. Perles Martí es una de esas sorpresas gratificantes de la vida; un hallazgo venturoso para los que, bien que tarde, le conocimos; ganándose a pulso la condición de valedor en Gandía, y aún en toda La Safor, de la Academia de San Carlos, con claridad de pensamiento, vocación verdadera y actividad generosa que, para sus estamentos más próximos, hubiera querido la Corporación.

De pluma fácil y proceder noble, este Caballero profeso de Malta, llevó su hidalguía al quehacer académico.

En otro linaje de actividades, la catalogación del patrimonio zonal valenciano le debe no poco, así como la Academia, el tenerla a punto en lo referente a la comarca valenciana quizás de más densa historia cultural.

Y, los amigos, la deuda impagable de un afecto sincero y diligente.

FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

AMADEO RUIZ OLMOS

Académico Correspondiente

La Córdoba califal, fue el escenario de su vida artística más granada, que se aumentó en una imaginaria magistral y una estatuaria civil importante que fue culminada en el celebrado mausoleo del diestro *Manuel Rodríguez "Manolete"*, hijo de aquella ciudad, pareciéndose sin desventaja a los de Granero en Valencia, las de Arnal y de Mariano Benlliure, tan original y elogiado, de

"*Joselito*". Todos en los camposantos de Córdoba, y Valencia respectivamente.

Ruiz Olmos fue un brillante ejemplo de la buena escuela plástica "post-Benlliure".

F. M.^a G.

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

Académico Correspondiente

Benemérito para el arte valenciano fue este profesor, bien formado en la escuela de don Elías Tormo, cuando como Director General de Bellas Artes —también lo fue de Enseñanza Universitaria— defendió a ultranza el ilustre e histórico conjunto monumental de San Vicente de la Roqueta, ennoblecido por más de die-

cisiete siglos, sin interrupción, del culto cristiano en Valencia, auténtica Basílica y Catedral de Valencia, que custodió otrora la Señera y para el que, ahora, empieza a abrirse un albor de esperanza.

F. M.^a G.

ERNESTO CAMPOS

Académico Correspondiente



Por haberlo proclamado ya, más oportunamente y en medio de difusión más amplio, no procede quizás aquí sino reproducirlo en el órgano propio de la Academia —su Academia—, a la que sirvió tan de por vida, que ésta misma le llegó en el propio Carmen Calzado, sede del

binomio Academia-Museo desde tiempos de Mendizábal, más o menos.

“ERNESTO CAMPOS”

“A lo largo de bastante más de medio siglo, *Ernesto Campos*, ha sido como un lugar común de la vida artística valenciana no estricta ni oficialmente docente. Es decir, algo así como una categoría, un valor categórico; al margen y por encima de cualquier apreciación accidental de Ernesto Campos, como concienzudo restaurador, custodio del arte museado valenciano, al menos en su mayor parte; servidor, con el honor que ello comporta, del regio “Instituto” de San Carlos (como se le llamó) y de su cuestionado e incuestionable patrimonio,

auxilio de investigadores y doctorandos —díganlo no pocos—; y valenciano íntegro donde los haya”.

“Ernesto Campos, se ha ido al cielo de los ángeles ribaltescos o joanescos, si no de los del López, don Vicente, con los que convivía familiarmente. También “primitivos” y aún los grandes del XIX, a los cuales, a sus hijos y desde luego a sus obras, conoció, admiró y... restauró, devolviéndoles el brillo —no sólo metafórico— de su pintura”.

“Había sido alumno “por libre” de todos los grandes, desde *Domingo y Pinazo a Tuset y Lahuerta* y tuvo a su vez discípulos privilegiados, pues lo era serlo. Apreciándolo y por entenderlo en beneficio corporativo, la Academia, su señora, le hizo miembro Correspondiente suyo hace catorce años, en la población vecina que tanto amó y en la que sus cenizas descansan según se nos dice, en la confianza del galardón que el Señor de toda belleza y todo amor guarda para sus escogidos, los artistas y los que el arte sirvieron.

Descanse en paz el ilustrísimo señor don Ernesto Campos”.

FELIPE M.^a GARÍN

BIBLIOGRAFIA

LA ORDEN DE MALTA, LA MAR Y LA ARMADA. X Jornadas de Historia Marítima, 9-11 mayo 1994. *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura naval*, n.º 23, Madrid, 1994, 103 pág., 8 ilustraciones en color.

Los cuadernos recogen once comunicaciones sobre temas muy diversos relacionados con la Orden de Malta, no vinculada exclusivamente a las campañas bélicas por tierra y por mar, sino también a la actividad asistencial y hospitalaria, y a una labor cultural que tuvo su principal exponente en las iglesias, hospitales, castillos y palacios.

Por lo que al arte respecta resulta de interés la colaboración de *Antonio de la Vega Blasco* sobre los marinos de la Orden de Malta en el Museo Naval, representados en cuadros de dicho museo, cual *Don Zenón de Somodevilla*, *Marqués de la Ensenada*, *Don Jorge Juan Santacilia*, ambos de autor anónimo del siglo XIX, *Don Antonio Valdés*, cuyo cuadro, según *Sánchez Cantón*, podría haber pintado *Goya*, *Don Santiago de Liniers*, en obra también anónima del siglo XIX, retratado junto el brigadier de la Armada *Gutiérrez de la Concha*, los de *Don Alejandro Malaspina* y *Don Cayetano Valdés*, igualmente anónimos, y, finalmente, el de *Don Martín Fernández de Navarrete*, pintado por *Bernardo López*.

Otra interesante comunicación es la de *Manuel Gracia Rivas* sobre los "graffiti", del palacio de Ambel en Zaragoza, con representación de buques que pudieron haber sido realizados por algún caballero de la Orden de Malta en la segunda mitad del siglo XVI. Cabe asimismo destacar el retrato del "caballero del reloj" que se halla en el Prado, obra de *Tiziano*, que estudia *Carmen de Aréchaga*, y la talla encontrada en la sacristía de la Iglesia Parroquial de Santa María de Beade, atribuida al escultor gallego *Francisco de Moure* y considerada como una magnífica muestra de la escultura gallega del siglo XVII.

En cuanto a la arquitectura debemos reseñar la colaboración de *Diego Gamazo de Roux* y *Juan Alejandro Magaz* sobre la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, vinculada un tiempo a la Orden de Malta, y la no menos significativa del profesor *Paolo G. Caucci* sobre la

presencia de los hospitales de la Orden en el Camino de Santiago.

ASUNCION ALEJOS MORANT

OROZCO DIAZ, Emilio: *El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada*. Granada, Albaicín. Sadea Editores, S. A., 7 págs., 33 ilustraciones en color.

La Fundación Rodríguez Acosta nos ofrece en esta obra, que hace el número 56 de la colección "Forma y Color", dedicada a la difusión de los grandes conjuntos artísticos de todos los países y épocas, una espléndida visión del carmen granadino que lleva su nombre. La parte literaria corre a cargo del prestigioso *Emilio Orozco Díaz* que nos adentra en este hermoso edificio donde el misterio oriental, el racionalismo y la serenidad clásica se aúnan. La construcción data del primer cuarto del siglo XX, gracias a la munificencia del pintor granadino *José María Rodríguez-Acosta*, de trayectoria artística un tanto incierta y multiforma.

En 1914 comenzó la construcción del edificio donde se reunirían obras de las preferencias artísticas y literarias del pintor; en él se integraron columnas de los siglos XVI y XVII, otras árabes, un dintel gótico del siglo XV, así como esculturas de distintos estilos y épocas, todo ello armonizando con el paisaje. Lo clásico y lo oriental, lo cristiano y los primitivos actuales conviven en el recinto, con multitud de piezas reveladoras del cosmopolitismo del pintor, que las espléndidas fotografías se encargan de mostrar.

ASUNCION ALEJOS MORANT

1993. PREMIO NACIONAL DE GRABADO. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1993, 94 págs., 10 ilustraciones en blanco y negro y 82 a color.

La cuidada disposición de este libro, que corre parejas con la obra gráfica representada, constituye la

base fundamental de la exposición que recorrió Madrid, Bilbao, Sevilla y Barcelona desde diciembre de 1993 a mayo de 1994. En él se recogen las bases del Premio Nacional de Grabado, promovido y patrocinado por *Philip Morris España*, el acta de los acuerdos tomados por el jurado, que otorgó tal distinción a *Bonifacio Alfonso*, así como cinco accésits a *Ernest Altés Segura*, *Oscar Manesi*, *Monir*, *Marta Torres* y *Julio Zachrisson*, y otras tantas mencionadas honoríficas. El catálogo recoge además la obra de otros artistas seleccionados, constituyendo en su conjunto una espléndida muestra de las técnicas tradicionales del grabado, que estilísticamente oscila entre la figuración y la abstracción, con predominio de esta última.

El libro viene precedido por un breve estudio en homenaje a *Maz Klinger*, artista alemán que vivió entre 1857 y 1920, considerado como un auténtico maestro del grabado en su doble vertiente de técnico y creador, ejemplificado en la serie "*El guante*" (1881), que constituye un magnífico exponente de este arte, apreciable, incluso, en las soberbias ilustraciones que acompañan al texto. De *Goya* tomó Klinger la técnica de mancha, el aguatinta y su vertebración con el agua fuerte, para conseguir un modelado donde la luz jugaría papel decisivo. El carácter narrativo y serial contribuiría a desarrollar su potencial imaginativo y su carga emocional entre "*Eros*" y "*Thanatos*", a través de imágenes surgidas del sentimiento y no de la realidad visible. Klinger reivindicó, además, para el grabado su independencia del dibujo y de la pintura, así como el carácter monocromo frente al color.

ASUNCION ALEJOS MORANT

JOSE FRANCISCO SUREDA Y BLANES (1916-1983). UNESCO, París, 1994-1995. Barcelona, 1994, 96 págs., 112 ilustraciones en color.

Este libro, cuya parte principal lo constituyen sus magníficas láminas, está dedicado a la nación uruguaya con motivo de la exposición que se hizo en París por la Delegación de Uruguay ante la UNESCO en el "Espacio Miró". El texto y coordinación corre a cargo de *Beatriz de Andía*, Delegada para la Acción Artística de la Ville de París.

El contenido de la obra pictórica en la exposición se repartió entre los cuadros de *Pedro Blanes Viales*, *José Francisco Sureda* y *Blanes* y *Juana Sureda* y

Trujillo, una saga familiar nacida hace cien años entre Mallorca y Uruguay. Del primero se exhibían ocho cuadros de viva policromía que recordaban a *Degrain*, *Bertucci* y *Martínez Vásquez*; de *José Francisco Sureda*, su sobrino, doce, en los que su paleta rutilante evoca el mar, los pueblos y los campos de Mallorca, con una técnica postimpresionista que conjuga el fauvismo y el expresionismo; a *Juana*, hija de José Francisco Sureda, y médico como su padre, corresponden 85 óleos plenos de simbolismo y de una técnica que oscila entre el impresionismo y el expresionismo. De los tres, José Francisco, de padre mallorquín y madre uruguaya, realiza una síntesis universal que lo convierte en ejemplo del humanista interesado por la poesía, la arqueología, el arte y la ciencia.

ASUNCION ALEJOS MORANT

INSTITUTO GOMEZ-MORENO. Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta. Granada, 1992, 243 págs., 31 ilustraciones en color y 327 en blanco y negro.

Fruto maduro de la Fundación Rodríguez-Acosta es el Instituto Gómez-Moreno, nacido para la conservación y utilidad del legado de las hijas de *don Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Ubicado en un lugar contiguo al carmen granadino que inspirara el pintor *José María Rodríguez-Acosta*, salvando los pronunciados desniveles topográficos, constituye hoy un edificio idóneo para albergar obras de arte de épocas y estilos muy diversos, desde el paleolítico hasta casi nuestros días. A todo ello se unen la librería y un fondo documental integrado por dibujos, fotografías, notas y borradores de gran interés para los estudiosos.

El libro dedicado a esta institución se abre con un excelente retrato de don Manuel pintado por *José María López Mezquita* en 1928, al que siguen una Introducción de *María Elena Gómez Moreno* y varios estudios sobre la arquitectura del propio Instituto, y las obras de pintura, escultura, arqueología y artes decorativas que contiene, debidos a la pluma de *José María García de Paredes*, *José Alvarez Lopera*, *Domingo Sánchez-Mesa Martín*, *Manuel Casamar* y *Balbina Martínez Caviró*, respectivamente.

Cada una de estas aportaciones constituiría, por sí sola, objeto de una referencia adecuada y merecida pero inviable, dados los estrechos márgenes de una recesión bibliográfica.

Este compendioso volumen se completa con el Catálogo descriptivo de 325 piezas entre las que se encuentran obras de *José Ribera*, *Zurbarán*, *Alonso Cano*, *Mariano Fortuny*, *Muñoz Degraín* y *Sorolla* entre las pictóricas, deliciosas estatuillas de bronce ibéricas, una cabeza femenina de origen griego o grecorromano, un personaje azteca-méxico y magníficas imágenes realizadas por *Lorenzo Mercadahte de Bretaña*, *Alfonso Cano* o *José Risueño* entre otros, o el bellísimo alabastro de la *Virgen con el Niño* de *Juan de Juni*. Piezas arqueológicas singulares son el ídolo oculado eneolítico o los vasos griegos de figuras negras; no le van a la zaga las artes decorativas representadas, aparte de otras interesantes obras, por un esmalte de *Limoges* con *el Juicio de París*, en cuenco de cerámica de Paterna (Valencia) del siglo XV, o las lozas dieciochescas de Alcora (Castellón) y *Albarelo de Savona* (Italia).

ASUNCION ALEJOS MORANT

GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *Juan Bautista Adsuara*. Valencia, Asociación de Coleccionistas de Arte A. Vicent García, S.L., 1992, 117 págs. 32 ilustraciones en color y 52 en blanco y negro.

Artes Gráficas Vicent, con su habitual pulcritud editora, ha realizado una obra encomiable en justo parangón con el estudio que *Felipe M.^a Garín* hace del escultor por antonomasia que es *Juan Bautista Adsuara*. El libro se encabeza con la fotografía a toda plana del artista, con su mirada inteligente y escrutadora, a la que siguen los capítulos que van desgranando la vida y obra del artífice, comenzando por el ambiente castellonense de fin de siglo y su trasvase a la meseta donde se formó llegando a catedrático de la Escuela madrileña de San Fernando. Lejos del impresionismo escultórico de *Mariano Benlliure*, Adsuara asume la lección de los imagineros castellanos de nuestro Siglo de Oro. Su buen hacer se ve jalonado por los éxitos, que harán de él el escultor más cotizado en el Madrid de la época y uno de los más conspicuos del arte español.

Entre sus logros hay que destacar el Premio Nacional de Escultura de 1929, con las alegorías de *"Las Artes"* y *"Las Ciencias"*, la obtención de la cátedra de la Escuela Superior de Madrid y la realización de los relieves de la iglesia del Espíritu Santo,

del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, en colaboración con el arquitecto *Miguel Fisac* y el pintor valenciano *Ramón Stolz*. Como dice Garín, *"en los relieves de Adsuara encontramos alguno de los trozos más fuertes, robustos y expresivos de la escultura religiosa contemporánea en España"*. De su obra, toda igualmente digna, habría que destacar sus *"Maternidades"*, alegorías y desnudos femeninos, algunos con aire griego, su autorretrato, el monumento a *Ribalta* o la cuádriga que corona el edificio madrileño de *"La Aurora Polar"*; a ellos habría que añadir las medallas bellísimas y los pulcros dibujos, muchos de ellos profundamente emparentados con su plástica, que figuran asimismo entre las ilustraciones del libro.

ASUNCION ALEJOS MORANT

SUREDA TRUJILLO, Juana y PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes: *Pedro Blanes Viale*. Mallorca, Gráficas García, 1994, 134 págs., 14 ilustraciones en blanco y negro.

El presente librito está dedicado al uruguayo, de origen mallorquín, *Pedro Blanes Viale*, pintor itinerante llegado a Mallorca en 1891, que como *Rusiñol* o *Mir* fueron unos enamorados del paisaje. La metodología seguida por las autoras en su exposición es bastante simple, limitándose a hacer un seguimiento cronológico de su vida y obra, desde el año 1878 en que nació. A continuación sigue una relación de artículos del propio Pedro Blanes y de otros autores, con puntuales referencias a las exposiciones del pintor y noticias con él relacionadas, que llegan hasta 1993. De hecho, se trata de un acopio de materiales de gran utilidad para el conocimiento de este artista que se encuentra entre los pioneros de la pintura mallorquina contemporánea.

ASUNCION ALEJOS MORANT

GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*. (2.^a Edición). Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993, 230 págs.

Casi medio siglo ha transcurrido desde que en 1945 se editara por vez primera esta obra, que continúa

siendo obligado punto de referencia para el conocimiento del desarrollo histórico de la Academia de Bellas Artes de Valencia. Desde su primer establecimiento bajo la advocación de Santa Bárbara, en 1754, seguida luego por la definitiva de San Carlos, hasta 1934 en que la Escuela, o Estudios, alcanzó su plena autonomía, o si se prefiere, hasta 1936, origen de la Guerra Civil Española, transcurrió un lapso de tiempo dividido en tres épocas: la primera corresponde al epílogo del reinado de Carlos III y el de Carlos IV; la segunda a los de Fernando VII e Isabel II, que culminó con la Revolución de 1868 y el brevísimo período de Amadeo de Saboya; la tercera a los de Alfonso XII, Alfonso XIII y la Segunda República.

El libro, que constituyó en su día la tesis doctoral del autor en Filosofía y Letras, Sección Historia, ofrece en primer lugar una amplia perspectiva de los precedentes académicos en la Historia Antigua y en las que fueron surgiendo en la Europa moderna, con una particular incidencia en Italia y Francia, y la también temprana "Academia" que, bajo la égida de *Juan de Herrera*, surgió en el reinado de Felipe II. El caso valenciano contempla un remoto antecedente en el siglo XIV con el "*maestro Marsal*" que tuvo una Academia, al que podríamos añadir la famosísima "*Academia de los Nocturnos*", de 1591, de carácter literario, o la "*Academia Valenciana*", fundada en 1742 en el local del Colegio Imperial de San Vicente, con una finalidad erudita, poética y estética, que enlazó con la de Santa Bárbara ya mencionada, brote primero, aunque efímero, de la definitiva de San Carlos.

El "*corpus*" central de la obra lo constituye la labor de investigación en torno a esta última, con un acopio incommensurable de datos obtenidos de los documentos originales del archivo de la Real Academia de San Carlos, que fue su denominación oficial, así como de fuentes contemporáneas y otras indirectas. La narración, lejos de utilizar un lenguaje excesivamente tecnicista, se convierte en historia viva por donde desfilan las actividades artísticas y docentes que tuvieron sus protagonistas en los alumnos, algunos de poquísimos años, en los profesores y académicos.

Se describen los avatares de la Academia con sus luces y sombras, con sus alteraciones y triunfos, que hicieron, sobre todo del siglo XVIII, una época de esplendor donde descollaron figuras de la talla de *don Manuel Monfort*, *don José Esteve y Bonet* o *don José Vergara*, el famosísimo pintor *Vicente López* o el joven grabador *Rafael Esteve*, por no citar sino unos pocos, a los que habría que vincular al célebre escultor *Manuel Tolsá*, que alcanzó gloria y fama en México, o al mismo *Francisco de Goya*, que fue académico de mérito.

Tras la lectura de este erudito, a la par que humano, libro, nos damos las plácemes por su segunda edición, significativamente mejorada en su formato respecto de la primera, y felicitamos a su autor que hoy, tras muchos lustros, sigue presidiendo la Real Academia de San Carlos valenciana

ASUNCION ALEJOS MORAN.

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1994

A) MONOGRAFÍAS

a.1 Compras

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1970.

BENEZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays...* París: Libr. Gründ, 1976. 10 v.

BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: París-Valencia, 1987.

BLASCO, Rafael. *La Virgen de los Desamparados: Historia de la Sagrada imagen que con esta invocación se venera en Valencia...* Valencia: París-Valencia, 1979.

CARRERAS Y CANDI, Vicente. *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona: Alberto Martín, 1920?. 5 v.

DIAGO, Francisco (O. P.). *Anales del Reino de Valencia...* Valencia: París-Valencia, 1981. 2 v.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madrid: Espasa Calpe, 1991. 28 v.

FRANCO, Vicente Ignacio. *Noticia de la actual Población del Reyno de Valencia...* Valencia: París-Valencia, 1979.

GARCÍA GARRAFFA, A. *El Solar Catalán, Valenciano y Balear*. San Sebastián: Librería Internacional, 1968. 4 v.

GENOVÉS Y OLMOS, Eduardo. *Catalech descriptiu de les obres impreses en llengua Valenciana*. Valencia: París-Valencia, 1993. 4 v.

GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino. *Catálogo de manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: París-Valencia, 1992. 3 v.

LAMARCA, Luis. *Valencia antigua: o sea relación de las puertas, calles y plazas...* Valencia: París-Valencia, 1994.

MAESTRANZA DE VALENCIA. *Constituciones de la Ilustre Maestranza de Valencia*. Valencia: París-Valencia, 1982.

NAVARRO CABANES, Josep. *Catalec bibliografic de la Prensa Valenciana: escrita en nostra llengua...* Valencia: París-Valencia, 1993.

ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía Pictórica Valentina*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930.

RELACIÓN puntual circunstanciada de las ruinas y estragos causados por los terremotos que se sintieron en varias partes del Reyno de Valencia... / Esteban Félix Carrasco. Valencia: París-Valencia, 1991.

RODRÍGUEZ, Josef (OSST). *Biblioteca Valentina*. Valencia: París-Valencia, 1980.

ROIZ, Pedro. *Libro de los relojes solares*. Valencia: París-Valencia, 1985.

SALVA Y MALLEN, Pedro. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia: París-Valencia, 1993. 2 vol.

SUMMA ARTIS: *Historia General del Arte*. 39 vol. Madrid: Espasa-Calpe, 1923.

TORMO, Elías. "Levante": *Provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe, 1923.

VALENCIA/ Antonio López... Madrid: Fundación Juan March: Editorial Noguer, 1985.

VORAGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 1994. 2 vol.

XIMENO, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia: cronológicamente ordenados...* Valencia: París-Valencia, 1980. 2 vol.

a.2. Donativos e Intercambios

20 DISSENYADORS Valencians/Exposició:/ IVAM Centre del Carme. Valencia: IVAM, 1994.

ABSTRACCIÓ I Muntatge/Exposició 1916-1945: La col·lecció de l'IVAM. Valencia: IVAM, 1994.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Un Arte Valenciano en América: Exiliados y emigrados*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Francisco Carreño: un pintor testimonial*. Xàtiva: Ajuntament, 1994.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Gumbau: la rehumanización del Arte*. Vila-Real: Ajuntament, 1985.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *La lección magistral de José Esteve Edo*. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *El magisterio artístico de Ernesto Furió*/Exposició/Valencia: Ateneo Marítimo, 1990.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Textos, pretextos y notas: escritos escogidos: 1953-1987*. Valencia: Ayuntamiento, 1987.

ALMAGRO GORBEA, Antonio. *Tres Monumentos Islámicos restaurados por España en el Mundo Árabe: Qusayr'Amra, El Palacio Omeya de Amman, la Zauiya de Sisi Qasim en Túnez*. Madrid: Instituto de España, 1981.

ALVAREZ ALVAREZ, José Luis. *España sociedad y Estado de Cultura: discurso del académico...* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

L'APOL·LO de Pinedo/Exposició/dir. José Luis Jiménez Salvador. Valencia: Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València, 1994.

ARAZO, María Angeles. *Jardines de Valencia*. Valencia: Ajuntament, 1993.

ARCAS BRAUNER, Luis. *El artista, mito y realidad: discurso del académico...* Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1981.

EL ARTE valenciano en la década de los ochenta/AVCA. Asociación Valenciana de Críticos de Arte; Coord. Román de la Calle. Valencia: AVCA, 1993.

EL AUTORRETRATO en España/Exposició/de Picasso a nuestros días/Francisco Calvo Serraller, tex. Madrid: Fundación MAPFRE VIDA, 1994.

BENITO GOERLICH, Daniel. *Arquitectura modernista valenciana*. Valencia: Obra Social y Cultural Bancaixa, 1992.

BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura Barroca Valenciana*. Valencia. Valencia: Bancaixa, 1993.

BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura y Academicismo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1987.

BERENGUER, Magín. *Prehistoric Cave Art in Northern Spain Asturias*. Mexico: Frente de Afirmación Hispanista, 1994.

BIBLIOGRAFIA VALENCIANA 1991-92-93: *Monografías*. Valencia: Direcció General de Patrimoni Cultural, 1993.

BIBLIOTECA BAS CARBONELL. *Fons de Teatre Valencià de la Biblioteca Bas Carbonell/Francisco Reus Boid-Swan*. Valencia: Ayuntamiento, 1994.

BIBLIOTECA NACIONAL. MADRID. Donaciones de Obra Gráfica a la Biblioteca Nacional 1989-1992/Exposició/ María Carmen García-Margallo Marfil, comisario. Madrid: Biblioteca Nacional: Electa, 1994.

BLASCO, Ricard. *La Premsa del País Valencià 1790-1983: Catàleg bibliogràfic de...* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1983.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel. *La escultura valenciana en la Segunda República*. Valencia: Ayuntamiento, 1988.

BUÑUEL, Luis. *Goya: la duquesa de Alba y Goya: guión y sinopsis cinematográfica*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses; Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992.

BUÑUEL, Luis. *Johny got his gun: guión cinematográfico de Dalton Trumbo y...* Teruel: Instituto de Estudios Turolense; Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1993.

- CARTELES TAURINOS de la Plaza de Valencia: 1831-1992: Fondos del Archivo de la Diputación de Valencia/Amparo García Gómez. Valencia: Diputación, 1993.
- CARTOGRAFÍA HISTÓRICA de la Ciudad de Valencia 1704-1910/José María Herrera. Valencia: Ayuntamiento, 1985.
- CERVERA VERA, Luis. *Arévalo, (Avila): Desarrollo Urbano y Monumental hasta mediados del siglo XVI*. Madrid: Alpuerto, Ed., 1992.
- CERVERA VERA, Luis. *El auténtico contorno de la muralla de Madrigal de las Altas Torres (Avila)*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- CERVERA VERA, Luis. *Los dispersos Colegios Mayores y Menores en el conjunto urbano medieval de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, 1994.
- CERVERA VERA, Luis. *Semblanza familiar de Esteban de Garibay*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas, 1994.
- CHARRIS, Angel Mateo. *Charris: El siglo de las sombras*. Valencia: IVAJ: Club Diario Levante, 1992.
- CHAVARRI, Raúl. *Los lugares del tiempo: Un estudio sobre la pintura de Polín Laporta*. Madrid: Creart, 1979.
- CHRONICA O COMMENTARI DEL GLORIOSIS-SIM E INVICTISSIM REY EN JACME/Manuel Bas Carbonell, pról. Valencia: Ayuntamiento, 1994.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *El Escorial en el Mundo y en el trasmundo*. Madrid: Instituto de España, 1985.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Gaudí: interpretación de una vida*. Madrid: Instituto de España, 1984.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *La revalorización del Barroco*. Madrid: Instituto de España, 1984.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Varia Neoclásica*. Madrid: Instituto de España, 1983.
- CHUKRI, Mohamed. *Jean Genet en Tánger*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1993.
- CILLERO, Andrés. *Cillero/Exposición/Jaén: Diputación Provincial*, 1992.
- COLOQUIO INTERNACIONAL CONSERVACION DEL PATRIMONIO CATEDRALICIO (1.º, 1990. Madrid). Madrid: ICRBC, 1993.
- EL COLOR de las Vanguardias/Exposición/Pintura Española Contemporánea 1950-1990. en la Colección Argentaria/Delfín Rodríguez Ruiz..., tex. Madrid: Fundación Argentaria; Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1994.
- CONGRÉS D'HISTÒRIA I FILOLOGIA DE LA PLANA (1.º, 1988. Nules). Nules: Ayuntamiento, 1988.
- CONGRÉS D'HISTÒRIA I FILOLOGIA DE LA PLANA (2.º, 1990. Nules). Nules: Ayuntamiento; Castellón: Diputación, 1990.
- CONGRÉS D'HISTÒRIA I FILOLOGIA DE LA PLANA (3.º, 1994. Nules). Nules: Ayuntamiento; 1994.
- CONGRESO DE HISTORIA DE ARTE VALENCIANO (1.º, 1992. Valencia). *Actas del Primer Congreso de Historia de Arte Valenciano/Universidad de Valencia*. Departamento de Historia del Arte. Valencia: Conselleria de Cultura, 1993.
- COSSIO, Pancho. *Pancho Cossio 1894-1970/Exposición/Pablo Jiménez...* tex. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1994.
- EL CUADRO geocronológico del Paleolítico Superior inicial/Coordinador Federico Bernaldo de Quirós. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.
- CURS D'HISTORIA I CULTURA VALENCIANA (12, 1991. Gandía)/Antonio Beltrán Martínez... Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1992.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Una aportación a la Arquitectura Canaria decimonónica: el hospital de la Ampuyenta*. Separata: II Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Arquitectura en Canarias 1777-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 1985.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Arte e Historia en la Sede del Parlamento Canario*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias, 1985.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de las formas*. Separata: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA). Málaga-Melilla, 1985.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *La Gomera: Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid: Compañía Mercantil Hispano-Noruega: Ferry Gomera, 1992.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Notas sobre la Villa de los Silos*. Santa Cruz de Tenerife: Aulas de Cultura del Cabildo Insular, 1982.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Nueva aportación al estudio del Hospital de los Desamparados*. Separata: Homenaje al Profesor Telesforo Bravo. Universidad de La Laguna.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Panorama del Modernismo arquitectónico en Canarias*. Separata: V Congrès Espanyol d'Història de l'Art. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

DARIAS PRINCIPE, Alberto. *Las sociedades constructoras en Canarias*. Separata: VI Coloquio de Historia-Americana, 1984. Gran Canaria: Cabildo Insular.

DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier. *La Escultura escurialense en el análisis del ilustrado Antonio Ponz y su Viaje por España*. Separata: La Escultura en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposio. San Lorenzo del Escorial, 1994.

DICCIONARIO Italiano-español, español-italiano Vox. Barcelona: Bibliograf, 1993.

ENCUENTRO VEGA BAJA (1.º, 1994. Alicante). Alicante: Juan de Juanes Galería de Arte, 1994.

L'EPOCA dels Artistes/Exposició/Modernisme noucentisme. Tresors del Museu d'Art Modern de Barcelona. Girona: Ajuntament, 1991.

EQUIPO 57. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

ESCULTORES Y ORFEBRES: *Francisco Durrio, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Hugué*/Exposición/Valencia: Bancaixa. Obra Social y Cultural, 1993.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Dibujos valencianos del siglo XVII*/Exposición/Museo San Pío V. Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Dibuixos valencians del segle XVII*. Exposición. Museu Sant Pius V. Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.

EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS en el Monte Testaccio. Roma: Memoria Campaña 1989/Dir. José M.ª Blázquez Martínez. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

FORCADELL ALVAREZ, Carlos. *El Regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

FUENTES, Víctor. *Buñuel en México: Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel; Instituto de Estudios Turolenses; Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1993.

FUNDACION ARGENTARIA. *Memoria de Actividades 1993*/Dir. José Angel Moreno Izquierdo. Madrid: la Fundación, 1994.

FURS Nous fets per lo Cristianissim e Molt Alt Senyor Rey Don Ferrando Rey de Castella e de Arago e de Valencia en les Corts Generals celebrades e finides en la Ciutat de Oriola MCDLXXXVIII. Trans. Ramón Baldaquí. Valencia: Ajuntament, 1993.

FUSTER SERRA, Francisco. *Cartuja de Portaceli: Historia, vida, arquitectura*. Valencia: Ayuntamiento, 1994.

GARCIA SANTESMASES, José. *Obras e Inventos de Torres Quevedo*. Madrid: Instituto de España, 1986.

GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.ª. *La Academia Valenciana de Bellas Artes: El movimiento*

academicista Europeo y su proyección en Valencia. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993.

GROSZ, George. *George Grosz, John Heartfield and the Malik*: Catalogue 100. Boston, Ars Libri, 1994.

GOMEZ GONZALEZ, María Luisa. *Examen científico aplicado a conservación de obras de arte*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

GONZALEZ, Julio. *Julio González: las Colecciones del IVAM: Nuevos fondos*/Margit Rowell. Valencia: IVAM, 1993.

GONZALEZ MARTI, Manuel. *Los Grandes Maestros del Renacimiento: Vinci, Durero, Rafael, Juanes, Ribalta, Ribera, Rembrandt, Callot*. Valencia: Arte y Letras, 1922?.

GORDILLO, Luis. *Luis Gordillo*/Exposición/Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Las Pensiones de Escultura y Grabado de la Diputación de Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Las Pensiones de Pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

GRASSI, Giorgio. *Giorgio Grassi*/Exposiciones/obras y proyectos 1962-1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1994.

HAUSMANN, Raoul. *Raoul Hausmann*/Exposicion/Eva Zuchner... Valencia: IVAM Centre Julio González, 1994.

HERMANDAD DEL SMO. CRISTO DE LOS AFLIGIDOS. *Los Afligidos del Canyamelar: 65 aniversario 1929-1994*. Valencia: la Hermandad, 1994.

INSTITUTO DE ESPAÑA. Madrid. *Sesión conmemorativa de su fundación... celebrada... 1979-1985. Resumen de las actividades del Instituto de España y de las Reales Academias durante el año 1979-1984*. Madrid: Instituto de España, 1980-1985.

INSTITUTO FRANCISCO RIBALTA. Castellón. *L'Institut F. Ribalta* / pról. y tex. Ismael San Juan Monsonís... Castellón: Diputación, 1944.

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO. *La colección del IVAM*/Exposición: *Adquisiciones 1985-1992*. Valencia: IVAM, 1992.

ISABEL FERRER i el seu temps: *Castelló al Segle XVIII/E*. Díaz Manteca... Castelló: Diputació, 1993.

JORNADAS DE RUSISTICA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA (1.º, 1993. Valencia). *Estudios sobre Arte Ruso en las I Jornadas de Rusística en la Comunidad Valenciana*/Matías Bosch Vila... Valencia: Instituto de Historia y Arte de Rusia, 1994.

JOVELLANOS/Exposición/:1744-1811. *Aficionado y Coleccionista*./Javier González Santos. Gijón: Ayuntamiento: Caja de Asturias, 1994.

JUAN LUIS VIVES. *Juan Luis Vives*. En: *Real Academia de Cultura Valenciana*. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Filológica; 9. Valencia, 1992.

JULIAN GONZALEZ, Inmaculada. *El Cartel republicano en la Guerra Civil española*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

LA TOUR, Georges de. *Los músicos de Georges de La Tour 1593-1652: alegoría y realidad en la pintura barroca francesa*/Exposición/. Juan J. Laguna... Madrid: Museo del Prado, 1994.

LA FUENTE FERRARI, Enrique. *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*. Madrid: Instituto de España, 1985.

LEONI, Leone. *Los Leoni 1509-1608: Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*./Exposición/.Madrid: Museo del Prado, 1994.

LIBRERIA ANTIQUARIA DELSTRE'S (Catálogos 1994). *Catálogo vigésimo cuarto de Libros Antiguos: primavera 1994*. Barcelona: La Librería, 1994.

LICERAS FERRERES, M.ª Victoria. *Fondos de Indumentaria femenina en el Museo Nacional de Cerámica*. Catálogo. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1994.

- LLUECA I UBEDA, Emilio. *La Vila de Benavites*. La Vila de Benavites: Ayuntamiento, 1993.
- LOZANO, Francisco. *Francisco Lozano: el Paisaje como síntesis*. Román de la Calle. Altea: Ediciones Altea, 1993.
- LUSIGNOLI, Guglielmo. *Guglielmo Lusignoli: pittura, scultura*/Carlo Bo... Parma: el autor, 1992.
- MAESTROS Y APRENDICES: *Exposición conmemorativa del CXXV Aniversario de la fundación de las Escuelas de Artesanos: Valencia 1994*./Luis Massoni. Valencia: La Escuela de Artesanos, 1994.
- MARÍ MAYANS, Isidor. *Conocer la lengua y la cultura catalanas*. Palma: Federació Llull, 1993.
- MARTIN DE LA CRUZ, José Clemente. *El tránsito del neolítico al Calcolítico en el litoral del sur-oeste peninsular*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.
- MARTINEZ, Crisóstomo. *El Atlas Anatómico de Crisóstomo Martínez: Grabador y microcopista del siglo XVII*. Valencia: Ayuntamiento, 1982.
- MARTINEZ NEIRA, Manuel. *Una Reforma Ilustrada para Madrid*. Universidad Carlos III, 1994.
- MATILLA TASCÓN, Antonio. *Abastecimiento de carne a Madrid 1477-1678*. Madrid: Insitituto de Estudios Madrileños, 1994.
- MENA MARQUES, Manuela. *Museo del Prado: Catálogo de Dibujos VI. Dibujos italianos del siglo XVII*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1983.
- MICHAUX, Henri. *Henri Michaux./Exposición: Obras escogidas 1927-1984*. Florian Rodari... Valencia: IVAM, 1994.
- MIRO, Antonio. *Açó no és un assaig sobre Miró*./Raúl Guerra Garrido. Altea: Ajuntament, 1993.
- MONTAGUT, Bernat. *Alyazirat*. Valencia: Ajuntament, 1994.
- MONTOBBIO, Santiago. *Cartas sin dirección 1981-1991*. En: "El Norte de Castilla". Valladolid, 1993-1994.
- MONTOBBIO, Santiago. *Escribir siempre es ciego y otros artículos*. En: "El Ciervo", Barcelona, 1986-1990.
- MONTOBBIO, Santiago. *Ética confirmada*. Madrid: Juan Pastor, 1990.
- MONTOBBIO, Santiago. *Hospital de Inocentes*. Madrid: Devenir, 1989.
- MONTOBBIO, Santiago. *Tres poemas y otros más*. En: "Revista de Occidente" y otros 1988-1993.
- MONTOYA BELEÑA, Santiago. *Los Ballets Rusos de Diaghilev en Valencia*. En: Estudios de Arte Ruso en las I Jornadas de Rusística de la Comunidad Valenciana. Valencia: Instituto de Historia y Arte de Rusia, 1994.
- NICOLAU, Sebastián. *Sebastián Nicolau*. Exposición. Javier Mazorra, tex. Madrid: Galería Leandro Navarro, 1993.
- NIPHO, Francisco Mariano. *La Idea Política y Cristiana para reformar el actual Teatro de España...*: Manuscrito inédito. Teruel: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.
- OBRAS Maestras restauradas./Exposición/. *Barnaba de Módena: Polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía; Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario*./Pérez Sánchez. Madrid: Museo del Prado: Fundación Argentaria, 1993.
- OLMOS, Ricardo. *Catálogo de vasos griegos del Museo de Bellas Artes de La Habana*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- ORTIZ, Joseph Mariano. *Disertación histórica de la Festividad y Procesión del Corpus, que celebraba cada año la... ciudad de Valencia...* Valencia: París-Valencia, 1992.
- ORTOGRAFIA de la Lengua Valenciana./Real Academia de Cultura Valenciana. Valencia: Ayuntamiento, 1994.
- OSONA, Rodrigo de. *El mundo de los Osona: ca. 1460-ca. 1540*./Exposición./Museo San Pío V, 28 dic. 94 - febr. 1995./Ximo Company et al. Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.

- PALACIOS LOZANO, Ana Reyes. *Bibliografía de Arquitectura y Techumbres mudéjares 1857-1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1993.
- PALAO GIL, Juan. *Patrimonio eclesiástico y amortización en Valencia. La Catedral y la Parroquia de Sant Joan del Mercat s. XVIII*. Valencia: Ayuntamiento, 1993.
- PALENCIA, Benjamín. *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo./Exposición/: Obras 1919-1936*. Valencia: Obra Cultural y Social Bancaixa, 1994.
- PEDRAZA, Pilar. *Barroco efímero en Valencia*. XXII Premio Senyera, 1979 de Investigaciones Históricas. Valencia: Ayuntamiento, 1982.
- PINTORES Albigesos contemporanis./Exposición/: de 1 al 22 juny 1985. Girona: Ajuntament, 1985.
- PITZ, Hermann. *Hermann Pitz: Libros y obras = Bücher und werke./Exposición./Valencia: IVAM. Museé Departamental de Rochechouart, 1994.*
- POLKE, Sigmar. *Sigmar Polke./Exposición/: 20 oct. - 8 enero 1995*. Valencia: IVAM, 1994.
- A PROPOSITO del fin de la Historia/. E. Acton... et al. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990.
- Una PUERTA abierta al mundo./Exposición/: España en la Litografía Romántica. Museo Romántico. 24 marzo a 15 de mayo de 1994*. Madrid: Museo Romántico, 1994.
- REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. *Catàleg de Publicacions 1857-1993*. Barcelona: Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1993.
- REICH-RANICKI, Marcel. *Más que un poeta: sobre Heinrich Böll*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim. IVEI, 1994.
- ROCA MELIA, I. *Juan Luis Vives "Aedes Legum", 5-10. Estudio Filológico*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1993.
- SALON DU LIVRE DE JEUNEUSSE (1992. Montreuil). EXPOSITION *Figures Futur 1992: Jeunes Illustrateurs pour demain*. Montreuil: Salon du Livre de Jeunesse, 1992.
- SANCHEZ MORON, Miguel. *El Control de las Administraciones Públicas y sus Problemas*. Madrid: Instituto de España, 1991.
- SANLEON, José. *Sanleón./Exposición/*. IVAM Centre del Carme: 10 des. 93 - 13 feb. 94. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1993.
- SANTANA POMARES, Jaime. *Método Santana = Method Santana: Código del color engrados = colour code in gradees*. Murcia: el autor, 1992.
- SARMENTO, Juliao. *Juliao Sarmiento./Exposición/*. IVAM Centre del Carme: 10 mayo - 7 julio 1994. Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1994.
- SEMINARIO DE PARQUES ARQUEOLOGICOS (1989, Madrid). *Seminario de Parques Arqueológicos: 13-15 dic. Madrid 1989*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- Un SIGLO de Pintura Valenciana./Exposición/*. *Instituciones y propuestas*. IVAM, 20 de mayo - 10 julio. 1994. Valencia: IVAM, 1994.
- SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. *Catálogo General 1994*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1994.
- SORIA, Salvador. *Salvador Soria./Exposición/*. IVAM Centre Julio González: 23 set. - 20 nov. 1994. Valencia: IVAM, 1994.
- SPITZER, Serge. *Index 1972-1992 Serge Spitzer./Exposición/*. IVAM Centre Julio González: 11 ene. - 6 marz. 1994. Valencia: IVAM, 1994.
- STRZEMINSKI, Wladyslaw. *Wladyslaw Strzeminski./Exposición/*. IVAM Centre Julio González: 10 feb. - 24 abr. 1994. Valencia: IVAM; Lodz: Museum Sztuki, 1994.
- TABVLA Imperii Romani. Hoja K-30: Madrid. Ceasaravgvsta, Clvnial* Unión Académica Internacional. Comité Español. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 1993.
- TIERMES III. *Excavaciones realizadas en la ciudad romana y en las necrópolis medievales*. Campaña 1981-1984. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

TORRES BALBAS, Leopoldo. *Obra dispersa. I: Al-Andalus: Crónica de la España Musulmana 1,-7 vol./* Madrid: Instituto de España, 1981-1983.

TORRES BALBAS, Leopoldo. *Obra dispersa. II-III: Archivo Español de Arte y Arqueología. Estudios diversos sobre Arquitectura y Arqueología.* Madrid: Instituto de España, 1985.

TORRES MONSO. *Torres Monsó./Exposición/. Esculturas 1942-1990: jul.-set. 1990.* Museu d'Història de la Ciutat. Girona: Ajuntament, 1990.

TORROJA, Eduardo. *La obra de Eduardo Torroja.* Madrid: Instituto de España, 1977.

TORROJA MENENDEZ, José M.^a. *El Sistema del Mundo desde la Antigüedad hasta Alfonso X El Sabio.* Curso de seis conferencias... abr.-may. 1979. Madrid: Instituto de España, 1980.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *Resumen de Tesis Doctorales año 1991.* Madrid: Universidad Complutense. Vicerrectorado de Investigación, 1992.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA. Servicio de Bibliotecas. *Catálogo colectivo de Publicaciones Periódicas.* Pamplona: Universidad de Navarra. Servicio de Bibliotecas, 1991.

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA. *Sesión de Investidura de Doctor Honoris Causa de D. Vicente Aguilera Cerni.* Valencia, 4 de mayo 1990. Valencia: Universidad Politécnica, 1990.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. Servei d'Informació Bibliogràfica. *Catàleg col·lectiu de Publicacions Seriadades de la Universitat de València.* Valencia: Universitat, 1994.

VALENCIA (Ciudad) Ayuntamiento. *Anuari Estadístic de la Ciutat de València 1993.* Valencia: Ayuntamiento, 1994.

VALENCIA (Ciudad) Ayuntamiento. *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia 1.^a, 2.^a Parte.* Valencia: Ayuntamiento, 1983.

Un VALENCIANO Universal: Juan Luis Vives/José M.^a Cruselles Gómez... et. al. Valencia: Ayuntamiento, 1993.

VEGA, Jesusa. Museo del Prado. *Catálogo de Estampas.* Madrid: Museo del Prado, 1992.

VERGARA PERIS, José Vicente. *Conservación-restauración de material cultural con soporte de papel.* Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.

VIENA 1900./Exposición/octubre 1993 - enero 1994. Museo Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1993.

VILA MORENO, A. *El Valencià: llengua manyspreada. Estudio filológico.* Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1993.

VILLALBA, Darío. *Darío Villalba./Exposición/1964-1994: IVAM Centre Julio González. 14 jul.-11 sept.* Valencia: IVAM, 1994.

VIVES, Juan Luis. *Linguae Latinae Exercitatio = Ejercicios de la Lengua Latina.* Valencia: Ayuntamiento, 1994.

VIVES, Juan Luis. *Juan Luis Vives.* En: Real Academia de Cultura Valenciana. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Filológica; 9. Valencia 1992. N.º Monográfico.

VILLALMANZO CAMENO, Jesús. *La música en la Parroquia de los Santos Juanes durante el siglo XVIII.* Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.

WARHOL, Andy. *Andy Warhol abstracto./Exposición/ IVAM Centre Julio González: 22 sept. - 27 nov. 1994.* Valencia: IVAM, 1994.

YACINE, Kateb. *El poeta como boxeador: entrevistas 1958-1989.* Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1994.

YAÑEZ DE LA ALMEDINA, Fernando. *Yañez de la Almedina: Retablo de la Crucifixión.* Madrid: Fundación Argenteria, 1994.

YTURRALDE/Exposición/*El espacio, el tiempo y el vacío.* Girarte 93: Villena 25 feb. - 16 mar. Casa de la Cultura. Villena: Ayuntamiento, 1993.

B PUBLICACIONES PERIODICAS

ABRENTE: *Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. La Coruña. 1992-92. N.º 23-24.

ACADEMIA: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. 1993 N.º 76 y 77. 1994. n.º 78.

ACCIÓ CULTURAL DEL PAÍS VALENCIÀ. *Butlletí Intern*. Valencia A.C.P.V. 1994. N.º 84 noviembre y N.º 85 diciembre.

ALMANAQUE "Las Provincias". Valencia, 1993.

ANALES/Fundación "Juan March". Madrid. 1993.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ. *Cádiz. 1990-91*. Tomo I. 1990-91. Tomo II.

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS. Madrid. 1993. Tomo XXXIII.

ANTIQUARIA: *Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo*. Madrid. Ediciones Antiquaria. 1994. Vol. XII. N.º 113, enero, N.º 114, febrero, N.º 115, marzo, N.º 116, abril, N.º 117, mayo, N.º 118, junio, N.º 120 septiembre, N.º 121, octubre, N.º 122 noviembre, N.º 123 diciembre.

ANUARIO =URTEKARIA. *Estudios, Crónicas*. Bilbao. Museo de Bellas Artes. 1991 y 1992.

ARABISMO. *Boletín Informativo*. Madrid. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe. 1994. N.º 67 enero-abril.

ARCHIVO HISPALENSE: *Revista Histórica, Literaria y Artística*. Sevilla. Diputación Provincial. 1992. Tomo LXXV. N.º 229 enero-abril y N.º 230 mayo-agosto.

ARTE GALICIA. El Ferrol. Xunta de Galicia. 1993. N.º 29 octubre y N.º 30 julio.

ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Madrid. Universidad Complutense. 1993. N.º 5 y 1994 N.º 6.

ATRIO. *Revista de Historia del Arte*. Sevilla. Asociación Cultural "Juan de Arfe". 1993. N.º 6.

AULA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS. *Serie Filológica*. Valencia. Real Academia de Cultura Valenciana. 1993. N.º 10, 11 y 12.

BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA. *Monografías*. Madrid. Biblioteca Nacional. 1993, diciembre. 1994, febrero-septiembre.

BIBLIOGRAFIA VALENCIANA. *Monografías*. Valencia. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 1992 y 1993.

BOLETIN AURIENSE. Orense. *Museo Arqueológico Provincial*. 1992. Tomo XXII y 1993 Tomo XXIII.

BOLETIN BIBLIOGRAFICO. Madrid. Compañía Literaria S. L. 1994. N.º 2, invierno.

BOLETIN DE ARTE. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. 1994. N.º 15.

BOLETIN DE BELLAS ARTES. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 1992. N.º XX y 1993-94. N.º XXI-XXII.

BOLETIN DE SUMARIOS = AURKIBIDEEN BOLETINA. Bilbao. *Museo de Bellas Artes*, 1994, N.º 1, enero-marzo, n.º 2, abril-junio y n.º 3 julio-septiembre.

BOLETIN DE LA INSTITUCION FERNAN GONZALEZ. Academia Burguense de Historia y Bellas Artes. Burgos. 1993. Tomo LXXII, N.º 207. 1994. Tomo LX-XIII, N.º 208.

BOLETIN de la REAL ACADEMIA DE BB.AA., de Granada, 1993. N.º 3.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURISIMA CONCEPCION. Valladolid. 1993. N.º 28.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE CORDOBA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES. 1993. N.º 125, julio-diciembre y 1994, N.º 126, enero-junio.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. 1994. Tomo CXCI, C1 enero-abril y C2 mayo-agosto.

BOLETIN DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS. San Sebastián.

Indices 1945-1992. 1993. tomo XLIX, N.º 1-2 y N.º 3-4.
1994. Tomo XL, N.º 1.

BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE
DE CULTURA. Castellón. 1993. Tomo LXIX. N.º I, II,
III y IV. 1994. Tomo LXX. N.º I.

BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. 1993.
Tomo XIV. N.º 32.

BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMÓN
AZNAR. Obra Social de la Caja de Ahorros de
Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza. 1993. Vol. LIV y
1994, Vol. LV y LVI.

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE
ARTE Y ARQUEOLOGIA. B.S.A.A. Universidad de
Valladolid. 1993. Tomo LIX.

BOLETIN INFORMATIVO. Fundación "Príncipe de
Asturias". Oviedo. 1994. N.º 9.

BOLETIN INFORMATIVO. Patronato de las
Facultades y Secciones de Estudios Eclesiásticos de
Pamplona y Roma. Centro Académico Romano.
Madrid. 1994. N.º 8

BOLETIN INFORMATIVO. Iglesia de San Juan del
Hospital. Valencia. 1992. N.º 6 abril y N.º 7 mayo.

La CAÑA. Revista de Flamenco. Asociación Cultural
"España Abierta". Madrid. 1994 N.º 7 y N.º 8-9.

CIVILTÁ MANTOVANA. Revista Trimestrale.
Módena. 1993. Vol. XXVIII. N.º 9 octubre-diciembre.
1994. Vol. XXIX. N.º 10 enero-marzo.

CUADERNOS CEHIMO. Huesca. Centro de Estudios
de Historia del Monzón. 1987. N.º 8 junio.

CUADERNOS DE INVESTIGACION HISTORICA.
Madrid. *Seminario Cisneros*. Fundación Universitaria
Española. 1977. N.º 1 enero-abril.

CUADERNOS DO NOROESTE. Universidad de
Minho (Portugal). Instituto de Ciencias Sociales. 1986,
abril. 1987. Vol. I. N.º 1 y 1990. Vol. III. N.º 1-2.

DEBATS. Valencia. Institució Valenciana d'Estudis i
Investigació. 1993. N.º 46, diciembre, 1994. N.º 47,
marzo y suplemento. N.º 48, junio y N.º 49, septiembre.

DEUTSCHLAND. *Revista de Política, Cultura,
Economía y Ciencias*. Frankfurt, 1993 N.º 2, noviembre-
diciembre. 1994. N.º 1 febrero-marzo y N.º 2 abril-mayo.

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA. *Historia del Arte*.
Departamento de Historia del Arte de la U.N.E.D.
Madrid. 1994. Serie VII. N.º 6 mayo.

ESTUDIS BALEÀRICS. Institut d'Estudis Baleàrics.
Govern Balear. Palma. 1993. N.º 47-48 septiembre-di-
ciembre. 1994. N.º 49 mayo.

ESTUDIOS SEGOVIANOS. Academia de Historia y
Arte de San Quirce. Instituto "Diego de Colmenares".
Segovia. 1993. Tomo XXXIV. N.º 90 y 1994. Tomo
XXXV. N.º 91.

FRANCIS. BULLETIN SIGNALÉTIQUE. Art et
Archéologie. Paris. 1992. Vol. 46. N.º 2.

FULL INFORMATIU. Museo Nacional de Arte de
Cataluña. Barcelona. 1993. N.º 9-11 mayo-diciembre.

GADES. Revista del Colegio Universitario de Filosofía
y Letras. Cádiz. 1979, N.º 3-4. 1980, N.º 5-6. 1981, N.º
7-8. 1982, N.º 9-10. 1983, N.º 11. 1984, N.º 12. 1986,
N.º 14. 1987, N.º 15. 1992, N.º 20 y 1993, N.º 21.

GENAVA. Une revue d'Histoire de l'Art et
d'Archéologie. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.
Géneve. 1947. Tomo XXV, marzo. 1948. Tomo XXVI,
marzo. 1993. Tomo XLI, marzo, 1994. Tomo XLII,
enero-diciembre.

GOYA. *Revista de Arte*. Fundación "Lázaro Galdiano".
Madrid. 1993. N.º 237 noviembre-diciembre. 1994. N.º
238 enero-febrero, N.º 239 marzo-abril, N.º 240 mayo-
junio y N.º 241-242 julio-octubre.

HISPANIA EPHIGRAFICA. Departamento de Historia
Antigua. Facultad de Geografía e Historia. Universidad
Complutense. Madrid. 1994. N.º 4.

IMAFRONT. Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Murcia. 1992-93. N.º 8-9.

INDICE ESPAÑOL DE HUMANIDADES. Madrid.
Instituto de Información y Documentación en Ciencias
Sociales y Humanidades. 1993. Vol. XI. Serie A. Bellas
Artes.

JÁBEGA. Revista de la Diputación Provincial de
Málaga, 1990. N.º 68 abril-junio.

LECTURAS DE HISTORIA DEL ARTE = EPHIALTE. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos "Ephialte". Vitoria-Gasteiz. 1994. Tomo IV.

LETRAS DE DEUSTO. Facultad de Filosofía y Letras. Bilbao. 1994. Vol. 24. N.º 62 enero-marzo, N.º 63 abril-junio, N.º 64 septiembre y N.º 65, octubre-diciembre.

LETRAS DE ESPAÑA. Madrid. Centro de Letras de España. Ministerio de Cultura. 1986. N.º 1.

MAESTRAZGO. Ulldecona (Tarragona). 1994. Vol. XXII. N.º 26 enero-febrero, N.º 27 marzo, N.º 30 septiembre-octubre y N.º 31 noviembre-diciembre.

MILLARS. Universitat "Jaume I". Castellón. 1993. N.º XVI.

MURGENTANA. Real Academia "Alfonso X El Sabio". Murcia. 1993. N.º 86 enero-junio y N.º 87 julio-diciembre.

MUSEUS *Informatiu. Generalitat de Catalunya*. Departament de Cultura. Barcelona. 1994. N.º 23 estiu.

NATURALEZA Y ABSTRACCION. Madrid. Fundación "Ernesto Koplowitz" 1991. N.º 4 primavera y N.º 6 otoño.

NORBA-ARTE. *Revista de Arte, Geografía e Historia*. Cáceres. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Extremadura. 1992. Vol. XII.

NOULAS. *Bulletí d'Informació Municipal*. Nules. Ayuntamiento. 1994. Vol. XXV. N.º 227 enero-febrero, N.º 229 julio-agosto y N.º 230 septiembre-octubre.

PANORAMA. *Informatiu Mensual*. Barcelona. Fundació "La Caixa". 1994, julio-agosto.

PLIEGOS DE LA ACADEMIA. Real Academia de Bellas Artes Santa Cecilia. El Puerto de Santa María (Cádiz). 1994. N.º 10, 11 y 12.

PRINCIPE DE VIANA. Pamplona. Institución "Príncipe de Viana". 1994. Vol. LV. N.º 201 enero.

PUERTO RICO. *Boletín Informativo. Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico*. 1994, octubre.

RESEÑA, de Literatura, Arte y Espectáculos. Madrid. Ministerio de Cultura. 1993. Vol. XXX. N.º 245, 1994. Vol. XXXI. N.º 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 255 y 256.

REVISTA DE ESTUDIOS ANTEQUERANOS. Antequera. Biblioteca de Unicaja. 1994. Vol II. n.º 1.

REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. *Histórica, Literaria y Artística*. Badajoz. Centro de Estudios Extremeños. 1994. Vol. L. N.º I enero-abril y N.º II mayo-agosto.

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Fundación "Ortega y Gasset". 1993. N.º 151.

REVISTA DE SORIA. *Revista Cultural e Informativa de la Diputación Provincial. Soria*. 1994. 2.ª época. N.º 7 invierno.

REVISTA NAVARRA DE ARTE, R.N.A. Pamplona. B.O. Ediciones. 1991. N.º I noviembre-diciembre.

SCHERZO. *Revista de Música*. Madrid, Scherzo Editorial. 1993. Vol. IX. N.º 80 diciembre. 1994. Vol. IX. N.º 84 mayo, N.º 85 junio, N.º 86 julio-agosto, N.º 87 septiembre, N.º 88 octubre, N.º 89 noviembre y N.º 90 diciembre.

SERRALBO. Huesca. *Amigos de Serralbo*. 1993. Vol. XXII. N.º 89 septiembre y N.º 90 diciembre. 1994. Vol. XXIII. N.º 91 marzo y N.º 92 junio.

SIGNOS UNIVERSITARIOS. *Revista de la Universidad del Salvador*. Buenos Aires. 1993. N.º 23 enero-junio y N.º 24 julio-diciembre.

SIGNOS UNIVERSITARIOS. *Medio Ambiente I*. Buenos Aires. Universidad del Salvador. 1993. Vol. XII. N.º 23 enero-junio y N.º 24 julio-diciembre.

TEMAS DE ESTETICA Y ARTE. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 1993. Vol VII. 1994. Vol. VIII.

UNIVERSITAT POPULAR. Valencia. Ayuntamiento. 1993. N.º 2 junio, N.º 3 diciembre y suplemento. 1994. N.º 4 mayo.

VER. *Mediterráneo*. Revista de Turismo, Ferias y Congresos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 1994. N.º 21, 22 y 23.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA
M.º ISABEL ESTELA GIMENEZ



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 1994

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.

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.

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.

Cirilo Amorós, 80, 4º. Tel. 352 03 40. 46004 Valencia.

Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina.

Llano de la Zaidía, 3. Tel. 347 43 27. 46009 Valencia.

Y 28008 Madrid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 542 37 52.

Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni.

Avda. Fernando el Católico, 31. Tel. 385 13 91. 46008 Valencia.

Excmo. Sr. D. Vicente Mateu Llopis.

Calabria, 75, 5.º drcha. Tel. 424 07 95. 08015 Barcelona.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 2- 6- 1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
Reloj Viejo, 9. Tel. 391 38 02. 46001 Valencia.
- 19- 11- 1964 Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
Mar, 47. Tel. 352 38 80. 46003 Valencia.
- 23- 4- 1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.
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.
En Benicasim, Tel. 30 30 13.
- 28- 11- 1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello.
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.
Taula de Canvis, n.º 8. Tel. 391 25 95. 46001 Valencia.
- 6- 3- 1970 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret.
Cirilo Amorós, 69. Tel. 351 63 14. 46004 Valencia.
- 22- 3- 1972 Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 391 14 54. 46003 Valencia.
- 7- 5- 1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi.
En Sanz, n.º 12. Tels. 352 10 07, 391 17 06 y 262 82 40. 46001 Valencia.
- 2- 6- 1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez.
Tel. 371 89 34. Valencia.
Estudio: Colón, 82, 6º. Tel. 352 04 62. 46004 Valencia.
- 23- 6- 1977 Ilmo. 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. (978) 80 40 54.
Y Valencia 46004. 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, 8ª. 46008 Valencia. Tel. 382 31 23.
- 13- 5- 1986 Ilmo. Sr. D. José M.^a Yturralde López.
Císcar, 43. 46005 Valencia. Tel. 333 88 19.
Y Partida de Calvet, 49. 46080 Alboraya (Valencia).
- 3- 6- 1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.
Cronista Carreres, 10, 31ª. Tel. 352 05 63 y 169 07 67. 46004 Valencia.
Estudio: Plaza Porta de la Mar, 3, 5ª. Tel. 352 39 32.
- 21- 6- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez.
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/ 227, n.º 4. Tel. 132 56 78. El Plantio-La Cañada. Paterna (Valencia).
- 14-5-1991 Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay.
Pl. Ayuntamiento, 17 - «Rialto». Tel. 351 23 36. 46002 Valencia
- 23-5-1991 Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades.
C/ de Paterna, 1, 13ª. 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 - 1ª. Tels. 351 08 69 y 351 06 23. 46003 Valencia
- 10-7-1991 Ilmo. Sr. D. Santiago Grisolia García.
C/ Artes Gráficas, 1. 46010 Valencia.

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

Consiliario 1.º: Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.

Consiliario 2.º: Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.

Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.

Tesorero: Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.

Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.

Secretario general: Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.

Domicilio: Palacio de San Pío V.
San Pío V, 9. 46010 Valencia.
Tel. 369 03 38.

*Adjunto a la
Presidencia:* 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
12- 4- 1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Concha Espina, 71. Tel. 259 02 69 28016 Madrid
6- 12- 1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastián. Gral. Mola, 33, 4.º 12540 Villarreal (Castellón)
4- 4- 1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos 29616 Málaga
5- 11- 1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7. Y 28008 Madrid Museo Cerralbo. C/ Ventura Rodríguez, 17 30008 Murcia
7- 1- 1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Director Orquesta R.T.V.E. Gavilán, 160 «B» 28230 Urbanización Las Rozas. Madrid. Tel. 637 45 23 ... Madrid
6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. Cronista Of. 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)

Fecha nombramiento		Residencia
3- 3- 1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. Camí Real, 76	46500 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. Apartado 11. Tels. 39 36 87 y 908 96 73 49	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. 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	03600 Elda (Alicante)
9- 7- 1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez. Residencia de Profesores. C/ Universitaria, s/n.	50000 Zaragoza
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. Cronista Ballester, 16	03360 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	46183 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	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
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	46600 Alzira (Valencia)
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Complejo Residencial. Vistahermosa. Tel. 526 39 21	03016 Alicante

Fecha nombramiento		Residencia
5- 11- 1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Tel. 243 80 09.	28015 Madrid
4- 12- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel 254 64 53	28003 Madrid
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	46940 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	03330 Crevillente (Alicante)
8- 6- 1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Tel. 227 48 46	46800 Xàtiva (Valencia)
7- 6- 1983	Ilmo. Sr. D. José Luis Morales Marín. Galileo, 3, 1.º	28001 Madrid
7- 6- 1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. General Pintos, 3-A, 3.º B. Tel. 525 18 79	03010 Alicante
13-12- 1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz. Calcografía, 5, 7.ª, dcha. Tel. 273 28 43. Y 46020 Valencia. 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. 392 29 79. 46003 Valencia	Oliva (Valencia)
6- 3- 1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nàcher. Los Arces. Y 46007 Valencia. Av. Giorgeta, 43, 5.º. Tel. 341 48 54	Siete Aguas (Valencia)
16- 10- 1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nàcher, 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. 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. 392 29 24 ...	03300 Orihuela (Alicante)
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera. Dr. Gómez Ulla, 22, 7.º. Tel. 245 73 50. Y 38005 Santa Cruz de Tenerife. García de la Vega, 40, 5.º, dcha. Tel. 22 74 64	28028 Madrid
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. Máximo Aguirre, 9, 1.º, A. Tel. 424 86 12. Y Portugalete (Vizcaya) Avda. Carlos VII, 10, 1.º. Tel. 483 76 69	48010 Bilbao
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. Nou del Convent, 1. Tel. 242 20 52	46680 Algemés (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	Ilma. Sra. D.ª Teresa Sauret Guerrero. Pedro Espinosa, 21, Chalet, n.º 7. Tel. 261 10 08 Miramar del Palo, 17, 2.º, 17	29017 Málaga 29017 Málaga

Fecha nombramiento		Residencia
9- 2- 1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent. Segría, 42 - 5.º - 1.ª	25006 Lérida
9- 2- 1988	Ilmo Sr. D. Bautista Martínez Beneyto Pasaje de la Estrella, 2 - 1.º	02600 Villarrobledo (Albacete)
7- 6- 1988	Excmo. Sr. D. Pedro Lain Entralgo Ministro Ibáñez Martín, 6 - 6.º dª. Tel. 243 07 16	28015 Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper Seseña, 31 - 11.º - 1ª. Tel. 218 34 32	28024 Madrid
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela Vicente Cabrera, 49 - 2.ª	03100 Xixona (Alicante)
17- 1- 1989	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá Dtor. Guijarro, 7 - 1º. Tel. 230 04 92	46340 Requena (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino S. Vicente, 32 - 6ª. Tel. 278 03 60	46160 Liria (Valencia)
17- 1- 1989	Ilmo. Sr. D. José Perezgil Doctor Flemming, 15. Tel. 526 20 26	03016 Vistahermosa (Alicante)
12- 12- 1989	Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo Aparisi La Palmera, 4. Santomera, 2.º C. Tel. 86 18 76	30140 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	12520 Nules (Castellón)
5-3-1991	Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona C/ Cataluña, 20. Tel. 21 41 35	12004 Castellón
4-9-1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval C/ Isaac Peral, 44, 3.º, drcha. Tel. 549 27 95	28040 Madrid
14-1-1992	Ilmo. Sr. D. Roberto Pérez Guerras Avda. de Novelda, 205. Tel. 517 00 95	03009 Alicante
9-2-1993	Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz Pl. Arturo Piera, 6, 12. 46018 Valencia. Tel. 379 10 65	Gestalgar (Valencia)

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, 8ª. 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)
14- 1- 1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls. Blaumeisliweg, 6. Tel. 41-1-252 88 77 (y en París)	8053 Zurich (Suiza)

INDEX

Introduction	1
Chapter I	15
Chapter II	35
Chapter III	55
Chapter IV	75
Chapter V	95
Chapter VI	115
Chapter VII	135
Chapter VIII	155
Chapter IX	175
Chapter X	195
Chapter XI	215
Chapter XII	235
Chapter XIII	255
Chapter XIV	275
Chapter XV	295
Chapter XVI	315
Chapter XVII	335
Chapter XVIII	355
Chapter XIX	375
Chapter XX	395

INDICES

Index I	415
Index II	435
Index III	455
Index IV	475
Index V	495
Index VI	515
Index VII	535
Index VIII	555
Index IX	575
Index X	595
Index XI	615
Index XII	635
Index XIII	655
Index XIV	675
Index XV	695
Index XVI	715
Index XVII	735
Index XVIII	755
Index XIX	775
Index XX	795

INDICE DE MATERIAS

Páginas

Iconografía fantástica e imágenes de la realidad. Bajorrelieves con figuras humanas en la "Sala Nova" del Palau de la Generalitat Valenciana, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	5
La "falsa" Iglesia románica de Sant Mateu, por <i>José Antonio Gómez Sanjuán</i>	11
Un nuevo contrato de Jacomart: El retablo de la Iglesia Parroquial de Museros, por <i>Mercedes Gómez-Ferrer Lozano</i>	20
El retablo de la Crucifixión de Yáñez y sus vínculos pictóricos con Valencia, por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i>	25
Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip, por <i>Vicente Samper Embiz</i>	35
Sobre Miguel Juan Porta y Vicente Requena "El Jóven", por <i>Lorenzo Hernández Guardiola</i>	39
La sede de la Parroquia de San Juan Bautista en Alcalá de Xivert, por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frígola</i>	44
La coronación de la Virgen por la Trinidad: Un lienzo ribaltesco inédito, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	48
Un Cáliz del siglo XVI en la Iglesia Parroquial de Chulilla: Ejemplo de transición del gótico al renacimiento, por <i>María Isabel Estela Giménez</i>	52
El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa, por <i>Fernando Pingarrón</i>	55
Aproximación a la cronología del templo de los Santos Juanes de Meliana (Valencia), por <i>Alberto Ferrer Orts</i>	64
Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes, por <i>María José López Azorín</i>	69
Pinturas de José Vergara en la antigua Iglesia de San Andrés de Valencia, por <i>David Vilaplana</i>	76
Neoclásico efímero en Valencia: Las honras fúnebres de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	81
Exposición de dibujos valencianos del siglo XVII en el Museo de San Pío V, por <i>Carlos Soler d'Hyver de las Deses</i>	89
La obra del valenciano Ramón Chaveli en Jerez de la Frontera, por <i>Aurelia María Romero Coloma</i>	91
Las relaciones entre la Imperial Academia de BB.AA. de San Petersburgo y la Real Academia de Bellas Artes de Valencia durante el siglo XVIII, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez y Angela Aldea Hernández</i>	97
El primer proyecto de teatro de Emilio Jover para la ciudad de Alicante: su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por <i>Juana M.^a Balsalobre García</i>	108
Un banquete en el Museo del Carmen al Rey don Alfonso XII, por <i>Teodoro Llorente Falcó (copia F.M.G.)</i>	114
La estatua ecuestre del Cid Campeador, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	115
Grabado y gráfica en Valencia entre los años 1939 y 1975, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues y Manuel Silvestre Visa</i>	120
La Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. 1951, por <i>Carlos Villavieja</i>	130
La ciudad de Chiva cobijará la obra de Perelló La Cruz, por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	139
Aproximación a la obra de Salvador Soria, por <i>Cristina Doménech</i>	142
El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Pla: "Distico Percutiente", Opus 37, y el "Acorde equilibrado", por <i>Francisco Carlos Bueno Camejo</i>	148
Crónica Académica, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i>	155
En favor de un nuevo humanismo, por <i>Ximo Company</i>	162
Discurso de ingreso como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni	164

Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortíz de Taranco, en la toma de posesión como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, celebrada en sesión pública el día 12 de mayo de 1994	170
In memoriam:	
Don José Corts Grau, Académico de Honor, por <i>F. M.^a Garín</i>	172
Miguel Colomina Barberá, Adacémico de Honor, por <i>F. M. G.</i> ; <i>Y Fernando M.^a y García Ordoñez</i>	172
Felipe G. Perles Martí, Académico Correspondiente, por <i>Felipe M.^a Garín Ortíz de Taranco</i>	173
Amadeo Ruíz Olmos, Académico Correspondiente, por <i>F.M.^a G.</i>	173
Joaquín Pérez Villanueva, Académico Correspondiente, por <i>F. M.^a G.</i>	174
Ernesto Campos, Académico Correspondiente, por <i>Felipe M.^a Garín</i>	174
Bibliografía, por <i>Asunción Alejos Morant</i>	175
Relación de Publicaciones recibidas en 1994, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa y M.^a Isabel Estela Giménez</i>	179
Real Academia de BB.AA. de San Carlos, de Valencia.	
Relación de Académicos	190

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Iconografía fantástica e imágenes de la realidad. Bajorrelieves con figuras humanas en la “Sala Nova” del Palau de la Generalitat Valenciana:	
<i>Lámina 1. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	5
<i>Lámina 2. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	6
<i>Lámina 3. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	6
<i>Lámina 4. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	7
<i>Lámina 5. a) Herrade von Landsberg. Santa Trinidad (1170-80)</i>	8
<i>Lámina 5. b) Santa Trinidad. Grabado en madera. (Hacia 1524)</i>	8
<i>Lámina 6. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	9
<i>Lámina 7. “Sala Nova”. Palau de la Generalitat. Tribuna. Valencia</i>	9
La “falsa” Iglesia románica de Sant Mateu:	
<i>Portada románica de la Iglesia arciprestal de Sant Mateu</i>	14
<i>Conjunto de capiteles —lado del Evangelio—</i>	14
<i>Tres vistas del capitel figurativo del lado del Evangelio en la portada de Sant Mateu</i>	15
<i>Detalle de la rotura de dovelas al ceder la sección exterior del muro del imafrente</i>	15
<i>Detalle del lateral de la portada</i>	15
<i>Vista interior de la nave “cisterciense”, donde se aprecia (izquierda) el muro diafragma de cerramiento de la nave inacabada</i>	16
<i>Aspecto exterior de la parte “cisterciense”, lado del evangelio</i>	16
<i>Cubierta del pretendido templo románico</i>	17
Un nuevo contrato de Jacomart: El retablo de la Iglesia Parroquial de Museros:	
<i>Capitulación con el pintor Jacomart para la realización del retablo. Copia del documento</i>	23
<i>Capitulación con el pintor Jacomart para la realización del retablo. Copia del documento</i>	24
El retablo de la Crucifixión de Yáñez y sus vínculos pictóricos con Valencia:	
<i>Retablo de la Crucifixión</i>	26
<i>Retablo de la Crucifixión en la capilla de la Catedral de Cuenca</i>	26
<i>Yáñez. Juicio Final. Colección March. Palma de Mallorca</i>	27
<i>Martirio de Santa Catalina</i>	29
<i>Resurrección</i>	30
<i>San Pedro y San Pablo</i>	31
<i>Natividad</i>	32
<i>San Clemente</i>	33
Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip:	
<i>Tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena</i>	37
<i>Tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena. Detalle</i>	38
Sobre Miguel Juan Porta y Vicente Requena “El Jóven”:	
<i>Figura 1. Vicente Requena “El Jóven”. Retablo de la Virgen de Loreto. Ayuntamiento de Benissa (Alicante)</i>	41
<i>Figura 2. San Francisco de Asís. Detalle de la figura 1</i>	41
<i>Figura 3. San Juan Bautista. Detalle de la figura 1</i>	41
<i>Figura 4. San Roque. Detalle de la figura 1</i>	42
<i>Figura 5. Milagro de la lágrima. Del antiguo retablo mayor (1590) de la Iglesia conventual de la Santa Faz de Alicante</i>	43
<i>Figura 6. Milagro de las Tres Santas Faces. Del antiguo retablo mayor (1590) de la Iglesia conventual de la Santa Faz de Alicante</i>	43

La sede de la Parroquia de San Juan Bautista en Alcalá de Xivert:	
<i>Vista general frontal</i>	44
<i>Detalle del pié</i>	44
<i>Detalle parte superior del respaldo</i>	45
<i>Vista lateral</i>	45
<i>Escudo</i>	45
<i>Retrato de D. Luis de Borbón y Farnesio. "El Cardenal Infante"</i>	46
La coronación de la Virgen por la Trinidad. Un lienzo ribaltesco inédito:	
<i>Coronación de la Virgen por la Trinidad. Ribalta (colección particular)</i>	48
<i>Tabla de "La Coronación de la Virgen por la Trinidad". Museo de San Pío V. Valencia</i>	49
Un cáliz del siglo XVI en la Iglesia Parroquial de Chulilla: Ejemplo de transición del gótico al renacimiento:	
<i>Cáliz. Fotografía</i>	52
<i>Figura 1. Cáliz. Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia). Datable entre 1500 y 1530-40. Plata</i>	52
<i>Figura 2. Cáliz. Iglesia Parroquial de Chulilla (Valencia). Detalle</i>	53
<i>Figura 3. Cáliz. Iglesia de Villahermosa del Río (Castellón). Siglo XVI, primer tercio</i>	53
<i>Figura 4. Cáliz. Iglesia de Torrelacárcel (Teruel). Siglo XVI, primeros años</i>	54
<i>Figura 5. Cáliz. Iglesia de Pozondón (Teruel). Siglo XVI, primera mitad</i>	54
El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa:	
<i>Altar y retablo mayor de la Iglesia parroquial de S. Valero y S. Vicente en Ruzafa, destruidos en 1936</i> ...	56
<i>Firma autógrafa del escultor José Cuevas en su testamento (12-XI-1708)</i>	62
Aproximación a la cronología del templo de los Santos Juanes de Meliana (Valencia):	
<i>Plano del templo de los Santos Juanes. Meliana</i>	64
<i>Zócalo con azulejos del S. XVI</i>	65
<i>Nave central, S. XVII</i>	65
<i>Detalle de la nave central, S. XVII</i>	66
<i>Detalle de la nave central, S. XVII</i>	66
<i>Capilla de comunión, S. XVIII</i>	67
<i>Zócalo con azulejos representando a Jesús y la Samaritana, S. XVIII</i>	67
<i>Cruz votiva, S. XV</i>	68
Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes:	
<i>Portada barroca de la fachada de los pies, con la famosa "O" de San Juan.</i>	
<i>Iglesia de los Santos Juanes. Valencia</i>	69
<i>Portada barroca lateral de la calle de la Paja. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia</i>	72
Pinturas de José Vergara en la antigua Iglesia de San Andrés de Valencia:	
<i>José Vergara. Triunfo de la Fe sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia</i>	78
<i>José Vergara. Rodolfo de Habsburgo cede su caballo a un sacerdote que porta el viático</i>	79
Neoclásico efímero en Valencia: Las honras fúnebres de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia:	
<i>Catafalco levantado por la Real Audiencia en la Iglesia del Convento del Carmen. Grabado</i>	82
<i>Cenotafio levantado en la Catedral por el Ayuntamiento de Valencia y Cabildo Metropolitano. Grabado</i> ...	84
<i>Escudo de la Real Maestranza de Valencia. Grabado</i>	86
La obra del valenciano Ramón Chaveli en Jerez de la Frontera:	
<i>Ntra. Sra. de las Angustias. Capilla Propia de su Título. Jerez</i>	92
<i>Nuestro Padre Jesús de la Vía Crucis. Convento de San Francisco de Jerez</i>	93
Las relaciones entre la Imperial Academia de BB.AA. de San Petersburgo y la Real Academia de Bellas Artes de Valencia durante el siglo XVIII:	
<i>Edificio de la Universidad de Valencia, en donde tuvo su sede la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1768 hasta 1848</i>	99
<i>Portada de las actas o Noticia histórica..., publicada en 1773</i>	100

<i>Figuras. (A y B) Carta de agradecimiento de Andrée de Joseph de Zakrevstky, Director de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo</i>	102
<i>Zapata, José A. Retrato de D. Vicente Gascó, arquitecto. Oleo sobre lienzo. Museo de BB.AA. de "San Pío" V. Valencia</i>	104
<i>Carta de agradecimiento de D. José de Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca</i>	106
El primer proyecto de teatro de Emilio Jover para la ciudad de Alicante: su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:	
<i>A.H.M.A. Plano 139. 1 de abril de 1841. Plan de la calle de Sn Nicolás de esta ciudad</i>	110
<i>A.H.M.A. Plano 225. Plano topográfico de las calles contiguas al solar del Hospital de Sn Juan de Dios</i> ...	110
La estatua ecuestre del Cid Campeador:	
<i>Estatua modelada del Cid Campeador en Sevilla</i>	115
<i>Mrs. Huntigton: Estatua Ecuestre del Cid Campeador. Avenida del Cid. Sevilla</i>	116
<i>Mariano Benlliure. Escudo de la Hispanic Society of America. Relieve del pedestal de la Estatua Ecuestre del Cid Campeador. Avenida del Cid. Sevilla</i>	117
<i>Estatua del Cid Campeador. Valencia</i>	117
Grabado y gráfica en Valencia entre los años 1939 y 1975:	
<i>Antonio Tomás Sanmartín. Barca, 1989. Grabado</i>	122
<i>Equipo Crónica. Estancia con Regla, 1972. Serigrafía</i>	124
<i>Rafael Raga Montesinos. Cartel Feria de Julio, 1953</i>	127
La ciudad de Chiva cobijará la obra de Perelló La Cruz:	
<i>"Madre, he aquí a tu hijo. Hijo, he aquí a tu madre". 1991, gres, 1'13 m.</i>	139
<i>"Tengo sed". 1990, gres, 1'20 m.</i>	140
Aproximación a la obra de Salvador Soria:	
<i>Salvador Soria. "Planchadora", 1956</i>	144
<i>Salvador Soria. "Integración de lo destruido", 1991</i>	147
El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Pla: "Dístico Percutiente", Opus 37, y el "Acorde equilibrado":	
<i>Página 1 de la partitura impresa de "Dístico Percutiente"</i>	149
<i>Página 6 de la partitura impresa de "Dístico Percutiente"</i>	151
<i>Página 11 de la partitura impresa de "Dístico Percutiente"</i>	153
Crónica Académica:	
<i>El Académico de Honor don Fernando Chueca Goitia en su discurso durante el acto de apertura del curso 1993-1994</i>	155
<i>Entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1993 a la Federación de Sociedades Musicales en la Comunidad Valenciana en sesión pública, el 4 de noviembre de 1993</i>	155
<i>En el acto de clausura del curso 1993-1994, M.^a Dolores Mateu Ibars, Académica Correspondiente recibiendo en nombre de su padre, D. Felipe Mateu Llopis, el título de Académico de Honor</i>	155
<i>En el acto de Clausura del curso 1993-1994, el Académico Correspondiente Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz, durante su intervención</i>	156
<i>La pianista Olga Vinogradova en una interpretación pianística en el acto de clausura del curso 1993-1994</i>	156
<i>En el acto conmemorativo del 226.º aniversario de la fundación de la Academia se entregó el diploma y medalla corporativa, a título póstumo al Académico Correspondiente don Andrés Cillero Dolz, recibidos por su esposa</i>	156
<i>Acto de recepción del Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, quien recibe su diploma académico</i>	157
<i>El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, recibe el parabién corporativo. Mayo '94</i>	157
<i>El Académico de Honor Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, conversa con sus nuevos compañeros</i>	157

<i>En el acto de clausura del curso académico 1993-1994, el Académico y Director General del Patrimonio Dr. Aldana entrega la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1994 al Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortíz de Taranco</i>	159
<i>En el Ciclo de Compositores Valencianos del siglo XX, el pianista Miguel Alvarez-Argudo durante su actuación</i>	159
<i>Actuación de un conjunto juvenil durante la sesión de clausura del Curso de Cualificación Profesional Musical</i>	160
<i>Presidencia del Acto conmemorativo de la fundación de la Academia, 226.º aniversario de la misma</i>	160
<i>En el acto del 226.º aniversario de la Academia, el cuarteto Silvestri String en un momento de su actuación</i>	160
In memoriam:	
<i>D. José Corts Grau. Académico de Honor. Fotografía</i>	172
<i>Miguel Colomina Barberá, ante el proyecto del Paseo Marítimo</i>	172
<i>Ernesto Campos, Académico Correspondiente</i>	174

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



