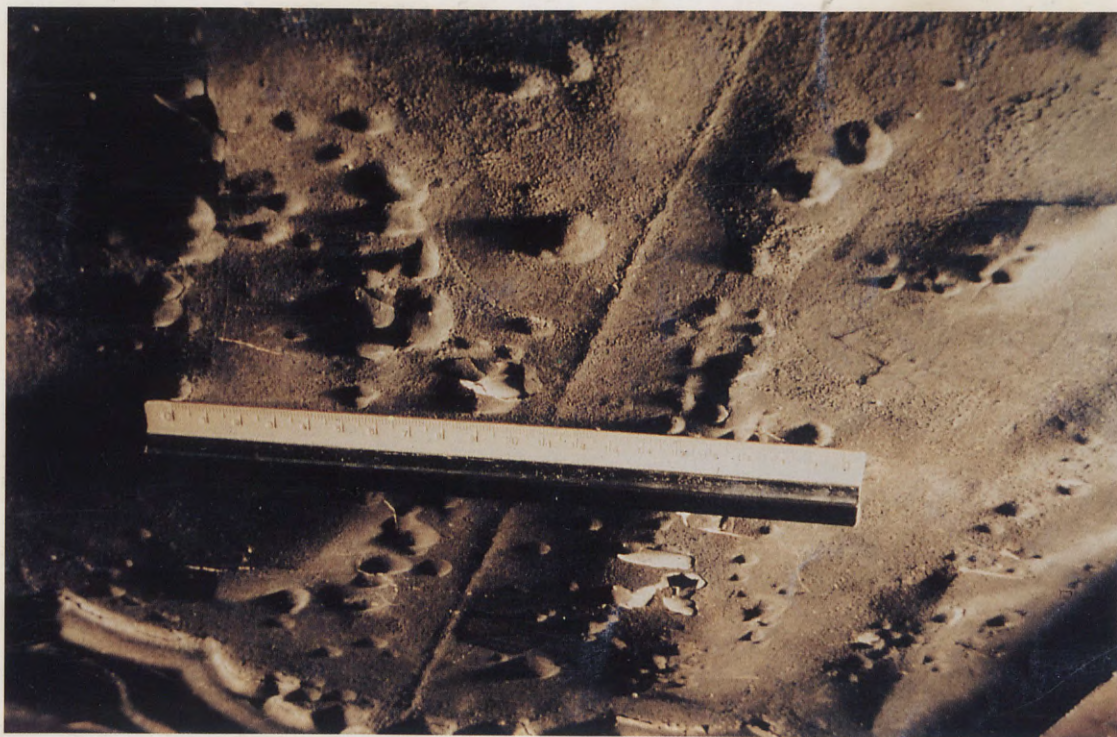


Archivo de Arte Valenciano



Año LXXVI

VALENCIA

1995

Número único

Detalle de los daños que parecía el retablo de San Miguel. Tabla de la "Adoración". Patología característica en las tablas con preparación directa donde las deformaciones se presentan en ampollas con gran capacidad de estiramiento tanto en zonas puntuales como generales del estrato pictórico.

ARCHIVO DE LAS BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1995

VALENCIA

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

I.S.B.N.: 84-606-2775-6

DEPOSITO LEGAL: V. 4.437-1996

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana, s.l.
Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia
Tel. 96-391 23 04* • Fax 96-392 06 39

LAS PINTURAS QUEMADAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

A modo de introducción, queremos indicar que cuando hablamos de "las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia" nos estamos refiriendo a un conjunto de obras que sin llegar a arder, y con ello desaparecer físicamente, fueron afectadas por los incendios acaecidos en la Catedral y Arzobispado de Valencia en Julio de 1936. La extrema degradación sufrida por su película pictórica hizo que fueran desahuciadas por todos, pero felizmente guardadas.

En los inventarios realizados, pocos días después de estos incendios, por la "Junta de Incautación de Obras de Arte, Libros y Material de Enseñanza" aparecían catalogadas como "tablas muy quemadas" ya que la calcinación que presentaban impedía extraer información alguna que permitiera su identificación, estando consideradas como no recuperables y por tanto incluidas en el lote de desechos.

Estos "desechos" son hoy nuestros protagonistas puesto que la respuesta que están dando en los procesos de restauración son tan espectaculares como imprevisibles, todo ello en sentido positivo.

LOCALIZACION DE LAS OBRAS

En Diciembre de 1991, y accidentalmente, ya que el recorrido por la Catedral tenía unos fines totalmente ajenos a esta obra, nos encontramos ante un cuerpo de un retablo con la superficie totalmente carbonizada, colgado en la pared de una sala anexa a la Sacristía. Estaba situado a bastante altura por lo que hace suponer que era para que no estorbara.

Podemos decir que este encuentro fue la llamada de atención que hizo concebir la esperanza de convertir una utopía en realidad, intentando "por primera vez" la recuperación de esta obra.

Algunos días más tarde fueron localizadas un conjunto de pinturas extremadamente dañadas cercana a la ubicación del actual museo. Estaban más que almacenadas un tanto amontonadas ante la escasez de espacio, a la espera de no se sabe qué soluciones.

La prudencia, un tanto nostálgica, de las personas que decidieron guardar y no destruir estas obras, ha sido, en definitiva, la que ha permitido recuperar este importante patrimonio, a la vez que nos puede llevar a reflexionar ante determinadas actitudes.

En numerosas ocasiones, a lo largo del período transcurrido desde 1936, personas relacionadas con el arte tuvieron ocasión de conocer la existencia de estas pinturas. Todas las manifestaciones, referidas a este lote, coincidieron calificándolas de "irrecuperables" desde el punto de vista de restauración, por lo que reiteradamente volvían a ser consideradas como material de escombros.

INICIO DE LOS TRABAJOS

Tras localizar las pinturas, se mantuvo una entrevista con el Sr. Deán de la Catedral, D. Ramón Arnau, accediendo con gran confianza la propuesta solicitada de investigar sobre la restauración del retablo quemado de San Miguel, siendo aprobado por el Cabildo. Cabe destacar la figura alentadora de Don Ramón Arnau, comprometido seguidor de estos trabajos.

En primer lugar, se realizó una catalogación de las obras en base a datos puramente físicos, ya que debido al aspecto tan carbonizado que presentaban (especialmente la pintura sobre tabla), no fue posible reconocer en un principio todas las pinturas. La iconografía y autoría se fue concretando mediante análisis y catas que permitieron extraer datos de la representación pictórica conducente a la identificación definitiva de las piezas.

El conjunto de obras asciende a 30 tablas y 65 lienzos, de los cuales nos limitaremos a exponer parte de las obras citadas anteriormente como "tablas muy quemadas" en los inventarios de incautación.

PINTURA SOBRE TABLA. IDENTIFICACION DE ALGUNOS AUTORES

RETABLO DE SAN MIGUEL DEL MAESTRO DE GABARDA

Pintado hacia 1527 para la Iglesia de Villar del Arzobispo encargado por Juan de Gabarda⁽¹⁾.

-
- (1) San Petrillo: Barón de: "Filiación Histórica de Primitivos Valencianos", "Archivo Español de Arte y Arqueología" 26, 1933 p. 85-98.
Tormo, Elías: "Comentario a la Filiación Histórica" Archivo Español de Arte y Arqueología, 1933, pp. 99-102
Post, Chandler Rathfon: "The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance" R. 3581 Cambridge, Massachusetts 1935.
Company, Chimo, 1990: "La pintura Hispanoflamenca" p. 71-72

Esta obra atribuida al Maestro de Gabarda, es considerada como una de las piezas importantes del discípulo más aventajado de Paolo de San Leocadio.

El cuerpo central extremadamente quemado está formado por seis tablas: "San Miguel" (escena central) rodeado por El "Nacimiento", "La Anunciación" en la calle izquierda; "Coronación de la Virgen" en el ático; "La Adoración" y "Ascensión" en la calle derecha. Las medidas del cuerpo central: 225'5 x 156'5 cm. Imagen n.º 1.



Imagen 1. Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda antes del incendio de 1936. F. Archivo Más.

SAN COSME Y SAN DAMIAN DE YAÑEZ DE LA ALMEDINA.

Se trata de dos tablas de gran formato (206 x 91 cm. y 204'5 x 89 cm. respectivamente) donde se encuentran los santos médicos de cuerpo entero. Se hallan carbonizadas, irreconocibles e igualmente dadas por desaparecidas desde 1936. Las catas de identificación realizadas, han permitido asegurar la certeza de estos datos. Se encuentran documentadas en el Archivo de la Catedral de Valencia hacia 1506. Imágenes 2 y 3.

Fueron realizadas en una sola pieza formando el "Retablo dels Sants Metges". Posteriormente se cortaron separando las figuras de los santos, quedando como obras individuales. Este dato se puede comprobar observando el paisaje que figura al fondo de las tablas, en el cual se encuentran conectados los elementos figurativos de la representación pictórica.

Probablemente se cortara el retablo a principios del S. XVIII.

Por estas fechas, el Cabildo concede licencia para realizar cambios en las capillas de Santo Domingo y Santa Catalina, detrás del Presbiterio, lugar donde se colocan los Santos Médicos, "y en lo intercolumni dels costats del retaule dels imatges dels Sants Cosme y Damià": (A.C.V., leg. 302/f. 19v.).



Imágenes 2 y 3. San Cosme y San Damián de Yañez de la Almedina. Fotografía Archivo Más

PINTURAS PERTENECIENTES A RODRIGO Y FRANCISCO DE OSONA.

Entre estas obras contamos con "San Miguel pesando las almas", tabla de 145 x 120 cm. de Rodrigo de Osona. Imagen 4. Dos tablas de 108 x 76 cm. donde figuran "San Pablo y San Dionisio Obispo y San Pablo en Atenas"; un grupo de seis pequeñas tablas pertenecientes a una serie de santos *San Jaime* y *Santo Tomás*, *San Buenaventura*, *San Cosme* y *San Damián* de 69 x 61 cm. y *Cristo en el Sepulcro* de 70 x 57 cm.; Existe otro grupo de santas de 49 x 70 cm. representando a "Santa Irene y Santa Inés", "La Virgen el Niño y Santa Ana", *Santa Lucía* y *Santa Margarita*".

Seguramente formaron dos predelas distintas. Por último, dos tondos de 52 cm. de diámetro de *San Cosme* y *San Damián* pintados de medio cuerpo



Imagen 4. "San Miguel pesando las almas" de Rodrigo de Osona. Restaurado recientemente.

PINTURAS DE VICENTE MASIP Y JUAN DE JUANES?.

Se trata de dos tablas muy deterioradas, al igual que las anteriores. En la primera figura "*La Sagrada Familia*" de Vicente Masip⁽²⁾ de 83 x 69 cm. En ella se encuentran *La Virgen, el Niño, San Juanito, San José y Santa Isabel*; la otra pieza representa "*El Buen Pastor*", realizado sobre una pequeña tabla de 54 x 38 cm. La imagen de Cristo se encuentra de medio cuerpo.

Los primeros ensayos de identificación en la obra "*El Buen Pastor*" nos llevan a pensar que responde estilísticamente a Juan de Juanes. Esta atribución se halla por determinar a la espera de los primeros resultados de la restauración, ya que la degradación que padece es tan extrema, que no permite analizar la pintura en profundidad.



Imágenes 5 y 6. Sagrada Familia de Vicente Masip antes del incendio y estado actual de la obra con daños de calcinación respectivamente.

(2) Albi, José. "Juan de Juanes y su círculo artístico". Tomo III, ná 60, lámina LIII y tomo I, pp.200-205. Valencia 1979.

SAN HUGO DE LINCOLN Y SAN HUGO DE GRENOBLE DE FRANCISCO RIBALTA.

Estas dos obras pintadas sobre tabla de 98 x 87 cm., forman pendant donde las figuras están representadas de medio cuerpo. Sus rostros, resueltos magníficamente, muestran gran destreza técnica en sus empastes combinados con sutiles veladuras de clara mano ribaltesca ⁽³⁾. Imágenes 7 y 8 respectivamente.



Imágenes 7 y 8. San Hugo de Lincoln y San Hugo de Grenoble de Francisco Ribalta. Fotografías Archivo Más.

DEGRADACION Y RECUPERACION DE LAS OBRAS

TIPOLOGIA DE DAÑOS.

Para comprender mejor el tipo de patología que padecen las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia, haremos un breve repaso de lo que, comunmente, conocemos por quemados y clasificación de los mismos.

Obras ahumadas.

En muchas ocasiones, calificamos como pintura quemada, obras de arte que han estado próximas a un incendio, siendo afectadas por el humo, dejando la superficie visiblemente ennegrecida.

Este aspecto nos puede alarmar en principio y llevarnos a la confusión de calificar erróneamente una pintura quemada.

Distintos grados de quemados.

Existen piezas que han padecido el fuego directo, consumiéndose parte de la materia por la acción de la llama. Esto podría impresionarnos por lo espectacular que resulta imaginarse una obra de arte ardiendo. Sin embargo, esta combustión no transmite calor intenso al núcleo o resto del elemento. En este caso, los daños irreparables solo se manifiestan en las zonas donde el fuego ha incidido directamente, pudiendo presentar la pintura un estado aceptable de daños perfectamente remediables, aunque la llama haya estado muy próxima a la película pictórica.

Degradación por elevadas temperaturas "efecto horno".

Este tipo de quemados, tiene lugar cuando la pieza ha estado sometida durante largo período de tiempo a elevadísimas temperaturas, sin incidencia de la llama directa. En este caso, la materia sufre un proceso degenerativo en todos sus componentes química y física deformándose el estrato pictórico, con pérdida importante de los elementos orgánicos que componen y aglutinan el pigmento. La prolongación del "efecto horno" puede llegar a la combustión absoluta hasta el punto de carbón.

Existen materiales, que debido a su composición, resultan más resistentes que otros frente a la degradación por elevadas temperaturas, siendo afectados desigualmente. Esto explica, que las obras de arte sometidas a estos agentes destructores, pueden presentar una gama variadísima de daños dentro de la misma obra.

Características de los daños.

Las pinturas sobre las que se están realizando los estudios y recuperación, pertenecen al grupo patológico de quemados efecto horno, donde el estrato pictórico ha experimentado deformaciones extremas, elevadas ampollas, estiramiento, fragilidad, pérdida importante de aglutinantes (colas, resinas y agua), carbonización en varios niveles y migración de veladuras y pigmentos etc...

(3) Según F. Benito constan como desaparecidos. Benito Doménech, Fernando: "Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo" p. 121. Madrid 1987

La madera en el proceso de degradación efecto horno.

El soporte leñoso y la técnica de preparación de las tablas, determinará en gran medida el tipo de degradación. Sabemos que la madera es capaz de resistir temperaturas elevadas durante un período determinado de tiempo, sin que sufra alteraciones importantes en su estructura interna. Por el contrario, la película pictórica, en cuya composición intervienen elementos orgánicos (aglutinantes), al ser sometida a igual temperatura, es muchísimo más sensible. En principio, ésta es la razón por la que la pintura sobre tabla, presenta daños tan variados y extremos.



Imagen 9. Detalle de los daños que padecía el retablo de San Miguel. Tabla de la "Adoración". Patología característica en las tablas con preparación directa donde las deformaciones se presentan en ampollas con gran capacidad de estiramiento tanto en zonas puntuales como generales del estrato pictórico.

RESULTADOS EN LA RESTAURACION.

RECUPERACION DEL RETABLO DE SAN MIGUEL DEL MAESTRO DE GABARDA.

La primera obra sobre la que se realizaron los estudios y proceso de restauración, fue el retablo de San Miguel, quemado en el Palacio Arzobispal durante la Guerra Civil.

Del conjunto de pinturas sobre tabla quemadas, cabe destacar la gravedad extrema que padecía el retablo. Las enormes y dilatadas ampollas de sus estratos pictóricos provocaron importantes cambios físicos en la materia, aumentando dimensionalmente la propia representación pictórica. Este fenómeno, dio lugar a un abultamiento considerable de las carnaciones de los personajes plasmados. La restauración ha consistido en regenerar, encajar, adherir la película pictórica en su lugar y una suave limpieza, consiguiendo recuperar la policromía original. Imagen 10.

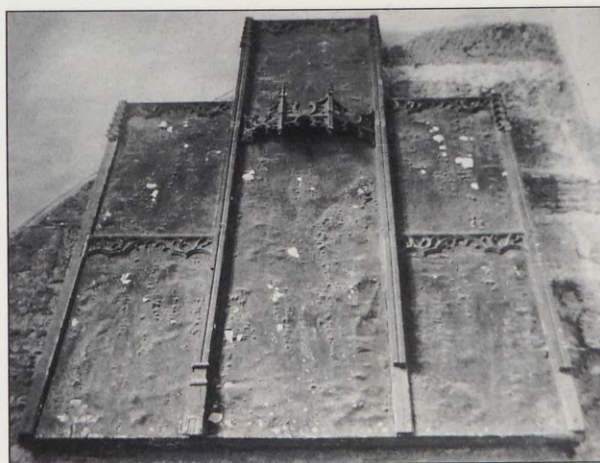


Imagen 10. Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda antes del proceso de restauración. Los estratos presentan las enormes deformaciones y carbonización de la película pictórica



Imagen 11. Estado actual del retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda después del sentado de la película pictórica y una limpieza media. No se ha efectuado retoque de pigmento alguno.



Imagen 12. Retablo de San Miguel. Muestra la tabla central con la figura de San Miguel a mitad del proceso de restauración, donde se aprecia en la zona derecha los enormes desprendimientos y carbonización de los elementos orgánicos de la película pictórica.



Imágenes 13 y 14. Retablo de San Miguel de Gabarda. Las fotografías muestran la misma zona antes y después de la intervención. Podemos observar las enormes ampollas sobre los rostros de la Virgen y San José de la tabla "El Nacimiento". Tan solo se ha sentado la película pictórica y realizado una limpieza media. No se ha realizado retoque de la policromía.



Imágenes 15 y 16. Las fotografías, muestran la misma zona donde se encuentra el Niño de la tabla del "Nacimiento" antes y después de la primera fase de restauración.





Imagen 17. Retablo de San Miguel de Gabarda. Tabla de "La Resurrección". No se ha realizado reintegración cromática. Las zonas dañadas son testigos de daños mantenidos actualmente para valorar la degradación.

RESTAURACION DE SAN HUGO DE LINCOLN DE FRANCISCO RIBALTA

DAÑOS EN LA OBRA SAN HUGO DE LINCOLN.

La técnica y materiales utilizados en los estratos de preparación y película pictórica, han determinado, en gran medida, el tipo de daños provocados por elevadas temperaturas en la tabla San Hugo de Lincoln. La preparación compuesta por yeso mezclado con estopa, más la imprimación de óxido de hierro como tono base donde se asienta la capa pictórica y las profundas veladuras, han desencadenado patologías muy complejas.

Cabe destacar, los cambios físicos padecidos por los estratos, cuyas deformaciones han producido un sensible crecimiento, ocasionando una sobredimensión de la superficie pictórica dificultando su sentado al tener que encajar los importantes solapamientos. Imágenes 18 y 19.



Imagen 18. San Hugo de Lincoln de Francisco Ribalta. Daños en la pintura causados por elevadas temperaturas. Se aprecian las enormes deformaciones y desprendimientos de la película pictórica.



Imagen 19. San Hugo de Lincoln después de la restauración. La regeneración y sentado del estrato de preparación y pintura fue especialmente delicado al tener que embeber, acoplar y adherir la deformada capa, evitando distorsiones en la representación pictórica.

La reintegración cromática fue mínima (excepto en la mano derecha que sujeta la lámpara) debido a las escasas lagunas existentes.



Imagen 20. San Hugo de Lincoln. La fotografía superior muestra la zona donde se encuentra el rostro del Santo antes de la restauración.



Imagen 21. San Hugo de Lincoln después de la restauración. La fotografía recoge la misma zona de la imagen superior. Los retoques de pintura han sido mínimos.

OBJETIVOS

Hasta la fecha se han recuperado el cuerpo central del retablo de *"San Miguel"* del *Maestro de Gabarda*, *"San Hugo de Lincoln"* de *Francisco Ribalta*, *"San Miguel pesando las almas"* de *Rodrigo de Osona* y un *"Christus Patiens"* de *Francisco de Osona*. *"San Miguel Pesando las almas"* de *R. de Osona* no se encontraba quemado como las pinturas anteriores pero su restauración ha permitido recuperar esta bella pieza de gran factura como se pudo comprobar en la exposición *"El Món dels Osona"* celebrada en el Museo San Pío V. En fechas próximas se comenzará el proceso de restauración de la *"Sagrada Familia"* de *Vicente Masip* perteneciente a "graves quemados". Imágenes 5 y 6.

El objetivo fundamental de los trabajos de investigación y restauración, comenzados en Diciembre de 1991 en la Catedral de Valencia, se ha encaminado a establecer una metodología en la recuperación de pinturas quemadas a la vez que posibilita devolver magníficas obras que se creían destruidas y desaparecidas al patrimonio valenciano.

MARIA GOMEZ RODRIGO
Universitat de València

LO MARAVILLOSO EN LA PINTURA GÓTICA VALENCIANA (I)⁽¹⁾

INTRODUCCIÓN

Concebido este trabajo, en principio, como pórtico del acto de apertura de Curso en la Real Academia de San Carlos de Valencia, fue eliminado todo el apartado bibliográfico y crítico dejándolo reducido a algunas menciones nominales.

Al introducir lo eliminado para su publicación completa en *Archivo de Arte Valenciano*, queda como originalmente se proyectó, incluso con la estructura formal de entonces y que mantuve, por claridad pedagógica, en mi conferencia.

He planteado el trabajo en dos partes con varios bloques temáticos que, en realidad, se reducen a dos: la parte general y la parte especial dedicada a la Pintura Gótica Valenciana.

Creí oportuno hacerlo así, y lo justifiqué verbalmente, ya que para adentrarnos en lo maravilloso dentro de la Pintura Gótica Valenciana precisaba utilizar unos conceptos y una terminología no desconocida aunque a veces olvidada.

Esa primera parte, en su estructura, pero no, obviamente, en la integridad de su contenido, es, también, con la que inicio este artículo. Sirve, evidentemente, para fijar un esquema y a él ajustar la realidad de la pintura valenciana.

La segunda parte de este trabajo —y de la conferencia, por supuesto— consiste en analizar una serie de ejemplos valencianos en los que se formalizan unas pautas generales.

Es evidente —y así lo advertí en su momento— que no estaba en mi ánimo ni en el tiempo ni en el espacio —verbal o escrito— intentar hacer una Historia de la Pintura Gótica Valenciana, tan necesitada, por otra parte, de un corpus formal, iconográfico y simbólico, que resuma tantas excelentes investigaciones realizadas hasta este momento.

Mi intención era demostrar cómo en los campos de la Literatura y el Arte valencianos habían aparecido una serie de obras en las cuales la presencia de lo maravilloso no desmerecía de lo que, por las mismas fechas, se estaba haciendo en otros puntos de Europa.

Es evidente que la extensión del trabajo me impidió y me impide, además, hacer hincapié en otras manifes-

taciones del Gótico valenciano, por ejemplo la Arquitectura y la Escultura, campos en los que he realizado algunas aportaciones con mis trabajos sobre la Lonja de Valencia y el Palau de la Generalitat Valenciana.

El campo de lo imaginario y de lo maravilloso dentro del arte medieval valenciano es, como puede intuirse, inmenso y los temas, una vez que se insinúan se observan tan interrelacionados que semeja una floración mágica realizada por una criatura feérica que nos va deslumbrando con cada nueva aparición, con cada nuevo campo de trabajo, con cada nueva pista intelectual. Todas nos conducirán, en un futuro, a conocerla y comprenderla mejor abarcando su totalidad.

1- LO MARAVILLOSO EN EL MUNDO MEDIEVAL

Es preciso averiguar lo que los hombres de la Edad Media entendían como **maravilloso**, porque quizá nuestro concepto sea distinto al de ellos.

En los ambientes cultos medievales era de uso corriente la palabra **mirabilis** para expresar algo parecido a lo que significa nuestro adjetivo **maravilloso**.

Sin embargo las cosas que el hombre podía admirar, apelando al sentido de la vista y creando en torno suyo un mundo imaginario, se definían como **mirabilia**.

Las **mirabilias** compensaban la trivialidad y la monotonía cotidianas e invadían todos los campos.

Dentro de la complejidad y riqueza del mundo del pensamiento que crea lo maravilloso voy a reagrupar una serie de elementos dispersos en razón de sus afinidades formales, iconográficas y simbólicas. No es tarea fácil por la riqueza y variedad de los mismos.

Dentro del mundo del pensamiento vamos a distinguir primero el artístico-literario; después el científico y luego el simbólico-moral.

(1) Conferencia pronunciada por el autor en el acto de apertura del Curso 1995-96 de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

1.1- EL MUNDO ARTÍSTICO-LITERARIO

En el arte y en la Literatura o en ambos campos, conjuntamente, es donde los presupuestos de lo maravilloso pueden manifestarse más libremente y difundirse por medio de las imágenes, literarias o plásticas.

En la **BIBLIA** se nos ofrecen muchas e importantes fuentes de lo maravilloso.

De ésta entresacamos dos temas que, si bien pueden considerarse Ciclos independientes, en muchos momentos se interrelacionan: es el de los **Ángeles** —evocados en muchos Libros, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento— y el representado por el **Género Apocalíptico**, en el que podemos citar algunos canónicos, como el **Apocalipsis de Gog y Magog** (en Ezequiel) y el **Pequeño Apocalipsis** de Isaías.

Entre los principales Apocalipsis judíos no canónicos mencionamos: el **Libro de Henoc**, la **Asunción de Moisés**; el **Apocalipsis de Baruc** y los **Apocalipsis de Esdrás** y de **San Juan, el Teólogo**⁽²⁾.

El **Apocalipsis de San Juan** es el más importante libro canónico sobre el tema dentro del mundo cristiano, que también cuenta con Apocalipsis no canónicos como los **Apocalipsis de Pedro** y de **Pablo**.

En el **Libro del Génesis** aparecen temas como el del **Paraíso** (del persa **Pairidaeza** o **parque** que equivale a la palabra hebrea **Gan: Gan Eden** o un **huerto en Edén**) que Ezequiel describe con bellas imágenes; huerto de delicias donde Dios colocó a la primera pareja y lugar, después, de la bienaventuranza celestial⁽³⁾.

San Juan, en el **Apocalipsis**, menciona el Paraíso aunque no lo describe⁽⁴⁾.

San Pablo identifica el Paraíso con el tercer cielo —mansión de los difuntos— mientras Dios habita en el séptimo.

La época **CLÁSICA** cuenta con un repertorio inmenso de personajes de contenido específico, ordenados en series mitológicas desde los tiempos de **Hesíodo**; series hechas realidad medieval en la **Genealogía de los dioses paganos**, de **Boccaccio**.

EL CRISTIANISMO plantea lo maravilloso como la manifestación de lo sobrenatural; pero lo maravilloso cristiano se hace realidad en el milagro que, en definitiva, reduce el ámbito de lo maravilloso remitiéndolo a un sólo autor: Dios.

También lo reglamenta y lo racionaliza. El carácter imprevisible, esencial, de lo maravilloso es substituido por una ortodoxia de lo sobrenatural.

EL MUNDO DE LOS PUEBLOS GERMANICOS aporta una multitud de elementos que conforman su universo en el que pululan hadas, elfos, gnomos, unicornios y dragones, entre otros seres.

Nos muestra toda una rica nómina de animales feéricos, como los **sabuesos de las marismas**; el **toro-elfo** —que daba suerte a los rebaños—; los **gatos-demonios-orejas grandes** o la **esposa del grosellero**, que aparecía y desaparecía como una gigantesta oruga.

En algunas novelas medievales las hadas están caracterizadas como animales feéricos. **Lancelot**⁽⁵⁾ es muy explícito cuando habla de la **Dama del Lago** y del **Tir nan Og** en el que habita⁽⁶⁾.

Algunas hadas, como las **Lamias**, cuyas figuras y hazañas aparecen, aún, en los libros de lectura infantiles del XVII en Europa, proceden de Aristófanes y son recreadas por Filostrato en su cuarto libro de la **Vida de Apolonio**⁽⁷⁾.

El motivo iconográfico del **Unicornio** fue muy popular en la Edad Media y de él se realizaron innumerables versiones en todas las Artes. Su simbología es polivalente y en el ejemplo perteneciente a la tapicería francesa (Talleres del Loire, siglo XV), titulado **La**

(2) KOOS, U.: *Apocalipsis apócrifos*, Perea Ediciones, Ciudad Real, 1990.

(3) *Me llevó a la entrada de la Casa, y he aquí que debajo de la Casa salía agua, en dirección a Oriente, porque la fachada de la Casa miraba hacia Oriente.*

A orillas del torrente, a una y otra margen, crecerán toda clase de árboles frutales cuyo follaje no se marchitará y cuyos frutos no se agotarán; producirán todos los meses frutos nuevos, porque esta agua viene del santuario y sus frutos servirán de alimento y sus hojas de medicina (EZEQUIEL, 47, 1, 12. Biblia de Jerusalén. Desclee. 1971/1200). BETZ, O.: *Der Garten und der Traum vom Paradies oder: Die Spuren des nie ganz verlorener Paradieses*, Symbolon, 12. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1995. KANDLER, H.: *Das Symbol des Paradieses im Islam*, Symbolon, 12. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1995.

(4) El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias: al vencedor le daré a comer del árbol de la Vida, que está en el Paraíso de Dios (APOCALIPSIS, 2, 7. Biblia de Jerusalén, Desclee, 1971/1634).

(5) Existen variantes sobre el personaje Lancelot. Desde la de Morville, de época de Ricardo Corazón de León, hasta la que le hace aparecer en las leyendas artúricas.

En todas las versiones se relaciona con una Dama del Lago que atiende al caballero en la isla de Avalón (WENSTON, J. L.: *The legend of Sir Lancelot du Lac*, Nutt, Londres, 1901; GUERBER, H. A.: *Myths and Legends of The Middle Ages*, George G. Harrap, Londres, 1909).

(6) El *Tir Nan Og* era el cielo céltico y se hallaba al Oeste, al otro lado del mar. Tierra de belleza donde no existía el tiempo de los humanos.

(7) TOPSELL, E.: *The History of Foure-Footed Beastes*, William Taggard, Londres, 1607. El aspecto externo de las lamias era muy diverso. Se decía que podían presentarse como un pez, un animal de Libia, un espectro o en figura de Hada. Aristófanes, Apolonia y Angelo Poliziano, entre otros autores, han dado noticias sobre este ser.

Dama y el Unicornio, representa el Gusto, aunque en otros casos tiene sentidos muy diversos⁽⁸⁾.

ORIENTE contiene en su literatura (**Las Mil y Una Noches**, el **Panchatantra**, el **Calila y Dimna**) un enorme repertorio de motivos maravillosos, la mayor parte plasmados en su Arte.

A esas dos fuentes orientales: Arte y Literatura, habría que añadir una tercera: el mundo maravilloso que descubre y recrea Occidente, tras los viajes de comerciantes y misioneros europeos a aquellos países.

1.2- EL MUNDO CIENTÍFICO

Un tratado titulado **De Otia Imperialia**, de **Gervasio de Tilbury**, explica que lo maravilloso es un mundo marginal, pero no del más allá; los **mirabilia** son fenómenos raros pero no sobrenaturales, una realidad no explicada pero no inexplicable.⁽⁹⁾

En la propagación y en la formación de las colecciones futuras, el primer lugar está ocupado por el **De Naturis Rerum**, de **Tomás de Cantimpré**. Sus manuscritos, como el titulado **Liber de monstruosis hominibus**, se traducen repetidas veces y su influencia llega hasta el siglo XVI⁽¹⁰⁾.

Se difunden las imágenes de cíclopes, gigantes, dragones, caballos, toros marinos, etc.

El Buch der Natur, de **Conrad de Megenberg**, es el primer libro de Historia Natural, escrito en Alemania hacia 1350⁽¹¹⁾.

La segunda obra científica importante es el **Tacuinum Sanitatis**, compuesto por **Albullasem de Baldac**, hijo de **Habdi**, el físico (según el manuscrito de Lieja), e iluminado por artistas que trabajaban en el Norte de Italia según las tradiciones góticas⁽¹²⁾. (Lám. 1)

Innumerables ilustraciones en las que se tratan diversos temas hacen de esta obra excepcional una fuente iconográfica de primera mano.

Ilustraciones y explicaciones como la de las virtudes y contraindicaciones en el uso de la **mandrágora** se difundieron por todo el mundo conocido.⁽¹³⁾

1.3 EL MUNDO SIMBÓLICO Y MORAL

La especulación simbólica se desenvuelve según su lógica intrínseca, pero sobre todo tomando los elementos de la imaginería y de la fábula. Perdura y se enriquece con unas familias de monstruos que llevan asociados un acervo de emblemas y de ideas.

Los textos babilónicos y etruscos contienen ya los arquetipos y las formas mismas de los **mirabilia** y de los **presagia** de los siglos XV y XVI.



Tacuinum Sanitatis

Cuando **Tito Livio** señala en sus **Décadas** los fenómenos extraños de la Naturaleza continúa una tradición que conduce al hogar de la magia y a la noche de los tiempos.

(8) El Unicornio es uno de los motivos iconográficos y simbólicos más ricos de la Edad Media, tanto en el mundo cristiano como en las otras religiones.

Tiene un sentido purificador (AELIANUS, C.: *De Natura animalibus*, Leipzig, 1784; CANTIMPRÉ, T.: *Bonum universale de apibus*, Bruselas, 1650; BACCI, A.: *Discorso dell'Alicorno*, Florencia 1582; VALERIANO, J.: *Hyeroglyphica*, Basilea, 1575; CAMERARIUS, J.: *Joachini Camerarii symbolorum et emblematum centuriae quattuor*, Mayence, 1677 y REUSNER, E.: *Emblemata*, Frankfurt, 1581).

Es emblema de la Castidad (*Physiologus*; HONORIO DE AUTUN: *Speculum Ecclesiae*).

También simboliza el Misterio de la Encarnación, la edad del casamiento, enlace con los poderes infernales y representación de la libido femenina (ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, Vol. II, L, XI, cap. 2, párrafo 24. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982).

(9) TILBURY, G. de: *De Otia Imperialia*, Hannover, 1707.

(10) CANTIMPRÉ, T. de: *De Naturis Rerum*, De Alfons HILKA, Berlín, 1933.

(11) MEGENBERG, C. Von: *Buch der Natur*, Augsburgo, 1478.

(12) COGLIATI ARANO, L.: *The Medieval Health Handbook*, Electa, Milán, 1992.

(13) *Fructus Mandragorae (Tacuinum Sanitatis)*, Biblioteca Nacional, Viena, il. Fol. 40).

La Humanidad perfecta se concibe como un híbrido fantástico entre la razón y la forma.

Se presentan ejemplos de hombres y mujeres perfectos pero al mismo tiempo otros humanos muestran caracteres híbridos; así un monje tiene un rostro sobre el vientre y un gallo en cada rodilla. A veces el rostro sobre el vientre es el de un lobo que lleva a su lado un letrero con la palabra **Gula**.

Existen libros que condensan gran parte de ese mundo simbólico y moral: son los **Ars memoriandi de los cuatro Evangelios**.

1.5- LOS ELEMENTOS DE LO MARAVILLOSO

1.5.1.- LOS SERES QUE PROTAGONIZAN LO MARAVILLOSO

Una posible clasificación de esos seres que protagonizan lo maravilloso nos daría tres conjuntos:

A- Los **Seres Angélicos**, divididos a su vez en **Seres Angélicos del Cielo** y **Seres Angélicos del Infierno**.

B- Los **Seres humanos** (dentro de los Seres humanos se incluyen los **Santos, Santas y personajes bíblicos**).

C- Los **Seres monstruosos y los protagonistas de los mundos animal y vegetal**.

Todo ese variadísimo repertorio se halla presidido por Dios, autor de todo lo maravilloso.

A- SERES ANGÉLICOS

Seres Angélicos del Cielo

La palabra **Ángel** traduce un nombre hebreo *mal'ak* que significa *mensajero*. Deriva del sánscrito (*angiras* o espíritu divino); del persa (*angaros*, correo) y del griego (*angelos*, mensajero)⁽¹⁴⁾.

Hay cerca de doscientas menciones de *mensajeros* en el *Antiguo Testamento*. Enviados por Dios representan la extensión de su autoridad y actividad. La *Vulgata* distingue entre *ángeles* (mensajeros divinos) y *nuncios* (mensajeros humanos).

Ángel (mensajero) es término de contenido similar entre los antiguos judíos, el cristianismo y los griegos. Los ángeles mantienen imágenes semejantes en la antigua tradición judía y cristiana pero algunos grupos judíos no aceptan esa teoría. En la iconografía griega, sobre todo en la época arcaica, hay mensajeros representados como pájaros (**Iliada** y **Odisea**). En los textos del **Qumram** los ángeles acompañan a los difuntos después de la muerte (*psycopompos*)⁽¹⁵⁾.

Otros términos como *hijos de Dios* o *hijos de Elohim* indican seres próximos a Dios y distintos de los hombres. A veces el ángel es semejante a Dios o es

intermediario, como el *Ángel de Yahveh* (*Mal'ak YHWH*)⁽¹⁶⁾

Los profetas preexílicos mencionan a algunos ángeles pero la cautividad del pueblo hebreo en Babilonia enriqueció la angeleología judía con elementos tomados de la religión de aquel país.

Después de la cautividad **Daniel** y **Tobías** jerarquizan a los ángeles y explican las específicas funciones que realizan.

En términos históricos los ángeles son el resultado híbrido de un extraordinario programa hebreo de entrecruzamiento original de seres sobrenaturales egipcios, sumerios, babilonios y persas.

Esa interacción genética de ideas originó la apariencia corpórea de los mensajeros alados de Dios que conocemos en la actualidad.

Hacia el siglo primero de nuestra Era esa creación esencialmente judía fue adoptada, casi en su totalidad, por la nueva religión y seis siglos más tarde, por los musulmanes.

Según los dos textos clásicos de angeleología cristiana: las **Jerarquías celestiales**, de **Dionisio Areopagita**⁽¹⁷⁾, y la **Suma Teológica**, de **Tomás de Aquino**, existen **Nueve órdenes angélicos** que se reparten en: una *Tríada superior*, compuesta por **Serafines**, **Querubines** y **Tronos**; una *Tríada intermedia*, constituida por **Dominaciones**, **Virtudes** y **Potestades** y una *Tríada inferior* formada por **Principados**, **Arcángeles** y **Ángeles** propiamente dichos.

En el **Liber Scivias**, de **Wiesbaden**, que muestra la visión de **Santa Hildegarda**, se encuentra la más antigua representación conocida de los coros angélicos girando en el interior de las esferas planetarias que Dante coloca en el noveno Cielo⁽¹⁸⁾.

(14) REGAMEY, R. P.: *Anges*, Tisné, París, 1946.

(15) MEIER, S. A.: *The Messenger in the Ancient Semitic World*, Harvard Semitic Monographs, 45; Atlanta, 1988.

(16) *Ángel de Yahveh* es término que aparece en muchos textos sagrados y representaría una perifrasis para designarse *Dios* a sí mismo.

(17) DIONISIO AREOPAGITA: *The Mystical Theologie and The Celestial Hierarchies*. The Shrine of Wisdom, Surrey, England, 1949. DIONISIO AREOPAGITA: *The Divine Names*. The Shrine of Wisdom, Surrey, England, 1957. ROREM, P.: *Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dyonisian Synthesis*. Pontifical Institute of Medieval Studies. Toronto, Canadá, 1984.

(18) BAILLET, Dom. L.: *Les miniatures du Scivias conservé a Wiesbaden*, Monumenta Piot, XIX, 1911. BÖCKLER, M.: *Hildegard von Bingen, Wisse die Wege, Scivias*, Salzburg, 1954.

El **Hortus Deliciarum**, de **Herrade de Landsberg**, abadesa del convento de Santa Odilia, ofrece una abundante cosmografía religiosa en la que no faltan los coros angélicos⁽¹⁹⁾.

Los **Serafines** están en comunión directa con Dios y, como tales, son seres de luz y pensamiento puros que resuenan con el fuego del Amor. Se habla de ellos como veloces serpientes que tienen ciertos atributos humanos. La iconografía hebrea tomó el motivo del **ureus** egipcio, que conocieron durante el período de los *Hijos*, y lo aplicó a los **Serafines**. Más tarde les hace adoptar aspecto humanoide⁽²⁰⁾.

El Profeta Isaías vio que: *Cada ángel tenía seis alas; dos les cubrían los pies y las otras dos eran utilizadas para volar.*

En iglesias románicas catalanas se sigue al pie de la letra el texto citado, con ejemplos muy representativos y que se tomarán como modelo en épocas posteriores⁽²¹⁾. (Lámina 2).

Los **Querubines** en su forma hebrea original tienen cuatro caras y cuatro alas, siendo representados con frecuencia como los Portadores del Trono de Dios. Las dos esculturas doradas que protegían el Arca de la Alianza eran querubines⁽²²⁾.

La miniatura mozárabe presenta, normalmente, ángeles realizando distintas funciones: *Anunciando la destrucción de Babilonia* (Beato de Fernando I. Madrid. Bibl. Nacional, Vit. 14,2, fol. 233v°); *Asistiendo a la consagración del tabernáculo por Moisés y Aarón* (Biblia Primera, León, San Isidoro, 2, fol. 50) o *Adorando a Dios en el Cielo* (Beato de El Escorial, Real Biblioteca, II 5, fol. 142v°).

Nos ofrece también imágenes de *Serafines*, en determinadas composiciones circulares que sugieren las esferas celestes y las visiones celestiales (*El Cordero entre los cuatro símbolos de los Evangelistas*. Beato de San Millán, Madrid. Real Acad. de la Historia, 33, fol. 92)⁽²³⁾.

En la **Anunciación** de un manuscrito románico el miniaturista nos ofrece la imagen de un Querubín que sufre su primera transformación estética al eliminársele tres rostros⁽²⁴⁾.

Después el **Beato Angélico** en la *Anunciación* del Prado rebaja su categoría angélica y le convierte en un **Arcángel**.

Siguiendo esa escala descendente aquellas magníficas e imponentes figuras angélicas quedaron reducidas al tamaño de pequeños y gordinflones niños alados que revolotean por todas partes, como en el **Martirio de San Erasmo**, de **Poussin**, en la Pinacoteca Vaticana.

Los **Arcángeles** son los seres angélicos más conocidos y representados. Dionisio nos dice que son:



Serafín. Pintura románica. s.VIII

- (19) ROTT, J. G.: *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1945. WALTER, J.: *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1952.
- (20) SAVIGNAC, J. de: *Les "Seraphim"*, *Vetus Testamentum*, 22, 1972. JOINES, K.: *Serpent Symbolism in the Old Testament*, Haddonfield, 1974.
- (21) Así en Esterri de Cardós (Lleida), Iglesia de Sant Pau; Santa María y Sant Climent de Tàüll (Museo de Arte de Cataluña); Vilanova de la Muga (Girona), Iglesia parroquial. SUREDA, J.: *La pintura románica en Cataluña*, Alianza, Madrid, 1989.
- (22) El nombre, como el concepto, de Querubín es Asirio o Acádico (*Karibu*) y significa el que ruega o el que intercede. Se representan como grandes criaturas de aspecto feroz, con rostro humano o leonino y cuerpo de esfinge (Trono de *Megiddo*). Teodoro, obispo de Heraclea, afirmó que su horrible aspecto, como guardianes del Paraíso, impresionó a Adán. Philo de Alejandría dice que simbolizan la Potencia y la Soberanía divinas. En el *Génesis* se les da categoría de *ángeles* y se les asignan dos funciones: guardianes del árbol sagrado y portadores del Trono. En el *Talmud* se les asimila a los *Ofanines*. GÖRG, M.: *Keruben in Jerusalem*, *Biblische Notizen*, 4, 1977. VAUX, R. de: *Les Chérubins et l'Arche d'Alliance, les sphinx gardiens et les trônes divins dans l'Ancient Orient*, Bible et orient, París, 1967.
- (23) MENTRE, M.: *El estilo mozárabe*. Encuentro Ediciones, Madrid, 1994.

mensajeros que llevan los Decretos Divinos. Son ellos quienes mandan las legiones del Cielo en su lucha contra los Hijos de las Tinieblas.

Aunque los Arcángeles son siete los que más se mencionan son cuatro: **Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel.**

A éstos se añade uno extraordinario por su complejidad conceptual: **Metatrón.**

Miguel, “el que es como Dios”, parece estar relacionado con la deidad cananea **Mikal**, y aún por sus funciones, con el persa **Vohumanô**. En *Baruch* es el mediador entre Dios y el ángel guardián del género humano. Esta idea da pie para que en el *Libro de Daniel* se le considere como el *Gran Príncipe*, protector del pueblo de Israel. Sus funciones militares aparecen compartidas con otros arcángeles: **Gabriel, Rafael, Uriel y Sariel.**

Considerado, también, jefe de las huestes celestiales su papel le lleva a ser oponente de Satán. *La Vita Adae* o Vida de Adán, refleja esa postura. En algunos grabados, como el de **Martín Schongauer**, de 1470, o el de **Durero** (hacia 1497-98. París, Biblioteca Nacional) aparece combatiendo a Satán que se le enfrenta en la figura de demonio o dragón.

También Miguel desempeña alguna otra función, como plantador de árboles sagrados en el Paraíso u otras de signo médico⁽²⁵⁾.

Miguel es también conocido como ángel de Juicio Final y su oficio de *pesador de almas* se remonta al pesador egipcio de las almas: Anubis cuya misión sagrada conocieron los hebreos durante su cautiverio en Egipto. Su función es la de **Psycopompo** o de conductor de almas.

Sus alas de pavo real decoradas con ojos —como puede comprobarse en el **San Miguel del Juicio Final, de Hans Memling**— recuerdan el de la diosa egipcia *Maat*, cuya pluma era puesta en un platillo de la balanza de Anubis quien había colocado en el otro el corazón del mortal. (Lámina 3)

Gabriel, “Dios es mi fortaleza”, es el Gobernador del Edén y el mandatario de los Dragones y de los Querubines. Mahoma se refiere en sus revelaciones, a la presencia de un arcángel (*Jibril*-Gabriel) que para los mahometanos es *el espíritu de la verdad*.

En la literatura rabínica, Gabriel es el *Príncipe de la Justicia*.

Se aparece a *Daniel* para anunciarle la llegada de una *Mesías*, y a *Zacarías* la llegada de *Juan el Bautista* y a *María la Encarnación del Hijo de Dios*.

Es preceptor de José y en el *Midrash Eleh Ezkerah*, figura entre los legendarios diez Mártires judíos.

En un determinado momento, Gabriel cayó en desgracia y fue sustituido en sus funciones, durante diez días, por el Ángel de Persia, **Dobiel** o **Dubbiel**.



San Miguel. Juicio Final. Memling

En el *Nuevo Testamento (Evangelio de San Lucas)*, Gabriel es el Ángel de la Anunciación, de la Resurrección, de la Revelación y de la Muerte⁽²⁶⁾.

(24) En la miniatura mozárabe, por tratarse de *mensajeros*, los seres angélicos llevan sólo dos alas (*Beato* de San Millán, Madrid. Real Academia de la Historia, Ms. 33; *Beato* de Fernando I, Madrid, Bibl. Nacional, Vit. 14.2. *Anunciación*. Oxford. Bodleian Library. Ms. Douce 293 (21867), fol. 8. GRIVOT, D.: *Images d'anges et de démons*, Zodiaque, París, 1981.

(25) KENNER, A.: *Der Erzengel Michael in der Geistes und Kunstgeschichte*, Saarbrücken, 1927. LANCZKOWSKI, G.: *Thot und Michael*, Mitteilungen des deutschen archäologischen Institut, Abt. Kairo XIV/1956. KÜPPERS, L.: *Michael*, Recklinghausen, 1970. AVRIL, F.: *Interprétation symbolique du combat de Saint Michel et du dragon*, París, 1971. FOURNÉE, J.: *L'Archange de la mort et du Jugement*, París, 1971. REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, I. Ancien Testament. PUF, París, 1956/41-51. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III. Herder, Roma, 1971/255-265.

(26) KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, Herder, Roma, 1970/74-77. REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, I. Antiquo Testamento. PUF, París, 1956/52.

Sin embargo prevaleció sobre todas esas misiones la de portador del mensaje divino.

Ha sido siempre representado con fisonomía más delicada que la de los restantes arcángeles.

El mensaje divino —ya escrito en una filacteria, ya recitado— constituye su rasgo iconográfico más común aunque añada después el del lirio.

Originariamente el lirio fue la flor de **Lilit**, la primera de las esposas de *Adán*. Abandonando a su marido se fue al Mar Rojo, vagando por los desiertos cercanos, huida que recuerda la tradición hebrea de que el agua atrae a los demonios. Dado que el lirio (*lilu* o *lotus*) en la iconografía de Lilit representa los ímpetus carnales de la diosa sumeria *Ninkharsag*, con la que Lilit se asocia, fue adaptado por el Cristianismo para simbolizar la fecundación de la Virgen María; para ocultar los orígenes paganos de dicha flor se le atribuyó la virtud de filtrar la semilla de Dios en María ⁽²⁷⁾.

Según la literatura rabínica de los **Midrashim**, escritos y recopilados desde el siglo II al XII, aproximadamente, de Lilit nacieron **Asmodeo** e innumerables demonios.

No obstante, **Taddeo Gaddi**, en su *Anunciación*, sin abandonar el símbolo del lirio añade otro nuevo elemento iconográfico como es Dios Padre enviando al Espíritu Santo en forma de paloma; remite así a los versículos del Génesis donde se cuenta cómo el espíritu de Dios viene a fecundar las aguas. (Lámina 4)

Rafael, “Dios que cura”, tiene un origen caldeo (*Labiel*). La palabra hebrea **Rapha** —que quiere decir *sanador*— aparece en el **Libro de Tobías**, tomando el nombre de **Azarías**, y en el **Libro de Enoch**.

De acuerdo con la *Cabala*, Rafael, junto con otros tres arcángeles, visitó a Abraham. Según otros tratados es el Guardián del Árbol de la Vida en el jardín del Edén. También es ángel del conocimiento y de la Ciencia, siendo preceptor de Isaac.

Tritemius de Spanheim, ocultista del siglo XV, afirma que Rafael es uno de los siete ángeles del Apocalipsis.

Cura a Tobías y luego desaparece bruscamente. Quizá por ello se le representa también como viajero y así nos lo muestra **Perugino** en *La Virgen, San Rafael y San Miguel*. ⁽²⁸⁾

Uriel, “Fuego de Dios”, tiene funciones polivalentes y con frecuencia se le identifica como Serafín, Querubín, Guardián de los Infiernos y Vigilante del Edén.

En este caso lleva espada flameante, después de que *Adán* y *Eva* fueran expulsados del Paraíso.

Es el ángel del mes de septiembre ⁽²⁹⁾ y se le invoca normalmente para que proteja todas las cosas que nacen



Taddeo Gaddi. *Anunciación*. Florencia. Fiésole. Bandini.

en el Mundo. Fue eliminado de la Jerarquía Celeste en el Concilio de Roma, de 745 y luego se le transformó en San Uriel cuyo atributo es una mano abierta con una llama. Otra fuente le presenta como una llama, con apariencia de ardiente serpiente.

Por su relación con otros ángeles del Juicio Final, romperán, según los **Oráculos Sibilinos**, las puertas de bronce del Hades para facilitar que el género humano acuda al Juicio.

La etimología de su nombre oscila entre el hebreo (Uriel-Luz) y el arameo (Uriel-fuego). Uriel en algunos textos adopta un papel severo y riguroso y así lo reflejan algunos relatos extracanónicos como el **Libro de la**

(27) GRAVES, R.: *Los mitos hebreos*, Alianza. Madrid, 1988.

(28) KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie III*, Herder, Roma, 1971/496. REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien I*. Antiguo Testamento. PUF, París, 1956/53-55.

(29) PERDRIZET, P.: *L'Archange Ouriel*, Seminarium Kondakorianum, 2. 1928.



Angel Yahoel (Metatron) y Abraham - Apocal. de Abraham. s. 14.

Alabanza de José donde se narra el incidente de la lucha que tuvo Jacob con un ángel —posiblemente Uriel— según narra el Génesis.

Parece que tuvo relaciones con la Astrología, y según **Enoch** estuvo encargado de explorar los senderos de las estrellas en el Cielo.

Similar fue la fortuna del arcángel **Raziel**, “el secreto de Dios”, que ostenta el título de **Angel de las Regiones Secretas y de los Misterios Supremos**⁽³⁰⁾.

Fue autor del legendario **Libro de Raziel**. Se dice que dicho texto llegó a manos de Noé quien construyó el Arca basándose en la información que aparece en sus páginas.

El Arcángel **Metatrón** o **Yahoel** está considerado como el más grande de todos los ángeles. Su historia es impresionante. Se le llama, indistintamente, **Príncipe de la Faz Divina, Ángel de la Alianza y Rey de los Ángeles**⁽³¹⁾.

En el Talmud se le presenta como el vínculo directo entre Dios y la Humanidad.

Metatrón transporta a Enoch —o a *Abraham*, según autores— al Cielo montados en sendas águilas blanca y negra. (lámina 5)

Las actuaciones de Metatrón se confunden con las de Miguel y Gabriel.

El último orden de la Jerarquía Celestial y el más cercano a la especie humana es el de los **Ángeles**.

También se encuentran relacionados en los Libros de Enoch.

Muchas fuentes hebreas primitivas reconocían a los ángeles como seres sustanciales y materiales creados cada mañana. Sin embargo, por el Talmud, nos enteramos de que, una vez creados, cantan un himno de alabanza a Dios y expiran para renacer al día siguiente.

Existen ángeles para toda clase de funciones y la Angeleología les distingue por su nombre y explica su dedicación.

El Ángel que toca la trompeta en el Juicio Final es **Israfil**, que cuida especialmente de la Música, aunque este cometido, según algunos tratados, le corresponda a Uriel. La literatura rabínica concede esa función a **Shemiel**.

En algunas obras, como en la **Resurrección de los Muertos** de la serie **Los Siete Pecados Capitales**, de *El Bosco*, en el Museo del Prado⁽³²⁾, la composición exige la presencia de más de un ángel con trompeta y a veces se llega a representar hasta siete pero es el mismo *Israfil* repetido.

Hay ángeles en actitudes dolorosas, que reflejan el misticismo sentimental que se desarrollará a partir del siglo XIII bajo la influencia de **San Francisco de Asís** en las **Meditaciones**; en la obra del **Pseudo Buenaventura**, y en las **Revelaciones de Santa Brígida**.

(30) En la Cábala, Raziel es la personificación del *Buen Criterio Divino*, el segundo de los diez sagrados *Sefirot*.

De acuerdo con *Maimónides*, en su *Mishna Thora*, Raziel es el heraldo de la Divinidad, preceptor del ángel de Adán y Jefe de los *Erelines* o Tronos.

(31) *Eleazer de Worms* afirma que su nombre deriva de la palabra latina *metator* o guía de los que miden.

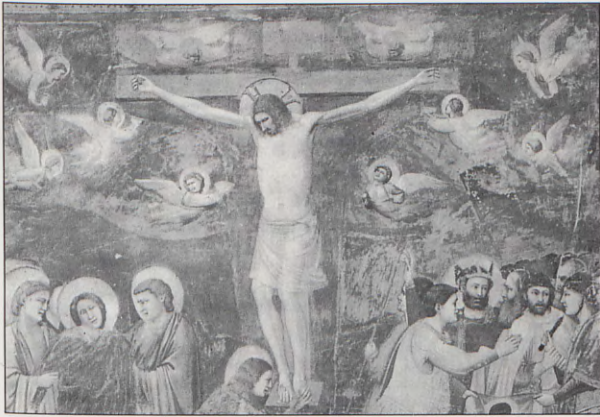
Uno de los nombres secretos de Metatrón, según la *Visión de Ezequiel*, es *Bizbul*.

Tiene su residencia en el Séptimo Cielo y aparece, cuando se le invoca, como un pilar de fuego.

También considerado como Ángel de la Muerte, transmite las órdenes de Dios a Gabriel y a Sammael.

Algún autor afirma que se trata del persa *Mithra*.

(32) GIBSON, W.S.: *El Bosco*. Ed. Destino, Barcelona, 1993/33-38.



Giotto. *Crucifixión. Pádua-Serovengni.*

Estos sentimientos toman forma plástica en los ángeles de la **Crucifixión de Giotto** en la capilla de los **Scrovengni**, en **Pádua**. (lámina 6)

Revelan un espíritu muy diferente a los que nos presenta la teología bizantina. No tratan, con sus gestos, de glorificar al Cristo que sobrevive a la Muerte, sino excitar a los fieles por el espectáculo de sus sufrimientos.

Dentro del grupo de los ángeles oferentes comienzan a aparecer ángeles con instrumentos musicales que llegan a invadir casi todo el campo ocupado antes por otros personajes, como lo hace, entre otros, el **Beato Angélico**.

El otro gran conjunto de seres angélicos lo constituyen los:

Seres Angélicos del Infierno

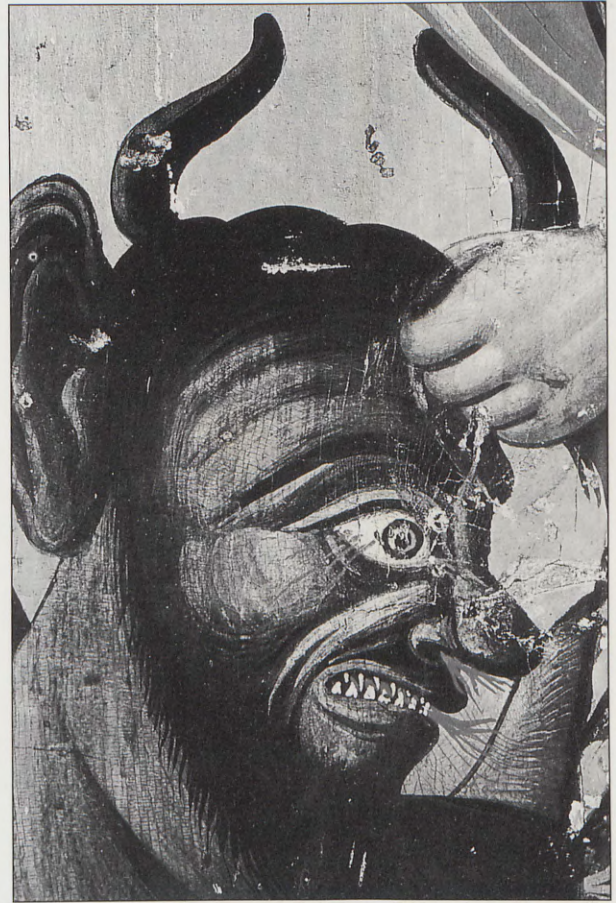
Para comprender la naturaleza de los Ángeles que se dice moran en los Reinos de las Tinieblas, es conveniente examinar la figura del Ángel más enigmático y sorprendente de todos: **Satán (Satanás o Diábolos-Nuevo Testamento)**⁽³³⁾. (lámina 7)

Originariamente la palabra significa *adversario o acusador jurídico*, según los textos académicos.

En **Job** aparece como uno de los miembros de la corte de Yahveh que acusa a aquel y cuenta con su caída. Es, pues, el adversario del hombre.

El **Libro de las Crónicas** le llama **Satán** y es un verdadero tentador. A pesar de la transliteración del Hebreo al Arameo, la forma griega del nombre Satán se usa raramente en el período literario judío llamado del Segundo Templo. En *Filo y Josefo* los nombres son Satán o *Belial*. A veces usan el sinónimo *Diablo*.

En el Nuevo Testamento, Satán asume muchos otros nombres y la conclusión que se extrae de todos los textos en los que aparece su figura es la de que el Dios de la paz aplastará a Satán bajo sus pies.



Sta. Marina golpea al Diablo. Arte popular griego. M. Biz. Atenas.

Este ser tenebroso constituye la completa antítesis del Arcángel Miguel.

Su personalidad se esconde detrás de otros muchos nombres. Él es el Mal Único y el Primer Mal que engloba los Siete Pecados capitales en un sólo ser.

Dos de las versiones de Satán más conocidas son la de **Belcebú**, que en un principio fue una deidad cananea que actuaba como conductor de las almas y que recibe ese nombre en la tradición de los *Sinópticos*. En

(33) En un principio, Satán (como Ha-Satán), era un gran ángel, Jefe del Serafín, cabeza del Orden de las Virtudes. Todos los Serafines llevaban seis alas pero Satán poseía doce.

El Talmud asegura que fue creado en el sexto día de la Creación. *Santo Tomás* mantiene que no era un Serafín sino un Querubín, porque fue el primer ángel que pecó y el pecado proviene del conocimiento, que es mortal, mientras que los Serafines brotan del fuego de la Caridad, que es inmortal.



Giotto. *Lucifer en el Infierno*

la tradición Neo-Testamentaria el Anticristo está asociado con Satán y el Diabolo⁽³⁴⁾; también la de **Lucifer**, en una época considerado como el más grande de los Ángeles, favorito de Dios Padre y Señor de la Luz.

Los primeros relatos sobre **Satán** y su actividad arrancan del año 360 con la llamada **Vida de Antonio**, redactada por el obispo de Alejandría.

Más tarde, en 1149, un monje irlandés dio a conocer, en la llamada **Visión del caballero Tundale**, la más completa descripción de Satán y su reino infernal⁽³⁵⁾.

El escrito fue traducido, como mínimo, a quince lenguas diferentes y sirvió de base a muchas obras de arte.

Giotto nos ofrece en su **Juicio Final** la versión plástica del relato de Tundale por cuanto la temática mostrada se ajusta bastante a la narración. (lámina 8)

Dentro de los servidores de Satán encontramos dos grandes grupos:

Uno está formado por los **Demonios**⁽³⁶⁾ —con muchas variantes— y el otro por los **Diablos**⁽³⁷⁾.

Los **Demonios** provienen, originariamente, de los espíritus familiares individuales. Ocupaban los espacios entre los hombres y la Divinidad. Los escribas judíos y los de la Iglesia primitiva y medieval, relegaron al Infierno a la mayoría de ellos, simplemente por no estar mencionados en la Biblia.

Aunque popularmente suelen confundirse Demonios y Diablos, cada uno de los personajes que componen dichos grupos tiene una misión definida que los escritores cultos disciernen perfectamente⁽³⁸⁾.

En pasajes muy concretos del **Libro de Enoch** se menciona a los **Grigori**, también llamados **Vigilantes**, **Bene-ha-Elohim** o **Hijos de Dios**. En la tradición judía esos ángeles, de figura gigantista, aparecieron para constituir un Orden angélico casi separado de los restantes.

Satanael, nombre antiguo de Satán, en **Enoch II**, era líder de un grupo de Grigoris, llamados **Los Siete Vigías, que fueron los primeros en desobedecer al Señor**, como hizo Satán, y por ello fueron castigados.

De cada uno de los nueve coros angélicos celestiales se desprendieron ángeles que constituyeron órdenes diabólicas diferentes a las de donde procedían.

Las representaciones de ángeles caídos se hicieron pronto populares como en la obra de **Pieter Brueghel**, titulada: **La caída de los ángeles** en donde la propia inventiva del pintor da como consecuencia un variadísimo y fantástico mundo infernal⁽³⁹⁾. (lámina 9)

(34) DAY, PL.: *An Adversary in Heaven: "Satan in the Hebrew Bible"*, Atlanta, 1988. FORSYTH, N.: *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*, Princeton, 1987. KAUPPEL, H.: *Die Dämonen in Alten Testament*, Augsburg, 1967. RUSSEL, J. S.: *Satan. The Early Christian Tradition*, Ithaca, 1981. RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien, Y. Antiquo Testamento*. PUF, París, 1956/56-64. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, Herder. Roma, 1972/295-300.

(35) TUNDALE: *Visión de Tondalus, récit mystique du Xlle siècle*. De. De Octave DELEPIERRE. Soixieté des Bibliophiles Belges. Mons. Hoyois, 1837.

(36) Son, según *Hesiodo*, en *Los Trabajos y los Dias*, espíritus del *Hombre en la Edad de Oro*. En Grecia son espíritus familiares, pero en tiempos de *Homero* eran divinidades.

El Cristianismo les asigna connotaciones negativas y los asocia con Satán. Ocupan lugares peligrosos: el desierto, los parajes solitarios, las tierras sin caminos; allí viven, por ejemplo, *Rabisu*, *Azazel* o *Lilit*.

(37) Los Diablos se equiparan, también, a Satán, especialmente en la faceta de éste como *calumniador y adversario*.

(38) WIERI, J.: *Opera Omnia. Pseudomonarchia demonum*, Amsterdam, 166/649-663.

(39) YARZA LUACES, J.: *Del ángel caído al diablo medieval. en Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987/46-75.



Pieter Bruegel el viejo. Caída ángeles

El judaísmo próximo a la era cristiana, además de establecer el origen de dichas criaturas les atribuye la función de tentar a los humanos para arrastrarlos al mal.

Eva fue el primer humano tentado y según la iconografía que aparece en el grabado del **Speculum Humanae Salvationis** fue el propio Satán, bajo la apariencia de **Samael-Satán** quien logró hacer caer a aquella⁽⁴⁰⁾.

Samael⁽⁴¹⁾ en la literatura rabínica es el jefe de los Satanes y Ángel de la Muerte. También se dice de él que es la gran serpiente de doce alas que arrastró el Sistema Solar.

Durante los cinco primeros siglos de cristianismo muchos ermitaños y monjes se retiraron al desierto para huir de las tentaciones mundanas. Al parecer hasta allí les perseguían legiones de demonios para hacerles caer.

Así lo refleja **Taddeo Gaddi** en su obra **El Árbol de la Cruz e Historias de Santos**.

El cometido de tentar a los hombres de vida retirada estaba encomendado también a demonios femeninos como las **Lilim**, las hijas de **Lilit**⁽⁴²⁾.

Objeto predilecto de los demonios eran los moribundos cuya alma trataban de llevarse al Infierno aprovechándose de los momentos de decaimiento y desesperación de aquellos.

A veces se formalizaba el pacto de entrega mediante una carta autógrafa del tentador.

Se conserva una carta del demonio **Asmodeo** referida a este tema⁽⁴³⁾.

B.- LOS SERES HUMANOS

Resultaría abrumadora la relación de seres humanos a quienes los prodigios emanados de sus manos, de sus palabras o de sus actos ha dejado inmortalizados en prototipos iconográficos.

Los hechos prodigiosos que relata, por ejemplo, **Berlinghieri** en su tabla sobre **San Francisco y escenas milagrosas del Santo**, o el prodigio de **San Pedro caminando sobre las aguas**, de **Conrad Witz**, se tipifican para cada persona santa que así se convierte en modelo vivo para la comunidad cristiana.

Los hechos protagonizados por esas criaturas supernormales se resumen en compendios o libros abiertos como el de la **Leyenda Dorada** de **Jacobo de la Vorágine**⁽⁴⁴⁾.

(40) La tradición fluctúa entre el nombre y su función ya que, etimológicamente, parece ser que Eva quiere decir Vida. En Ugarítico ese es su significado mientras que en Arameo y Árabe quiere decir serpiente.

Eva representa un cruce de influencias de distintas tradiciones mitológicas. En Sumerio el nombre de **Eva es Nin. Ti** (Señora de la Vida) y en Acadio se la conoce como *Señora de los dioses*. RÖRICH, L.: *Adam und Eva*, Muller and Schindler, Stuttgart, 1968. HELLER, J.: *Der Name Eva*, Archiv Orientalni, 26. 1958/636-656. O'REILLY, J.: *The Trees of Eden in Medieval Iconography*, Morris and Sanyer, Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series, 136, Sheffield, 1992. RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, I. Ancien Testament. PUF, París 1956/77-93. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I. Herder, Roma, 1968/41-70.

(41) En los *Secretos de Enoch (Enoch II)* es mago y Príncipe de los demonios. Uno de los Siete Regentes del Mundo, servido por dos millones de ángeles. Samael y Satán son seres intercambiables. **Cornelio Agrippa**, en la *Filosofía Oculta*, le equipara al dios griego *Tifón*.

(42) Durante la estancia de Lilit en el Mar Rojo engendró más de cien Lilims por día, fruto de sus relaciones con los demonios lascivos que allí habitaban. Parece ser que Lilit representaba a las adoradoras cananas de Anat, a las que se les permitía la promiscuidad prenupcial. GRAVES, E.: *Los mitos hebreos*, Alianza, Madrid, 1988/59-61.

(43) DI NOLA, A. M.: *Historia del Diablo*. Edaf, Madrid, 1992/353. VILLENEUVE, R.: *Le Diable dans l'Art*. Denöel, París, 1976.

(44) VORÁGINE, S.: De la.: *La leyenda Dorada*, Alianza, Madrid, 1982.



Hombres marginales. Xilografía.

C.- SERES MONSTRUOSOS Y PROTAGONISTAS DE LOS MUNDOS ANIMAL Y VEGETAL

Los Seres monstruosos de la Tierra y el Mar se representan abundantemente. Asia está llena de **dragones**. El **Grifo** vive en Scitia. El **Pelicano** cerca de Samarcanda.

Hay un catálogo de monstruos en el **Mapa de Hereford**, realizado hacia 1310, que se copian y reproducen en cuadros, tapices y, sobre todo, en miniaturas.

Proliferan los **Bestiarios** que representan otra cara de esos mundos en los que el terror se mezcla con los encantamientos. El **Physiologus** latinizado de las versiones primitivas se refunde y se completa; primero con los textos de los escritores antiguos (*Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro*) y luego con los de los escritores recientes como Peter, rector de la Holy Trinity, con su **Pantheologus**, escrito hacia 1190⁽⁴⁵⁾.

El **Bestiario Divino** de **Guillermo Le Clerc**, presenta, entre otros animales, al ciervo que hace huir a la serpiente, como Cristo hace huir al Diablo⁽⁴⁶⁾.

El **Bestiario de Amor**, de **Richard de Fournival**, hace referencia al pelícano y a su sacrificio, que compara al de la hermosa mujer que hace revivir a su amante abriéndole su seno y su corazón⁽⁴⁷⁾.

La tipología de los monstruos es muy variada. Unos carecen de algo esencial, como no tener cabeza o lengua; otros lo son por cambios en la relación entre sus órganos, como los *panotios* u hombres de orejas tan grandes que pueden cubrirse los brazos con ellas, según **Pigafetta**⁽⁴⁸⁾.

Otros monstruos se caracterizan por el tamaño de su cuerpo, como los **gigantes** o los **pigmeos** y aún algunos, como los que viven junto al **Árbol del Sol y de la Luna**, según **Mandeville**, se distinguen por su longevidad⁽⁴⁹⁾.

Hay lugares de la Tierra donde se producen prodigios, como en las montañas Caspias donde “**crecen unos frutos maravillosamente grandes. Cuando están maduros, se les abre y se encuentra una bestezuela de carne viva**”, que los campesinos rusos llaman **bora-mez** (cordero) que por su forma sirve, aun siendo un vegetal, para cazar al lobo.

En otros, según cuentan **Las Casas** o **Colón** la mezcla de los Reinos de la Naturaleza se produce en la transmutación del rocío en perlas cuando cae sobre las ostras abiertas.

Se amplía el catálogo de lo monstruoso con la mezcla de los sexos —Andróginos, Amazonas— o la hibridación —sirenas, esfinges, centauros— o el carácter destructor de alguno de ellos, como los wivres, basiliscos y enidros. A éstos últimos se refiere **San Isidoro**

(45) JAMES, M.R.: *The Bestiary*. The Roxburghe Club, 1928.

CARMODY, F. J.: *De Bestiis et aliis Rebus and the Latin Physiologus*. Speculum, 1938/153-159. DRUCE, G. C.: *The Medieval Bestiaries and their influence on Ecclesiastical Decorative Art*. The Journal of the British Archeological Society, 1919/4-82. WOODRUF, H.: *The Physiologus of Bern*. The Art Bulletin, 1930/226 y ss. ALBERTO MAGNO, San.: *De Animalibus*. Venecia, 1495. DRIMMER, F.: *The Animal Kingdom*. Nueva York, 1956. DUCHAUSSOY, J.: *Le Bestiaire Divin*, París, 1958. KLIGENDER, F.: *Animals in Art and Thought to the End of Middle Ages*. London, 1972. McCULLOCH, F.: *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill. N. C., 1962. *Physiologus*, De. G.: PONCE DE LEÓN, *Antwerp*, 1588. CARMODY, F. J.: *Physiologus Latinus Versio* Y Univ of California, Classical Philology, XII. 1941/95-134. WHITE, T. H.: *The Book of Beasts*. London, 1954. ROWLAND, B.: *Animals with Human Faces*. The Univ of Tennessee Press, 1973. LLULL, R.: *Llibre de les Bèsties*. Edicions 62. Barcelona, 1995. Segunda parte del *Llibre de Maravelles*, del mismo autor. Lo incluimos en la bibliografía sobre los animales porque según **Jordi Rubio i Balaguer**: *Ramón Llull intercala un episodi novel·lesc en el qual les bèsties actuen segons la psicologia que a cada una d'elles és atribuïda en el fabulari, i així el món dels animals, simbolitzat en la cort reial del lleó, esdevé una caricatura del món dels homes*. (Ob. cit. Pág. 13). CLEBERT, J. P.: *Le Bestiaire fabuleux*. A. Michel, París, 1971.

(46) HIPPEAU, C.: *Le Bestiaires Divin de Guillaume, Clerc de Normandie*. Caen, 1852.

(47) FOURNIVAL, R. Di: *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richard de Fournival e li Response du Bestiaire*. Ed. Cesare SEGRE, Milán, 1957.

(48) BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica*. Cátedra, Madrid, 1994/11-1150. KAPPLER, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid, 1986/131-196. PARÉ, A.: *Monstruos y prodigios*. De Siruela, Madrid, 1993. PIGAFETTA, A.: *Primer viaje en torno al globo*. Madrid, Austral, 1963. RAMUSIO, G.: *Navigazioni e viaggi*. Venecia, 1550-59.

(49) MANDEVILLE, J.: *The Travels of Sir John Mandeville*. Dover Publications. N. York, 1964.

cuando habla de las bestezuelas que viven en los fangos del Nilo y que atacan a los cocodrilos introduciéndose por su boca para devorarles las entrañas⁽⁵⁰⁾.

Los pintores de animales y de seres monstruosos no son sólo eruditos, sino personas con imaginación. Se les llama "hacedores de diablos e inventores de cosas fantásticas y bizarras".

Insectos, reptiles, dragones con alas de mariposa, batracios y otros variados seres proliferan en todas las representaciones y llegan a reagruparse en un libro, compuesto por doce ilustraciones, debidas a **François Desprez**, titulado **Sueños extravagantes** (1565), falsamente atribuido a **Rabelais**.

1.5.2.- LOS OBJETOS QUE INTERVIENEN EN LO MARAVILLOSO

Son muy variados y alrededor de cada uno de ellos existe un no menos variado repertorio iconográfico. Citaré, por ejemplo, el **anillo** —que hace invisible a quien lo lleva y que es protector de lugares, conservando un tesoro o un secreto. Tener un anillo es, de alguna forma, poder abrir una puerta o darse a sí mismo o recibirlo de otra persona⁽⁵¹⁾; la **copa** —que Oberón posee por ser Rey de los Elfos o genios del aire—; el **Grial**⁽⁵²⁾ —gema caída de la corona de Lucifer, según la literatura caballeresca cáliz de la Sagrada Cena, y pieza fundamental en las leyendas del rey Arturo y Parsifal. (Lámina 11)

También hay que mencionar al **cuerno**, que tanto representa la violencia como el mal, —por eso se adorna con él a los demonios—, como la fertilidad y la abundancia, caso de la cabra Amaltea⁽⁵³⁾; la **espada**, como símbolo de fuerza y libertad o de la fuerza solar e idea generatriz; el **cinturón**, con su sentido mágico de pureza, etc.

1.5.3.- LOS ESPACIOS DE LO MARAVILLOSO

Constituyen un inmenso repertorio físico en el cual tienen lugar los prodigios. Son lugares que están predestinados a una función mítica.

En el sistema de las esferas el **Cielo** está en lo más alto y allí se encuentra el Paraíso Terrenal ya que según **Antoine de La Sale** es la cabeza del cuerpo de toda la Tierra⁽⁵⁴⁾.

Es un lugar inaccesible a causa de su situación elevada; el fuego sirve, a menudo, como barrera que impide acercarse; no obstante todos los viajeros que marchan hacia Oriente creen que se aproximan a él.

El **Infierno** es lo más distante del centro, el lugar más alejado de la perfección de las esferas y reino de Satán en el que el Maligno sufre el castigo de "hallarse sujeto en el punto donde el universo pesa de modo inconmensurable". (Lámina 12)



La tabla redonda. Ms. Francés XV

(50) ISIDORO DE SEVILLA: *Acerca de los animales* XII/20. *Etimologías*. BAC, Madrid, 1982/97.

(51) **Anillo**: CIRLOT, J. E.: *Diccionario de Símbolos*. Lábora, Barcelona, 1969/77. CHEVALIER, J.: *Dictionnaire des Symboles*. Laffont, París, 1974. A-C/41-42. LURKER, M.: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. Kösel, München, 1973/254-5.

(52) ALVAR, C.: *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Alianza, Madrid, 1991. Anónimo. *Demanda del Santo Grial*. De. Nacional, Madrid, 1980. Anónimo. *Perlesvaus o el Alto Libro del Grial*. Siruela, Madrid, 1986. Anónimo. *Sir Gawain y el Caballero Verde*. Siruela, Madrid, 1991. BOGDANOW, F.: *The Romance of the Grail*. Manchester University Press, 1966. CAVENDISH, R.: *King Arthur and the Grail*. Weidenfeld and Nicholson, Londres, 1987. ESCHENBACH, W. Von.: *Parzival*, Harmondsworth, N. York, 1980. GODWIN, M.: *El Santo Grial*. EMECE, Barcelona, 1994. LOOMIS, R. S.: *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*. Columbia University Press, N. York, 1963. MATTHEWS, J.: *El Santo Grial*. Debate, Madrid, 1994. RIQUER, M. De.: *La leyenda del Grial y temas épicos medievales*. Madrid, 1968. TROYES, CH. De.: *Perceval o el Cuento del Grial*. Espasa-Calpe. Austral, 1961. TROYES, CH. De.: *El cuento del Grial y sus continuadores*. Siruela, Madrid, 1989.



Penas del Infierno. Salterio de Gloucester. c. 1200 Munich

Todo lo maravilloso ocurre tanto arriba como abajo y en la Tierra encontramos los lugares más adecuados para los prodigios. Entre esos lugares están las islas.

Jean de Mandeville, autor fundamental cuando tratamos de lo imaginario y maravilloso, dice que existen hasta doce mil en el Océano Indico, número, por otra parte, que tiene un carácter sagrado.

Su **Libro de las Maravillas del Mundo**, conservado en más de trescientos manuscritos en diez lenguas diferentes, puede deber parte del éxito, que evidentemente tuvo, a que es *casi exclusivamente una compilación, un concentrado de mirabilia*.

Otras islas como **Barataria**, **San Barandán**, las **Afortunadas** estuvieron presentes en la literatura que describe lugares maravillosos.

También lo fueron los lugares extremos como los que describe **Giovanni de Marignoli** en su viaje por el que conocemos como desierto de **Gobi**; país formado

por montañas de arena tras las cuales se encuentran los tártaros, considerados no como seres humanos sino más cercanos a los demonios.

Montañas —sobre todo las montañas huecas—, los desiertos, como los que atravesó **Marco Polo**, en donde pululan los espíritus. *Muchos hombres —dice— han oído las voces de estos espíritus; y otras veces se escucha resonar en el aire el sonido de gran número de instrumentos musicales, sobre todo tambores*⁽⁵⁵⁾.

Pese a tantos problemas y peligros como acechaban a los viajeros medievales, muchos se lanzaron a la aventura y algunos dejaron su testimonio escrito y narraciones maravillosas. Unos son comerciantes; otros diplomáticos, como **Ruy González de Clavijo**; otros misioneros como **Giovanni de Montecorvino** o **Jourdain de Séverac**.

Salvo raras excepciones los viajeros occidentales encuentran que en todos los territorios que recorren se hallan inmersos en un universo mágico. **Marco Polo** cuenta cómo en los banquetes los tibetanos enviaban al Gran Khan por los aires copas llenas de bebidas sin

(53) Si se trata de un cuerno usado como instrumento de viento, es atributo de *Melpómene*, Musa de la Tragedia, aunque pueda, a veces, representar la Fortuna.

También tiene el cuerno un significado favorable y se utiliza como alegoría de la Abundancia. Se justifica esa adscripción tomando como fuente a *Ovidio*, quien narró en los *Fastos*, que el cuerno de la cabra Amaltea alimentó a Júpiter niño; en la *Metamorfosis*, sostiene que fue el cuerno atributo que Hércules rompió en su lucha con Aqueloo y que una ninfa llenó con toda clase de frutos. TERVARENT, G. De.: *Attributs et Symboles dans l'Art Profane*. Droz, Genève, 1958/116-122. CIRLOT, J.E.: *Diccionario de Símbolos*. Lábora, Barcelona, 1969/168. Los cuernos de carnero son atributos solares y los de toro, lunares; caracterizan a todas las grandes divinidades de la fecundidad. En las tradiciones judías y cristianas el cuerno simboliza la fuerza que se presenta en forma de rayo de luz. Los cuatro cuernos del altar de los Holocaustos designaban las cuatro direcciones del espacio, donde Dios ejercía su poder CHEVALIER, J.: *Dictionnaire des Symbols*. Laffont, París, 1974/A-C 237-239.

(54) LA SALE, A.: *Oeuvres Completes. L: La Salade*. París-Lieja. Droz, 1935 (En KAPPLER. Ob. Cit. Pág. 33). El Cielo de SIMÓN MARMIÓN, en su *Livre des Sept Ages du Monde* —hacia 1460— (WINKLER F.: *Simon Marmion als Miniaturmaler*. Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen, 1913) se compone de nueve círculos alrededor del Creador.

El cielo no tiene la naturaleza de los cuatro elementos ni posee sus cualidades, pues ni engendra ni es corruptible; no es cálido sino virtualmente, pues se calienta espontáneamente; no está propiamente coloreado, a no ser porque es brillante; no es propiamente ligero o pesado, tierno o duro, fluido o espeso. (AILLY, P. De.: *Ymago Mundi y otros opúsculos*. Alianza Editorial, Madrid, 1992/3).

(55) POLO, M. De.: *El libro de Marco Polo*. Alianza Editorial, Madrid, 1992. L. 1.º Cap. 44/39-40.

mediar transporte humano alguno. Todo es mágico y en las mentes contemporáneas lo mágico es, en gran parte, arte diabólico.

Los viajes reales poseen, a menudo, el carácter añadido de viaje iniciático en el que se mezclan simultáneamente muerte y nacimiento. El viaje resulta ser un soporte iniciático.

Antoine de La Sale narra en el **Paraíso de la reina Sibia**⁽⁵⁶⁾, tierra que si se visita no se regresa jamás de ella, un largo recorrido a través de cuevas y pasadizos subterráneos que llevan a puentes que cruzan aguas negruzcas donde sobrenadan humanos. Escena similar a la que se narra en la **Visión de Tundale** y que *El Bosco* nos muestra en el panel derecho del **Jardín de las Delicias**.

Lancelot ha de pasar también puentes peligrosos: el **Puente de Debajo del Agua** y el **Puente de la Espada**.

San Brandán⁽⁵⁷⁾ viaja para encontrar una tierra luminosa y hasta el propio Colón se encuentra prisionero del mágico número siete, plazo que se ha fijado

para reunir el dinero y que sus Reyes puedan conquistar los Santos Lugares. En la tarde del día de la Navidad de 1499, en su tercer viaje, estando en situación de completo abatimiento oye una voz celeste que le anima a continuar porque el plazo de los siete años no ha concluido todavía.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(La 2.ª parte de este artículo se publicará en el próximo número)

(56) LA SALE, A.: *El Paraíso de la Reina Sibila*. De. A cargo de Marie-José Lemarchand. Siruela, Madrid, 1985.

(57) BENEDET.: *El viaje de San Brandan*. De. A cargo de Marie-José Lecharmand. Siruela, Madrid, 1983.

MITOS CLÁSICOS EN UN ARA DE LA COLECCIÓN EPIGRÁFICA DEL MUSEO SAN PÍO V, DE VALENCIA

La serie de lápidas con epigrafía latina que posee entre sus fondos el Museo S. Pío V, de Valencia, es bastante numerosa y resulta de gran interés por la variedad tipológica de las piezas. Así, en su mayoría, tienen carácter funerario, con la habitual dedicatoria al difunto por parte de algún familiar, indicando la edad y las fórmulas usuales; en menor cuantía las hay de tipo *honorífico*, con las que se pretende homenajear a algún magistrado o al Emperador, y también existen las de índole *votiva*, dedicadas a diversas divinidades.

De todo el conjunto epigráfico romano, nos ha parecido oportuno en esta ocasión el análisis general y el significado de la que quizá sea la más bella *lápida funeraria* (Fig. 1) desde el punto de vista formal, dada su riquísima ornamentación, que enmarca la inscripción propiamente dicha.

Se trata, en efecto, de un ara de mármol claro, totalmente decorada por su cara principal, hasta la cornisa, mientras que los laterales y la parte posterior son lisos y pulidos. Su estado de conservación es bastante bueno, con el campo epigráfico perfilado por una moldura doble con relieve. La altura total son 72 cm. y su anchura 44 cm.

La *inscripción*, ya recogida de antiguo⁽¹⁾, está escrita en letra capital romana de buena factura de unos 3'5 cm. de altura, con algún punto de separación entre palabras. Dice lo siguiente:

D (IS) M(ANIBUS)
CORN(ELIAE). PANTH
ERAE VXORI
OPTVMAE. L(VCIUS)
LIC(INIVS). NICOMED
ES. ET. SIBI

Su correspondiente traducción sería: "A los dioses Manes. Lucio Licinio Nicomedes a Cornelia Panthera, óptima esposa, y para sí mismo". Es, por tanto, una dedicatoria de carácter estrictamente privado, sin mención de edad u otra circunstancia de la difunta, y con la tradicional invocación a los dioses manes, de forma abreviada.

Por tanto, lo realmente interesante de esta lápida es el conjunto de motivos ornamentales que, con un propósito bien definido, rodean el texto dándole todo su valor.

En principio resulta de interés saber que la pieza en cuestión procede de Liria, importante ciudad romana. El hallazgo tuvo lugar en 1889, durante los trabajos previos a la construcción del ferrocarril de dicha población.



Lápida funeraria de Liria

(1) CIL II, 6015. ALBERTINI, Eugene.: "Sculptures Antiques du Conventus Tarraconensis". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMXI-XII. Aug IV. Barcelona, 1913; p. 340.

Fue depositada en el, entonces, Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia ya en el año 1910, siendo la única de estas características que conserva la Institución.

Ejeta-Liria es rica en testimonios arqueológicos y epigráficos de época romana. Una información de importancia en dicha población procede de una "villa rústica" que se encontraba en el Plà de l'Arc, así llamado por la existencia del machón central de un arco romano. También sabemos, por los testimonios epigráficos, que existió un templo dedicado a las Ninfas relacionado con el que hoy es el manantial de Sant Vicent; el templo fue elevado por un matrimonio de libertos, *Quinto Sertorio Euporisto Sertoriano* y su mujer *Sertoria Festa*.

Una pieza muy interesante es el llamado "mosaico de Hércules", que perteneció a la "villa rústica" mencionada, y en el que se representaron los doce trabajos de Hércules en diferentes cuadros⁽²⁾; su fecha coincide con la dinastía de los *Severos*.

Viene a ahondar en la importancia de esta ciudad romana, el reciente hallazgo de unas termas monumentales, en magnífico estado de conservación y que constituyen ya, de hecho, el único testimonio de este tipo en todo el territorio valenciano.

En cuanto a los documentos epigráficos, las inscripciones de Liria nos dan algún nombre de magistrados, probablemente locales, como *Lucio Junio Severo o Lucio Fabio Fabulo*⁽³⁾. Mención aparte merece la conocida gran inscripción en la que se nos habla de la impresionante carrera política de *Marco Cornelio Nigrino*, ascendido al rango senatorial por *Vespasiano*, culminando con el consulado, que fue rival después de *Trajano* al trono de Roma, como estudió cuidadosamente *Alföldy*⁽⁴⁾.

Volviendo a la lápida funeraria de Liria, que nos ocupa, expuesta ya su inscripción, nos centraremos en describir su rica ornamentación, para estudiar seguidamente sus paralelos cronológicos, simbolismo y significado de conjunto.

La decoración presenta, en su *parte superior*, un águila explayada que picotea una serpiente, enmarcada en sus extremos por sendos cisnes efectuando idéntica acción. Los *laterales* comienzan, de arriba a abajo, por una cabeza de carnero en cada lado, con los cuernos retorcidos, de los que pende una gruesa guirnalda con hojas, flores y frutos, unida en su parte inferior. Exactamente *bajo la inscripción* y sobre la guirnalda, vemos una cabeza de Medusa, con su pelo formado por numerosas serpientes.

Esta lápida romana tan rica en motivos iconográficos pertenece a una *serie con características formales*

bien definidas y plenamente coincidentes. Así, un paralelo formal de gran interés podemos hallarlo en una *ara* decorada por dos carneros solares y águilas defendiendo la guirnalda de laurel, apareciendo en el centro la Medusa, contrarrestada por los cisnes apolíneos; la pieza se fecha en época de Augusto y se conserva en los Museos Vaticanos, siendo de tipo funerario, con la invocación a los dioses Manes habitualmente utilizada.

De igual modo, *otra ara* de época augústea nos presenta dos carneros rodeando la inscripción funeraria, de los que pende una gruesa guirnalda, picoteada por los cisnes de *Apolo*, patrón de *Augusto*; un águila explayada se sitúa además sobre la guirnalda. Este ejemplar extraordinario se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Ambas piezas constituyen una pequeña muestra del tipo funerario al que pertenece la lápida de nuestro Museo de Bellas Artes: en efecto, se trata de un *tipo común en el primer cuarto de siglo de la Era*. Augusto, siguiendo su política de construir un mundo romano pleno de pureza, cubre los monumentos e inscripciones con los símbolos que mejor se adaptan a su ideal de Estado: los cisnes de Apolo, el águila explayada, el laurel con su característica de perennidad, y los carneros de *Zeus-Amón* como símbolo solar por excelencia.

Los monumentos augústeos son, pues, como estas estelas funerarias que comentamos, un canto al *deseo de pureza e inmortalidad* que impregnó todo su Principado; de ello contamos con la muestra más notable en los conocidos relieves del *Ara Pacis Augustae*, en Roma, ilustración viva de las ceremonias cívico-religiosas con las que Augusto pretendía convertir el corazón de los romanos a sus ideales de pureza y magnanimidad.

El *ara funeraria de Liria* presenta en su centro superior un *águila*, ave de *Júpiter*, que cae sobre su presa (aquí una serpiente). Como es el pájaro que vuela más alto, responde a la idea de majestad y poder. Símbolo de la pujanza y la victoria, siempre se la representa luchando y venciendo a un ser inferior, majestuosa, en un vuelo de alas extendidas. También significa

(2) BALIL, A.: "El mosaico de los trabajos de Hércules, hallado en Liria". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XV. Valencia, 1978; pp. 265 s.

(3) MARTÍ FERRANDO, L.: "Lápidas romanas de Liria". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIII. Valencia, 1972; pp. 161 ss.

(4) ALFÖLDY, G.: "El edetano M. Cornelius Nigrinus Curiatius Maternus". *SIP. Trabajos varios*, n.º 44. Valencia, 1973.

entre los romanos el Sol y el alma humana elevada a la inmortalidad; por ello Augusto la introdujo en Roma como distintivo militar y enseña imperial, y así nos resulta doblemente interesante en nuestro caso, tanto simbólica como cronológicamente.

Los dos *cisnes* que aparecen en los extremos superiores del ara aluden, en la mitología clásica, a Apolo. Era un ave consagrada al dios de la música, basándose en la fábula de que el cisne moría cantando dulcemente y simbolizaba también la nueva revelación que hacía el dios en Delfos. El cisne, además, fue el primer regalo que Zeus envió a Apolo al nacer⁽⁵⁾, ordenándole entonces que fuese a Delfos. Finalmente, Augusto adoptó a Apolo (y su símbolo del cisne) como protector personal: atribuía a la intervención de este dios su victoria naval en Actium sobre *Marco Antonio*, el 31 aC. El Emperador, por otra parte, edificó en el Palatino un templo consagrado al culto a Apolo, quién se convirtió así —junto a su hermana Artemisa— en divinidad mediadora entre el pueblo romano y *Júpiter*.

En los laterales de la pieza que comentamos, rodeando la inscripción, se nos presentan sendas *cabezas de carnero*, con cuernos retorcidos, que son los de Zeus-Amón, aludiendo al espíritu perenne y a la fuerza. Son igualmente un símbolo del Sol, en especial referidos al cielo solar entre los seguidores de la doctrina estoica, vigente en el siglo I de la Era.

De las cabezas de carnero pende una gruesa *guirnalda*, que así las une, de gran riqueza en hojas, flores y frutos; por la forma semicircular de la misma significó ya desde el arte griego la eternidad, a lo cual hay que sumar el hecho de que sean hojas de *laurel*, que son de por sí símbolo de inmortalidad; es por ello que esta planta siempre se asocia a contextos funerarios, y así aparece como decoración característica de monumentos tan importantes como el citado *Ara Pacis* o el Mausoleo de *Cecilia Metela* sobre la vía Appia, cerca también de Roma, ambos de cronología augústea, por otra parte.

Por último, y bajo la inscripción dedicatoria, aparece una *cabeza de Gorgona*, monstruo infernal y fabuloso, con rostro de mujer y serpientes en lugar de cabellos; las Gorgonas eran en realidad tres hermanas, *Esteno*, *Euriale* y *Medusa*, ésta última la más popular, pues, tras ser vencida por *Perseo*, fue consagrada a *Minerva* su cabeza, de modo que genéricamente se da el nombre de Gorgona a Medusa. Su situación en la lápida en un nivel inferior no es en modo alguno casual, ya que se ve contrarrestada por los cisnes apolíneos ubicados en un plano superior —zona de arriba— del ara.

El significado general de esta ara funeraria romana hay que ponerlo en relación con la interesante y completa iconografía que presenta. Destaca la presencia de los *carneros solares*, uno de los símbolos del *estoicismo* como doctrina filosófica que, arrancando de los últimos siglos de la República romana, pasó a la época imperial, humanizándose⁽⁶⁾.

Los estoicos aceptaron la idea de la eternidad del Universo, con su creencia en la unidad orgánica del Cosmos. Figura muy importante dentro del llamado estoicismo medio fue *Posidonio de Apamea* (140-46 aC.), a quien se deben muchas fecundas ideas de gran trascendencia en época imperial, como la del hombre como ser intermedio entre el mundo superior y el inferior; también al estoicismo pertenece la idea de la inmortalidad astral, donde el alma alcanza la felicidad contemplando la razón divina, es decir, el movimiento de los cuerpos celestes.

El mundo romano adoptó la doctrina estoica, que no se contraponía a cultos más populares, y en ese sentido gozó del favor de las más altas esferas del poder (pensemos, por ejemplo, en el caso del Emperador *Marco Aurelio*, en el siglo II dJC, encuadrable dentro del denominado estoicismo tardío⁽⁷⁾). Esta doctrina considera la esfera como la más perfecta de las formas, siendo semejante a los astros que pueblan el cielo; las almas ascienden, a través de la atmósfera, hacia el cielo estrellado, interviniendo los vientos para dificultar o no dicho ascenso.

Durante la *época de Augusto* se popularizó la creencia en una “heroización por la cultura”, en el sentido de que la inmortalidad se obtendría por vía de la sabiduría o por el conocimiento de los libros místicos⁽⁸⁾.

Si los carneros solares citados permiten ver la relación formal de esta lápida con los principios de la doctrina estoica, el resto de motivos ornamentales que hemos ido exponiendo y comentando vienen a matizar aún más el completo simbolismo de la pieza.

Así, en un claro *nivel superior* se ubican los animales que representan a los dioses *Júpiter* y *Apolo*, es decir, el *águila* explayada y los *cisnes*; además, estos elementos presentan, a nuestro juicio, un indudable

(5) GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1986; p. 35.

(6) ROLDAN, J.M. y otros.: “El Imperio Romano”, en *Historia de Roma*, tomo II. Cátedra. Madrid, 1989; pp. 385 ss.

(7) CUMONT, F.: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. París, 1966; pp. 121 ss.

(8) CUMONT, F.: Op. Cit. pp. 274 ss.

valor cronológico para esta ara, por cuanto el águila pasó a ser símbolo del poder romano con Augusto, mientras que los cisnes aluden a un plano más religioso al referirse a los mitos apolíneos que hizo suyos el Emperador adoptando dicha ave como su emblema protector.

El *nivel medio* se halla representado gráficamente por la alusión a la ya citada doctrina filosófica del estoicismo mediante los *carneros* solares en los laterales de la pieza, relacionados con la inmortalidad y abundancia que se desprende de la gruesa *guirnalda*; en ese sentido es sabido que el estoicismo gozó de predicamento en el primer siglo de la Era.

Por último, en un nivel *inferior*, se nos presenta la cabeza de Medusa, que adquiere aquí su sentido de ser fabuloso con poder maléfico, y por ello contrapuesta al

plano celeste religioso-filosófico, representado por el águila, los cisnes y las cabezas de carnero.

En resumen, de todo este análisis se desprende que tanto el dedicante como la difunta a quien va dirigida la inscripción de esta lápida, eran personas conocedoras de unos motivos simbólicos propios de las creencias filosófico-religiosas de su época, *el siglo I de la Era*, fecha en la cual creemos debe datarse esta interesantísima y bella pieza de la colección epigráfica romana del Museo S. Pío V de Valencia.

CRISTINA ALDANA NACHER

Universitat de València

CATEDRAL DE VALENCIA. AULA CAPITULAR NUEVA

Continuando nuestro estudio sobre Las Sacristías de la Catedral de Valencia “(AAV 73 (1992) 22-25) llegamos a la llamada AULA CAPITULAR NUEVA”.

Se trata de una edificación del primer tercio del s. XIX (de 1826-1827) adosada a la obra, que *Pedro Compte* adosó asimismo a la Sacristía.

La diferencia entre ambas edificaciones es la que media entre los últimos años del s. XV y principios del s. XIX y por ende entre *Pere Compte* y *D. Joaquín Tomás y Sanz*.

La obra de *Pere Compte* (deformada en el s. XIX) es de piedra; la de *Tomás y Sanz* de ladrillo y más baja en altura y... en arte.

Al tener que ser adosada El Aula Capitular Nueva en dirección Este a Oeste, el arquitecto *Thomas y Sanz* tuvo que romper el muro norte de la obra de *Pere Compte* a una gran altura (la exigida por su estilo “académico”⁽¹⁾) para fabricar la Puerta de entrada. Pasada la entrada, continuar en la misma dirección = norte hasta tomar en curva la dirección este oeste de la Sala Capitular.

El Aula Capitular Nueva se puede dividir para su estudio en tres partes:

1) *La entrada.*, 2) *La Sala Capitular* y 3) *La Capillita de Las Reliquias o Relicario de la Catedral.*

1) *La entrada.* Comienza como hemos dicho en línea recta y termina en curva. Como edificación no tiene nada notable...

Hoy se encuentran en este pasadizo de entrada algunas obras, que vamos a detallar:

Pasada la Puerta de entrada,

a) a mano derecha: Un gran lienzo de *J. Camarón B. La Aparición de la Sma. Virgen a la Beata Catalina Thomas*.

Este lienzo estaba desde 1802 hasta la Guerra de 1936-39 como titular de la Capilla absidal tercera, dedicada hoy a San Rafael.

b) A mano izquierda: Un lienzo de medianas dimensiones. Representa —según el testimonio de quien lo legó a la Catedral— *S. Ignacio de Loyola resucitando a una muerta*.

Personalmente no soy de tal parecer, pues nada sabemos de resurrecciones de muertos atribuidas a *San*

Ignacio de Loyola, aunque el *P. Juan Croiset S. J.* dice en su *Año Cristiano* “Se asegura que en su vida resucitó a un muerto”.

El lienzo parece ser de algún buen pintor del s. XVII. Fue donado a la Catedral por el Canónigo *D. Vicente Calatayud Llovell*.

Al fondo (en la parte curva del muro) se encuentran una Cruz procesional de plata s. XVII⁽²⁾ y un “relieve” en madera plateada del rostro de *Sto. Tomás de Villanueva*.

Este relieve se colocaba en el lugar que ocupaba el Relicario con el cráneo de *Sto. Tomás de Villanueva*, cuando éste se encontraba en el Departamento de las Reliquias.

2) *La Sala Capitular (Chapter House)*⁽³⁾.

Es una Sala rectangular de unos 7 metros de largo por unos 4 de ancho.

Situados en medio de la Sala podemos ver ante los vanos de la entrada y del paso al Relicario dos grandes columnas —al parecer— de material revestido de mármol rojizo, que sostienen un entablamento de orden todo ello corinto.

Son de mero adorno, sin función arquitectónica alguna.

Las columnas del paso a la Capillita de las Reliquias son exentas y las de dentro del vano de entrada a la Sala son adosadas.

(1) Es probable que *Thomas y Sanz* destruyera la entrada gótica a la obra de *Compte*, que tenía que estar por aquí. No dejaron indicio alguno y no podemos asegurarlo. Quizás las obras del Nuevo Archivo-Biblioteca puedan dar algún indicio, si se tira la actual escalera, que sube pegada a este muro.

(2) Es original *la Cruz*, privada del pomo maza, que debió de tener y hoy —al no tener tal final del palo largo de la cruz— aparece como incrustada en la vara de metal moderna, que la sustenta en alto.

(3) *Sanchís y Sivera* dice de ella que “es una obra elegante, de moderna construcción”... De moderna (académica) construcción, cierto; de elegante... a mí al menos no me parece. —También dice tal autor que “el muro de ladrillo que va desde la terminación de la obra de *Thomas y Sanz* hasta la obra de *Las Galerías*, es un elegante muro de ladrillo y de elegante no tiene nada.

La Sala Capitular tiene dos ventanas. Hoy están como cegadas, pues ante ellas se colocaron en la década del 1970 dos vidrieras emplomadas procedentes de los transeptos de la Nave Crucera: la del transepto Oeste estaba en la pobre ventana neoclásica, en que convirtieron el Gran Rosetón del Hastial de la Puerta de los Apóstoles y representa a S. Francisco de Borja: Es la que tapa la primera ventana de la Sala.

La del transepto Este, es la que estaba en la ventana rectangular, en que los neoclásicos convirtieron al interior el gran ventanal gótico sobre la Puerta del Palau. Representa a S. Luis Beltrán y obtura la segunda ventana de la Sala Capitular.

Debieran poderse abrir fácilmente o ser quitadas de tales lugares, pues impiden una buena ventilación y visibilidad de la Sala Capitular, que se tiene que iluminar siempre con iluminación interior.

Hoy la ventilación ha de ser o por la Puerta de entrada o por una ventana que existe en el pasadizo tras dicha Puerta.

Tal estado de cosas creo que no hace más que favorecer la polilla en los asientos, etc. de la Sala.

Por la parte que recae a la Capilla de las Reliquias se ven pruebas de la existencia de termitas.⁽⁴⁾

En esta Sala se colocó —pasada la Guerra de 1936-39— parte de la sillería baja del Coro de la Catedral.

Son trece sillas corales colocadas en cada uno de los muros Norte y Sur de la Sala. El número total de los Canónigos de esta Catedral son 26.

Sobre tales asientos y hasta la cornisa, que corre bajo el techo de la Sala están colocados los retratos de los obispos y arzobispos de Valencia. Parece que es el Episcopologio más antiguo de España, exceptuando el de Toledo. Va desde la Reconquista por Jaime I hasta nuestros días.

Esta serie de retratos de los Sres. Obispos de Valencia tiene algunas peculiaridades, que no se hallarán en ningún otro de toda España.

1- Que entre sus obispos se encuentran *dos Papas*: Calixto III y Alejandro VI (primer Arzobispo).

2- Que el retrato n.º 13 de este Episcopologio es el de César Borja que sin ser ni sacerdote, fue arzobispo de Valencia.⁽⁵⁾

3- Que los 22 primeros están pintados sobre guadamaciles (cordobanes)= pieles preparadas expresamente para tal menester.⁽⁶⁾

Al fondo de la Sala se halla la llamada "Capillita de las Reliquias": una especie de ábside semicircular, rematado en bóveda de media naranja, con su cupulino, donde en tres armarios empotrados en el muro se guardan los restos de un *Relicario*, que fue hasta 1812 uno

de los más importantes, si no el más importante, de la Cristiandad, en cuanto a la riqueza de los materiales y la elegancia de la orfebrería de cada uno de sus muchos relicarios.

Lo poquísimo que se logró salvar de aquel acervo de riqueza y de Arte merece que nos ocupemos de él en un estudio más detallado, que junto con el del Episcopologio pudiera ser motivo de un trabajo para el próximo número de esta Revista de Arte Valenciano.⁽⁷⁾

JUAN A. OÑATE
Lectoral de Valencia

(4) Lo que decíamos aquí ha sido ya comprobado y subsanado en las labores del Nuevo Archivo-Biblioteca de la Catedral. Ha sido preciso sanear la techumbre de la Sala Capitular Nueva, cuando no ha sido necesario nada de eso en la obra gótica, de cuatro siglos antes de la de Thomas y Sanz.

(5) Vicio del "nepotismo", tan reprobado por Cristo N. S. (Jn. 2, 4) para su Iglesia.

(6) Fueron preparados y usados en España en los siglos 16-17, especialmente en "tapizado" (por sustituir a tapices, que eran más caros) de sillones, etc. Para un "episcopologio" no conocemos que se empleasen en otro sitio que en Valencia.

También se llamaban —y llaman— "cordobanes", por haber florecido tal industria principalmente en Córdoba.

(7) Parece ser que en la obra del nuevo (o renovado) Archivo-Biblioteca de la Catedral no se va a repristinar la parte exterior de la obra de Pedro Compte tan mal tratada en el siglo pasado con la absurda apertura de grandes y cuadrados ventanales con sus rejas.

Y no era nada difícil, pues tenemos dos de la parte superior y no habría más que rehacer los que hubo.

Y en la otra parte, (la media) no hacía falta más que reproducir los que han aparecido en lo que hoy es escalera del Archivo (muro norte de la obra de P. Compte, a la que se adosó la del Aula Capitular de J. Thomas y Sanz.

LORENZO ZARAGOZA, AUTOR DEL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE SAN BERNARDO DE RASCAÑA, EXTRAMUROS DE VALENCIA (1385-1387).

Con este artículo ofrecemos una aportación documental que permite dar nueva luz al que fuera *fundador de la escuela de pintura gótica en Valencia*⁽¹⁾, primer pintor de renombre afincado en esta ciudad, y figura sobresaliente de la pintura medieval en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y comienzos del XV: *Lorenzo Zaragoza*.

Presentamos el época que vincula su quehacer artístico con el retablo de San Bernardo, realizado para el monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña o de la Huerta, extramuros de Valencia⁽²⁾. Se cubre de este modo, en gran parte, una de las más dilatadas ausencias biográficas del pintor, la comprendida entre los años 1383 y 1387.

Además, situamos la obra en el contexto de su producción y época; subrayamos la personalidad de fray Arnaldo Saranyó, Abad de Valldigna, en este encargo, y señalamos la posible influencia de Pedro IV en la elección del artista para tal empresa; finalmente, establecemos una hipótesis sobre la posible fortuna del retablo.

LORENZO ZARAGOZA Y LA VALENCIA DE FINALES DEL XIV.

La actividad profesional del pintor Lorenzo Zaragoza, natural de Cariñena, provincia de Zaragoza, se documenta en los reinos peninsulares de la Corona de Aragón desde 1363, fecha de su primer encargo conocido hasta el momento⁽³⁾, hasta su muerte en 1406.

En la ciudad de Barcelona, donde probablemente se formó, se documentan sus primeras obras. No tardó en alcanzar gran prestigio, y tempranamente estuvo vinculado a la Casa Real, lo que se tradujo en numerosos encargos, bien directos bien a través de la acción mediadora de los monarcas. Prueba de este reconocimiento son las palabras del rey Pedro IV, quien se refería a él como *lo millor pintor que en aquesta ciutat sia* (Barcelona), con motivo de la petición que los jurados de Albocácer hicieron de un maestro que visurase la obra del pintor Domingo Valls y ayudase a concluirarla⁽⁴⁾.

A finales de 1374 el Consell de Valencia solicitó a *Lorenç Çaragoça, pintor lo qual es molt subtil e apte en aquell ofici, que fijase su residencia en dicha ciudad,*

pues aço era expedient e profitos a la cosa publica e fama d'aquesta ciutat. Para conseguir tal fin ofrecieron al maestro 50 florines que costeasen la mudanza de sus pertenencias, y 100 para la compra de un alberch⁽⁵⁾. El maestro aceptó y juró cumplir tal petición. A comienzos del siguiente año el Consell hizo efectivas las cantidades, lo que sirve para constatar su presencia en la ciudad. Así, en enero se documenta un pago:

De nos etcetera pagats de la dita moneda an Lorenç Caragoça, pintor, qui novellament es vengut a estar e habitar en la dita Ciutat, vint e set lliures e mija per aquells cinquanta florins d'or, los quals per nos, per special e exprés poder a nos atorgat per l'onrat Consell de la Ciutat celebrat a XIII dies de novembre del any prop passat, per certes e justes causes li son estats atorgats en ajuda de les messions per ell ladonchs faedores e ara fetes en mudar son alberch e sa roba de la ciutat de Barcelona aci⁽⁶⁾.

- (1) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia.», D'Art, nº5, 1979; pp.20-50.
- (2) Desde 1546 hasta la desamortización de 1835, ocupado por la Orden Jerónima bajo la intitulación de San Miguel de los Reyes. En la actualidad propiedad de la Diputación y Ayuntamiento de Valencia.
- (3) MADURELL MARIMON, JOSÉ MARÍA: «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, III, Addenda al apéndice documental», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v.X, 1952; p.425. Transcribe la escritura de reconocimiento otorgada por Lorenzo Zaragoza a Riusec. Fuente citada: Archivo de la Ciudad de Barcelona (=A.C.B.). Pedro Borell, man. Año 1363-64 (27 nov.- 19 febr.).
- (4) Transcrito por RUBIO Y LLUCH, AGUSTÍN: *Documents per l'història de la cultura mig-eval*. Barcelona, 1921. v.II, doc. CLXXIV, pp.166-167. Fuente citada Archivo de la Corona de Aragón (=A.C.A.), reg. 767, f.31v.
- (5) Archivo Municipal de Valencia (=A.M.V.), Manual de Consells, A-16, f.233. 1374, noviembre, 14.
El primer autor en citar esta información fue SANPERE Y MIQUEL, SALVADOR: *La pintura mig-eval catalana.*, v.II, *Els Trescentistes, Primera part.*, S. Babra, Barcelona; pp.305-342. Antonio José Pitarch apunta que las noticias se las debió facilitar Tramoyeres Blasco, ya que no cita la procedencia de los documentos y únicamente se hace referencia a Tramoyeres como mejor conocedor del Archivo Municipal de Valencia.
- (6) A.M.V., Claveria de Censals, Albarans, I-8, f.24. 1375, enero, 31. Cfr, n. 7.

El segundo pago se documenta en marzo, pues recibe una cantidad *a obs de comprar aci .i. alberch per sa habitació, axí com de fet ha comprat aquell per preu de LXVI lliures ab carta feta per en Goçalbo Lopez, notari de Valencia, segons per aquell son estats certificats e cobrats*⁽⁷⁾.

La intervención del Consell expresa la paupérrima presencia de artistas o artesanos asentados en tierras valencianas capaces de satisfacer la demanda existente y, sobre todo, la de una mayor exigencia. Los encargos, constantes desde la introducción del culto cristiano en las tierras ganadas a los musulmanes, se centran ahora en la solicitud de maestros capaces de utilizar un lenguaje más vinculado con lo italiano y con gran presencia en Barcelona.

A través de pintores italianos la llamada corriente italogótica penetró en Barcelona en el segundo tercio del siglo XIV. Con toda probabilidad en Valencia, en cronología incluso más avanzada, la presencia de este estilo se redujo a la importación de obras, o a encargos esporádicos como el de Ferrer Bassa en el retablo del convento de San Francisco o el de Ramón Destorrents para la capilla del Palacio Real de Valencia, ambas en el ecuador de la centuria. La ciudad valenciana hasta el momento no constituía para los maestros un centro atractivo para fijar su taller. En el último cuarto de siglo, sin embargo, la situación cambió notablemente.

El occidente europeo durante el siglo XIV estuvo sometido a un estado de crisis generalizada que afectó, por tratarse de factores concomitantes, a todos los ámbitos. Hubo un fuerte retroceso demográfico, consecuencia entre otros factores de endémicas crisis de subsistencias y epidemias; un estado de violencia generalizada, con guerras, bandolerismo en los caminos, piratería en el mar y saqueos en las costas; fisuras en lo religioso, con manifestaciones de espiritualidad más radicales y el Cisma de Occidente como máxima expresión; depresión financiera, etc. No obstante, pese a que estos rasgos son perfectamente aplicables a la Valencia trecentista, a finales de la centuria la ciudad comienza a adquirir fisonomía y condición de gran urbe, centro comercial y artesanal, como la describió magistralmente Francesc Eiximenis⁽⁸⁾. Así, pese a que la estela de las epidemias fue traumática, especialmente la Peste de 1348, éstas no perturbaron la tendencia general alcista de la población en la ciudad. Los retrocesos en la evolución demográfica respondían a coyunturas asociadas a acontecimientos catastróficos, pero éstos eran compensados por una inmigración constante y alentada desde los organismos municipales de gobierno⁽⁹⁾. Por otra

parte, la crisis social fue menor que en Cataluña. La agricultura, el comercio y el artesanado aparecen como piezas claves en la consolidación económica. Una incipiente burguesía, unida por el concepto de progreso, figura a la cabeza del mismo. F. Eiximenis estructura sus intereses y mentalidad en el *Regiment de la cosa pública*⁽¹⁰⁾; los Jurados y Consell de la ciudad, por su parte, los defenderán. El resultado final será el desplazamiento hacia el sur del epicentro de la Corona de Aragón. El fuerte viraje apuntado se vislumbra desde la segunda mitad del siglo y alcanzará su culminación en el siguiente⁽¹¹⁾.

Por su aumento demográfico, el crecimiento de determinados sectores sociales, y en general, la reactivación económica, la ciudad debía convertirse de modo natural en punto de encuentro y residencia de maestros. Sin embargo, esto todavía no era percibido desde el exterior. Acelerando el proceso, y en respuesta a la nueva realidad, el Consell de Valencia, dentro de su amplia política dirigida a *l'engrandiment de la ciutat*, se encargó de crear las condiciones necesarias para que la ciudad fuera atractiva a los ojos de los artistas. Agustín Rubio Vela ha estudiado profusamente la actuación de los Jurados y Consell —pilares básicos del régimen municipal en los siglos XIV y XV—, y dentro de su amplia actividad ha incluido el *afany, certament patriòtic, de fer de la ciutat un lloc famós per ser residència habitual d'homes notables per la seua saviesa. O per les seues*

(7) Op. cit., f.31v. 1375, marzo, 28. Agradecemos al Prof. Amadeo Serra Desfilis el ofrecimiento de estas dos noticias.

(8) inf., n. 10.

(9) RUBÍO VELA, AGUSTÍN: *Peste negra, crisis y comportamientos sociales en la España del siglo XIV. La ciudad de Valencia (1348-1401)*, 1979, Universidad de Granada; pp.103-110.

(10) EIXIMENIS, FRANCESC: *Regiment de la cosa pública*. 1927, Barcino, Barcelona. (Ms. entre 1383 y 1384).

Eiximenis se erigió en mentor intelectual de la burguesía valenciana. Así lo muestra que dedicase la obra a los Jurados de la ciudad. En ella propugnó el fomento de nuevas fuentes de riqueza, exaltando sobre todo la actividad mercantil; legitimó el deseo de ganancia y enalteció virtudes burguesas como la laboriosidad o la respetabilidad.

(11) Destacamos para el estudio histórico de esta época en Valencia los trabajos de: SANCHIS GUARNER, M.: *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*. 1972, Círculo de Bellas Artes, Valencia. RUBÍO VELA, AGUSTÍN: «Ideología burguesa i progrés material a la València del trescents.», en *L'Espill*, nº9, 1981; pp.11-38. GUICHARD, P.: *Estudios sobre historia medieval*, 1987, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia. BATLLOTTI, MIQUEL: *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*, 1987, Ariel, Barcelona.

habilitats artístiques⁽¹²⁾; apuntando como ejemplo la subvención del Consell para que el pintor Lorenzo Zaragoza fijase su domicilio en Valencia.

Por la citada mediación, el maestro se convierte en el primer pintor de renombre que establece residencia y taller en la ciudad, marcando la inflexión entre dos realidades artísticas bien diferenciadas. Le seguirán Francesc Serra II y Francesc Comes. Confluencia de artistas que traerá, a su vez, la llegada de otros, y cuya presencia tendrá un efecto multiplicador más que sumatorio en la configuración de una actividad artística floreciente⁽¹³⁾.

Procedente de Barcelona, está documentada su actividad en Valencia de forma continuada entre 1375 y 1406; año este último, en el que la cercanía de la muerte le obliga a testar ante el notario Pere Loças el 4 de abril. Su testamento será publicado el 14 del mismo mes y año⁽¹⁴⁾. Como heredera figura su familia: Francisca, su mujer, y Lorenzo Zaragoza, su hijo.

En palabras de A. J. Pitarch, en este tiempo *acaparó la mayor parte de los contratos y tuvo las cotizaciones más elevadas (...) es por cronología y por número de encargos el pintor por excelencia de cuantos vivieron en la capital del Reino en el último cuarto del siglo XIV*⁽¹⁵⁾.

La alta consideración a la obra del maestro por parte de sus contemporáneos, como hemos visto en la carta de Pedro IV o en la invitación del Consell de Valencia, así como su vinculación a obras de considerables recursos, hacen más doloroso asumir la escasez de datos documentales que tenemos de este artista, y sobre todo la ausencia de obra conservada que podamos atribuirle con seguridad.

Prueba de estas carencias son las escasas referencias que proporcionan los grandes biógrafos de artistas valencianos. La historiografía decimonónica recupera la figura de este maestro sacando a la luz los documentos de su actividad. Sin embargo, la aportación será aislada y sólo podemos considerarla sostenida desde finales del citado siglo. Con todo, ya entrado el siglo XX, al abordar su figura El Barón de Alcahalí únicamente acertaba a ocupar cuatro líneas con vagas noticias⁽¹⁶⁾; y Elias Tormo sólo le dedicaba una escueta y dubitativa frase⁽¹⁷⁾.

Su personalidad artística se mueve en el terreno de las conjeturas. El propio E. Tormo, en el año 1932, se hacía eco de cierta historiografía que le atribuía el retablo de Fray Bonifacio Ferrer⁽¹⁸⁾. José María Pérez Martín, dos años más tarde, presentó un documento que constataba los trabajos del maestro en un retablo para la ciudad de Jérica, entre 1395 y 1396, lo que le indujo a identificarlo con el retablo consagrado a la Virgen, San Martín y Santa Ágata, que en la ermita de San Roque de la misma población se conservó hasta su desaparición

tras la guerra civil⁽¹⁹⁾. Mathieu Heriard Dubreuil, partiendo de la asociación realizada por Pérez Martín, vinculó las tablas de una predela encontradas en el Monasterio de Santa María del Puig, desaparecidas en 1936, con la obra que Lorenzo Zaragoza realizó para una de las capillas de la iglesia del cenobio entre 1387 y 1389⁽²⁰⁾. Antonio José Pitarch, por su parte, lo relacionó con un gran número de obras, entre las que destacan

-
- (12) RUBIO VELA, AGUSTÍN: *Epistolari de la València medieval*, 1985, Institut de filologia valenciana, València; p.23.
 - (13) La reactivación artística, paralela a la económica, es general. Afecta a todos los ámbitos, y en gran medida es alentada por los organismos de gobierno público. Recordemos que en el último cuarto de siglo se inicia la construcción de obras civiles de gran importancia como la mejora de las murallas de la ciudad, realizadas apresuradamente en 1356 (con piedra picada se rehace el muro septentrional de la ciudad, y en él se construyen la Puerta de Serranos, entre 1392 y 1398; a su lado la torre de Santa Bárbara, en 1398; se inicia el Portal Nuevo o de Santa Cruz, en 1390); se erigen puentes, como el de la Trinidad; se hacen obras de carácter asistencial, como el hospital d'En Bou, en 1399. Además, hay una intensa actividad urbanizadora y de higiene pública. De igual modo, las obras religiosas tienen un fuerte impulso. Las fábricas seguían abiertas en la Catedral, en iglesias parroquiales como las de San Martín, San Juan del Mercado o San Nicolás; se obra el claustro del convento de Santo Domingo, etc. En escultura se documenta la actividad de Aloi de Montbrai y Pere Joan Llobet. Y en lo literario, coinciden figuras como Antoni Canals, Francesc Eiximenis, Jaume March, Guillem de Copons, Gilabert de Pròxita o Pere d' Artés.
 - (14) Citado por CERVERÓ GOMIS, LUIS: «Pintores valentinos, su cronología y documentación», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971; p.29. Señala como fuente Archivo de Protocolos Colegio del Patriarca (=A.P.P.V.), Protocolo. Pere Loças. n.º 1806.
 - (15) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia.», en *D'Art*, n.º6-7, 1981; pp.109-119.
 - (16) ALCAHALÍ, EL BARÓN DE: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, 1897, Imprenta de Federico Doménech, Valencia; p.334.
 - (17) *Al parecer, el mejor giotresco valenciano del siglo XIV, sin llegar a los catalanes (?)*. TORMO, ELÍAS: *Valencia: Los Museos. Guías - Catálogo*. 1932, Gráficas Marinas, Madrid; p.168.
 - (18) *Ibidem*, p.29.
 - (19) PÉREZ MARTÍN, JOSÉ MARÍA: «El Retablo de la Ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada por...», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º28, 1934; pp.27-50.
Chandler Ranthfon Post, sin decantarse, concedía un alto grado de probabilidad a lo expuesto por Pérez Martín. Mayor compromiso asume Mathieu Heriard Dubreuil, aceptando plenamente la citada atribución. Por el contrario, Antonio José Pitarch, la rechaza de pleno.
 - (20) HERIARD DUBREUIL, MATHIEU: *Valencia y el Gótico Internacional*, 1987, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia. v.I, pp.99-104.

las del Maestro de Villahermosa⁽²¹⁾, la tabla de la Virgen de la Leche de la colección Muñoz de Barcelona, el retablo de la Virgen de Collado de Alpuente, y la predela del Ayuntamiento de Alzira⁽²²⁾.

De su obra en tierras valencianas sabíamos, hasta el momento, que estuvo ocupado en los siguientes trabajos: el retablo de San Jaime Apóstol de la iglesia parroquial de Villarreal, en 1376; el de San Narciso para la capilla del Santo en la Catedral de Valencia, en 1378; el del altar mayor de la iglesia de San Salvador, en 1382; el del canónigo Bernat Ordí, en 1383; el de la iglesia de Santa María del Puig, entre 1387 y 1389; el de San Pedro Apóstol y San Bernardo para Bernardo Miró, en 1389; el de San Sebastián y Santa Anastasia para la capilla de Antoni Pujalt en la iglesia de Alzira, entre 1388 y 1392; en la confección de un tapiz historiado para los mayores del gremio de armeros de Valencia, en 1390; en el dorado y pintura de las claves de las bóvedas del Peso Real de Valencia, en 1391; en el retablo de Santa María y Santa Águeda en Jérica, entre 1394 y 1395; en el de la Cofradía del Santísimo Cristo de Onda, en 1402; y en el de San Salvador para la iglesia de Burriana, en 1405.

Lista a la que podemos añadir el retablo de San Bernardo para el altar mayor de la iglesia del monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña, en la huerta de Valencia, realizado entre 1385 y 1387.

EL RETABLO DE SAN BERNARDO.

La prueba documental que nos permite asociar la citada obra al pintor es un reconocimiento de pago que el maestro firma el 13 de enero de 1387. Documento que a continuación transcribimos⁽²³⁾:

Noverint Universi Laurencius Çaragoça, pictor et civis Valencie, scienter et consulte confiteor et in veritate recognoscho vobis Reverendo ffratri Arnaldo, Abbati Vallis Digne, licet absenti ut presenti per ex illis Centum vigintum libres regalium Valentie pro quibus valentis facere debeo retabulum altaris majoris Beati Bernardi dedistis et solvistis in mie omnimode voluntari numerando Triginta libres dicte monete in hunc modum quod in anno LXXX quinto libres michi dedistis numerando. Volo tamen in presenti comprehendi omnes apoche per me deducta ratione concese; et decem florenos auri quos pro me dedistis Johanni Vives fusterio Gandie. Et quae hinc est rei veritas renuncio scienter omni exceptioni pecunie prendere non numerare et a vobis non habita et non recepte ut prendi et doli in cuius

rei tesmonium facto vobis fieri presentem apocham.

Quod est actum Valencie Tricesima die januarii, anno a Nativitate Domini M^oCCC^oLXXX^o septimo sig(cruz)num Laurencii Çaragoça, praedicti qui haec concedo et firmo.

Testes huius rei sunt Johannes Yvanyes al Goçalbo et Anthonius Sanç, vicini Valencie.

Sig(Signo notarial)num Vincencii Datri, notari publici per totam terram et donacionem Serenisimi domini Regis Aragonum qui predictis inter fuit, eaque scripsit et clausit, loco, die et anno prefixis.

Esquemáticamente, la información que nos proporciona es la siguiente: El 30 de enero de 1387, Lorenzo Zaragoza, pintor y vecino de Valencia, firma un reconocimiento de pago a Fray Arnaldo, Abad de Valldigna. El concepto de la retribución es el trabajo realizado en el retablo de San Bernardo, que pinta para el altar mayor. El maestro confiesa haber recibido treinta libras que forman parte de la obra capitulada en 1385 por un valor total de ciento veinte libras. Además, el pintor reconoce un pago de diez florines de oro a Juan Vives, carpintero de Gandia. Como testigos se nombra a Juan Ibáñez al Gosalbo y Antonio Sanz; como notario, firma Vicente Datri.

(21) Saralegui asocia el retablo de Villahermosa con Francesc Serra. Vid. SARALEGUI, LEANDRO DE: «La pintura valenciana Medieval. Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia. El Maestro de Villahermosa (¿Guillem Ferrer?) y su círculo», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1935, pp.3-68.

Juan Ainaud de Lasarte y José Gudiol Ricart lo vinculan con el hijo del anterior, a quien llamaron Francés Serra II, sobrino de Jaime y Pedro Serra. Vid. GUIDOL RICART, JOSÉ: *Pintura gótica*. *Ars Hispaniae*, v.IX, p.79.; y AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Pittura spagnola dal periodo romanico a El Greco*. Bergamo, 1964.

(22) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: op. cit., n°6-7, 198; pp.109-119. *Las obras que debieron salir del taller de Llorenç Saragossa definitivamente establecido en Valencia son: La tabla de la Virgen de la Leche procedente de Penella (Museo Diocesano de Valencia); el retablo de San Lucas del gremio de Carpinteros de Valencia (...)(M.B.A.V); la tabla de la Natividad (Hispanic Society N. York); el retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antón procedente de Xelva (M.A.C.); la tabla de la Virgen de la Leche de la iglesia del Salvador de Valencia (perdida); el retablo de San Pedro, (...) (antes en la colección Wallace Simonsen); el retablo de Santa Agueda de Castel novo (perdido); los retablos de los santos Lorenzo y Esteban; de la Eucaristía; del Juicio Final; de la Virgen, de Villahermosa del Rio; la tabla de la Virgen de la Leche de la colección Muñoz (Barcelona), y el retablo de la Virgen de El Collado de Alpuente (Valencia). (pp.115-116).*

(23) Archivo del Reino de Valencia (=A.R.V.), Clero, legajo 682, caja 1778.

Artífices y comitentes.

Dos son los nombres que aparecen en el época asociados a la obra como artífices: uno Lorenzo Zaragoza; otro, Juan Vives.

Juan Vives, *fusterio Gandie*, con probabilidad fue el encargado de realizar la armadura del retablo. Según se deduce del documento, las capitulaciones entre el Abad Saranyó y el pintor determinaban que este último debía desembolsar la cantidad derivada del trabajo del carpintero. Sólo de este modo, se comprende que el pintor asumiese como recibidos los diez florines de oro que se pagaron a Juan Vives.

La presentación de Lorenzo Zaragoza como *pictor et civis Valencie*, corrobora una vez más su residencia permanente en la ciudad. Su trabajo en el retablo abarcaría la pintura de las tablas y con gran probabilidad el dorado de la estructura de madera vista.

El resumen biográfico del maestro, realizado de manera sistemática y ejemplar por Antonio José Pitarch, a partir de los documentos dados a conocer por la historiografía, deja escasos vacíos cronológicos⁽²⁴⁾. Desde 1363 a 1374, prácticamente ningún año está ausente de noticias documentales; por el contrario desde 1375, cuando se documenta su presencia estable en la ciudad de Valencia, apreciamos tres grandes interrupciones: una entre 1378 y 1382, otra entre 1383 y 1387, y una última entre 1395 y 1402⁽²⁵⁾. Centrémonos en la segunda, comprendida entre el 7 de noviembre de 1383, fecha en la que se le solicita terminar un retablo para el canónigo de Valencia Bernat Orde⁽²⁶⁾, y el 31 de mayo de 1389, en la que reconoce haber recibido diversas cantidades por el precio de un retablo para la capilla de Sancho Delig en la iglesia de Santa María del Puig, obra que según la documentación le vincula desde el 18 de septiembre de 1387⁽²⁷⁾. En este periodo de cuatro años de sequía documental sobre su actividad se enmarca la realización del retablo de San Bernardo para el altar mayor. Concretamente, el documento que presentamos es un época realizada en enero de 1387, y nos habla de una vinculación con este encargo desde 1385.

El reconocimiento de pago que hace Lorenzo Zaragoza es a fray Arnaldo, Abad de Valldigna. Por la cronología, no cabe duda que se trata de Fray Arnaldo Saranyó, abad vitalicio del monasterio de Santa María de Valldigna, que gobernó de 1357 a 1387⁽²⁸⁾. En palabras de Martín de Viciana: *El quarto abbad que fue de la casa se nombró Arnaldo Saraño, este fue notable persona en virtud y santimonia, labró muchas pieças de edificios en el convento de Valldigna, segun se desprehende por las insignias que puso en ellos, que son: un*

arbol saraño y el baculo de la dignidad⁽²⁹⁾. Pero su desvelo no se redujo a la casa de Valldigna sino que, como prosigue Viciana, compró la alquería de Rascaña, y fundó *yglesia casa y convento que llamaron de Sant Bernardo de la Huerta de Valencia*, construido con rentas del abadiato de Valldigna y de la venta de agarenos que se levantaron contra D. Pedro de Aragón⁽³⁰⁾.

Identificado el pagador, vemos cómo su actividad se desarrolla al unísono en dos monasterios cistercienses con vinculación filial: Santa María de Valldigna y San Bernardo de la Huerta. La pregunta inmediata es ¿Dónde iba destinada la obra de Lorenzo Zaragoza?. Todos los indicios apuntan hacia la casa menor. En primer lugar, porque las fechas no pueden hablar más claro y la vinculan con la inauguración del templo. El época se firma en enero de 1387, y el 24 del siguiente mes fray Arnaldo Saranyó, Abad de Valldigna, mediante auto en pergamino atendiendo a las licencias apostólica y real concedidas, procedió a la fundación y dotación del Monasterio de San Bernardo, nombrando como primer Abad a fray Bartolomé Lombart⁽³¹⁾. En segundo lugar,

(24) PITARCH, ANTONIO JOSÉ: op. cit., 1979; pp.20-50.

Este artículo recoge gran parte del metódico trabajo del investigador por establecer la cronología del pintor. Desde la publicación de la misma han sido muy escasas las publicaciones que lo han enriquecido.

(25) La primera, comprendida entre el año 1378, fecha en la que recibe una cantidad a cuenta del retablo de San Narciso que debe hacer para la capilla del Santo en la Catedral de Valencia, y 1382, año en el que confiesa haber recibido ciertas cantidades a cuenta del retablo para el altar mayor de la iglesia de San Salvador de Valencia. Los conceptos de cada pago reducen el desconocimiento que podamos tener de su quehacer artístico durante estos años: en el primero se adelanta un dinero de una obra por iniciar; en el segundo se recibe por una obra comenzada.

La segunda, entre 1383 y 1387, es la que nos compete.

La tercera, comprende entre finales de 1395, en la que confiesa haber recibido una cantidad a cuenta de la primera paga del retablo de Jérica, y mediados de 1402, momento en el que realiza el contrato para la realización del retablo de las historias del Cuerpo de Cristo para la iglesia de Onda.

(26) CERVERÓ GOMIS, LUIS: «Pintores valentinos, su cronología y documentación», en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº45, 1960; pp. 226-257.

(27) CERVERÓ GOMIS, LUIS: op. cit., 1971; p.29. Cita como fuente A.R.V., Protocolo, Bernat Costa, 2.449.

(28) Sobre su personalidad, interesante y muy alejada de la visión laudatoria proporcionada por las crónicas es el estudio de GARCIA GARCIA, FERRAN, *El Monestir i la Mesquita. Societat i economia agrària a la Valldigna (segles XIII-XIV)*. Tesis doctoral. T.I, ff.66-69 y 119-120.

(29) VICIANA, MARTÍN DE: *Crónica de Valencia. Tercera Parte*. 1882, La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia; p.102. (Ms. 1563).

(30) *Ibidem*; pp. 102-103.

(31) Archivo Histórico Nacional (=A.H.N.), Códices, 522/B, pp.95-96.

por la consagración del propio retablo que coincide con la advocación del cenobio más joven. Finalmente, porque el documento se encuentra entre los papeles procedentes de San Miguel de los Reyes, monasterio de la Orden Jerónima ubicado en y sobre el cenobio cisterciense de San Bernardo de Rascaña.

La mención expresa de Fray Arnaldo en el época, su cargo de Abad y su interés por avanzar las obras de los monasterios cistercienses de Valldigna y San Bernardo le convierten en primer responsable del mencionado retablo. No obstante, podemos preguntarnos: ¿Fue el Abad el encargado de asignar la obra a Lorenzo Zaragoza, o pudo desempeñar Pedro IV un papel fundamental en la elección del afamado pintor?. Si bien no tenemos prueba documental de ello, la estrecha relación del Monarca con cada uno de los componentes del binomio pintor - monasterio, nos inducen a conceder peso a esta segunda hipótesis.

La admiración por el pintor Lorenzo Zaragoza, como ya hemos citado, llevó al Monarca a calificarle como *lo millor pintor que en aquesta ciutat sia*. Juicio que con seguridad se fundaba en las obras que en estos años realizaba el maestro en las propiedades reales, pues como reconocía el propio Rey en la carta de respuesta a los jurados de Albocácer, estaba *molt occupat de obres diverses nostres*⁽³²⁾. Por otro lado, la vinculación con el monasterio cisterciense y concretamente con el Abad fray Arnaldo Saranyó se remonta al momento de gestación del proyecto, y se mantendrá imperturbable hasta la muerte del Monarca. La historia fundacional del monasterio, que brevemente señalamos, sirve de apoyo a la posibilidad apuntada⁽³³⁾:

Fray Arnaldo, en 1368, obtuvo licencia del Rey Pedro IV de Aragón para adquirir y comprar hasta 5.000 sueldos valencianos de renta. Con esta autorización pretendía adquirir la alquería de Rascaña a Francisco de Espluges. El mismo Rey realizó la compra verbalmente por 30.000 sueldos valencianos, probablemente para ganar tiempo en favor del Abad hasta que obtuviera la licencia de compra expedida por el Obispo de Valencia⁽³⁴⁾ -firmada el 18 de marzo de 1371-. El 26 de septiembre de 1371, con auto en pergamino ante Jaime Conesa, notario de Valencia y secretario del Rey, se realizó la escritura de venta *sin continenti* entre Pedro IV y el abad Saranyó⁽³⁵⁾. El 2 del siguiente mes el Rey firmó época ante el mismo notario confesando haber recibido la citada cantidad⁽³⁶⁾. El 27 de noviembre el Obispo de Valencia confirmó la venta y compra⁽³⁷⁾.

La Bula Apostólica del Papa Gregorio XI, expedida en Avignon el 20 de abril de 1372⁽³⁸⁾, concedía las peticiones cistercienses de constituir la alquería en priorato

bajo la advocación de San Bernardo, dependiente de la abadía de Valldigna. El 11 de noviembre de 1373, los padres capitulares de Valldigna instituyeron y fundaron el citado priorato, firmando auto ante Francisco Fiscal, notario de Valencia⁽³⁹⁾.

El 26 de abril de 1374, el Infante D. Juan confirmó la carta de venta de la alquería Rascaña que su padre hizo a fray Arnaldo⁽⁴⁰⁾. Este reconocimiento, sin embargo, distaba de ser voluntario como podemos deducir del

(32) A.C.A., registro 767, f.31v.

Entre las obras documentadas que en este tiempo está realizando para la Casa Real destaca su participación en las estancias de la Reina en el Palacio Menor de Barcelona. Así lo señaló, con la transcripción de un documento, MADURELL MARIMON, JOSÉ MARÍA: «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I, Texto. Apéndice documental. Índices.», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v. VII, 1949; p.187. Fuente citada: A.C.A., M.R., A.539, obrería del palacio menor o de la Reina, años 1368-1373, f.174. 4 de agosto de 1372.

(33) Para este cometido utilizaremos ampliamente la crónica del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, escrita por fray Francisco de Villanueva entre el mes de octubre de 1554 y enero de 1555, previo mandato de la Orden. El periodo que abarca se reduce al momento de fundación del cenobio jerónimo, así como al del monasterio cisterciense de San Bernardo de Rascaña. La inclusión de este último se explica por el deseo de justificar las posesiones que pasaron al gobierno jerónimo.

De la citada crónica se conserva un original y dos copias. Respectivamente, A.H.N., Códices, 223/B; 515/B y 493/B. Como el original presenta más abreviaturas y peor estado citaremos los traslados.

(34) A.H.N., Códices, 522/B, p.97.

Defienden la argucia apuntada: FULLANA, LUIS: «Historia del monasterio de San Miguel de los Reyes», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. t.106, 1935; p.156; y GASCÓN PELEGRÍ, VICENTE: *Sant Bernat de Rascanya*. 1967, Valencia.

(35) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778. También se recoge esta venta en: A.H.N., Códices, 223/B.; 493/B, ff. 1 y 2v; 515/B, ff. 1 y 2v; 552/B, p. 98; y 407, f. 2v. Transcrito por GASCÓN PELEGRÍ, VICENTE: op. cit. pp.117-120.

(36) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778.

(37) *Ibidem*; y A.H.N., Códices, 522/B, p. 98.

(38) A.H.N., Clero, carpeta 3325, nº2. (Traslado); y A.H.N., Códices, 522/B, pp.90-91

Las diferencias cronológicas son constantes. Así, diversos autores han apuntado el año 1371, partiendo de los datos facilitados por CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna.*, 1876. José Rius, Valencia; p.279. FULLANA, L.: op. cit. p. 163, apunta el 20 de mayo de 1372. Otros, el 20 de abril.

(39) A.H.N., Clero, carpeta 3325, nº5. Auto en pergamino. Figura también en A.H.N., Códices, 223/B; 522/B, p.91; 493/B, f.1; y 515/B, ff.1-1v.

(40) A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778. nº282. Mencionado en A.H.N., Códices, 522/B, p.98

nuevo privilegio concedido por el Rey D. Pedro, expedido en San Clemente el 11 de julio del mismo año⁽⁴¹⁾. En él, declara y confirma la citada venta y pone perpetuo silencio a cierta cuestión y litigios que habían movido al infante D. Juan y sus ministros sobre dicha venta.

El decidido apoyo del Rey, con los solemnes privilegios otorgados, proporcionaban seguridad de permanencia a la joven fundación. Aspecto éste que pronto movió al Abad a dirigir suplicación al Papa Clemente VII para mudar el priorato en monasterio. El Sumo Pontífice debía decidir si las rentas que presentaba la comunidad de Valldigna eran suficientes para fundar un nuevo monasterio y si la casa fundadora quedaba con las suficientes sin peligro de su existencia⁽⁴²⁾. El tres de octubre de 1381, concedió mediante breve apostólico licencia para que el priorato fuese erigido en monasterio⁽⁴³⁾.

El Rey, en 1382, tuvo que intervenir en defensa del Abad ante el Mestre Racional Berenguer de Relat. Éste acusaba a fray Arnaldo de malversar la venta de sus vasallos sarracenos rebelados durante la guerra con Pedro el Cruel, fijando un precio tan bajo que hacía sospechar que fuera una argucia para reducir el pago de la tercera parte de los beneficios que debía entregar al fisco real. La actitud del Rey, en contra de sus propios intereses, manifestaba nítidamente su apoyo⁽⁴⁴⁾.

Tras la oportuna licencia del legado apostólico para que el priorato de San Bernardo, dependiente de la abadía de Valldigna, fuese erigido en monasterio, Pedro IV concedió licencia el dieciséis de diciembre de 1383; además, autorizaba la construcción del nuevo edificio⁽⁴⁵⁾. En enero del siguiente año Clemente VII, mediante Bula, confirmó la fundación del monasterio de San Bernardo para un Abad y doce monjes⁽⁴⁶⁾.

La constante protección del Ceremonioso se tradujo incluso en un apoyo directo al proceso constructivo. Así, Fray Francisco de Villanueva, cronista del periodo fundacional del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, señalaba como *fray Arnaldo ganó del Rey la vida de gran número de moriscados que por sus deméritos la habían perdido, con que ayudasen y trabajasen en la obra del monesterio. Y así venían de cinquenta en cinquenta por seis semanas hasta acabada la obra*⁽⁴⁷⁾.

La Obra.

En cuanto a la obra, nada sabemos de su composición, iconografía, dimensiones, estilo, etc. Tan sólo podemos establecer relaciones con otras obras, buscando una constante que nos ayude a establecer hipótesis. Pero

siempre con la enorme precaución que se debe guardar al movernos en el terreno de las conjeturas.

Siguiendo pautas comunes podemos intuir una estructura y tipología trecentista: retablo de artesa, tres calles con la central más ancha y alta, culminada por un calvario; las laterales divididas, con dos o tres escenas en cada una de ellas; predela; guardapolvos y polsera. Entre las obras documentadas de Lorenzo Zaragoza, este esquema presentaba el retablo de San Pedro Apóstol y San Bernardo, realizado para Bernardo Miró en el año 1389⁽⁴⁸⁾, la obra más cercana cronológicamente a la que nos compete.

Podemos inferir por su ubicación en el altar mayor, y sobre todo por su precio de 120 libras, que pudo ser de tamaño considerable. Una comparación con los precios de otras obras capituladas por el pintor, nos muestra su preeminencia. El retablo de Villarreal estaba capitulado en 50 libras; el de Santa María del Puig en 27 libras, 10 sueldos; el de San Pedro Apóstol y San Bernardo para Bernardo Miró, en 40 libras; el de San Sebastián y San Anastasia, para la capilla Pujalt en la iglesia de Alzira, en 35; el de Santa María y Santa Águeda, en Jérica, en 100; el de Onda, en 45. Destacan, por lo tanto, notablemente las 120 libras del altar mayor de San Bernardo; cifra que consideramos elevada incluso en el caso de que las obras de carpintería estuviesen incluidas en el precio. Entre los retablos de gran cuantía que se realizan

(41) A.H.N., Clero, carpeta 3324, nº15 (Traslado); y A.R.V., Clero, legajo 682, caja 1778, nº282; y A.R.V., Clero, Libros, 1037, f.48.

(42) A.H.N., Clero, carpeta 3325, nº15.

(43) Mencionada en A.H.N., Códices, 522/B, p.94; 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

Las diferencias cronológicas vuelven a ser en este punto significativas. M. Ferrandis, apunta que la autorización se produce por bula de Clemente VII el día 31 de marzo de 1381 (op. cit). Según M. Fullana, el 5 de mayo de 1381, el cardenal firmó la licencia (op. cit. p.182).

(44) GARCIA GARCIA, FERRAN: Op. cit. Cita como fuentes: A.H.N., Clero, Carpeta 3387, nº7; y A.C.A., Cancillería, registro 940, f.41v.

(45) A.H.N., Clero, legajo 7492 (Traslado en pergamino). También citado en A.H.N., Códices, 522/B, pp.94-95; 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

(46) A.H.N., Clero, legajo 7493 (Traslado en pergamino).

(47) A.H.N., Códices, 223/B; 493/B, f.2; y 515/B, f.2.

(48) véase, n. 27.

en tierras valencianas en el último tercio del XIV, pocas obras admiten comparación con ella⁽⁴⁹⁾.

Iconográficamente, pensamos que el retablo estaría formado por tablas que representasen escenas de la vida de San Bernardo. En el eje vertical estarían situadas las escenas más importantes, tal vez la aparición de la Virgen al Santo; en la parte superior el calvario o la crucifixión; en las calles laterales otras escenas de la vida del titular. Esta distribución, por ejemplo, presentaba el retablo de San Bernardo que Bernat Miralles de Játiva contrató con el pintor Francesc Comes en septiembre de 1382, y que en julio de 1384 cedió a Francesc Serra.

En cuanto a la forma, estilo o corriente, dos son las opciones que se nos presentan atendiendo a las diferentes interpretaciones que hacen Dubreuil y Pitarch sobre las obras pictóricas conservadas atribuibles a Lorenzo Zaragoza. La línea divisoria entre ambos, básicamente, se encuentra en la mayor o menor aceptación que en el maestro tuvieron las formas de la corriente internacional. Para el primero, la presencia de la nueva corriente en el pintor fue temprana e intensa. Se encontraba en condiciones de conocer obras internacionales por su vinculación profesional con los Reyes de Aragón, y capacitado para asimilarlas. El segundo, defiende una mayor adscripción del pintor a las formas italogóticas, con las que llegaría a la ciudad del Turia imbuido por el círculo de Arnau Bassa y Destorrents. Será en cronología más avanzada, entrada la última década del XIV, cuando se produzca en su obra una adaptación a la corriente internacional a través del contacto con Marçal de Sax y Starnina; pero incluso en este caso, con pervivencias de estructuras y modelos italogóticos. Por el momento, nada podemos aportar a tan interesante cuestión. Solamente asociar la obra pictórica al documento nos autorizaría a tomar partido, y podemos adelantar que nuestro trabajo pierde el rastro de la obra en el siglo XVII.

Ninguna noticia señala que el retablo saliese del monasterio cisterciense, si bien es cierto que durante el siglo XV padecemos una gran laguna documental. Para presumir su existencia debemos esperar a comienzos de 1546 cuando D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria, hizo efectivo su dominio sobre el Monasterio de San Bernardo de Rascaña. Tomó posesión solemne del mismo, sustituyó la comunidad cisterciense que en él habitaba por la jerónima, cambió el nombre o intitulación del monasterio, llevó a él los cuerpos de su esposa y hermana para ser enterrados, *e hizo mudar el retablo de San Bernardo a una capilla y poner en el altar mayor a San Miguel*⁽⁵⁰⁾. ¿Es éste el retablo pintado por

Zaragoza?. En nuestra opinión la respuesta es afirmativa, puesto que se mantiene la ubicación y advocación del mismo, y nada nos dice documentalmente lo contrario.

El retablo, probablemente, se mantuvo en la iglesia habida cuenta de los escasos recursos de la comunidad para dotarla de otros nuevos. La muerte del Duque de Calabria y los juicios que a esta siguieron contra el monasterio de San Miguel de los Reyes, hicieron peligrar la propia existencia del proyecto jerónimo. Son años de apuros, en los que los monjes se vieron obligados para subsistir a vender gran parte de lo recibido por su fundador. Únicamente a finales de la década de los setenta la situación se estabilizó y se retomó la actividad edilicia. Se reanudó la construcción del claustro sur del monasterio, pero con unos criterios muy diferentes a los que marcaron su inicio; lo que es fiel reflejo del tiempo transcurrido. Y no fue hasta finales de la siguiente década cuando los padres visitadores obligaron al monasterio a dotar las capillas de la iglesia con retablos.

La visita ordenó que se hiciera un retablo por año. La comunidad acudió al General de la Orden exponiendo las estrecheces que pasaban a consecuencia de las obras que llevaban a cabo y de los juicios a los que debían hacer frente. El Padre General, atendiendo las causas expuestas, rebajó el mandato de los visitadores a un retablo cada tres años.

El 14 de octubre de 1588, el padre Prior proponía a los padres capitulares:

que si les parescía que atento que había venido el chonvento en que se hiziese un retablo por lo que estava mandado en la carta de la visia (sic) y havían determinado que fuese de la Concepción de Nuestra Señora, pero que considerando la mucha falta que

(49) Destacamos la obra de Francesc Serra, otro gran maestro, para el altar mayor del convento de franciscanos de Játiva realizado entre 1391 y 1392 por 310 florines (unas 155 libras).

Las dimensiones continúan siendo una incógnita. Por un lado, pensamos que la ausencia de monumentalidad en la retabística del XIV, pudiera deberse a que las obras que tenemos para su análisis son aquellas que estaban destinadas a capillas y no a ocupar el altar mayor de un templo, donde se reservaban los mayores recursos. Por otro, no queremos establecer una estricta correspondencia precio - dimensiones, pues hay múltiples variables que pueden intervenir en el mayor coste de una obra, como los materiales.

(50) Así lo recogen las Actas Capitulares: A.H.N., Códices, 505/B, ff.13v-14; y la crónica del monasterio: A.H.N., Códices, 223/B; 493/B, ff.13v-14; y 515, ff.13v-14. Ambas fuentes estrictamente contemporáneas a los hechos.

hay en esta casa en no haber ningún retablo de la invocación de nuestro Padre Sant Hierónimo, que si les parecía que fuese el dicho retablo de la invocación de nuestro Padre Sant Hierónimo, pues el retablo de Nuestra Señora que hay al presente en la yglesia aún se puede suportar algunos años⁽⁵¹⁾.

Así pues, varios aspectos inducen a pensar que la obra medieval se mantuvo en el propio monasterio durante algún tiempo. Por un lado, las dificultades económicas sufridas por la casa jerónima durante sus primeros años condujeron a la escasez de retablos, siendo sumamente significativo que, más de cuarenta años después de la fundación, los monjes no tuvieran un retablo del padre de la Orden. Por otro, sabemos que desde la llegada de la comunidad se mantuvo una capilla y altar dedicado a San Bernardo.

La preocupación por dotar con nuevos retablos a la casa sólo se hizo constante desde finales del siglo XVI. Vicente Requena pintó, además del retablo de San Jerónimo realizado entre 1588 y 1589, el de Nuestra Señora Inmaculada Concepción entre 1589 y 1590, y el de Santa Ana entre 1594 y 1595, colaborando en ellos José Esteve en las obras de entalladura. Otros retablos que fueron incorporándose a las capillas de la iglesia fueron: el de San Sebastián y Santos Juanes, entre 1594 y 1595, y por las mismas fechas el de María Magdalena; a comienzos de la siguiente centuria el de San José y el de la Ánimas; los Preparativos de la Crucifixión, de Juan Ribalta, y la aparición de la Virgen a San Bernardo, atribuida a Francisco Ribalta, ambos en 1615. El retablo del altar mayor, por su parte, fue contratado por Juan Miguel Orliens en 1627, y en 1645 fue colocada la Adoración de los Reyes de Gregorio Bausá, coincidiendo con la inauguración de la nueva iglesia; retablo que fue sustituido durante el segundo tercio del XVIII por otro en cuya realización participaron varios monjes legos de la propia casa; destacando entre ellos Cavaller.

Con esta enumeración apreciamos como las razones que justificaron que se mantuviera un retablo tan ajeno a los nuevos gustos, iban diluyéndose. El elemento clave para su substitución final pudo ser, en nuestra opinión, la compra de la obra de Francisco Ribalta: Aparición de la Virgen a San Bernardo, dándole la leche. El tema iconográfico la convertía irremisiblemente en el relevo de la anterior. Este hecho, lejos de ser aislado responde a una constante que con claridad intuyó Elias Tormo: *Es verdad que en Valencia, más que en parte alguna se substituyeron casi en absoluto los retablos medievales en los siglos posteriores, de la misma manera que se visitieron o substituyeron casi todos los templos ojivales*⁽⁵²⁾.

El destino que pudo tener una vez desmontado es por momento incierto. Bien pudo haber sido trasladado a la capilla de alguna las granjas del cenobio; bien pudo haber sido cedido a alguna de las iglesias de los lugares de los que era Señor el monasterio; bien pudo dejarse perder en uno de los rincones de la casa.

CONCLUSIÓN.

El establecimiento de Lorenzo Zaragoza en la ciudad de Valencia el año 1375 se enmarca entre las numerosas iniciativas de los órganos municipales para el engrandecimiento de la misma. Se produce en un momento de reactivación general de la ciudad, y supuso una inflexión en el panorama artístico valenciano.

Con el época que damos a conocer constatamos una intervención inédita del pintor: el retablo para el altar mayor de la iglesia cisterciense del monasterio de San Bernardo de Rascaña o de la Huerta, en las afueras de Valencia. Obra que a juzgar por su elevado precio, ciento veinte libras, tuvo que ser realmente ambiciosa. Su actividad en la misma, entre 1385 y 1387 nos permite cubrir uno de los vacíos biográficos más dilatados de este gran maestro.

LUIS ARCINIEGA GARCÍA
Universitat de València

(51) A.H.N., Códices, 506/B, f.4.

(52) TORMO, ELIAS: *Levante*, 1923, Calpe, Madrid; p.CXXXIII.

EL MUNDO SIMBOLICO DE VELAZQUEZ: “LA TUNICA DE JOSE” Y “LA FRAGUA DE VULCANO”, ESTUDIO ICONOLOGICO(*)

La mayoría de los autores están de acuerdo en fechar ambos cuadros hacia 1630, pintados por Velázquez en Italia sin que mediase encargo previo, siendo considerados como pareja, por lo que se ha buscado en ellos un aspecto común, que sin duda tienen, aunque algunos lo nieguen⁽¹⁾. Julián Gállego propone para los mismos el *poder de la palabra*, “...una nueva variación sobre el eterno tema velazqueño de la superioridad de la idea sobre el trabajo”⁽²⁾, coincidiendo en cierta medida con la hipótesis de Tolnay con respecto a “La fragua”, que podría interpretarse —según este autor— como “la visita de Apolo, representante de las nobles artes, al taller del artesano, llevando a las tinieblas la luz de las *artes maiores*”⁽³⁾.

Con todo, y en esta línea, muy poco se han tenido en consideración, pese a la importante hipótesis que planteaban, las apreciaciones iconológicas de D. Diego Angulo, quien basándose únicamente en las fuentes literarias y en el origen primero de la trama de ambas historias, consideró que los lienzos podían compartir un idéntico contenido, la alusión a la *envidia*, “aunque sin ser capaz de establecer en mis conocimientos actuales un puente que relacione el significado de ambos temas en forma suficientemente satisfactoria para justificarlos como compañeros”⁽⁴⁾. En la actualidad, podemos demostrar con base emblemática y simbólica en general, que Angulo no se equivocaba y que, de nuevo, sus lúcidas intuiciones eran, como casi siempre, certeras.

En primer lugar es necesario tomar en consideración el texto originario en que se inspira “La túnica de José”: Génesis, 4.^a parte, 37, 31-35. En el epígrafe de este capítulo XXXVII se dice textualmente: “Joseph, envidiado y vendido por sus hermanos, es conducido esclavo á Egipto, y vendido a Putiphar”. En los versículos 31-35, se aclara toda la escena del cuadro: los hermanos, tras venderlo, tomaron la túnica talar de José y la empaparon con la sangre de un macho cabrío, presentándola a Jacob quien, tras reconocerla, pensó que una fiera había devorado a su hijo (Fig. 1). Esta idea/asociación de la envidia como causa de la desgracia de José, permanecía viva en la mentalidad de la época de Velázquez: Hernando del Soto, bajo el lema “Quidam innocens”, presenta al mismo en una cisterna (donde lo



(Fig. 1). Diego Velázquez, “La túnica de José” (223 x 250 cm).
Monasterio de El Escorial

metieron sus congéneres para venderlo), víctima de tal pecado capital⁽⁵⁾.

En el lienzo sólo aparecen seis personajes, igual que en “La fragua”, detalle deliberadamente pensado por el pintor como veremos: cinco de los once hermanos y Jacob. En primer término, a la derecha del espectador, un perrillo ladrando. La presencia de este último, no

(*) El presente texto es parte de la conferencia que dictó su autor el 11 de julio de 1995, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con motivo de la clausura del curso académico 1994-1995.

- (1) Vid. BROWN, Jonathan: “Velázquez. Pintor y cortesano”. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 72.
- (2) GÁLLEGO, Julián: “Diego Velázquez”. Barcelona, Ed. Anthropos, 1988, 2.^a ed., págs. 85-86.
- (3) TOLNAY, Charles de: “Las pinturas mitológicas de Velázquez”. Madrid, *Archivo Español de Arte*, núms. 133-136, 1961, pág. 33.
- (4) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “La fábula de Vulcano, Venus y Marte y *La fragua* de Velázquez”. Madrid, *Archivo Español de Arte*, Vol. XXXIII, 1960, pág. 180.
- (5) SOTO, Hernando de: “Emblemas moralizadas por _____, Contador y Veedor de la casa de Castilla de su Magestad. Dirigidas a don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma, Marqués de Denia. Con privilegio. En Madrid. Por lo herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599”, pág. 125.

recogida en el texto bíblico, se podría considerar evidente en la medida en que José y sus hermanos eran pastores (y estando con el rebaño es cuando estos últimos llevan a cabo su páfida acción), siendo el animal el único que, o bien por haber sido testigo del suceso o bien olfateándolo, advierte con su actitud del engaño del que está siendo objeto el espantado progenitor. Este pequeño detalle, que podría pasar por anecdótico, constituye la clave que abre las puertas de la intención de Velázquez a la hora de pintar el cuadro. De nuevo el genial sevillano nos sorprende al elevar lo aparentemente trivial a máximo vehículo de expresión simbólica.

Ya en la Antigüedad este animal fue visto como envidioso⁽⁶⁾. En la Baja Edad Media mantuvo esta significación, siendo frecuente su representación royendo un hueso o disputándolo con otro perro⁽⁷⁾. También en la emblemática renacentista y barroca se asoció al mencionado pecado: en general al vicio en *Valeriano*; perros enfrentados o que se disputan un erizo (Corrocet) o una clava (Saavedra), etc.⁽⁸⁾. El mismo *Palomino*, en la descripción de las pinturas del frontis del coro de San Esteban de Salamanca, apartado VIII, al aludir a los siete animales que simbolizan los vicios, asocia el de la envidia al perro⁽⁹⁾.

En una de las alegorías de la envidia que conformó *Ripa*, se describe a una mujer vieja, mal vestida con el traje del color de la herrumbre, torciendo la vista y mirando de lado, llevándose una mano a la boca y junto a un delgadísimo perro, "animal por cuyas manifestaciones notoriamente se conoce que es envidiosísimo, pues todo lo que pertenece a los otros lo querría para él solamente"⁽¹⁰⁾. El enjuto perro que nos muestra Velázquez se ajusta más a esta descripción y no parece cuadrar con un guardián de rebaños, un lebrel o un mastín.

No obstante, por si fuera poco o quedara algo nebulosa la alusión del perro a la envidia, el pintor completa la alegoría según *Ripa*, mostrando a uno de los hermanos llevándose la mano derecha (puño) a la boca, mirando de lado y vestido con un manto anaranjado, el color del orín como indica el tratadista italiano. En pintura, la herrumbre u óxido de hierro se nombra como amarillo anaranjado Marte. El llevarse la mano a la boca "quiere simbolizar que (la envidia) sólo a sí misma se perjudica y que tiene su origen en el ocio la mayoría de las veces". El gesto, según *Ripa*, es propio de mujeres desocupadas y de baja condición⁽¹¹⁾. La herrumbre debe aludir a que se consume a sí misma⁽¹²⁾ (Fig. 2).

Aclarada, desde el punto de vista simbólico, "La túnica de José" como alusión a la envidia, intentemos averiguar si el lienzo presuntamente compañero, "La fragua de Vulcano", comparte el mismo contenido.



(Fig. 2). Alegoría de la "Envidia" en "La túnica de José".

Diego Angulo y *Santiago Sebastián* localizaron textos contemporáneos en los que se explica el chivatazo de *Apolo-Sol* como causado por la envidia. En efecto, el joven numen advertiría al viejo y tullido *Vulcano*, mientras éste se encontraba trabajando en su taller junto a sus oficiales los cíclopes, que su mujer *Venus* le engañaba

(6) PLINIO, Lib. 25, cap. 8.

(7) Vid. ROIG CONDOMINA, Vicente M.: "Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valcedebro". Prólogo de Santiago Sebastián. Valencia, 1989, pág. 237.

(8) GONZALEZ DE ZARATE, Jesús María: "Saavedra Fajardo y la literatura emblemática". Sep. de *Traza y Baza*, n.º 10. Universidad Literaria, Valencia, 1985, pág. 65. Vid. HENKEL, A. y SCHONE, A.: "Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts". Stuttgart, 1967.

(9) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: "El Museo Pictórico ó Escala Optica". Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, tomo 2, pág. 328.

(10) RIPA, Cesare: "Iconología". Roma, 1603. Ed. de Akal, Madrid, 1987, tomo I, pág. 343.

(11) Id; ibid.

(12) Id; ibid.

con *Marte*, no movido por una honesta intención, sino resentido porque él no había conseguido los favores de la diosa del amor. Angulo presenta al respecto los textos de *Ovidio* (en *Sánchez de Viana*, fines del siglo XVI), del sevillano *Juan de la Cueva* (1604), *Fray Francisco de Vitoria* (1620) y *Vicente García* (1700), en los que se justifica la acción de Apolo como impulsada por los celos o la envidia⁽¹³⁾. Compartimos con Santiago Sebastián, quien fue el que identificó —creemos— la fuente literaria en que se inspiraría Velázquez, que el pintor tuvo en cuenta, sobre todo, lo reseñado por *Sánchez de Viana* en sus “Anotaciones” al libro cuarto de las *Metamorfosis*, que el artista guardaba en su biblioteca y que “explica mejor la mentalidad de la época y nos lleva más directamente a la comprensión del cuadro”⁽¹⁴⁾:

“Venus, muger de Vulcano, dios de la herrería, enfadada de la suciedad y hollín de su oficio, y de la fealdad de su persona, se enamoró del valiente Marte, dios de la guerra, con quien estava en amoroso entretenimiento en tanto que el tosco herrero se exercitava con los martillos en la fragua. Los enamorados dexavan en su guarda al gallo, mancebo vigilantissimo, y muy familiar de Marte, quando gozavan de sus amores, éste les dava aviso de los que venían, y estaba mas en particular a su cargo avisarles de la venida del Sol, a quien el adúltero tenia gran miedo, por ser naturalmente descubridor de secretos, y tenerle por persona invidiosa de semejantes contentamientos. Mayormente que por las estrecha amistad que con Vulcano tenía, estava cierto le descubriría el adulterio, si le supiese. Acaesció, pues, que una vez el gallo se durmió y el Sol vino, sin que nadie le sintiese, y cogió a los amantes en el hurto, y al punto lo habló al marido”⁽¹⁵⁾, (Fig. 3).

Es evidente que, en tiempos del pintor, no resultaba extraño asociar la denuncia de Apolo a la envidia. Esta también pica, corroe con la lengua⁽¹⁶⁾. En función de ello se puede entender que en el boceto preparatorio de la cabeza de Apolo para el cuadro que nos ocupa, conservado en una colección particular de Nueva York (Fig. 4), Velázquez muestra al dios con “serpenteantes cabellos”, según palabras de *Gállego*⁽¹⁷⁾. Y no hay que insistir que en la alegoría de la Envidia (en *Alciato*, *Ripa*, *Vaenius*, etc.), ésta se muestra con serpientes en la cabeza en lugar de cabellos, o mezclas con ellos, con el fin de significar sus malos pensamientos⁽¹⁸⁾. Bien es cierto, no obstante, que en la versión definitiva Velázquez no fue tan claro, presentando la cabeza del numen simplemente con pelo rizado.



(Fig. 3). *Diego Velázquez*, “*La fragua de Vulcano*” (223 x 290 cm) Madrid. Museo del Prado

También el manto de Apolo, en el lienzo que tratamos, es amarillo/anaranjado. Ello podría explicarse en la medida en que Apolo se presenta como Febo, asociado al sol. Sin embargo, no debe pasar desapercibido que para *Ovidio* la envidia se identifica con el color amarillo y que según *Ripa* se viste del color del orín, como ya hemos advertido al tratar de “*La túnica de José*”.

Junto a estos argumentos literarios y simbólicos, el lienzo muestra en su desarrollo otros detalles, de naturaleza emblemática, que insisten en esta alusión a la envidia. En él aparece, además de los personajes, fundamentalmente, los útiles y medios propios de un herrero: yunques, martillos, tenazas, etc. Se advierte de forma destacada (y evidente) la llama de la chimenea, de la fragua, que da sentido a toda la escena. El fuego, la llama, está asociada, entre otros significados, al pecado que tratamos. Como advierte *Tervarent*, en un

(13) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “La fábula de Vulcano...”, op. cit., págs. 150-165.

(14) SEBASTIAN, Santiago: Lectura iconográfico-iconológica de *La fragua de Vulcano*. Valencia, *Traza y Baza* n.º 8, public. del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Literaria, s/f, pág. 23.

(15) *Ibid.*

(16) Vid. TERVARENT, Guy de: “Attributes et symboles dans l’art profane (1450-1600). Dictionnaire d’un langage perdu”. *Travaux d’Humanisme et Renaissance*, XXIX. Genève, 1958, pág. 187.

(17) GÁLLEGO, Julián: Catálogo de la exposición “Velázquez”. Madrid, Museo del Prado, 1990, pág. 167.

(18) ALCIATO, “Emblemas”. Ed. de Santiago Sebastián. Madrid, Ed. Akal, 1985, pág. 107.



(Fig. 4). Diego Velázquez. Cabeza de Apolo (36 x 25 cm)
Nueva York. Colección particular.



(Fig. 5). Horozco y Covarrubias, "Emblemas morales", VI, Lib. III

grabado norte italiano, de hacia 1470, se muestra a la Envidia sobre llamas, acompañándose de este texto:

"Discopro el focho dentro alquale ardo
lo consumo quel cor dove io albergo"⁽¹⁹⁾

Se alude a que la envidia se consume a sí misma. Es habitual su representación comiéndose el propio corazón, como aparece en Alciato y Ripa, entre otros⁽²⁰⁾. Como advierte Diego López, es propio del envidioso el herirse "el coraçon y se punça el alma"⁽²¹⁾. Esta idea, asociada a la llama que devora y al volcán que se abrasa a sí mismo, la encontramos en Horozco y Covarrubias, cuyo emblema VI del libro III, muestra al Etna vomitando fuego (Fig. 5). En la octava que acompaña la imagen se lee:

"Si el Ethna en vivas llamas se deshaze
abrasandole el fuego noche dia,
y a si mismo y no a otro daño haze,
tal es el fuego que la embidia cría".

Horozco y Covarrubias insiste en la explicación de su emblema que "se compara el infernal vicio de la embidia a este perpetuo fuego del monte Ethna: pues assi como el perjuzio (sic) y daño de su fuego le convierten en sí, abrasandose de dia y de noche, así el embidioso se consume y abrasa sus entrañas con la tristeza que tiene del bien ajeno..."⁽²²⁾

Si tenemos en cuenta que, según la tradición, Vulcano tenía una de las fraguas en las cavernas del monte Etna, en la que trabajaba con sus cíclopes⁽²³⁾, entendemos la relación que puede tener, además de lo apuntado, la elección por parte de Velázquez del asunto de Vulcano con el fin de incidir en el pecado de la envidia. Y por supuesto que también es evidente la presencia de la llama, si consideramos que Venus engañaba a su marido mientras éste "se exercitava con los martillos en la fragua", como indica Sánchez de Viana. En relación con el engaño, hay que señalar la presencia en el lienzo de una candela apagada, que simboliza la falta de vigilancia⁽²⁴⁾

Es más, en la emblemática de la época ciertos útiles del herrero se presentan con la intención de aludir a la envidia. Sebastián de Covarrubias, en su emblema 12, I

(19) TERVARENT, Guy de. "Attributs et symboles...", op. cit., p. 183. "Muestro el fuego en el que ardo/consumo el cuerpo donde habito".

(20) Vid. nota 18.

(21) Id; ibid.

(22) HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de: "Emblemas morales de Don _____, Arcediano de Cuéllar en la Santa Iglesia de Segovia. Dedicadas a la buena memoria del Presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío. Año 1604. Con licencia. En Zaragoza. Por Alonso Rodríguez", pág. 112 v.

(23) VIRGILIO: "Eneida", VIII, 416 y ss.

(24) RIPA, Cesare: 'Iconología', op. cit., tom. II, p. 420.

Centuria, muestra la lima entre un yunque y una alegoría del mencionado vicio, bajo el lema "CARPIT, ET CARPITUR UNA" (Fig. 6), afirmando que "para significar la embidia es muy a propósito la semejanza de la lima de los herreros que gasta el hierro, y ella juntamente se va gastando"⁽²⁵⁾. En la octava correspondiente se aclara la asociación de la lima a la Envidia, que roe su propio corazón:

"La embidia miserable y ponçoñosa,
Su propio coraçon esta royendo,
Del plazer de proximo ravisosa,
Se va visiblemente consumiendo,
O lima sorda, esquiva y escabrosa,
Tus diètes gastas quãdo vas mordiẽdo
La superficie del hazero fuerte,
Que a el das lustre y a ti das muerte".

En el lienzo de Velázquez se muestra en primer término, a los pies de Apolo, un yunque sobre sillar de piedra similar al del grabado que reproduce el emblema de Covarrubias, aunque bien es cierto que no se localiza entre los útiles desparramados en el obrador ningún instrumento que se parezca a una lima. No obstante, queda también "relacionado", en este caso visualmente, otro útil de la herrería con el pecado que comentamos: el yunque, a través del mencionado grabado.

Pasemos por último a tratar de dar una explicación a la circunstancia de que en los dos cuadros velazqueños que estudiamos aparezcan sólo seis personajes. En "La túnica de José" simplemente se ha reducido el número de hermanos; sin embargo, en "La fragua" tal número parece forzado, en la medida en que la mayoría de las fuentes sólo aluden a tres oficiales de Vulcano, quienes junto con éste y Apolo reducirían los protagonistas de la escena a cinco. Así, en la "Eneida", de Virgilio (lib. VIII, 190), se nombra a los cíclopes *Brontes*, *Estéropes* y *Piracmón*, los mismos que aparecen en la "Philosophia secreta" de Juan Pérez de Moya, el libro español de mitología más importante del siglo XVI, que Velázquez guardaba en su biblioteca. También Fray Francisco de Vitoria, en su "Teatro de los dioses de la gentilidad" (1620), menciona a los mismos⁽²⁶⁾. Es evidente que Velázquez rebuscó con el fin de componer su lienzo con seis personajes: en "Los amores de Marte y Venus" (1604) del poeta sevillano Juan de la Cueva, se nombran cuatro cíclopes como ayudantes de Vulcano: *Brontes*, *Paracmón*, *Steropes* y *Aemónides*⁽²⁷⁾.

También en la tradición artística se había representado el asunto de la fragua de Vulcano con sólo tres cíclopes, como puede advertirse en el relieve helenístico de "La forja de las armas de Aquiles", del Palazzo dei



(Fig. 6). "Carpit et carpitur una", 12, Centuria I. Sebastián de Covarrubias, "Emblemas morales". 1610

Conservatori de Roma, que Santiago Sebastián relacionó, desde el punto de vista de su inspiración compositiva, con la obra que nos ocupa⁽²⁸⁾. Tintoretto, en el lienzo de mismo asunto que el que estudiamos, del Palacio Ducal de Venecia, muestra tres cíclopes. También Louis Le Nain, por citar otro ejemplo, compuso su lienzo de "Venus en la fragua de Vulcano" (Reims, Musée Saint-Denis), con igual número de colaboradores del numen.

Se ha tratado de ver en el cuarto ayudante que aparece en el lienzo velazqueño simplemente a un aprendiz. De hecho, es el único que muestra sus dos ojos, al fondo en lo alto. De los otros tres, en primer término, en situaciones de perfil, sólo advertimos un ojo, el único que tenían los cíclopes (he aquí otra genialidad iconográfica y al mismo tiempo "natural" de Velázquez). ¿Quería de alguna forma el genial sevillano curarse en salud desligando a aquel cuarto personaje (Aemónides) que no mencionaban, salvo excepcionalmente, las fuentes, y

(25) COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: "Emblemas morales de Don ____ Capellán del Rey N.S. Maestrescuela, y Canónigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio, etc." Con privilegio, en Madrid por Luis Sánchez, año 1610, 12 y 12 v.

(26) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: "La fábula de Vulcano...", op. cit. (27) Id; ibid.

(28) SEBASTIAN, Santiago: "Lectura iconográfico-iconológica de La fragua de Vulcano", op. cit.

presentándolo de forma ambigua, con los dos ojos, por si realmente no se trataba de un cíclope?

Fuera cual fuere la auténtica razón, es evidente que el pintor "forzó" la presencia de seis individuos, al igual que en "La túnica". ¿Por qué razón? Simplemente para incidir de nuevo en la envidia, que hacía el número "seis" en el orden de los pecados capitales de la época. El mismo Palomino los enumera de esta manera:

soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Tal orden parece proceder de *San Gregorio Magno*, que jerarquizó los siete vicios capitales.

LORENZO HERNANDEZ GUARDIOLA
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

EL RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DE LOS REYES (CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE VALENCIA): UNA OBRA DE JOSEP ESTEVE E ISAAC HERMES VERMEY (1581-1583)*

El que fuera convento de la orden de Predicadores de Valencia fue fundado en 1239 a instancias del rey Jaime I, y pronto se convirtió en uno de los centros espirituales más notables de la ciudad, donde residieron *san Vicente Ferrer* y *san Luis Bertrán*, entre otros. Hasta el siglo XIX el convento se conservó en todo su esplendor, con una iglesia gótica de fines del siglo XIV, diversas capillas góticas y barrocas y el claustro, de principios del siglo XIV. La Desamortización de 1835 comportó la desafección del conjunto y su transformación en sede de la Capitanía General. Sufrió entonces el convento diversas reformas y derribos; se conservan actualmente parte de la iglesia, el claustro y algunas capillas. Entre ellas, la capilla de los Reyes, uno de los mejores ejemplos de la arquitectura gótica valenciana. Construida en el siglo XV, presenta planta rectangular y se cubre con tres tramos de bóveda de crucería anervada. El fundador de la capilla fue el rey *Alfonso el Magnánimo*, y la concluyó su hermano *Juan II*. De ahí el nombre de "Capilla de los Reyes"⁽¹⁾.

El emperador *Carlos V* concedió a *doña Mencía de Mendoza y Fonseca*, segunda esposa del *duque de Calabria*, el privilegio de utilizar la capilla como lugar de enterramiento de sus padres, los *marqueses de Zenete*, y de ella misma. El cenotafio de los padres de *doña Mencía*, colocado en el centro de la capilla, es de mármol de Paros y fue obrado por *Giovanni Orsolini* y *Giovanni Carlone*, quienes lo realizaron siguiendo el diseño de *Giovanni B. Castello*, "il Bergamasco"⁽²⁾. *Doña Mencía de Mendoza* era tía del noble catalán *don Luís de Requesens y Zúñiga* (1528-1576) quien, tal como consta en la lápida del sepulcro, de su propio pecunio costeó tanto el cenotafio como la lápida de *doña Mencía*, que quiso ser enterrada en el suelo.

La realización del retablo mayor se debió también a la intervención de *don Luís de Requesens*, heredero de su tía. Este importante noble, Comendador de la Orden de Santiago de Castilla, fue en su infancia compañero de juegos de *Felipe II*, y mantuvo a lo largo de su vida una relación de amistad con el rey, que cuando acudía a Barcelona se alojaba en su palacio, el Palau Reial Menor. Después de ser embajador en Roma, intervino don Luís en la batalla de Lepanto, y fue lugarteniente de *don Juan de Austria*. Entre 1571-1573 ocupó el cargo de

gobernador de Milán; en 1573 acudió a los Países Bajos a sustituir al *duque de Alba*, en una misión pacificadora que truncó su muerte en 1576⁽³⁾. Su hija *doña Mencía de Requesens y Mendoza*, casada con el *marqués de Los Vélez*, se encargó a la muerte de su padre de cumplir sus disposiciones testamentarias. Entre ellas estaba la de mandar construir un retablo en la capilla de los Reyes de Valencia.

El 25 de febrero de 1581 *don Jaume Pallás*, en nombre de *doña Mencía de Requesens*, establece las capitulaciones para realizar un retablo con el "imaginari" valenciano *Josep Esteve*. El documento del contrato, dado a conocer por *José Nicolau*⁽⁴⁾, despejó las dudas que hasta ese momento se tenían acerca del autor de la parte escultórica del retablo, que ya había sido alabado por *Antonio Ponz*⁽⁵⁾. Autores como *Marcos*

* Agradezco al Dr. Ximo Company, director del Museu Sant Pius V, las facilidades dadas para la publicación de este trabajo, y a la Sra. Anna Alfaro, bibliotecaria del Museo, la información respecto a la bibliografía. Asimismo, agradezco a don Julián Almirante y a don Manolo Marzal las informaciones que me proporcionaron, felicitándolos por la profesionalidad y el interés con que encararon la difícil tarea de restaurar el retablo.

- (1) TORMO, Elías. *Guía de Levante*. Madrid, 1923, pág. 130-131.
- (2) TEIXIDOR, José. *Capillas y sepulturas de la iglesia y claustro del convento de Predicadores de Valencia*, 3 vols. Valencia, edic. 1949, 1950 y 1952. CATALÁ GORGUES, Miguel Angel. "Real Convento de Santo Domingo-Capitanía General", en *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, 1983, pág. 200-206 (con una extensa bibliografía sobre el conjunto del convento de Santo Domingo). BENITO GOERLICH, Daniel. *Valencia y Murcia* (La España Gótica, 4). Madrid, 1984, pág. 312-318.
- (3) LÓPEZ TORRIJOS, R. "Los autores del Sepulcro de los Marqueses de Zenete", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), núm. 203 (julio-septiembre) (1978): 323-336.
- (4) MARCH, José María. "El Comendador Mayor de Castilla Don Luís de Requesens en el gobierno de Milán. 1571-1573". *Estudio y narración documentada de fuentes inéditas*. Madrid, 1943.
- (5) NICOLAU BAUZÁ, José. "Contrato para retablo en la capilla de los Reyes del Convento de Sto. Domingo", en *Archivo de Arte Valenciano*, año LXV (1984): 31-33.
- (6) PONZ, Antonio. *Viage de España*. Tomo IV. Madrid, 1972 (reed. facsímil de la 3.ª ed. Madrid, 1789), pág. 96: "el altar tiene varios cuerpos de arquitectura no mal entendida, y hay en él adornos de escultura y pintura, guardando conformidad en todo".

Antonio de Orellana atribuían la escultura a Juan Muñoz, mientras que Carlos Sarthou lo hacía respecto a Jerónimo Valeriola⁽⁶⁾.

El contrato con Josep Esteve es un interesante documento según el cual el escultor había presentado un boceto previo, y se comprometía a emplear madera de pino resinosa en la mazonería, y de ciprés en los tres grupos escultóricos centrales⁽⁷⁾. Por otro lado, se menciona que en columnas, frisos y pedestales ha de emplear la técnica del "betum buidat". La restauración del retablo, de la cual se hablará más adelante, ha puesto de manifiesto que Josep Esteve usó en efecto de este procedimiento, que se consigue no mediante la talla directa en la madera, sino aplicando unos moldes a modo de bajorrelieves. La duración de los trabajos debía ser de un año y por él cobraría el escultor 380 libras, en tres plazos. De la redacción del contrato se desprende que Josep Esteve había previsto dejar espacio para "huyt taules chiques que se han de pintar de pinzell" y otros "taulellets chiquets", acordándose que si no se ocupaba de las pinturas, había de rebajarse el importe total. Actúa como avalista el pintor valenciano Gaspar Requena.

Josep Esteve concibió el retablo según los esquemas renacentistas habituales en los retablos españoles⁽⁸⁾, disponiendo los temas principales a lo largo del eje central: en el ático el Calvario, símbolo de la Redención, con Cristo crucificado, María y san Juan. En el centro, un bajorrelieve con la Conversión de san Pablo camino de Damasco, derribado del caballo por una luz cegadora. Debajo, en el lugar preferente del retablo, y dentro de una hornacina, la Virgen de la Esperanza, entronizada y con las manos unidas en oración. A sus pies, los dos reyes donantes. El retablo se ordena partiendo de un bancal con plafones decorados. Sobre éste se dispone la predela, en la cual dejó el escultor espacio para seis tablas. El cuerpo principal lo centra la hornacina de la Virgen. A ambos lados, dispuso espacio para dos tablas. El segundo cuerpo presenta en el centro el relieve de la Conversión de san Pablo y asimismo disponía de espacio para dos tablas. En el ático, el relieve del Calvario, y una tabla más en el tímpano. En los guardapolvos se dejó espacio para cuatro tablas. El escultor empleó una arquitectura clasicista, con columnas de capitel corintio y fuste estriado, pilastras, frisos e impostas ricamente decorados con un repertorio de querubines, "putti" portadores de guirnaldas laureadas, esfinges, cabezas de leones, motivos vegetales, etc. para los cuales debió seguramente inspirarse en grabados de origen italiano. Toda la parte arquitectónica y escultórica se doró, pintándose con temple de huevo las

carnaciones y otros detalles. El resultado es magnífico en su conjunto. Ahora bien, si Josep Esteve demostró su buen hacer en la arquitectura y los detalles decorativos, no cabe decir lo mismo respecto a la labor estricta de escultura. La figura de la Virgen es rígida, con pliegues marcados y pesada anatomía que muestran un goticismo latente. No hay dominio de la proporción ni de la composición en los otros relieves, todo lo cual lleva a pensar más en un excelente artesano que en un buen escultor. De hecho, era desconocido para la historia del arte valenciano hasta la aparición del documento antes indicado.

Suponiendo que Josep Esteve hubiera cumplido el plazo previsto, la parte escultórica del retablo debió terminarse en 1582. Al año siguiente, en octubre, Isaac Hermes había recibido el primero de los cuatro plazos de las 260 libras que se le adeudaban por su trabajo en el retablo de la capilla de los Reyes. El 19 de julio de 1584 confiesa haber recibido el importe total⁽⁹⁾. Antes de que Madurell publicase el documento, algunos autores atribuían las pinturas a Joan Sarinyena, atribución que algunos trabajos recientes mantienen⁽¹⁰⁾.

No habiéndose encargado Josep Esteve de la pintura de las tablas, fue preciso encontrar un pintor. Y como sea que el retablo lo pagaba la hija de don Luis de Requesens, le encargó la labor al que había sido pintor de cámara de su padre: el holandés Isaac Hermes Vermey. Nacido en Utrecht -en realidad se llamaba Isaac Hermans- el pintor habría sido contratado por don Luís en Roma, en 1561, cuando éste ocupaba el cargo de embajador. Se lo llevó a Barcelona, donde, entre otros trabajos, le encargó la pintura del retablo mayor y la de tres altares laterales de la capilla de su palacio. El pintor y su señor mantuvieron unas difíciles relaciones, motivadas tanto por el choque de sus dos

(6) SARTHOU CARRERES, Carlos. "El ex-convento de los dominicos de Valencia", en *La Esfera* (Valencia), año VII (1920): 317. ORELLANA, Marcos Antonio de. *Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1923, tomo I, pág. 526.

(7) Los relieves son de madera tallada y policromada, aunque algunos autores mantienen que la técnica es la piedra policromada: CATALÁ, 1983, op. cit., pág. 202.

(8) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, tomo XXX (1964): 5-66.

(9) MADURELL MARIMÓN, José María. "Isaac Hermes y las pinturas de la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), tomo XXVIII (1955): 147-150.

(10) ORELLANA, 1923, op. cit., pág. 526 y TORMO, 1923, op. cit., pág. 131. CATALÁ, 1983, op. cit., pág. 202.

fuertes caracteres como por el hecho de que Isaac Hermes debía dedicar más tiempo a sus negocios particulares de compra-venta de mercancías italianas que a la pintura. Cuando Requesens marchó a Milán, llevó consigo al pintor, pero pronto lo mandó de vuelta a Barcelona con el encargo expreso de que lo vigilasen de cerca hasta que finalizase el trabajo. Del retablo de Barcelona, desaparecido en 1932, sólo ha quedado una de las tablas⁽¹¹⁾. Tras la muerte de don Luis, Isaac Hermes debió establecerse por su cuenta en Barcelona, pero consiguió el encargo del retablo de Valencia, que debió pintarse entre 1583-1584. Poco tiempo después se fue a Tarragona, llamado por el arzobispo *Antonio Agustín*, que estaba emparentado con los *duques de Cardona*, primos de los Requesens. En la catedral de Tarragona, Isaac Hermes realizó las pinturas del retablo mayor de la capilla del Santísimo Sacramento, dedicado a la Eucaristía, y uno de los conjuntos más coherentes y armónicos del renacimiento catalán⁽¹²⁾. Establecido en Tarragona, donde tenía casa y taller, realizó Isaac Hermes otras dos importantes obras: el retablo mayor de la iglesia prioral de Sant Pere de Reus⁽¹³⁾ y el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Palamós⁽¹⁴⁾, ambos salvados de la destrucción en 1936.

Isaac Hermes, injustamente semiolvidado por la historia del arte, se revela como uno de los mejores pintores en un período en el que es realmente difícil encontrar obras de calidad en Cataluña. Cuando menos es, con mucho, el mejor pintor del momento en la diócesis tarraconense, un manierista que desarrolló un estilo ecléctico y personal, con algunos altibajos, buen dibujante, y con un recuerdo muy claro en su obra de *Rafael* y *Miguel Angel*. De las quince tablas del retablo mayor de la capilla de los Reyes han llegado hasta hoy nueve, habiendo desaparecido las seis de la predela. En el remate, y como era habitual, se dispone un medallón ovalado con la figura del Padre Eterno, representado como un anciano de larga barba blanca en actitud de bendecir, muy parecido al que había pintado para el retablo de Barcelona. El recuerdo del Padre Eterno de Miguel Angel en la capilla Sixtina está muy claro.

A ambos lados del relieve con la Conversión de *san Pablo* se disponen las tablas de *santo Domingo* (1170-1221), fundador de la orden de Predicadores, y de *san Vicente Ferrer* (1350-1419), patrono de Valencia y residente en el convento, donde tomó los hábitos. El fundador de la orden, a la izquierda, se representa de cuerpo entero, vestido con el hábito dominicano, y sostiene con la mano izquierda un libro y una cruz prelaical con la derecha. A sus pies se encuentra un perrito con una antorcha encendida en la boca. Aparte de ser

una alegoría de la orden ("*domini canes*"), este detalle y la estrella en la frente del santo nos dan idea de que Isaac Hermes debió inspirarse en la *Leyenda Dorada*, donde se recoge que la madre de santo Domingo soñó con el perro durante el embarazo, y su madrina creyó ver una resplandeciente estrella en la frente del santo cuando lo bautizaron⁽¹⁵⁾. La figura de santo Domingo, en primer plano, se recorta contra un paisaje en lejanía, en el cual aparece una construcción que recuerda el templo de *San Pietro in Montorio* de Roma. Era costumbre del pintor incluir en los fondos edificios de la Roma imperial y la renacentista, como hizo en varias tablas del Palau de Barcelona y en el retablo de Reus.

La tabla de san Vicente Ferrer representa al santo predicador en actitud parecida a la de santo Domingo. De pie, y de cuerpo entero, sostiene con la mano derecha un libro y un ramo de azucenas: este detalle demuestra una confusión del pintor, pues la azucena es atributo de santo Domingo. Con la mano derecha levantada, como si estuviera predicando, su figura se recorta contra un paisaje en lejanía, destacando el alto basamento de una columnata a su derecha. Ambas figuras se disponen mirando hacia el eje central del retablo, con posturas ligeramente serpentinas, y muestran juegos de luz y de sombra que intentan dotar de una cierta vivacidad a los pliegues de los hábitos.

Las dos tablas del primer cuerpo representan a *san Pedro* y *san Pablo*. El contraste entre los sobrios tonos de las tablas anteriores y el rico colorido de éstas es intencionado. San Pedro, a la izquierda, de pie y de cuerpo entero, es representado como un hombre

-
- (11) MARCH, 1943, *op. cit.*, pág. 337-338 y Apéndice VII. MATA, Sofía. *Isaac Hermes Vermey. El pintor de l'Escola del Camp*. Tarragona, 1992, pág. 43-48 y 93-97, y "Una tabla inédita de Isaac Hermes, perteneciente al desaparecido retablo del Palau Reial Menor de Barcelona", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* (Zaragoza) núm. LIV (1993): 49-59.
- (12) SANÇ CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*. Barcelona, 1935, pág. 20, 31 y 56. MATA, 1992, *op. cit.*, pág. 53-85 y 103-107.
- (13) BOSCH, Joan -GARRIGA, Joaquim "Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus", en *D'Art* (Barcelona), núm. 16 (1990): 173-181. LIAÑO MARTÍNEZ, Enma. *La Prioral de Sant Pere de Reus*. Tarragona, 1992, pág. 53. MATA, 1992, *op. cit.*, pág. 113 y "El pintor holandés Isaac Hermes Vermey, un manierista en la Tarragona del siglo XVI", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* (Zaragoza), núm. XLVII (1992): 83-106.
- (14) CAMÓS, Luis. "Historia de dos retablos", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (1951)*, I: 67-81. MATA, 1992, *Isaac Hermes...*, *op. cit.*, pág. 70-75 y 109-111.
- (15) VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada* (trad. de Fr. José Manuel Macías). Madrid, 1990, vol. 1, pág. 441.

maduro, calvo y de barba canosa, que viste túnica azulada y manto ocre. Sostiene las Escrituras con la derecha y las llaves con la izquierda. Su figura se recorta contra un fondo de columnata sobre alto basamento, y dirige su mirada intensa pero contenida hacia el eje central del retablo. San Pablo, a la derecha, es representado como un hombre joven, de larga barba castaña, vestido con túnica parda y manto rojo, que lee las Escrituras que sostiene con su mano derecha. La impresión de severidad y firmeza se acrecienta con la línea vertical determinada por la gran espada. Ambos personajes presentan la fisonomía típica de la obra de Isaac Hermes: grandes ojos, cejas finas y puente de la nariz muy pronunciado. La figura de san Pedro la veremos repetida hasta los menores detalles en el retablo de la prioral de Reus. Como buen manierista, usa el pintor de una gama de colores irisados que contrastan con los fondos casi neutros, colores que la reciente restauración ha puesto de manifiesto en todo su esplendor.

Orellana llegó a ver las figuras de los seis apóstoles de la predela, hoy perdidas⁽¹⁶⁾. La serie del apostolado se completaba con las cuatro tablas de los guardapolvos. En el de la izquierda, el compartimento superior presenta a *san Felipe*, apoyado en un largo bastón rematado por una cruz. Tanto en esta tabla como en las otras del guardapolvo emplea el pintor el recurso de disponer la figura sobre una peana decorada con motivos vegetales en grisalla imitando un relieve de piedra, para no alargarla excesivamente, con lo que hubiera perdido proporción. El serpentinado de la postura del apóstol rompe con cualquier sensación de hieratismo, a lo que ayuda el intencionado contraste entre el fondo oscuro y el ocre de la túnica recubierta con un manto pardo, y el intenso claroscuro que produce la luz que procede de la izquierda. En la parte inferior del guardapolvo se nos muestra a un juvenil *san Juan Evangelista*, con las Escrituras y una pluma en las manos. También se observa el serpentinado en la postura y el contraste entre los colores de las vestiduras y el fondo.

El guardapolvo de la derecha presenta, en el compartimento superior, a *santo Tomás*, apoyado en la lanza, cuya figura, vestida con túnica anaranjada y manto azul, contrasta vivamente con el fondo. En el compartimento inferior, la figura de *san Mateo*, apoyado en la alabarda, es a nuestro juicio una de las mejores obras de Isaac Hermes: el “*contrapposto*” de su postura, la caída de los pliegues, el empleo del claroscuro y la expresión de su rostro resultan verdaderamente notables.

Sorprende un poco la elección de Isaac Hermes para realizar la pintura del retablo, precisamente en una ciudad como Valencia, con su espléndida escuela pictórica,

y sabiendo que Gaspar Requena había avalado a Josep Esteve. Sólo puede entenderse el encargo a Isaac Hermes por sus relaciones con la familia Requesens, comitente del retablo. Su intervención en Valencia fue esporádica, y no encontró continuación⁽¹⁷⁾. Difícil lo tenía Isaac Hermes en una Valencia que en esos momentos -1584- se debatía entre los seguidores de *Joan de Joanes* y los favorecidos por el arzobispo, el Patriarca *San Juan de Ribera*, contrario al idealismo de los Juanes y mecenas de los Requena y Joan Sarinyena, cuyas premisas cercanas a las normas del Concilio de Trento le eran más gratas.

Una vez acabado el retablo, el bancal quedaba un poco desproporcionado, por lo cual se decidió ampliarlo. Y para ello se realizaron dos tablas más, atribuidas a Joan Sarinyena (muerto en 1628), con dos santos relacionados con la orden dominicana: *san Pedro Mártir*, representado con el cuchillo que hendió su cráneo, y *santa Catalina de Siena*. Orellana llegó a ver estas tablas del bancal⁽¹⁸⁾ que en un momento posterior se taparon con tres capas de papel debido a su mal estado de conservación y que reaparecieron en la restauración del retablo.

En 1985 se emprendió esta labor, a instancias de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni, siendo director *don Tomás Llorens*, y en colaboración con el Museu Sant Pius V, cuyo director era entonces *don Felipe V. Garín Llombart*. Asimismo colaboró Capitanía General, proporcionando medios de transporte, ya que hubo que desmontar el retablo pieza a pieza y restaurarlo en el Museu Sant Pius V. El equipo de restauradores lo constituía un grupo fijo de doce personas, número que se amplió ocasionalmente, bajo la dirección técnica de *don Julián Almirante* y *don Manolo Marzal*.

Los restauradores se encontraron ante un retablo que había sufrido tres riadas del Turia, estaba recubierto de capas de suciedad producida por el humo de las velas, manchones de cera y numerosos ataques de hongos e insectos xilófagos. La predela había sido mutilada para colocar un sagrario, el bancal estaba en un estado de deterioro muy avanzado y los relieves que Josep Esteve había aplicado en los frisos con el “*betum buïdat*” (en realidad hechos de pastillaje, con una mezcla de cola fuerte, aceite de linaza, sulfato cálcico y

(16) ORELLANA, 1923, *op. cit.*, pág. 526.

(17) COMPANY I CLIMENT, Ximo. *La Pintura del Renaixement*. Valencia, 1987, pág. 99.

(18) ORELLANA, 1923, *op. cit.*, pág. 526.

serrín) habían sido atacados de tal forma por la humedad que en gran parte se habían perdido. Una idea del estado en que se encontraba la dan unas fotografías del año 1949 (Arxiu Mas de Barcelona, clichés núm. 19.710 y 19.711), en que la imagen de la Virgen aparece tapada por una pintura sobre tela con un Cristo crucificado. El mal estado del armazón original de madera y el hecho de encontrar las partes del retablo descoyuntadas y sujetas con cuñas obligó a idear un soporte metálico nuevo, que permite retirarlas individualmente sin afectar al conjunto.

La restauración fue minuciosa, complicada y precisa, rehaciendo los relieves de los frisos con el mismo procedimiento que empleara Josep Esteve, para respetar al máximo la obra. Tuvieron que reproducirse con resina epoxi algunas de las columnillas que faltaban. En todo caso se respetaron al máximo las técnicas del siglo XVI, usando el temple al huevo y el método tradicional del dorado, con su base de bolo de Armenia y panes de oro fino.

La restauración de las tablas pintadas por Isaac Hermes desveló la técnica empleada por este pintor: sobre una capa de preparación no blanca, sino de un gris muy claro, Isaac Hermes pintaba fundamentalmente al temple, si bien usó del óleo para las carnaciones y veladuras. En algún caso el pintor no empleó bien el aglutinante que mezclaba con el pigmento, por lo cual se produjo una alteración química que encogió la pintura⁽¹⁹⁾.

El retablo mayor de la capilla de los Reyes constituye un punto y aparte en el contexto de la pintura y escultura valencianas de la segunda mitad del siglo XVI: el escultor Josep Esteve era desconocido hasta la publicación del contrato (aunque en éste se menciona que todo lo ha de hacer “conforme lo de Sent Joan de la Ribera”, un dato que quizás indica una obra anterior). Por otro lado, el pintor Isaac Hermes, si bien holandés de origen, es una de las figuras más notables del renacimiento catalán, sin vinculación conocida con Valencia ni antes ni después. No obstante, el retablo es una obra magnífica en su conjunto, afortunadamente conservada casi íntegramente, y constituye una de las joyas del que fuera convento de Santo Domingo.

SOFÍA MATA DE LA CRUZ

-
- (19) El proceso de restauración del retablo fue objeto de una conferencia de don Julián Almirante y don Manolo Marzal, que tuvo lugar el 25 de abril de 1995 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, dentro del ciclo de conferencias dedicado a “La Restauración de Obras de Arte”.

FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO. APORTACIÓN DOCUMENTAL

Una fuerte impronta “leonardesca” alcanzaba tierras valencianas a comienzos del siglo XVI cuando Yáñez y Llanos, tras su estancia en Florencia —uno de ellos el “*Ferrando Spagnolo dipintore*”, colaborador del gran maestro italiano *Leonardo da Vinci* en la batalla de Anghiari—, arribaban a Valencia en 1506 para pintar posteriormente el retablo de los santos médicos *Cosme y Damián* en la Seo valenciana. Un año después serán ellos los encargados de realizar las pinturas de las puertas del retablo del altar mayor de la Catedral, representando seis “gozos” y otro tanto número de escenas de la vida de la Virgen en doce grandes paneles.

Ante tal despliegue de innovadoras fórmulas renacentistas, pronto surge un nutrido grupo de pintores valencianos que, siguiendo la estela de aquellos, imitan sus maneras, participando incluso —si bien indirectamente—, de aquel sentido “leonardesco”. Entre ellos, *Miguel Esteve y Miguel del Prado*, autores ambos de las pinturas murales de la Capilla de los Jurados de la Casa de la Ciudad, obra documentada de hacia 1520, y de la que se conservan ciertos paneles en el Museo de la Ciudad, del Ayuntamiento de Valencia⁽¹⁾.

Uno de esos maestros que delatan en su obra la influencia de los Hernandos es el pintor *Felipe Pablo de San Leocadio* de quien, en realidad, muy poco conocemos. Definir su personalidad y estilo es sumamente arriesgado precisamente por la escasez de documentación existente así como por las pocas obras que hasta el momento le han sido atribuidas. Hijo del célebre *Paolo de San Leocadio* quien, como bien sabemos, llegó a Valencia en 1472 —acompañado de *Francesco Pagano*— para decorar al fresco el ábside de la catedral valenciana. Esta relación de parentesco entre ambos —durante largo tiempo discutida— es concluyente a raíz de un acuerdo añadido al contrato de Paolo de San Leocadio para el retablo de la parroquia arciprestal de Villarreal en fecha de 1513 y donde se cita a “...*Felip de Sancto Lucadio, pintor, fill d'aquell...*” para que, en caso de fallecimiento del maestro, su hijo finalizara la obra⁽²⁾.

Al existir esa posibilidad, Felipe Pablo contaría ya en esta época con la mayoría de edad, y puesto que en

un testamento del padre con fecha de 4 de julio de 1478 no se le menciona⁽³⁾, habremos de situar su fecha de nacimiento en torno a 1480-90, años estos en los que —por otra parte— se viene situando un infundado viaje de vuelta de Paolo de San Leocadio a su país natal, aprovechando el vacío documental existente.

Su nombre aparece, junto al de sus compañeros, en junta del 16 de junio de 1521, convocada para nombrar a *Joan Caró* como capitán del gremio de pintores para la batalla de Gandía⁽⁴⁾ —Guerra de Germanías—, meses después de instaurarse el recién creado *Colegio de pintores*⁽⁵⁾.

Vecindado en la demarcación parroquial de la iglesia de San Martín de Valencia, contribuyó en las tachas reales de 1528 y de 1542 con 5 y 7 sueldos respectivamente, cantidades ambas similares a la media ponderada del resto de sus compañeros, lo que le situaría profesionalmente en un nivel intermedio, aunque por encima de reconocidos maestros como *Pere Cabanes* en las fechas señaladas.

Su obra magna conservada y documentada más importante es la que realiza en 1525 para el Convento de Santo Domingo con historias de este santo; de este retablo se conservan seis paneles de extraordinaria factura

- (1) Catalá Gorgues, M. A.: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia* (1.ª parte). Valencia, Ayuntamiento, 1981; p. 42.
- (2) Doñate Sebastián, J. M.: “Los retablos de Pablo de Santo Leocadio en Villarreal de los Infantes”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XXXIV, Oct.-Dic. 1958; p. 260-261.
- (3) Sanchis Sivera, José: “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31; p. 60. Aquí se cita a Pedro Pablo como único hijo y heredero: “*Tots los altres bens meus, drets e accions a mi pertanyents e pertanyer podents luny o prop per qualsevol titol, causa manera o raho, do e leix a mon fill, apellat peret pau...*”. En la p. 102 aparece un *Miguel Juan de san Leocadio*, hijo también de Paolo y de su segunda esposa Isabel Llopis.
- (4) Falomir Faus, Miguel: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalidad Valenciana, Serie Minor, 1994; p. 107.
- (5) Benito Doménech, Fernando: “Un colegio de pintores en la Valencia de 1520”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1992; p. 62-67.

en el museo de Bellas Artes de Valencia —junto a un *Calvario*, probable ático del mismo conjunto—, determinantes a la hora de configurar su producción.

Es aquí donde, pese a ciertos descuidos técnicos de perspectiva, todavía es patente el obligado periodo de aprendizaje junto a su padre, así como incuestionable la fuerte influencia de los Hernandos. De ellos tomará la fuerza expresiva de los rostros, de marcados caracteres “leonardescos”, y la solemnidad de sus figuras, aunque en ocasiones desproporcionadas anatómicamente; de esa distorsión es ejemplo también el *San Roque y San Sebastián*⁽⁶⁾ conservado en el mismo museo. Precisamente esta desproporción “...y ciertos tintes de morbidez...” es lo que recientemente ha llevado a *Fernando Benito* a relacionar el fondo del *Calvario* de la Catedral valenciana con el círculo de este pintor⁽⁷⁾ Otra interesante pintura atribuida a Felipe Pablo es un *Calvario* adquirido en 1972 por la Dirección General de Bellas Artes para el museo valenciano. Además, a este pintor o a su entorno, le han sido atribuidas otras obras como la *Lamentación* de la colección Bancaja —de cierta solemnidad piombesca—, *El martirio de San Pedro*⁽⁸⁾ del museo catedralicio de Segorbe y la *Virgen con el Niño* y los *Santos juanitos*⁽⁹⁾ de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia.

Ya en 1532 aparece como iluminador del *Libro de Fueros* de la Generalidad⁽¹⁰⁾, falleciendo en 1547⁽¹¹⁾, esto es, contando con 65 años aproximadamente si aceptamos la fecha de nacimiento anteriormente propuesta.

A estos datos se pueden añadir los que proporcionan los dos documentos que aquí se presentan y que confirman la experiencia pictórica de Felipe Pablo así como su inserción social, lo que probablemente le llevaría a tener una mayor abundancia de encargos de lo que, en un principio, se le suponía. El primer documento (I) nos descubre a *Phelipus Paulo* ocupado en la decoración de un *drap de or* para el *Marqués de Zenete* con la historia de *Laudamia*, en fecha 1523. Podría tratarse de la leyenda de la hija de *Acasto*, esposa de *Protesilao*⁽¹²⁾, por lo que tendríamos un tema profano para la decoración de una cortina. De esta manera descubrimos la múltiple dedicación profesional del pintor en cuestión, pues trabajó como cortinero, retablista e iluminador.

El siguiente documento (II) nos presenta a “*Felipus Paulo de Santa Locadia*” contratando un retablo para *Jacobo Perpinya* “velluterio”, para cubrir una deuda contraída y señalando que la obra debía tener las mismas características que otra que realizó para un tal *Franci Sanchiz* —perteneciente al mismo gremio que aquél— y en el que debía representarse una *Natividad* y, en su parte superior o “pichina”, una *Encarnación*; por

ello podría ser indentificable —por ser precisamente estos los temas representados—, con la tabla conservada en la Geri Collection de Florencia y atribuida por *Post*⁽¹³⁾ a este maestro —relacionando alguna de sus figuras con las del retablo de Santo Domingo—, y en la que observamos importantes débitos yañezcos contraídos desde su comentado período de formación.

Sirvan pues estos dos documentos para aclarar algo más la trayectoria de éste cuestionado artista, cuya producción —tan característica y singular— no conoce posterior seguimiento, al afianzarse, ya en la segunda mitad del siglo XVI, las fórmulas joanescas de fuerte carácter devocional.

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

Universidad de Valencia

VICENTE SAMPER EMBIZ

Museo de Bellas Artes de Valencia

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

CONTRATO DE UNA TELA CON EL PINTOR
FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO

24 de Abril de 1523

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA. PROTOCOLO DE JOANNI LUDOVICI BERTRAN.

Signatura:260

Sit omnibus notum quod ego Phelipus paulo pictor Valentie habitador etc ex certa sciencia atque gratis Cum presenti publico instrumento confiteor et in veritate recognosco vobis magnifico Andree Canygam mercantori florentino pronunch Valentie mercantiliter residenti presenti et acceptanti

- (6) Post, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1953, t. XI; p. 291.
- (7) Benito Doménech, Fernando: “Sebastiano del Piombo y España” en *Sebastiano del Piombo y España*, Museo del Prado, 1995; p. 58-59.
- (8) Rodríguez Culebras, Ramón: “Catálogo razonado” en *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*. Valencia, Museo San Pío V, 1990; p. 122-23.
- (9) Post, *op. cit.*, t. XII, p. 755.
- (10) Alcahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, 1897; p. 116.
- (11) Angulo Iñiguez, Diego: “Pintura del Renacimiento”. *Ars Hispanie*, t. XII. Madrid, 1955; p. 52.
- (12) Véase *Diccionario de Mitología griega y romana*, Ed. Pierre Grimal, Barcelona, 1984.
- (13) Post, *op. cit.*, t. XI; p. 284-286.

et vestris que die quarto decimo mensis Junii proxime preteriti demandato illustrissimi domini Roderici de Mendoca marchiones del Zenete dedistis et solvistis michi ego quem a vobis confiteor habuisse et recepissem plenarie numerando mee omnino de voluntatii sex libras sex solidos regalium Valentie per ja in dictum illustrissimum marchionem michi debitas per lo deboixar hun drap de or que volia fer lo dit senyor Marques ab historia de Laudamia pro ut incirografo inter nos facto quod in presenti comprehendere volo continetur et quia premissorum veritas talis est renunciando scienter omni excepcione pecunie predictae per me a vobis non habite non numerate et non recepte ut predictur et doli facio vobis fieri per notarium infrascriptum presens publicum apoche instrumentum qualis est Actum Valentie die vigesimo quarto mensis aprilis anno a Nativitate domini millesimo quingentesimo vigesimotertio. Nunc mei phelipi paulo predicti qui hec concedo et firmo Testes huius rei sunt honorabile Johannes Vidal arquerius et Jacobus Conessa scutifer Valentie habitatores.

DOCUMENTO II
CONTRATO DE UN RETABLO CON EL PINTOR
FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO
28 de julio de 1539

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DEL
PATRIARCA DE VALENCIA.

NOTARIO: BALTASAR TORRES ALIAS DE MARGENS

SIGNATURA: 25657

Die XXVIII Anno a Nativitate Domini MDXXXVIII

Ego Felipus Paulo de Santa Locadia pictor civitatis Valentie habitator gratis et scienter cum hoc presenti publico instrumento etc confiteor etc in veritate recognosco me debere vobis honoribus Jacobo Perpinya velluterio dicte civitatis

Valentie habitator presenti et acceptanti et vestris quinque libras et decem solidos monete regalium Valentie per me vobis debitas ex et de precio de una gonella de chamellot tenat per me a vobis empre habite et recepte de cuius bonitate sum contentus et quia hec est rei veritas renuncio etc Et quasquidem quinque libras et decem solidos dicte monete vobis et vestris solvere et pactare promitto per modo et forma inter nos conventis et pactatis scilicet quod propriis solvendis ego teneor et sum obligatus cum omni effectu hinc ad decimum diem mensis septembris primo venturi et anni presentis et infrascripti facere et de pingere et realiter tradere vobis un retuale consemblant a un altre que he fet per a Franci Sanchiz velluter en lo qual estara pintada la nativitat de Nostre Senyor Deu Jeshus Crist e una pichina damunt en la qual estara pintada la incarnacio de Nostre Senyor Deu Jesucrist ab tota perfectio acabat del modo y manera que esta en lo damunt mencionat retuale e lo qual retuale tinch que fer per preu de set liures cum hoc pro deductis dictis quinque libris e decem solidos vos tenea mihi refficere et solvere mihi residuos triginta solidos dicte monete ad complementum precii eiusdem cum ita sit inter nos verbo conventum et pactatum quod si ad dictum decimum diem dicti mensis septembris primo venturi cum omni effectu non complevero tali in casu teneor et sini obligatus transacto estan dicto die solvere dictas quinque libras et decem solidos pretacte monete et serie cum presenti eas predictis per me non completis statium transacto dicto die solvere promitto omnibus dilacionibus etc quibus scienter renuncio etc sub pena decem solidorum prefixe monete dandorum et solvendorum etc Rato pacto etc Ad quorum omnium et singulorum etc fiat executoria largo modo etc cum fori submissione etc in dicta variacione etc nomen proprio foro et cuius que appellationi promittus et de mei certa sciencia renunciando etc pro quibus omnibus etc obligo etc Actum Valentie etc

Testes huius rei sunt honorabile et discretus Augustinus Dalmau notario et Franciscus Joanes filator siricis civis Valentie habitatores.

LAS ALEGORIAS MARIANAS DE LUIS DOMINGO EN LA BASILICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA

Entre las numerosas reformas conducentes al embellecimiento de la capilla de la Virgen de los Desamparados, casi ininterrumpidas desde su construcción hasta la actualidad⁽¹⁾, una de las más sustanciales fue sin duda la que se llevó a efecto para conmemorar el primer centenario de su inauguración. En el plano arquitectónico fue decisiva la intervención (1763-1767) del arquitecto *Vicente Gascó* que transformó, en gran medida, el orden arquitectónico del núcleo oval de la nave, así como los entrepaños y recercado de vanos. Merced a esta reforma decorativa setecentista se rehizo el ornato de las puertas recayentes a la nave, abiertas en los ejes diagonales, así como el de los arcos de las embocaduras de las capillas. En cada una de los sobrepuertas de los cuatro accesos diagonales, *Luis Domingo*⁽²⁾ modeló en estuco, en 1766, sendas parejas de figuras alegóricas sedentes, sobre frontones segmentales partidos –solución ideada por *Miguel Angel*–⁽³⁾, flanqueando respectivamente un medallón pictórico realizado por *José Vergara*, cuyo rico marco rococó, a base de rocallas y palmas, está rematado por el monograma coronado de María, surmontado a su vez por una filacteria con una inscripción. Las citas bíblicas originales fueron sustituidas lamentablemente después de la guerra civil por otras que no guardan ninguna relación con los temas efigiados en cada uno de los medallones; afortunadamente, podemos transcribir las antiguas, gracias al libro de *Rodrigo Pertegás*⁽⁴⁾.

Comenzando por la sobrepuertas del lado del Evangelio, sobre los accesos recayentes a la plaza de la Virgen, se efigió, en el medallón situado sobre la más próxima al altar, a "María, hermana de Moisés, vigilando a éste en su cestilla sobre el Nilo mientras llega la hija del Faraón". La filacteria correspondiente rezaba así: *Aperiens, cernesque in ea parvulum vagientem, miseriam eius ait: de infantibus hebreorum est hic*⁽⁵⁾. El medallón aparece flanqueado por las imágenes alegóricas de la *Clemencia* y de la *Fortaleza*, a izquierda y derecha, respectivamente. La *Clemencia* está efigiada como una joven tocada con una corona de olivo y portando en la diestra una rama de cedro. Es así, precisamente, como caracteriza a dicha alegoría Cesare Ripa, el reputado iconólogo italiano:

"Mujer de tez muy blanca que tiene los ojos grandes y la nariz aquilina. Llevará en la cabeza una corona de olivo, viéndose cómo abre los brazos sosteniendo con la diestra una rama de cedro provista de sus frutos. La corona de olivo que lleva en la cabeza es símbolo de la Misericordia que aparece repetidamente en las *Sagradas Escrituras*, donde se expresa la obligación y el verdadero conocimiento de tan santa virtud. En cuanto a la rama de cedro, significa lo mismo, como atestigua Pierio Valeriano, cuando habla de este árbol"⁽⁶⁾.

La Fortaleza, por su parte, está efigiada como una matrona que porta en sus diestra una columna, como así lo prescribe el mismo Ripa:

"Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el

- (1) De entre la extensa bibliografía sobre la historia del edificio *vid.* Rodrigo Pertegás, J., *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados de la Veneranda Imagen y de su Capilla*, Valencia, 1922; Bérchez, J., "Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia), *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, tomo X, Valencia, 1995, pp. 204-217; Vilaplana, D., *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1995, pp. 426-490.
- (2) Luis Domingo (Valencia 1718-1767), notable escultor y pintor del que desgraciadamente restan pocas obras, es una de las personalidades más interesantes del arte valenciano del siglo XVIII, siendo uno de los fundadores de la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, precursora de la de San Carlos.
- (3) Una tipología idéntica es la que nos ofrece la portada de la antigua iglesia de la Congregación del Oratorio (1727-1736), actual parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri. En los retablos y altares del Clasicismo Barroco valenciano se difundirá ampliamente este modelo, pudiendo citarse como ejemplo conspícuo el constituido por los retablos principales de las capillas colaterales de la catedral, donde de nuevo aparecen figuras sedentes de carácter alegórico sobre sus frontones respectivos. *Vid.* D. Vilaplana, *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 1995 pp. 772-886.
- (4) Rodrigo Pertegás, J., *op. cit.*, pp. 341-342.
- (5) "Al abrirla, vio que era un niño que lloraba. Se compadeció de él y exclamó: Es uno de los niños de los hebreos", *Exodo* 2, 6.
- (6) Ripa, C., *Iconología*, vol. II, Ed. Akal, Madrid, 1987, pp. 88-89.

León. Se apoya esta mujer en una columna, porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros" (7).

Las dos virtudes descritas están en relación con las que poseyó *María* o *Miriam*, quien manifestó su misericordia o clemencia hacia su hermano *Moisés* depositándolo en un cestillo sobre el Nilo para salvarlo de la muerte decretada por el faraón. *Miriam* es una de las prefiguraciones de la *Virgen María*, no sólo a causa de la similitud de sus nombres, sino porque su canto y sus danzas de acción de gracias, que ejecutó tras el paso del mar Rojo, han sido asimilados en el "Magnificat", jubiloso cántico de *María* en respuesta a las alabanzas que le dispensó Santa Isabel en el pasaje de la Visitación⁽⁸⁾.

La otra sobrepuerta del mismo lado de la Epístola presenta en el medallón pictórico a "La Profetisa Débora juzgando al pueblo", que aparece bajo la palmera junto a la que vivía; el óvalo está rematado por una filacteria en la que figuraba la siguiente inscripción: *Et sedebat sub palma que nomine illius vocabatur, inter Rama et Bethel in monte Ephraim; ascendebantque ad eam filii Israel in omne iudicium* (9). Flanquean la pintura sendas esculturas representando, a izquierda y derecha, respectivamente, las virtudes de la *Caridad* y de la *Piedad*. Aparece la primera efigiada como una doncella que abraza con su mano izquierda un niño, mientras que con la otra mano, que extiende hacia el espectador, debió portar otro atributo -perdido en 1936-, sin duda alguna un corazón ardiente, pues así describe esta imagen alegórica el iconólogo italiano tantas veces citado⁽¹⁰⁾:

"Se pinta con el corazón ardiente en una mano y un niño entre sus brazos, significando así que la caridad es afecto puro y ardiente del ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas. Pues se dice de un corazón que arde cuando ama; ya que al comoverse los espíritus por algún objeto digno de pasión, provocan en el corazón una restricción de la sangre con lo que, alterándose su temperatura, se dice por analogía que se pone a arder. Por esto los doce Discípulos de Cristo Nuestro Señor, decían que ardían sus corazones cuando les hablaba, metáfora que luego ha sido generalmente utilizada por los poetas, trasladándola a sus descripciones del amor lascivo.

Se pinta con ella un niño, de acuerdo con aquella frase de Cristo que dice: *Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis*" (11).

La *Piedad*, por su parte, aparece como una joven que lleva una llama en la cabeza, está derramando con

su mano derecha una cornucopia llena de frutos, mientras se lleva la mano izquierda al corazón. Esta iconografía, como las restantes, procede asimismo del tratado de Ripa, aunque aparece algo simplificada respecto a la que describe este autor:

"Joven de tez muy blanca y de muy bello aspecto, con los ojos muy grandes y la nariz aquilina, que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de la cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la diestra ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano....

La llama que dijimos que sobre la cabeza le arde, simboliza el encendimiento de la mente con el amor de Dios Mediante el ejercicio de la *Piedad*, que siempre aspira de manera natural a las cosas del Cielo.

La mano izquierda puesta del lado del corazón significa que el piadoso acostumbra a dar indicio de su caridad mediante acciones ardientes y nobilísimas, realizadas con la intención más sólida y perfecta, y sin mediar ostentación o anhelo de vanagloria...

Por último la *Cornucopia* nos enseña que en materia de *Piedad* no se deben tener en cuenta las riquezas del Mundo (...)⁽¹²⁾

Débora representa la *Ley* y es asimismo prefigura de *María*, no solo por la palmera, que es atributo tan suyo, sino también porque la profetisa con su prudencia, valor y piedad libertó al pueblo de Israel del cautiverio que padeció por espacio de veinte años en poder del rey cananeo *Jabín*, como *María* libertó a la humanidad del pecado concibiendo en sus entrañas a *Jesucristo*, Salvador del mundo.

Pasando ya a las sobrepuertas del lado de la Epístola, la más cercana al altar nos muestra en el óvalo pictórico a "*Ester* pidiendo clemencia ante *Asuero*"; la reina, que había pedido al rey persa *Jerjes-Asuero* piedad para el pueblo judío, del que había decretado el exterminio, se

(7) *Ibid.*, vol. I, p. 437.

(8) *Luc.* 1, 46-55.

(9) "Se sentaba bajo la palmera que era llamada con su nombre, entre Rama y Betel, en la montaña de Efraim; y los israelitas subían donde ella en busca de justicia", *Jueces*, 4, 5.

(10) Ripa, *op. cit.*, vol. I, pp. 162-163.

(11) "Lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis", *Mat.* 25, 45.

(12) Ripa, *op. cit.*, vol. I, p. 207.

desmayó en brazos de su sierva. La filacteria colocada arriba de la pintura decía así: *Si inveni in conspectu regis gratiam et si regi placet, ut det mihi quod postulo et meam impleat petitionem: veniat rex et Aman ad convivium, quod paravi eis, et cras aperiam regi voluntatem meam* ⁽¹³⁾. Las figuras alegóricas que acompañan al medallón, a izquierda y derecha, respectivamente, son las personificaciones de la *Ley* y de la *Elocuencia*. La Ley es una mujer anciana de cabeza velada, que porta en su mano izquierda un libro abierto con una inscripción que alude sutilmente a Ester: *Deus infirme elegit ut fortia confundet 1 Cor. 1, 27* ⁽¹⁴⁾, mientras que con la derecha sostiene un cetro, hoy mutilado. La iconografía de esta figura está inspirada libremente en la que caracteriza a la alegoría de la Ley en el tratado de Ripa:

"Envejecida Matrona de venerable aspecto que se sienta majestuosamente sobre un tribunal, tocando su cabeza con una Diadema y sosteniendo un cetro con la diestra... Sobre la rodilla izquierda ha de pintarse un libro levantado y abierto, en cuyas páginas ha de estar escrito: *In legibus Salus* ("En las leyes está la salvación"). Sobre este libro apoyará la mano izquierda..." ⁽¹⁵⁾

La figura de la derecha, alusiva a la Elocuencia, se nos muestra como una joven que alza su mirada y su mano derecha –lamentablemente restaurada tras la guerra civil– hacia lo alto, portando con su mano izquierda un libro sobre cuya tapa hay de mediorrelieve un reloj de arena. Como no podía ser menos, el escultor se inspiró en la definición que de esta alegoría hace el tratadista italiano, aunque tomándose ciertas libertades, ya que suprimió algún atributo:

"Mujer vestida de rojo, que sostiene un libro con la diestra mientras mantiene en alto la siniestra con el índice extendido... A sus pies se pondrá un libro y sobre él un reloj de arena, pintándose además una jaula abierta con un papagayo encima de ella.

El libro y el reloj, dispuestos tal como se dijo, sirven de indicio de que las palabras son el instrumento empleado por el elocuente; significando además que no deben emplearse sino en su orden debido y tomando mediada de su cadencia, la cual depende del tiempo con el que se va midiendo la Oración, recibiendo de él numero, estilo, gracia y gran parte de cuanto necesita para persuadirnos...

Lo mismo se muestra con la mano y el dedo que lleva en alto, pues buena parte de la elocuencia consiste precisamente en los gestos del Orador ante su público" ⁽¹⁶⁾.

Las alegorías descritas se ajustan a la perfección al carácter y biografía de la reina Ester. Esta, aun siendo hebrea, fue elegida por su belleza para esposa del rey Asuero, y consiguió gracias a su elocuencia la salvación de su pueblo, volviéndose la indignación del rey contra Amán que solicitaba el exterminio de los judíos. Ester, temiendo la severidad de su marido, se desmayó tras informarle de su petición de piedad para los judíos, y mereció oír de su boca este privilegio: *No pro te, sed omnibus haec lex constituta est* ("No por ti, sino por todos los demás esta ley existe"). Del mismo modo la Virgen María, de la que Ester es ilustre prefigura, fue privilegiada de la ley común del pecado original, y ha liberado al género humano del pecado gracias a la concepción de su hijo Jesucristo, como Ester libró a su pueblo de la muerte perseguida por Amán. Asimismo, la Virgen intercede por los pecadores, sin desmayar su ánimo jamás en presencia del Supremo, para liberar al hombre de la muerte eterna.

Por fin, la cuarta sobrepuerta lleva representado en el óvalo a "Abigañl calmando la indignación de David", que se refiere al tributo que Nabal se negó a pagar a David, y cuando éste se disponía a tomarlo por la fuerza, la esposa de Nabal, Abigañl, lo impidió, al presentarle ricas ofrendas. Muerto Nabal, David tomó a su viuda por esposa⁽¹⁷⁾. La filacteria situada encima del medallón incorporaba la siguiente inscripción: *Et ait David ad Abigail: Benedictus dominus Deus Israel, qui missit, hodie te in occursum meum; et benedictum eloquium tuum* ⁽¹⁸⁾. Las figuras alegóricas que acompañan a la pintura son, de izquierda a derecha, la *Prudencia* y la *Razón*. La Prudencia aparece efigiada a la manera convencional, esto es, como una doncella que porta en una mano un espejo, mientras que con la otra, hoy algo mutilada, debió llevar una sierpe. Así es, en efecto, como la describe Ripa :

(13) "Si he hallado gracia a los ojos del rey, y si al rey le place escuchar mi petición y cumplir mi deseo, que vengan mañana el rey y Amán al banquete que he preparado para ellos, y haré entonces lo que el rey me pide", *Ester*, 5, 8.

(14) "Dios ha elegido lo débil del mundo para confundir lo fuerte", esto es, ha elegido a una débil mujer, Ester, para lograr la salvación de su pueblo, que depende de su esposo, el poderoso y fuerte rey Asuero.

(15) Ripa, *op. cit.*, vol. II, pp. 15-16

(16) Ripa, *op. cit.*, vol. I, p. 314.

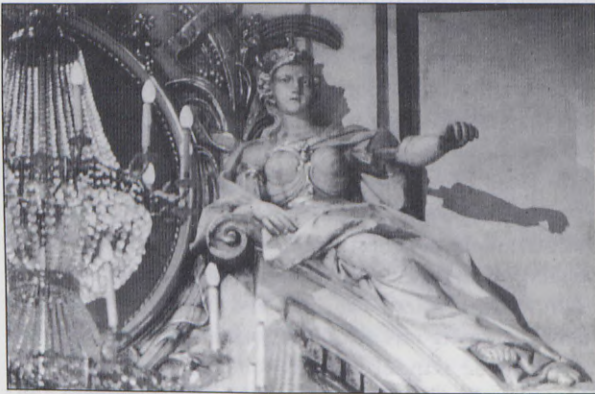
(17) *1 Samuel*, 25, 1-43.

(18) "Y dijo David a Abigañl: Bendito sea el señor Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro; y bendita sea tu elocuencia", *1 Samuel*, 25, 32.

"Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo de envuelve..."

El mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos.

Por último, la sierpe, cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que vienen a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. En esto consiste pues la verdadera Prudencia, diciéndose por lo mismo en las Sagradas Escrituras: *Estote prudentes sicut serpentes*"⁽¹⁹⁾.



Alegoría de la Razón

La identificación de la alegoría de la Razón ha planteado muchos problemas por el hecho de que el brazo izquierdo de la estatua que la representa fue gravemente mutilado en 1936, perdiendo el atributo que portaba, mientras que el objeto que sostiene en la otra mano es casi invisible por su pequeñez. Además, el escultor, como en otras ocasiones, simplificó la caracterización de esta alegoría, reduciéndola a los esencial y prescindiendo de mostrar todos los atributos que premiosamente describe Ripa. En definitiva, la escultura representa a una doncella provista de armadura y con una corona de oro en la cabeza, portando en su mano derecha un pequeño freno, medio oculto entre el manto, mientras que en su mano derecha, que aparece extendida y alzada, debió llevar una espada, hoy inexistente. Ripa nos explica el significado de todos estos atributos:

"Una joven provista de armadura, que lleva en la cabeza una corona de oro y los brazos desnudos. Sostendrá una espada con la diestra sujetando un freno con la siniestra, mediante el cual se ha de ver cómo domina a un León, yendo ceñida por último con una cándida faja, toda ella pintada con muchos signos y guarismos Aritméticos..."

Se pinta joven y provista de armadura por hallarse defendida y mantenida con la fuerza y vigor de la Sabiduría, tomándose muchas veces entre los Antiguos la armadura exterior con el presente significado; como ocurría en el caso de la figura de Palas y otros semejantes.

La corona de oro que en la cabeza lleva muestra que la razón se basta por sí sola para señalar y descubrir a las gentes de valía, dándoles y confiriéndoles fama, aprecio, esplendor y claridad; que ni aún el es el oro tan señalado entre todos los metales, aun siendo el más apreciado de su conjunto, como lo es la Razón entre las potencias del Alma, teniendo ésta su sede y residencia en la parte más noble de nuestro cuerpo, donde el ánimo alcanza más vigor para enfrentarse a las obras.

Por los brazos desnudos han de entenderse sus obras y sus acciones, las cuales, cuando toman principio de la verdadera razón, carecen de toda mancha y de la menor sospecha que las vele o empañe, comprendiéndose inmediatamente con dicho símbolo la veracidad y perfección de esta virtud de la que hablamos.

La espada es el equivalente del vigor de la razón, precisándolo ésta para mantener el campo de la virtud limpio y libre de los vicios depredadores de las cualidades del alma. A este propósito dijo Cristo Nuestro Señor: *Non veni pacem mittere in terram, sed gladium* ("No vine a la tierra a poner paz, sino la espada"), pues toda su doctrina no estaba dirigida a otro objetivo que a provocar la desunión y enemistad entre las virtudes y los vicios, que envejecen el alma, haciendo esto con empleo de la Razón, iluminada por medio de su gracia.

El freno puesto en la boca del León representa a los sentidos y pasiones sometidos por completo a la virtud de la que hablamos, siendo dicho animal, por su propia naturaleza y condición, ferocísimo e indómito en el grada más alto"⁽²⁰⁾.

(19) Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 233.

(20) *Ibid.*, pp. 246-247.

Nada más adecuado, por tanto, que Abigaíl fuera representada en compañía de las dos virtudes descritas, Prudencia y Razón o Discreción, porque con ellas y con su belleza aplacó la justa indignación de David contra su marido Nabal, mereciendo oír de aquél: "Bendita sea tu elocuencia". Abigaíl llevó con sus criados los dones que ofreció a David para su socorro y de su ejército, mientras que la Virgen, de la que es prefigura, con la hermosura y la plenitud de su gracia y prudencia defiende y ampara a los cristianos de la justa indignación de Dios. Asimismo fue tan grata a los ojos de Dios que mereció tener en sus entrañas al Verbo encarnado, constituyéndose Esposa del Espíritu Santo, del mismo modo que Abigaíl fue elegida de David por esposa, por su hermosura, raciocinio y prudencia.



“Qui plantio rosae in Jerico” (Edo. 24,18)

En resumida cuentas, la incorporación de estas escenas bíblicas en el programa iconográfico de la nave de la capilla de la Virgen está basada en la doctrina tipológica, ya que las cuatro mujeres del Antiguo Testamento efigiadas en dichas escenas son consideradas como prefiguras de María, constituyéndose en *antitypos* de ésta. Además, para exaltar las virtudes de dichas prefiguras marianas, así como a la titular, a la que se puede aplicar con mayor razón dichas cualidades morales, se efigiaron hasta ocho imágenes alegóricas con ese significado, teniendo en cuenta, lógicamente, las que casaban mejor con la personalidad y acciones de cada una de las heroínas bíblicas. Así, María está acompañada de las alegorías de la Clemencia y de la Fortaleza, Débora, de la Caridad y la Piedad, Ester, de la Ley y la Elocuencia, y Abigaíl, de la Prudencia y la Razón.

El significado mariano de las esculturas estudiadas queda reafirmado mediante los relieves alegóricos que

modeló Luis Domingo sobre los arcos de acceso a las dos capillas laterales y al paso correspondiente a la puerta de los pies de la basílica. En efecto, en el trasdós del arco de esta última aparecen sendos angelitos bajo dosel, portando palmas y azucenas entrelazadas, identificables con los atributos marianos de la Palmera ("Como palmera elevada en Cades")⁽²¹⁾ y la Azucena ("Como azucena entre espinas")⁽²²⁾; por su parte, sobre los arcos de dichas capillas, aparecen asimismo parejas de angelitos que flanquean sendos medallones con los emblemas marianos de la Torre ("Como torre de marfil")⁽²³⁾ y la Rosa ("Como plantel de rosas en Jericó")⁽²⁴⁾, respectivamente, excelencias todas ellas que vienen a coronar conceptualmente el magno programa mariano que Palomino había plasmado en la cúpula de la capilla en 1701.

DAVID VILAPLANA
Universitat de València

(21) *Eclo.* 24, 14.

(22) *Cant.* 2, 2.

(23) *Cant.* 7, 5.

(24) *Eclo.* 24, 14.

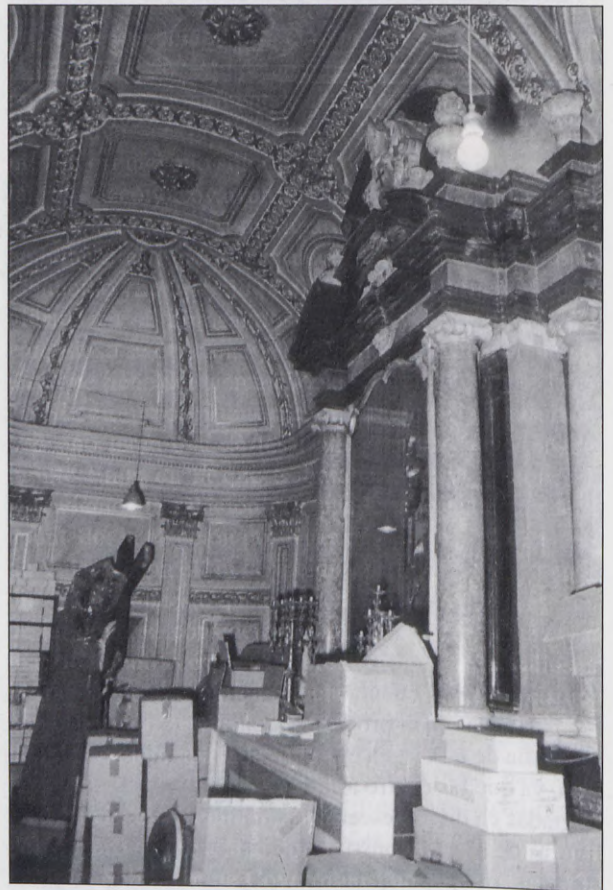
INTERVENCIONES Y PROYECTOS INEDITOS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA DURANTE EL SIGLO XVIII

Un ambicioso plan de renovaciones surcó el deseo del cabildo de la catedral de Valencia a lo largo del siglo XVIII para con la fábrica de su Metropolitana, hasta el punto de convertirse el Siglo de las Luces en uno de lo más activos en cuanto a obras se refiere en la historia constructiva del edificio tras los medievales, del XIII al XV, con la dilatada construcción gótica primigenia.

Sin embargo, algunas de estas empresas provienen o fueron concebidas durante el Seiscientos. En 1703, por ejemplo, se concluía la reforma de la capilla parroquial de San Pedro, cuya capitulación se había ajustado en 1696 con el propio maestro de la Seo desde 1672, Juan Pérez Castiel. Ese mismo año, se concertaba y comenzaba a materializarse la ya vieja idea de levantar una gran fachada monumental a los pies del templo, que constituiría, una vez consumada, poderoso imafrente junto al Miguelete, según deseo expresado ya en 1621 por Mariana Mont y de Aguilar, la cual disponía en su testamento lo pertinente para que, tras la muerte de su hermana, se constituyese una administración en manos del cabildo que costeara la obra, la cual se convertiría en tarea larga y costosa. La finalización en el contrato se estipula para 1710, pero por razones ajenas a la obra: guerra de Sucesión, huida en 1707 por razones políticas de Conrado Rodulfo, su principal artífice, responsable de la *escultura y adorno de piedra blanca*; muerte de Francisco Padilla (constatada documentalmente a principios de 1704), a cuyo cargo estaba la *obra de la portada... en quanto al mazisso y piedra parda*, la construcción se prolongaría hasta el promedio del siglo; e incluso más en algunos pormenores, pues todavía leemos que en dieciséis de enero de 1772, se abonaban a Tomás Miner, cantero, cuarenta y cinco libras y diecisiete sueldos *per les pedres que ha allargat pera completar el Piso de la Llongeta de la Porta del Micalet*⁽¹⁾

Pero antes, en 1728 y 1736, respectivamente, todavía inconclusa la aludida fachada del imafrente, se habían producido dos acuerdos de obras ignotas durante los siglos XIX y XX, de los que nos ocupamos a continuación.

I.- EL CAMARIN DE LA CAPILLA DE SANTO TOMAS DE VILLANUEVA (1728-1739)



LAMINA I.- Aspecto actual del camarín de la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Valencia.

(1) ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (en lo sucesivo A.C.V.): *Conte Comú*, n.º. 5.275, folio 292.

Desapercibida prácticamente de la historiografía artística valenciana, supone esta obra la actividad constructiva al interior de la Seo valentina más notoria de la primera mitad del siglo XVIII. El cabildo decidió (25-I-1727) la construcción de esta pieza tras el altar *en que està custodit lo preciós Cap de dit Sanct... pera que ab tota desencia es puixa baixar y pujar dita Reliquia*⁽²⁾. El nueve de marzo de 1728, se concertó la obra con Gaspar Martínez⁽³⁾, *Mestre de obrer de Vila... al tenor de la Planta eo Modelo que pera dita obra ha fet Francisco Martí, també Mestre de obrer de Vila de la present Ciutat*, por el precio de setecientas noventa y seis libras y para acabarla *con toda perfección* el día de *San Joan de Junio* de 1729, viéndose obligado Martínez -quien dio por fiador a su hermano Miguel, maestro en la misma profesión- a desembolsar quince libras *por el importe del perfil, eo Modelo, que para ella se eligiere y formación de estos Capítulos*. El contrato puntualiza, entre otras cosas, que *se ha de replantear toda la obra según muestra la planta, advirtiendo que, en lugar de medias Colunas, se han de hazer pilastras de tres dedos de relieve como está en el Perfil (...)*. Sobre el estado de esta fábrica declararon los maestros de obras Juan Grangel, Felipe Rubio, José Vilar de Claramunt y José

Ros (ante notario en I-VII-1730). Entre 1736 y 1739, constan el cantero Sebastián Deval y el escultor Francisco Vergara el Mayor fabricando un retablo de piedra⁽⁴⁾.

El aspecto actual de dicho camarín —que recuerda, no obstante, la tipología de los trasagrarios valencianos del Seiscientos, aunque con esquinas curvadas en los extremos, ausencia de cúpula (cúpula que sí se contemplaba en el ajuste de Gaspar Martínez), pilastras de cumplidos capiteles corintios y ochos entrelazados en buena parte de su bóveda-, al responder, como la mayoría de las capillas de las naves laterales de la catedral, a la reforma iniciada y casi enteramente ejecutada por Antonio Gilabert y Lorenzo Martínez (1774-1792...), debe distar bastante de la conformación que debió resultar de las capitulaciones de 1728, afín al tardobarroco y con alguna inclusión de progonie rococó.

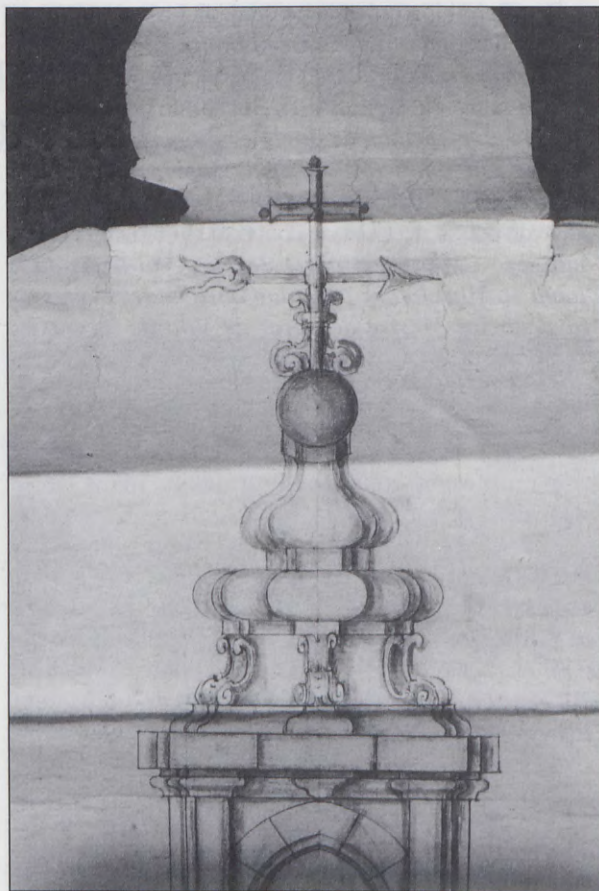
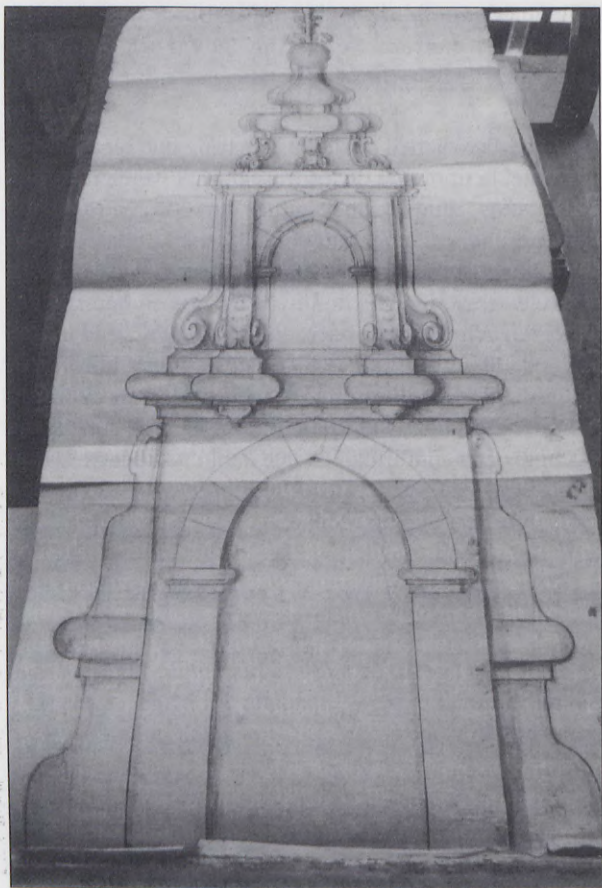
2.- LA ESPADAÑA DEL MIGUELETE (1736)

En 21 de agosto de 1736 había tenido lugar asimismo el libramiento de la espadaña del Miguelete⁽⁵⁾, tal y como hoy la vemos, *para la Colocación de la Campana*

- (2) Santo Tomás de Villanueva había tenido en la catedral, con anterioridad a su actual capilla de la nave lateral de la Epístola junto al crucero, otra que fue acondicionada arquitectónicamente sobre la antigua de Nuestra Señora contra la Peste por Diego Martínez, *architector*, y precio de mil libras (según acuerdo de 18-XI-1664, firmado ante el notario Antonio Juan Tortrella [A.C.V.: protocolo n.º 3.137, fols. 933r.º-946v.º.] y fecha prevista de conclusión en 1-IX-1665, constando José Montero como fiador; artífices ambos interventores en la capilla de la Virgen de los Desamparados a partir de 1653); emplazamiento éste que José Sanchis y Sivera (*La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 343 y 345) sitúa sobre el lugar de la actual capilla de San Luis Obispo (tercera de la nave lateral del Evangelio desde el crucero).
- (3) Este artífice poseía ya experiencia en este tipo de ámbitos, al haber ideado y construido en 1725 el desaparecido trasagrario de planta de cruz griega (con cúpula y brazos exedrados) de la antigua iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia (arrasado con el templo en 1868). Véase nuestro artículo: “Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia”, en *Ars Longa*, n.º 3, 1992, pp. 128, 130-131 y 138.
- (4) Son interesantes los pagos al escultor Andrés Robres y al dorador Cristóbal Grau *per los floronns que han fet y daurat pera els techos de les dos peses del Camarín de la Capella del Gloriós Sanct Thomàs de Vilanova de la present Esglesia* (1-IV-1730); por el alto coste (340 libras, 6 sueldos y 6 dineros) de 2 cristales hechos en París para el nicho del camarín (8-VII-1732); por el valor de la *pedra negra* para la obra procedente del *Loc de Calatracho, en lo Regne de Aragón*, concertada con el cantero Sebastián Deval (por cuyo concepto también se abonó al maestro

de obras de Zaragoza Juan López de Ynsanstí, y al labrador de Alacúas José Esteve por los portes (8-III y 15-XI, 1734); así como las entregas al platero Gaspar Leó por el relicario del santo, y al pintor José Fortea *per son treball de haver fet la trasa y Planta del Altar de Pedra de dit Camarín per tres vegades per son major acert; haver dibuixat tot son adorno y peaña, haver retocat lo Lens de dit gloriós Sanct, que hia en dita Capella, com també el Sanct Christo y pintura del Sepulcre que hia en lo Altar de la mateixa Capella, haver corregut á son cuydado la colocació de dita obra y demás treballs que ha suportat en orden á ella* (22-IX-1739); y al escultor Francisco Vergara *por tota la faena de talla que ha fet en lo Retaule de Pedra y Reliquiari de dit Camarín y en la Peaña de fusta per son Nicho* (entrega final en 1-X-1739). Véase el interesante convenio constructivo del camarín en cuestión, a cuya transcripción renunciarnos ahora por razones de espacio, y el resto de toda esta documentación en A.C.V.: protocolos del cabildo del notario Juan Claver, entre 1727 y 1739 (núms. 3.210 a 3.229); así como en la relación de JUAN PAHONER en su *Recopilación de Especies Seltas Perdidas Pertenecientes á esta Santa Igl[esi]a Metropolitana (...)*. (XIV libros manuscritos, Valencia, 1756-1775). Tomo IV, fols. 115r.-117r. (n.º 380 de dicho archivo).

- (5) *Capítulos en los quales se a de Executar la planta y perfil que está demostrada en el papel de Color Azul y encarnado en el Micalete, desta Ciudad de Valencia para Colocar una Campana para quartos* (21 de agosto de 1736). ARCHIVO HISTORICO MUNICIPAL DE VALENCIA (en lo sucesivo A.H.M.V.): *Quinquenio de Escrituras públicas tocantes á esta Yll[ustr]e Ciudad de Valencia... (1734-1738)*. Signatura: V-6. Los Capítulos y el resto de la información en fols. 1.136r.º-1.145r.º.



LAMINAS II y III.- Espadaña del Miguelete. Conjunto y detalle (1736).
Dibujo firmado por "Martínez, Joseph Navarro, Hypólito Ravanals". A.H.M.V.

para el toque de los Cuartos de las Horas, a favor del cantero Bautista Pons, por la suma de cuatrocientas ochenta libras (si bien, la adición de las cantidades estimadas por separado para cada una de las operatividades fue de quinientas treinta y cuatro⁽⁶⁾ a efectuar en el plazo de cuatro meses; el cual aprovecharía *el Andamio que de- quenta de esta Yll[ustr]re Ciu[da] se halla erigido en d[ic]ha Torre, y de restituirle, luego que se aya coloca- do d[ic]ha Campana en la misma Conform[ida]d que se halla actualmente*. Operatividad, en este caso, que corría a cargo de la Ciudad y que ya se contemplaba en la concordia firmada entre partes de esta última y el propio cabildo catedralicio (en su *item* segundo), de catorce de mayo de 1660⁽⁷⁾. En la nueva fábrica, de piedra de Godella, los dos *estribos ó polseras* se agregarían a los *pilastrones biexos*, deshaciéndose el remate antiguo y fabricándose el moderno; teniendo el artífice, a más de la posición de todos los materiales, la *Obligación de Subir la Campana que le diere la Muy Yll[ustr]re*

Ciudad, y ponerla y Colocarla en el Arco que está de- mostrado en el perfil y dexarla bien Çegura y entera (...).

Esta espadaña, tan vilipendiada en la historiografía desde José Sanchis y Sivera⁽⁸⁾, si bien no constituye la

(6) Eran éstas: 136 libras por los dos estribos nuevos; 150 por de- moler el remate viejo y *plantar el cuerpo en donde a de estar la campana y arco, del mismo modo que encheña el Perfil (...)*; 218 por la conclusión del *Remate o definición*; y 30 por la colocación de la campana.

(7) La misma concordia en que se recogía el deseo de fabricar pri- meramente el *Passadís desde la Obra Nova de la Yglecia major á la Capella que novament se constitueix pera nostra Señora dels Desamparats (...)*; escritura recogida en *Manaments y Empares* (ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA); así como en A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos 1783* (D-154), fols. 425rº.- 432rº.

(8) SANCHIS Y SIVERA: *La Catedral...*, *Opus cit.*, p. 100.

culminación más idónea para el mayor campanario valenciano, fue una modesta solución setecentista que trató de respetar lo más posible la fábrica medieval, y que, con todo, realzó el cerramiento de la torre catedralicia en relación a la que anteriormente existía⁽⁹⁾.

Con respecto al peso de la nueva estructura, los maestros de obras Felipe Rubio, José Mínguez y José Navarro, habiendo ascendido al Miguelete el día 13 de junio del referido 1736, reconocían que:

“(…) teniendo presente el diseño de lo que se pretende azer, son de sentir dichos declarantes que, aunque se le cargase mucho más peso de lo que al presente tiene sobre la bóveda, no le bendrá ningún daño á dicha Torre, pues tiene suficientes paredes y est[r]ibos para Cargar una difinición de mucha más entidad; y en orden á la nueva obra que se pretende hacer sobre los pilares y arco de la Campana del relox, son de sentir... que como se ejecute con el Cuidado, fortificación y arte que se requiere... se puede axer con toda seguridad”⁽¹⁰⁾.

En la citada renovación de Gilabert y Martínez, hay que recordar que la reorganización arquitectónica, y no sólo ornamental, de un interior ojival, era una operación que ya habían padecido el grueso de las parroquiales góticas valencianas y uno de cuyos puntos de partida había radicado precisamente en la misma catedral con la reforma de su capilla mayor a cargo de Pérez Castiel entre 1674 y 1682. La tardanza temporal en el acometimiento de esta reforma determinaría el marcado gusto clasicista de la misma, a diferencia de las practicadas con anterioridad en otros templos de la ciudad y fuera de ella, mucho más afines al barroco en distintas vertientes. Para esta gran renovación se efectuaron hacia 1773 dos proyectos o ideas gráficas expresadas en varios dibujos. De una de ellas se responsabiliza con firma el referido Gilabert, aunque seguramente con asentimiento de Martínez, pues ambos asumen documentalmente el proyecto preparatorio de la capilla de San Francisco de Borja algunos años después; y de la otra Vicente Gascó.

Fue elegido el proyecto de Gilabert, del que se efectuó maqueta por parte del tallista Vicente Esteve. No obstante, la obra realizada —pricipiada en uno de septiembre de 1774 y que habría de durar todo lo que restaba de siglo, ya muertos sus dos principales artífices, prolongándose incluso en los primeros años del XIX—, se apartaría en algunos aspectos de aquél. Esta remodelación o *compostura* al decir de Ponz, incluyó, a más de todo el revoque interior del templo, reestructuración de

vanos, la reconstrucción del coro y, misión ésta de mayor envergadura, la reedificación de las capillas laterales entre el crucero y el imafrente, a excepción de la San Pedro, pese a que en el proyecto original también desaparecía (que se advierte en el plano del proyecto de Gascó), y la capilla mayor, cuya reforma arquitectónica seiscentista igualmente se respetó.

La idea de esta remodelación clasicista, ya criticada en la época, fue recogida por el referido Ponz en términos elogiosos, el cual se refiere a un aspecto no fabricado, el de la subida de las bóvedas⁽¹¹⁾. O por el mismo arzobispo Fabián y Fuero, al frente de la iglesia valentina de 1773 a 1794, en el informe que presentó a la Santa Sede el 25 de septiembre de 1788, con motivo de la visita *ad Limina*:

“La catedral de Valencia, dedicada al Misterio de la Asunción gloriosa de Nuestra Señora, tenía una fábrica de tres naves, antigua, de orden gótico vasto, pero en la renovación que al presente se hace, se procura desfigurarla del todo y acomodarla al estilo romano con adornos de lo mejor de los griegos. Para más hermohear la fábrica, se adorna con estuco, oro, mármoles y jaspes, labrándose de estas piedras todos los zóculos, vasas, altares y retablos. El coro se ha bajado un arco acia la puerta principal de la iglesia, no sólo con el fin de hermohear la fábrica sino también para dar lugar á que pueda asistir a los divinos oficios y oír la divina palabra este numeroso pueblo, evitando también las conversaciones que se experimentaban lastimosamente en la puerta del trascoro. Ha contribuido y contribuye á la obra con no pocas sumas el prelado, cabildo y demás prebendados por no poder sufrir las rentas de la fábrica tan exorbitantes gastos”⁽¹²⁾.

(9) Primitiva espadaña que apreciamos en la vista urbana de Wijngaerde (1563), en los planos de Antonio Mançeli (1608) y Tomás Vicente Tosca (la versión original dibujada de 1704) y en uno de los jeroglíficos de la obra de Marco Antonio Ortí, sobre el *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia* (Valencia, por Iuan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad, 1640, p. 69).

(10) A.H.M.V.: *Quinquenio...* (1734-1738); doc. cit. Sign.: V-6, fols. 1.141^r.-1.141^v.

(11) PONZ, A.: *Viage de España*. Tomo IV, Madrid, 1789, pp. 45-46 (carta II, n^o 43).

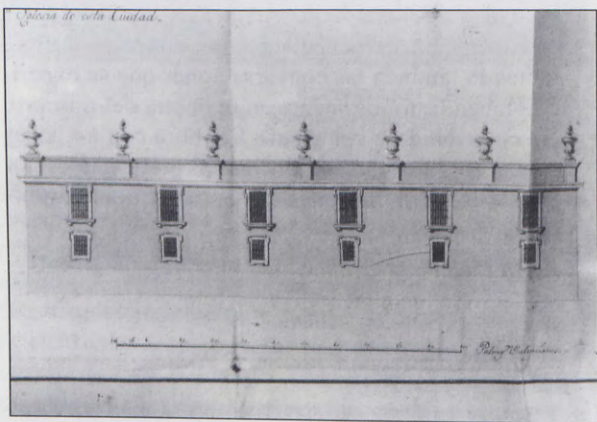
(12) Documento custodiado en el Archivo Secreto Vaticano (S.C. *Concilii, Relationes ad limina. Valentina*, 848-B); citado por Vicente Cárcel Ortí (*Historia de la Iglesia en Valencia*, tomo I Valencia, 1986, p. 329).

La obra practicada en el interior del templo catedralicio no tuvo más manifestaciones al exterior, aparte de la adición previa en 1773 de los tejados, que aquellas operatividades que habían supuesto una cierta modificación estructural: remodelación de vanos a la nave central y crucera y reedificación de capillas laterales, que se tradujo, por ejemplo, a la calle de la Barchilla en un lienzo de nueva fachada. Pero no existió en el propósito inicial de obras de 1773-1774, una idea de remodelación unitaria de la fábrica exterior, si bien el proyecto de Vicente Gascó, como se aprecia en su planta conservada, contemplaba ya desde el principio la modificación en la cabecera de todo su borde nororiental con la inclusión de un muro rectilíneo curvado en el vértice para acomodarse a la planta ovalada destinada a la nueva sacristía, punto donde serían construidas ya en el XIX la sacristía de los beneficiados y la nueva aula capitular. En algunas reformas arquitectónicas de templos valencianos trabajados con anterioridad al catedralicio, como las de las viejas parroquiales góticas de Santos Juanes (1693-1702) y San Martín (1737-1755), se habían proyectado conjuntamente desde un principio las remodelaciones de sus interiores y de sus accesos exteriores. En la catedral no ocurrió así. La fachada principal, el último gran escollo pendiente de frontis monumental, se había logrado pocos años antes.

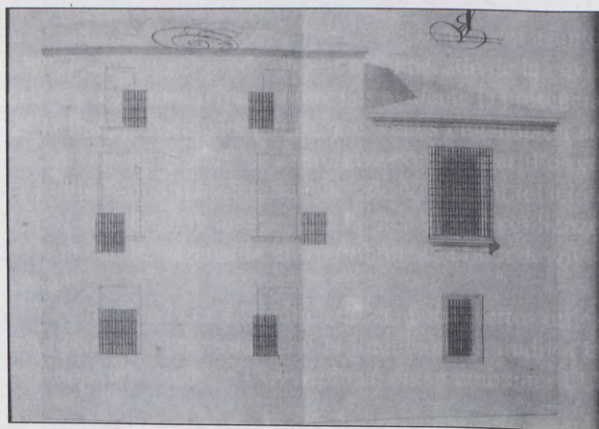
Apóstoles, del referido José García y de Vicente Marzo, respectivamente, de 1796; así como otro para la exornación del reloj y arco de paso sobre la calle del Miguelete por el arquitecto Cristóbal Sales en el año 1797; planes no ejecutados que igualmente vamos a atender.

3.- LA AMPLIACION DE LA SACRISTIA MAYOR (1660-1783)

Otro proyecto que tampoco se llevó a la práctica en esta época, aunque replanteado por entonces, completamente desconocido hasta el momento (y que, de hecho, tenía más de un siglo de antigüedad), fue el de construir una sacristía monumental, cuestión que se impulsa en 1776 y que se expresa en un designio de 1783, de enorme importancia no sólo por su carácter inédito sino por las implicaciones urbanísticas que conllevaba, como vamos a ver. Dicho proyecto de sacristía, nada tenía que ver con el planificado en los diseños generales de Gilabert o Gascó de 1773-1774 (especialmente la conocida de este último de planta ovalada); si bien el primero efectuaría asimismo en 1790 otro proyecto de fachada para aquélla. Ni por supuesto nada con la obra de la sacristía y aula capitular que finalmente se llevarían a cabo en torno a 1827 a cargo de Joaquín Tomás y Sanz⁽¹⁴⁾.



LAMINA IV.- Alzado de la llamada Casa del Magistre, obra de José García (1793). A.H.M.V.



LAMINA V.- Alzado de la fachada exterior de la sacristía y aula capitular, obra de Joaquín Tomás y Sanz (1827). A.H.M.V.

Sólo en las postrimerías del siglo, cuando la obra interior se ultimaba, se concibieron algunos proyectos aislados de renovaciones al exterior. Así surgió la casa del Magistre, en la calle del Miguelete, adosada a las capillas laterales de la catedral, la única idea materializada y hoy desaparecida, obra del arquitecto José García (proyecto de 1793)⁽¹³⁾. Igualmente se fraguaron dos proyectos neoclásicos para reemplazar a la puerta de los

(13) Expediente de esta obra (5-VIII a 9-IX de 1793) en A.H.M.V.: *Policía Urbana*. Caja nº. 10. Dibujo epigrafiado: "Vista, y Alzado de la pared exterior q[u]e cierra las dos Capillas nuevas q[u]e se están construyendo por el Yllmo. Cabildo en la Sta. Yglesia de esta Ciudad". Escala en palmos valencianos.

(14) Véase esta obra con su alzado de la fachada exterior en el dilatado expediente (1798-1831) custodiado en A.H.M.V.: *Policía Urbana*. Caja nº. 13.

Pero vayamos por partes. En la referida concordia firmada entre representantes de la ciudad de Valencia y el cabildo catedralicio en 1660, en el mismo apartado segundo, se determina *fabricar una Sacristia gran y competent pera les Santes y Venerables Reliquies que estan custodides en la resachristia de dita Yglesia major, y pera custodia de altres tesors preciosissims y reliquies (...).*

En el expresado año 1776, el cabildo, por medio de Mariano Ortells, presbítero subsíndico, queriendo materializar este ya viejo proyecto, pretendió ensanchar la sacristía solicitando a la Ciudad *que la Pared de la Catedral de la Calle de la Barchilla se sacase recta y que de la del Palacio Arzobispal colateral de la misma calle se retirase un Angulo saliente*, así como se concediese *parte del terreno de la Plaza llamada de la Almoyna* para dicha ampliación. El tribunal del Repeso, entendiendo sobre el asunto por decisión del Ayuntamiento de 23 de julio de dicho año, acordó conceder lo primero, mas no lo segundo.

El citado Ortells, volvió a requerir dicho terreno por escrito de 24 de marzo de 1783. El Ayuntamiento se hizo eco de tal petición (24 de mayo de 1783), a instancias de los regidores comisarios Manuel Fernández de Marmanillo y Joaquín Escola y Climent, informándose ahora de algunas modificaciones, como la prolongación hacia oriente del cuerpo de la sacristía, englobándose en la nueva fábrica, constituida como avanzadilla de la catedral, de las viejas capillas separadas de San Vicente Mártir y San Valero Obispo, a la cual se la dotaría de una fachada monumental haciendo frente con la del palacio arzobispal (la cual, se dice entonces, ostentaría en un nicho la imagen del primero en mármol blanco), y abriéndose calle por el norte, en dirección este, partiendo de la cabecera de la Seo, aprovechando el espacio de la llamada *Plaça de la Llenya* (Tosca, 1704) y a través de la casa canonical que existía adosada a la citada capilla de San Valero. De todo ello, los susodichos comisarios insinuaron a los *Prevendados* levantar *Plan y Perfil*⁽¹⁵⁾.

Confeccionados éstos, y presentados por Ortells a la Ciudad, se notificó, por el doctor Tomás Tinaréjo y Vilanova (30 de mayo de 1783), que los regidores informasen de este ambicioso ensanche, ahora grafiado, valiéndose del maestro mayor, arquitecto de la Ciudad, y demás peritos. Fueron éstos Lorenzo Martínez, el susodicho maestro mayor, y los *peritos arquitectos y académicos de mérito*, designados por los antedichos comisarios, Mauro Mínguez y Juan Bautista Mínguez, los cuales, habiéndose personado junto con éstos

previamente en el emplazamiento urbano en cuestión⁽¹⁶⁾, afirmaron (7 de junio de 1783), que *la obra será Sumtuosa y que condecorará mucho al Público, y que la renobación de lo interior de la Yglesia requiere que su*

LAMINA VI.- Firmas autógrafas de Lorenzo Martínez, Mauro Mínguez y Juan Bautista Mínguez (7-VI-1783). A.H.M.V.

(15) Toda esta información y la que sigue en A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos del año 1783*, fols. 425rº. a 447rº. [I-VIII-1783 a 22-IX-1783]. Sign.: D-154. Un pálido reflejo de esta empresa se halla asimismo en A.C.V.: legajo 676, 14.

(16) En el informe de dicha asistencia "in situ", Marmanillo y Escola dirigiéndose a Ortells, declararon, entre otras cosas:

"Hemos averiguado que el Canónigo Dn. Jayme Cerbera en 6. de Mayo 1748, pidió permiso al Cabildo para hazer dentro de la Casa Canonical contigua á las del Sacriste y Capiscol una Capilla para Sn. Valero, cuya noticia la trae también Pasqual Esclapés en el *Resumen Historial de Valencia*, sin que ayamos podido encontrar otro origen ni más antigüedad de d[ic]ha Capilla, la qual quedará muy mejorada dentro la nueva Obra, pues no constando más al presente que de un Altar ordinario con un retablito de madera llana[mente], se fabricará otro de Jaspe muy primoroso semejan á los que se hallan colocados en las hermosas Capillas de [la] Yglesia mayor (...). Assí mismo, hemos encontrado un acuerdo de V. S. celebrado en 8. de Octubre de 1752., en el qual Mn. J[oseph] Ximeno, Presbítero Subsíndico del Cabildo Eclesiástico, presentó Memorial pidiendo á V. S. le estableciese para constitución y extensión de [la] Sacristía y Sala de Reliquias el terreno de Veinte y seis Palmos de ancho y quarenta y seis de largo, y V. S., sin preceder situación ni dictamen de Peritos, se lo concedió inmediate[m]te sin interés, pensión ni condición alguna".

Los citados comisarios recordaban los terrenos concedidos por la Ciudad para ensanches semejantes a las parroquias de San Lorenzo (para edificar las capillas del lado de la Epístola y campanario), San Miguel, y a los conventos de San Ana y de El Carmen (para la capilla, a la sazón edificándose, de la Orden Tercera).

(A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos 1783* cit. (D-154), fols. 441rº.-442rº.).

exterior manifieste hermosura, alegando que el terreno que había de tomarse para la edificación era de 9.185 palmos superficiales, diferencia de los 12.169 que pro- vendrían de terreno público y de los 2.984 que quedarían *á beneficio del Público de lo que oy son Casas*, por valor total, cada palmo de 4 reales vellón, de 36.740 de esta moneda.

Cuatro preguntas formularon los citados Fernández de Marmanillo y Escola a Martínez, Mínguet y Mínguez. La primera trataba sobre los posibles inconvenientes para los transeúntes *en el rodeo para yr a la plaza de la Seo, Casa de la Ciudad y otros parages Públicos*. Los expertos manifestaron:

“Que lexos de padecer molestia allarán mucha conveniencia, porque los que havitan en la Plaza del Sr. Arzobispo y Calles de Sn. Esteban [y] de el Almodín qua[n]do quieran pasar á la Plaza de la Seo no tendrán que hazer el rodeo por delante de la Puerta de la Yglesia mayor, como lo hazen aora, sino entrarse por la misma Calle nueva, ahorrándose por esto más de la tersera parte del Camino, y los de las Calles de Sto. Thomás y del Palau lo mismo que aora tienen que andar”.

La segunda cuestión planteada tuvo que ver con las consecuencias de *si la Pared de la nueva Obra que se ha de hazer, así á la parte del Palacio y ha de llegar á la Yglesia mayor, formará allí algún ángulo que pueda ocasionar algún desacato ó Yrreberencia*. La respuesta:

“(…) aquel ángulo estará enfrente y cerca de las Rexas, Balcones y Puerta del Palacio, y á la vista y sin embaraso de la Calle de la Barsella, y la que ba á la Puerta de la Yglesia mayor por la Plaza de Palacio”.

El tercer inconveniente sugerido fue *si los que van á la Sta. Yglesia por aquella Puerta, se ven presisados á bolver por donde han ido por no haver Salida*. A lo que contestaron:

“(…) la ay por la Calle de la Barsella, ya sea á pie ó en coche, y con más comodidad que antes por haverse ensanchado en partes Bara y media y Serrado con Pared la rinconada que al salir ará la Pared de la Yglesia mayor”.

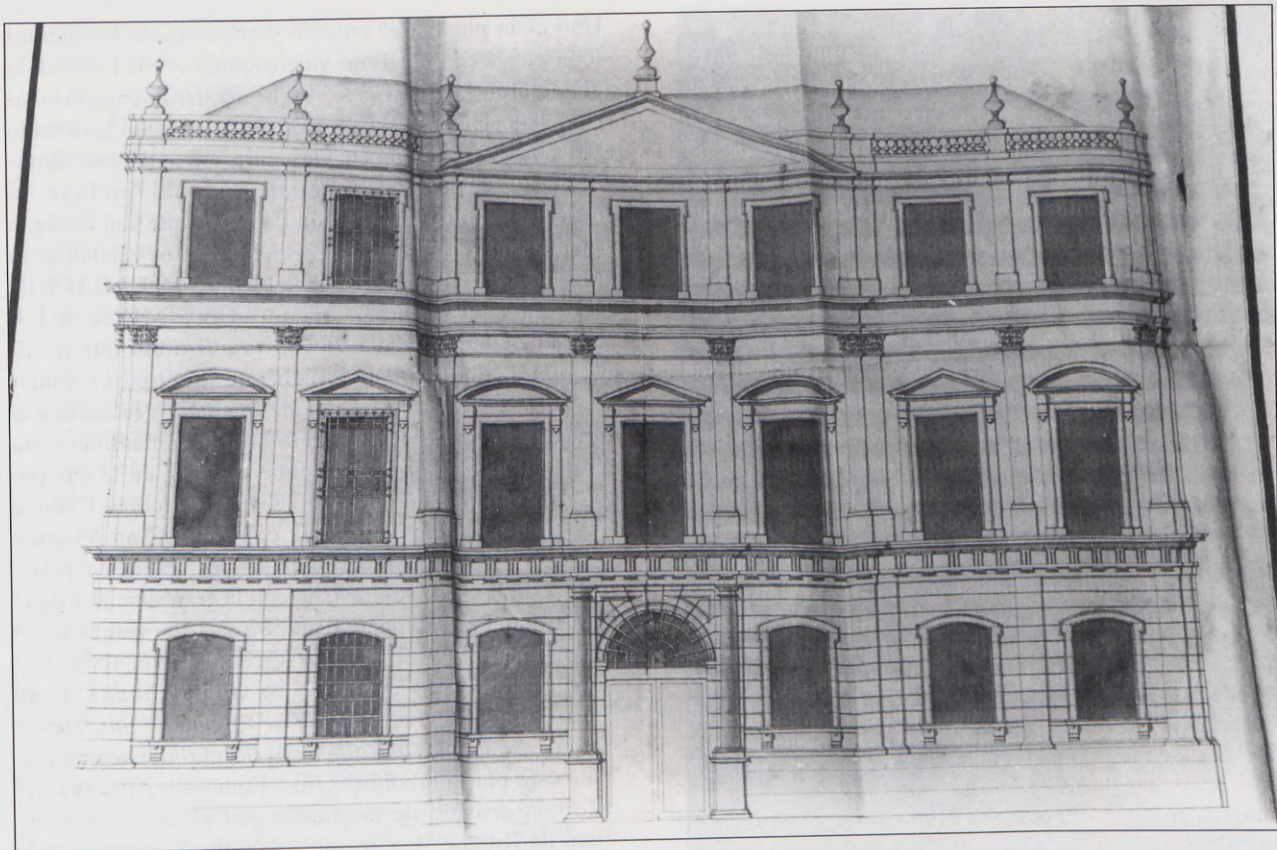
Finalmente se les requirió participasen *quántos Palmos superficiales hazen 46 de largo y 26 de ancho*, manifestando que 1.196.

El asunto fue trasladado (17 de julio de 1783) para omitir una resolución final a los síndicos Fernando Ciscar y Gaspar Ferrer por medio del citado Tinarejo y Vilanova, los cuales se pronunciaron negativamente a la

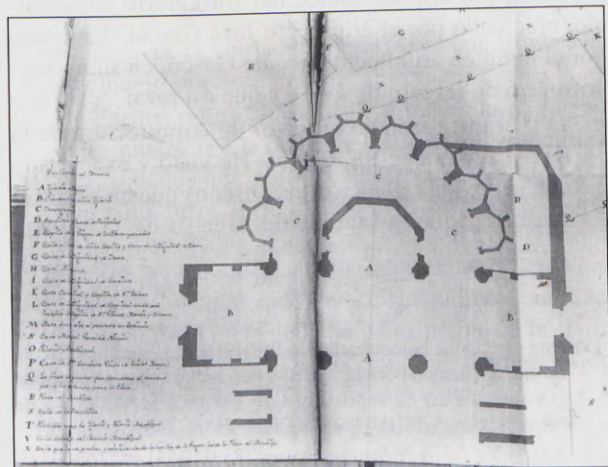
materialización de la obra (6 de septiembre de 1783), en los siguientes términos:

“(…) la Metropolitana Yglesia de que se trata tiene la regular proporción oval ó de un círculo prolongado, con su mayor extensión de la pared que está frente á la puerta principal de la Capilla mayor de Nuestra Señora de los Desamparados á su principal puerta con sóla la imperfección del ángulo saliente á la calle de la Barchilla, posehe la magnífica situación de tener una plaza á cada una de sus tres principales puertas que facilitan a su Benerable Prelado, Yll[ust]re Cabildo y Numeroso Clero la más cómoda asistencia á el desempeño de sus respective ministerios y á el Público ygal concurrencia á el culto divino en ella que la celebriedad de sus funciones de muchos tiempos a sido y es con la mayor magnificencia, sin que la cortedad de su sacristía aya minorado su grandesa y que, extendiéndose ésta en la forma demonstrada en un plan que la comprende, se irregularisa su proporcionada figura, la priva por esa parte de su ostentosa situación, cómoda asistencia y concurrencia á ella, á los d[ic]hos prelado, Cabildo, Clero y Público; quitando á este una plaza y porción de casa en el centro de la Ciudad, privando igualmente de los ayres y vista á una parte del Palacio Arzobispal, forma una calle sin vezinos, dejando entre puertas de éste y Catedral contiguas un rincón proporcionado durante las noches para muchos exsesos y profanaciones; y, finalmente, que para la edificación de esta obra no se haze mención alguna de la seguridad y aprompte de los caudales que deven costearla ni tampoco se expresa el tiempo de su duración, por cuyos poderosos motivos comprenden los exponentes que, aun quando V.S. quisiera jenerosamente presendirse del perjuhicio que á su Público devía resultarle por la sección del pretendido terreno de las órdenes que rijen en esta materia y de las resultas que algunos capitulares de cierta Ciudad de este Reyno an padecido por su inobservancia, no deve condesender en ella en los términos que la manifiesta el plan (…)

A pesar de la entrega de 68.515 libras, 18 sueldos y 8 dineros (16 de septiembre de 1783), por parte del arzobispo Francisco Fabián y Fuero (1773-1794) para esta singular dilatación de la catedral valentina, el proyecto fue abandonado por su alta envergadura y repercusión urbanística, propiciando la entrega de esta suma *á las Cassas pías del Real y general Hospital y Niños huérfanos de Sn. Vicente Ferrer*, tal como especificaba la



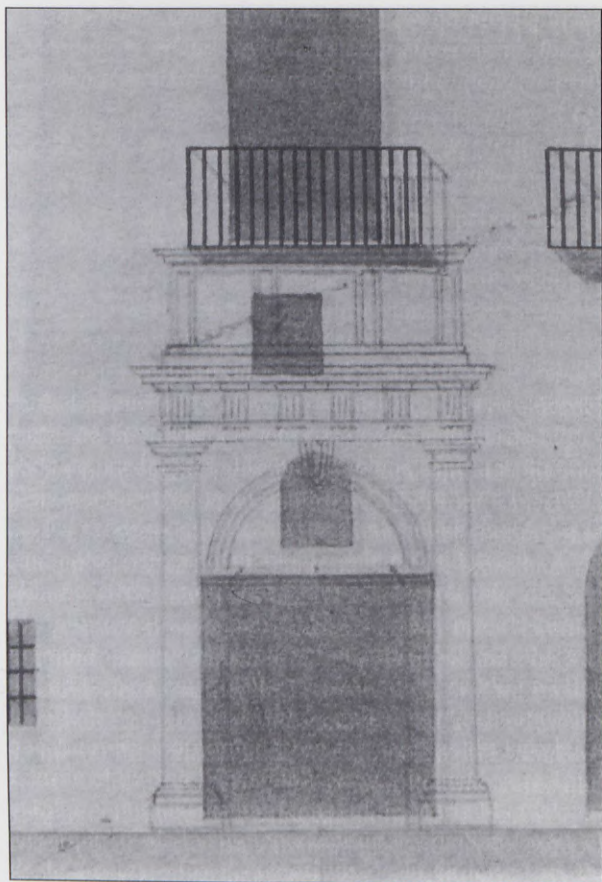
LAMINA VII.- Proyecto de fachada monumental para la nueva sacristía mayor de la catedral de Valencia (1783). A.H.M.V.



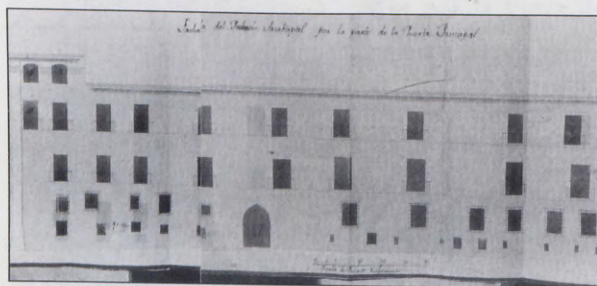
LAMINA VIII.- Planta de la cabecera de la catedral de Valencia, desarrollando el ideado ensanche hacia el este (1783). A.H.M.V.



LAMINA IX.- Conjunto de la casa, con la portada en ella embebida, de la cárcel capilla de San Vicente Mártir. Diseño de Timoteo Calbo e Ibarra (1831). A.H.M.V.



LAMINA X.- Portada de la cárcel capilla de San Vicente Mártir. Diseño de Timoteo Calbo e Ibarra (1831). A.H.M.V.



LAMINA XI.- Detalle del alzado de la fachada del palacio arzobispal de Valencia. Dibujo del maestro de obras Vicente Ferrer (1797). A.H.M.V.

escritura episcopal si la obra no se verificase dentro del tiempo en ésta contemplado⁽¹⁷⁾.

Dos son los dibujos que acompañan a los escritos que contienen toda esta información; carentes de firmas podrían imputarse al aludido Lorenzo Martínez.

Uno es la planta del crucero y cabecera de la catedral (con escala en 90 palmos valencianos) con la pretendida ampliación hacia el este, y que recuerda extraordinariamente en la misma porción del edificio al levantado por el arquitecto Vicente Gascó (h. 1773) para su remodelación general clasicista, la cual incluye la *Explicación del terreno*, con llamadas que van desde la letra A a la X. El otro (escala en 50 palmos valencianos) es el monumental alzado de la fachada (“ELEBACION I BISTA DE LA FACHADA QVE MIRA A LA PLAZA DEL ARZOBISPO”, reza el título que le sobremonta) de la nueva sacristía que se pensaba levantar justo frente a la del palacio arzobispal⁽¹⁸⁾; fachada a la italiana, con tres cuerpos (el inferior almohadillado con portada, con adosadas columnas dóricas, en la que parece inspirarse la erigida en 1831 por Timoteo Calbo e Ibarra precisamente para la capilla de San Vicente Mártir⁽¹⁹⁾, y siete calles separadas por resaltes y pilastras), que hubiese contrastado con la gran sencillez de la frontera del citado palacio arzobispal, que vemos en el alzado de 1797 del maestro Vicente Ferrer (con ocasión del encargo de *Lusir las dos fachadas de su Palacio, desde la esquina de la Yglesia de Sto. Tomás asta la esquina de la Calle de la Barchilla*, encomendada a éste por el arzobispo Juan Francisco Ximénez del Río con ocasión de las fiestas por el entonces beato Juan de Ribera⁽²⁰⁾), y reemplazada por la actual tras la destrucción de 1936.

4.-LA RENOVACION DEL TRASAGRARIO (1790)

Otro diseño, hasta la fecha desconocido, es el de modificación arquitectónica del trasagrario catedralicio, efectuado por el arquitecto José García, analizado por el también arquitecto Vicente Gascó, en su manuscrito de 6 de febrero de 1790, y que así reza:

“El infrafirmado Director de Arquitectura de la Rl. Academia de Sn. Carlos: He visto y examinado con la devida reflexión los Diseños que ha hecho el Arquitecto Académico de Mérito de la misma

(17) Esta noticia fue comunicada a los referidos Marmanillo y Escola en escrito firmado por Luis Adell y Ferragut y Francisco Cebrián y Valda, en 20 de septiembre de 1783 (A.M.V.: *Libro de Instrumentos*, 1783 (D-154) cit., fols. 445rº.-445vº.).

(18) A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos*, 1783 (D-154) cit., fols. 447rº y 447rº bis.

(19) Obra y alzado contenido en el mentado expediente (1798-1831), del A.H.M.V.: *Policía Urbana*. Caja nº. 13.

(20) A.H.M.V.: *Policía Urbana*. Caja nº. 12.

Academia, Dn. J[ose]ph García, para la obra del Trassagrario de la Yglecia Cathedral de esta Ciudad, y habiendo cotejado las medidas de d[ic]hos diseños con el terreno, comprehendo: Que, aunque la obra proyectada por el referido García es intrínsecamente buena y decorada con mucha riqueza y buen gusto, pero hallo que no es correspondiente ni proporcionada; sí que es execiba la grandeza de las columnas, antas y pilastras á la pequenés de la pieza, la qual es un **óvalo** de doce palmos de luz de diámetro menor y de diez y siete palmos de diámetro mayor, y aun, para darle esta extención, corta la pared, donde está colocada la reserva, un palmo y quatro dedos en el centro y abanza toda la obra tomando siete palmos de la claustral; y de lo primero puede resultar perjuicio en la seguridad de d[ic]ha pared, y de lo segundo imperfección y agobio á la claustral. Tampoco me acomoda la mescla de columnas, antas y pilastras en la misma obra, y mucho menos la ninguna uniformidad de los intercolumnios, pues el intercolumnio del medio y su correspondiente donde está la reserva tienen cerca de ciete palmos de luz, y todos los demás son diferentes entre sí, pues los de las columnas laterales tienen tres palmos y dos dedos de luz, los de entre las columnas y antas tienen sólo un palmo y dos dedos, y quatro palmos, nueve dedos los de las pilastras, de lo qual resultaría disonancia y mal efecto en la obra; y siendo las referidas columnas, antas y pilastras del mismo diámetro y altura que las columnas de la claustral, serían desproporcionadas para una pieza tan reducida como precisamente ha de ser este Trassagrario por más que se quiera dilatar su extención, y no siendo correspondientes las partes ó miembros de una obra con el todo de ella, ya no puede aver la verdadera hermosura que dimana de d[ic]ha proporción.

Por los referidos motivos, comprehendo que no debe quitársele á la pared de la reserva el un palmo y quatro dedos que propone el referido Arquitecto, sí que sólo sufre se le quiten á d[ic]ha pared como unos ocho dedos, y que ni tampoco combiene se abance la obra así á la claustral los siete palmos que la abanza, sí sólo como unos cinco palmos, cóntados desde la línea recta de la pared principal de la claustral; y, dejando en su actual longitud de diez y siete palmos que tiene el Trassagrario actual, podría éste transformarse de la figura paralelograma, que en el día tiene, en otra que fuese polígona, y que tubiese los mismos diez y siete palmos de longitud y diez palmos, ó algo más, de anchura de luz, haciendo pilastras, ó columnas, y medias columnas de proporcionado



LAMINA XII.- Proyecto de José García para la transformación de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia (1796), firmado tras la muerte de éste por su cuñado Cristóbal Sales. A.C.V.

diámetro y altitud correspondiente al sitio; y que adornasen el aspecto exterior del Trassagrario por la parte de la claustral, y todo su interior.

Mas, por quanto este sitio es por una parte tan reducido y por otra es de tanta dignidad, comprehendo que así para aorrar terreno como para que corresponda á lo sublime del sitio la preciosidad de la materia, debe ser ésta de piedra jaspe en sólo lo que respeta al pedestal que ha de levantarse por la parte de la claustral hasta igualar con el piso del Trassagrario, y en lo que mira á las pilastras, ó columnas, y medias columnas, así exteriores como interiores, con sus basas, capiteles y cornizas de bronce dorado con variedad de punto en su color conforme combenga á las partes de la obra, y los hornatos principales de plata serrando los intercolumnios de la parte de la claustral, ya sea con balaustres de bronce ó con rejas que formen un dibujo de buen gusto, con alguna alegoría apropiada al sitio para que, desde la claustral, pueda ser vista la riqueza interior del



LAMINA XIII.- Proyecto de Vicente Marzo para la transformación de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia (1796). A.C.V.

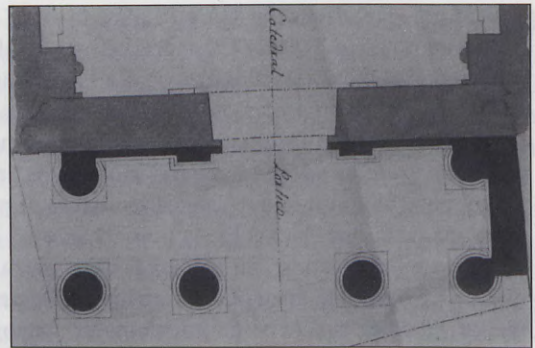
Trassagrario y quede satisfecha la deboción y el juicio de que la obra executada en los referidos términos corresponde, aunque en pequeña pieza, á la magnificencia y preciosidad del Retablo Mayor que es de plata.

Y es quanto comprehendo y devo exponer en el assumpto. Valencia, á 6 de Febrero de 1790.

Vicente Gascó [rúbrica]⁽²¹⁾.

5.- LA REFORMA DE LA PUERTA DE LOS APOSTOLES (1796)

La última década del Setecientos es ambiciosa por el planteamiento de dos espectaculares proyectos que hubiesen modificado igualmente el entorno en dos zonas al exterior de la fábrica de la iglesia mayor, a más de alterar completamente, en uno de los casos, la fisonomía de una de sus fachadas. El primero a considerar y que conllevaría dicha mutación, es el de la reedificación de la puerta de los Apóstoles y de la cubrición consiguiente que, en consonancia con este nuevo acceso, afectaría a todo el hastial que cierra el cruceo por el lado del Evangelio. Se efectuaron en dicho año 1796 dos notables alzados clasicistas. En ambos casos, emulando la fachada de un templo romano tetrástilo de desigual altura, adosado al muro perimetral de dicho transepto y formando pórtico. El primer proyecto, ideado por José García, pero firmado, tras haber fallecido éste, por su



LAMINA XIV.- Detalle del segundo plano de la plaza de la Seo, con la planta del pórtico diseñado por Vicente Marzo para la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia (1796). A.H.M.V.

cuñado Cristóbal Sales, ofrece columnas sobre pedestales con capiteles miguelangelescos jónicos, con amplia aplicación escultórica, llegando el vértice del frontón hasta la mitad de la altura de toda la fachada, dejando a la vista el rosetón gótico y el resto del paredón, que se ve ahora reforzado con almohadillado en las esquinas y coronado por entablamento con ménsulas lisas en el friso de prosapia serliana. Por el contrario, la escultura de remate del frontón del segundo proyecto de Vicente Marzo virtualmente roza la cornisa de la fachada, exhibiendo sus columnas en este caso capiteles corintios y fustes estriados sobre basas áticas⁽²²⁾.

- (21) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA: Legajo 68-B, carpeta 9, documento 8.
- (22) Ambos designios se encuentran en A.C.V.: *Sección Planos*. Cajones 26 y 28. El alzado del plan de José García (escala en 30 palmos valencianos) responde al título: "Perfil Geométrico del Pórtico que se proyecta hazer en la puerta llamada de los Apóstoles de la Yglesia Catedral de esta M. Ill[ustr]e y Leal Ciudad de Valencia, juntam[en]te con la transformac[ió]n de la puerta de la fachada que le superará". Firma: "Por mi difunto Cuñado Dn. Josef García= Christóval Sales". Dibujo a tinta china y aguada color, sobre papel pegado sobre cartón (62,5 x 48 cms.). El pensamiento grafiado de Vicente Marzo (alzado y planta, con escala de 10 módulos y 20 palmos valencianos y *Explicación* de la última con 9 llamadas), con el rótulo: "Alzado Geométrico del Pórtico proyectado para la puerta de los Apóstoles de la Yglesia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia". Firma y rúbrica: "Vicente Marzo". Dibujo a tinta china y aguada color, sobre papel pegado a cartón (62 x 89 cms.). Ambos alzados ya se conocían, pues fueron publicados sin más (el de J.García por J.A. Oñate ("La puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1975, p. 38), y (ambos) por J. Bérchez (*Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: ANTONIO GILABERT*, Valencia, 1987, pp. 144-145 y 156 -nota 68-), pero se desconocía la rica información teórica del expediente manuscrito del mismo A.C.V. y del existente, más exhaustivo y reunida la parte gráfica, en el A.H.M.V., de que hablamos en la nota siguiente.

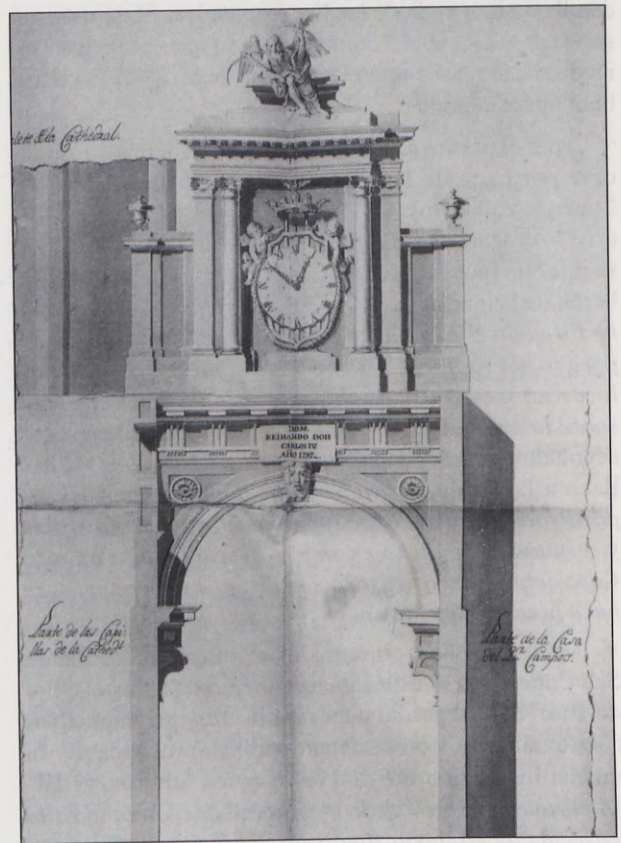
El plan de sustitución de la portada de la Apóstoles y la formación del citado pórtico conllevarían implicaciones urbanísticas por el estrechamiento de la calle del Miguelete, patentizándose su ensanche; todo ello indefectiblemente unido también a la reconstrucción, justo enfrente, de la Casa Vestuario (cuyos planos fueron aprobados en la *Junta de Comisión de la Real Academia de las tres Nobles Artes, celebrada en 7 de Septiembre de 1794, á la que asistieron D. Vicente Gascó, D. Vicente Marzo, D. [Jose]ph. García, D. Manuel Blasco y D. Christóval Sales*); reconstrucción propuesta ya por el regidor Antonio Pascual y García de Almunia a la Junta de Fábrica Vieja de Muros y Valladares de Valencia (4-XII-1793), tal y como queda ostensible, con su información gráfica, en los expedientes conservados, en los que consta, entre otros muchos datos, la declaración (29-XI-1796) efectuada por el aludido Cristóbal Sales, *Arquitecto de la Yll[ustr]e Ciudad*, y Francisco Zaragoza, *vehedor Arquitecto del Tribunal del Repeso*, manifestándose que, tras haber pasado al paraje que menciona el Memorial y habiendo tomado las correspondientes dimensiones de la Lonjeta de la Puerta llamada de los Apóstoles de la Seo⁽²³⁾, las han trasladado con la mayor puntualidad al Plan que se halla unido al Expediente de la Calle del Migaleta (...), al objeto de perseguirse la mayor perfección de esta obra, que se estima *tan preciosa y de tanto coste*.⁽²⁴⁾

6.- EL RELOJ MONUMENTAL JUNTO AL MIGUELETE (1793-1845)

Contemplado este proyecto en 1793 (el otro magno propuesto en esta última década del XVIII), si bien no enteramente nuevo, es ofrecido por el referido Antonio Pascual en su designado escrito de dicho año, que así formula:

“La pared que se ha tirado para la nueva Capilla de Sn. Vicente Mártir, junto al Orario del Relox mayor, de la Ygl[esi]a. Metropolitana, al paso que ha hermoñado la calle, ha dejado a aquél tan metido que, á más de no poderse ver bien, causa bastante fealdad. Ya sin este motivo, en años pasados, se pensó en poner el orario del Relox en medio del Arco, pintándole y adornándole correspondientemente. Ahora, con mayor razón, deve ponerse en práctica este pensamiento (...)”⁽²⁵⁾.

Existía efectivamente, a los pies del Miguelete, en la calle del mismo nombre un arco; sumándose, pues, a los otros dos subsistentes adosados a la fábrica de la Seo y que sirven de pasadizos uniendo la catedral con el palacio arzobispal en la calle de la Barchilla y con la



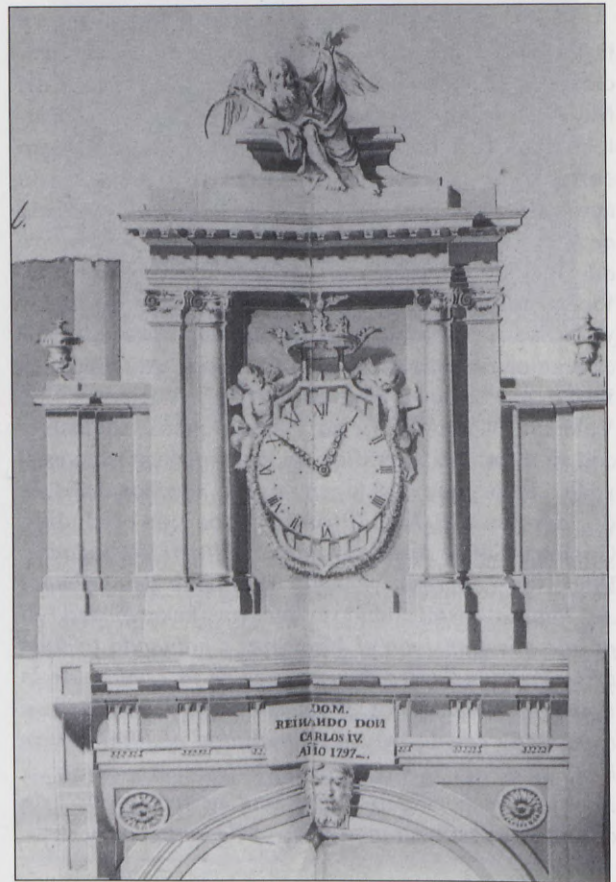
LAMINA XV.- Detalle del proyecto del “Arco y Ornato del Relox Mayor de esta M. Ylle. Ciudad”, en la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.

- (23) Entre fines de 1723 y principios de 1725, tenemos noticia de la fabricación de una reja de hierro para la lonjeta de la puerta de los Apóstoles a cargo del *mañà* Vicente Celda, dada de *color negro* por el dorador Cristóbal Grau y con unos *alfardons* elaborados por Rafael Navarro, *campaner*; y cuya instalación, con la ayuda de unos andamios confeccionados por el carpintero Luis Coral, corrió a cargo del cantero Domingo Laviesca. (A.C.V.: protocolos núms. 3.204 a 3.206. Notario: Juan Claver).
- (24) Véase el expediente completo, con dos planos detallados de la Plaza de a Seo, con escala en palmos valencianos, en A.H.M.V.: LIBRO de Instrum[en]tos correspond[ien]tes al Capitular ordinario del año 1796. Sign.: D-180. Dicho expediente se halla repetido, con ordenación distinta de los documentos y faltando uno de ellos, en A.C.V. (Sign.: 656/93), bajo el epígrafe impuesto por Roque Chabás: *Sobre restauración de la puerta de los Apóstoles y casa vestuario*. La parte gráfica se ubica, como va dicho, aparte, en la Sección de Planos de dicho Archivo.
- (25) Toda esta información y la que sigue sobre el asunto en A.H.M.V.: “Año de 1793. Expediente para la Variación del Orario del Relox mayor del Migaleta, su colocación en medio del Arco, y obra que deverá practicarse”. *Policía Urbana*. Caja nº 10. También parte de esta documentación se halla en LIBRO de Juntas de Fábrica vieja de Muros y Valladares de los años 1792, 1793 y 1794, fols. 468º a 474º. Sign.: l.l. 101.

capilla de la Virgen de los Desamparados. El tal arco no servía para esta nueva empresa, con lo que era preciso su reedificación, así como el ensanche de la citada vía también por esta parte.

Tras expresarse la conveniencia del sufragio de la obra por parte de la citada Junta de Fábrica Vieja de Muros y Valladares (9-IV-1794), después de que esta última lo descartase (escrito de José Bayona, 20-III-1794), se informa (por escrito firmado por Antonio Pascual y el barón de Friguestani, 7-V-1796) de *cuatro Diseños que ha formado el Arquitecto de la Ciudad, Joseph García, para la nueva obra de dicho Relox que se proyecta colocar en medio del nuevo arco que se ha de formar sobre la calle del Migaleta*; cuyo ensanche, que estaba acordado por esta Ciudad y Real Junta de Policía, se hallaba a la sazón aprobado y mandado llevar á efecto por Providencia del Rl. y Supremo Consejo de Castilla; y resultando de dicho ensanche aver de tomar toda la Casa del Reloxero, á excepción de unos siete palmos, se hace preciso hacerla nueva para este Empleado (...).

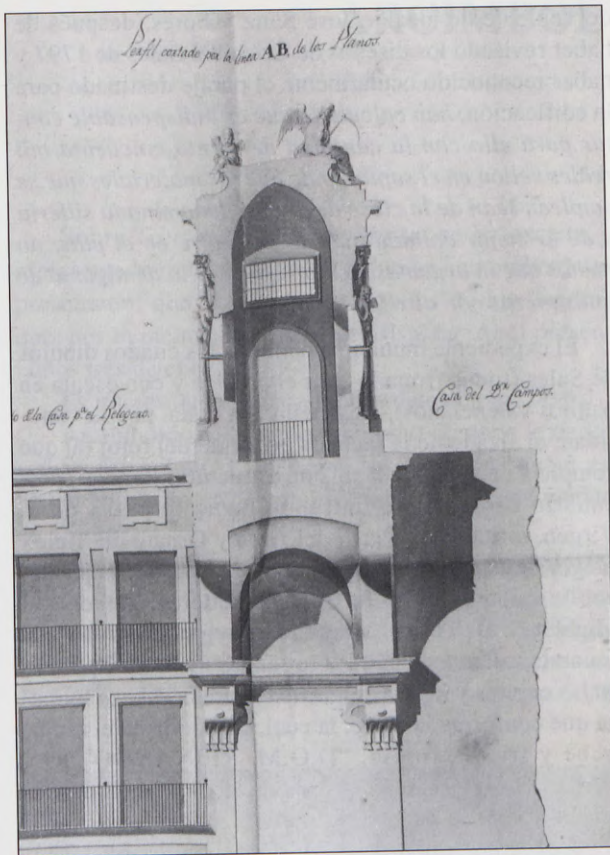
Dichos diseños, presentados a la Real Academia de San Carlos (11-V-1796), fueron mejorados, tras el óbito de José García por su sucesor en el cargo municipal, Cristóbal Sales, con otros nuevos ⁽²⁶⁾, aprobados por la misma institución (18-II-1797), quien advirtió (9-III-1797) que *por razón de la oblicuidad que forma la calle estrecha del Migaleta, donde los estribos para los grandes arcos del Relox deven dirigirse á escuadra con la dirección de la calle principal, precisa el variar las líneas de rectificación y ensanche del callizo estrecho*



LAMINA XVI.- Detalle del "Arco y Ornato del Relox Mayor de esta M. Ylle. Ciudad", en la calle del Migalete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.

(26) Se trata de varios dibujos (plantas y alzados), efectuados en 1797, sobre papel a tinta china y aguada color, con escala en 50 palmos valencianos, con la firma y rúbrica de *Christóval Sales*. N.º 1.- "Perfil del Arco y Ornato del Relox Mayor de esta M. Yllustrje Ciudad, q[u]e se propone hejexecutar por la misma, sobre la Calle hacadera llamada del Migaleta". N.º 2.- "Perfil cortado por la línea A, B, de los Planos" (se trata de un corte lateral del n.º 1). N.º 3.- "Plan del casilicio q[u]e se propone erigir sobre los nuevos arcos, y bóveda q[u]e se han de formar sobre la Calle del Migaleta para colocar en su centro el horario y Relox mayor de esta Muy Yllustrje Ciudad". N.º 4.- "Plan de una porción de la Calle proyectada del Migaleta, con la ignografía horizontal del Arco q[u]e sobre d[ic]ha porción de Calle se propone hexecutar por esta M. Yllustrje Ciudad para colocar sobre él, y en medio de d[ic]ha Calle, el Ornato y Orario del Relox Mayor; con la demostración de la nueva Casa q[u]e se ha de construir para su Reloxero y una avitación en ella para alquilar". N.º 5.- "Plan de la Avitación principal, la misma q[u]e se destina para alquilar". N.º 6.- "Plan de la 2.ª Avitación, la misma que cervirá para el Reloxero de la Ciudad". A estos se añaden otros dos más pequeños del año 1798, con escala de 20 palmos valencianos, y

de la mano del mismo Sales, quien firma el que a continuación consignamos. N.º 7.- "Fachada [q]ue se ha de construir p[ar]a la unión del Poste y Estrivo p[ar]a el Arco del Relox Mayor, recayente en la Casa del Dr. Dn. Mariano Campos á la parte de la calle estrecha del Migaleta. AÑO 1798 [en cartela]. Casa propia del vecino [lado vertical izquierdo]. Sitio por donde debe el Reloxero de la Ciudad yntroducirse en el puesto q[u]e ha de ocupar el Relox [corte junto al arco]. Enjasenado q[u]e cubre el callizo [base del arranque junto al arco]. Parte del arco [visualizado éste]. Parte de la calle ancha del Migaleta donde debe hacerse el grande Arco p[ar]a el sostenimiento del Relox Mayor de esta Yllustrje Ciudad" [lado vertical derecho]. Firma y rúbrica: "Christoval Sales". N.º 8.- "Fachada recayente al Callizo estrecho del Migaleta (...)". Sobre esta obra sólo se conocía el plano compilado catalogado por J. Bérchez y V. Corell existente en la Academia de San Carlos (*Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, Valencia, 1981, pp. 331 y 402), ignorándose completamente la rica información manuscrita y gráfica del mencionado A.H.M.V.

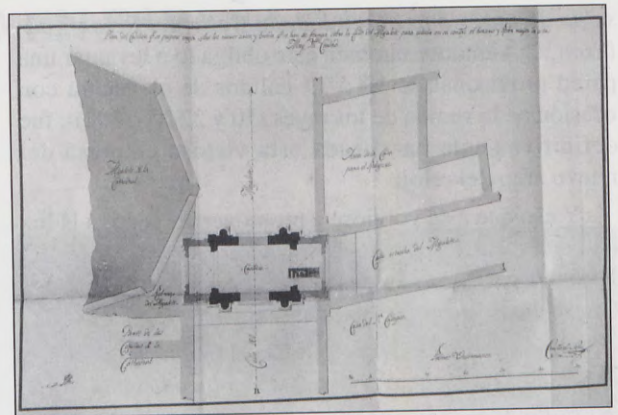


LAMINA XVII.- Corte lateral de dichos "Arco y Ornato..."
(Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.

del Miguelete en sola la distancia que comprehende la medida más reducida para dichos estribos, quedando lo restante de dicho callizo en la misma forma y figura que manifiestan las líneas aprobadas (...); variación ya asumida por la Comisión de Arquitectura de San Carlos y respaldada seguidamente por el Tribunal de Repeso (declaración de su arquitecto vehedor Francisco Zaragoza y del subrogado de éste Francisco Pechuán, 10-III-1797).

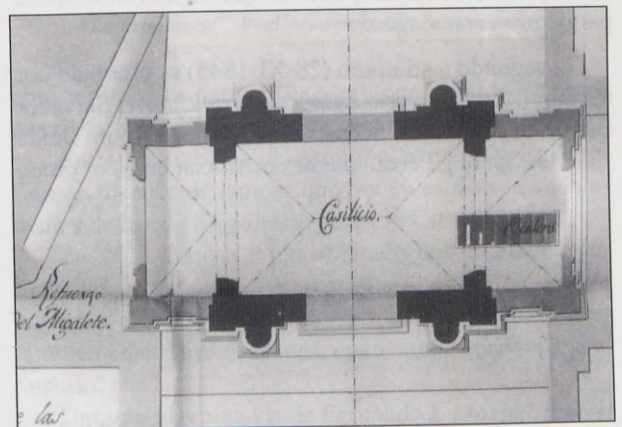
Para el ensanche de la vía, se significa por parte del Repeso (4-XII-1797) la toma a beneficio del público por la Calle ancha del Migaleta, de 633 palmos cuadrados ó superficiales de terreno, y por la parte de la Calle estrecha del Migaleta de 152 palmos también superficiales, por un valor total de 5.039 reales vellón.

Tras informarse de la constitución de uno de los dos postes y estribos que deven sostener dicho Arco (Cristóbal Sales, 12-V-1798), que desde fines de julio de 1799 se trabajaba en el segundo, que Sales presentó al



LAMINA XVIII.- Planta del "casilicio" a edificar sobre el arco del reloj mayor sobre la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.

Reposo dos perfiles de la fachada que debía hazerse en la Galería de la Casa del abogado Mariano Campos, edificada sobre la derribada morada del relojero, para construir juntamente dicho segundo poste y estribo (12-V-1798 y 23-XI-1799) -para cuya obra, confiada finalmente al maestro de obras Manuel Serrano (2-XI-1802 a 25-VI-1804), y que liberaría a favor del tránsito 75 palmos palmos y 3 dedos cuadrados valorados en 301 reales vellón, se había firmado previamente convenio entre los regidores Antonio Pascual y Antonio Palavecino y el citado Campos (8-V-1798), por medio del cual, el último cedía el terreno necesario de la luna y galería de su casa á la parte del Callizo para poder formar nueva pared que sirva de apoyo al estribo ó poste del Arco que



LAMINA XIX.- Detalle del "casilicio" a edificar sobre el arco del reloj mayor sobre la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.

se ha de hazer á la esquina de la Calle del Relox y callizo (...); viéndose también éste obligado a levantar una pared provisonal de 12 ó 13 palmos de elevación con ocasión de la venida de los reyes (10 y 22 XI-1802)-, fue definitivamente paralizada esta vistosa empresa del nuevo arco del reloj.

Y eso que ésta volvióse a promover en 1845, a la luz de estos escritos de fines del XVIII y principios del XIX, entonces rescatados, sumándose ahora otros dos que se unieron al viejo expediente.

El primero (24-XI-1845) relata el deseo de la Ciudad de reemplazar el viejo reloj urbano *colocado en la Torre del Miguelete*, comisionándose para tal menester a don Peregrín Caruana; diciéndose que dicho instrumento ya fue declarado inútil en 1793, que *en 1796 se acordó servirse de la máquina existente sólo hasta la construcción de otra; y que en 1799 se repetió el acuerdo para la construcción de un nuevo reloj por ser muy viejo el que servía y de mala construcción, siendo aquél el que sirve hoy sostenido con varias composiciones que no lo han mejorado*; manifestándose igualmente que, con motivo de la venida de los reyes, en 1802, *se demolió el Arco antiguo que se hallaba apuntalado y, allanando las muchas dificultades que ofrecía el servirse del Relox, se dispuso retirar la máquina y colocarle justo á la pared del Miguelete donde se encuentra en el día previa la conformidad del Yllmo. Cabildo*, que en 21 de noviembre de 1803 se invitó al arzobispo para que cooperase con el cabildo en la obra proyectada, contestando el prelado desde Guadalest que *contribuiría con lo que le permitiesen las circunstancias, luego que se le hiciera saber la determinación del Cabildo, á quien se invitó al efecto*, y que la guerra de la Independencia primero y las vicisitudes políticas que siguieron después paralizaron este negocio.

El segundo testimonio (28-XI-1845) es otorgado por los arquitectos mayor e *Ynspectores de Cuartel* Salvador Enric, Jorge Gisbert, Sebastián Monleón, Joaquín Belda y Carlos Spain y Pérez, quienes certifican que, por orden

del teniente de alcalde José Sanz y Forés, después de haber revisado los diseños de Cristóbal Sales de 1797 y haber reconocido ocularmente el paraje destinado para la edificación, *han calculado que es indispensable contar para ello con la cantidad de ciento cincuenta mil reales vellón en el supuesto de que los materiales que se empleen sean de la clase de piedra denominada sillería y de la mejor calidad que se encuentre en el país, no menos que la argamasa ó mortero para la amalgama de unas piezas con otras.*

El expediente municipal contiene los citados dibujos de Sales (todos firmados por el artífice y con escala en palmos valencianos). Descuella, sin duda, por su vistosidad, el alzado de la fachada principal del reloj (al que completa un perfil de la misma estructura) junto al campanario catedralicio, mirando hacia la plaza de la Virgen, intitulado: "Perfil del Arco y Ornato del Relox Mayor de esta M. Ylle. Ciudad, qe. se propone hejexecutar por la misma, sobre la Calle hacедера llamada del Migaleta". De correctísima factura y policromado a la acuarela, ostenta el arco sobre sendas ménsulas, páteras en las enjutas y lápida epigráfica sobre la cabeza humana que conforma la clave, la cual, embutida en el arquitrabe y friso, expresa: "D.O.M. REINANDO DON CARLOS IV. AÑO 1797". Un edículo, con rebancos laterales y sendos pares de soportes (columnas adosadas hacia el centro y pilastras a los bordes) con capiteles jónicos asimismo miguelangelescos, acoge la esfera del reloj (que señala la una menos nueve minutos) sobre el escudo y corona de la urbe flanqueada por dos niños; rematándose con un basamento sobre la cornisa a fin de acoger una osada figura recostada del proyectado y alado Cronos con guadaña y ave, al que acompaña al otro extremo (observándose en el referido perfil) un niño con reloj de arena.

FERNANDO PINGARRON
Universidad de Valencia

ARCIMBOLDO EN ESPAÑA

Sobre *Giuseppe Arcimboldo* ya se ha escrito y representado mucho, pero lo que no se ha nombrado ni presentado, que yo sepa, son algunos de los cuadros que, por lo menos, han estado en España. Aquí presentamos tres de ellos.

Es interesante reseñar algunos datos biográficos.

Arcimboldo, o Arcimboldi como algunos le denominan (el mismo y en Italia por ejemplo) nació en Milán en el año 1527 y murió, también en esta ciudad en 1593.

En 1549, a sus 22 años, aparece como pintor. También consta que ayudó a su padre realizando diseños de cartones para las vidrieras de la Catedral de Milán. En 1551 pintó cinco escudos para *Fernando de Bohemia*, el que luego fue Emperador. Hasta 1558



El Agua.



“La Primavera”. Real Academia de San Fernando.

constan trabajos para la Catedral, por ejemplo 48 escenas de la historia de *Santa Catalina* para las vidrieras.

Entre los trabajos de Arcimboldo para la Catedral figuran diseños de tapices que por su estilo son antecedentes de lo que luego sería su estilo característico.

En 1552 viajó a Praga invitado por el Emperador *Fernando I* para ser “retratista de la Corte”, con una paga honorable. Allí ejerció, no sólo de pintor, si no también en otras actividades, como son torneos, juegos, nupcias, etc.

Durante los reinados de *Fernando I*, *Maximiliano II* y *Rodolfo II*, fue muy estimado tanto por su arte como por su caballerosa cortesía. Durante 26 años sirvió a los emperadores y a la corte entera.



El Fuego

En la corte, que se había convertido en el último reducto de las corrientes manieristas, la pintura de Arcimboldo, muy original, tuvo enorme éxito. Sus figuras eran alegorías formadas con elementos tales como flores, hortalizas, frutas, peces, objetos diversos, etc. A nuestro pintor se le considera hoy en día como precursor del surrealismo moderno.

En 1587 regresó definitivamente a Milán, aquí continuó pintando para el Emperador, que lo premió con el título de "Conde del Palatinado" en 1592. En 1593 falleció el artista.

La obra de Arcimboldo sólo ha comenzado a ser estudiada y valorada en nuestros días, tal vez por su carácter surrealista.

En España sólo se conoce públicamente un cuadro, "La Primavera", del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. En este trabajo se presenta una copia del magnífico cuadro.

De propiedad particular hay varios cuadros. Tengo noticias verbales de la existencia de algunas obras, vinculadas a coleccionistas valencianos, y conozco, he visto, cuatro. En este trabajo presento tres de ellas: "La

Primavera", "El Agua" y "El Fuego", los tres pintados sobre lienzo que muestra una gran antigüedad.

Los cuadros particulares no están firmados. De ellos, "La Primavera", parece enteramente de la mano de Arcimboldo. Los otros pudieron corresponder, parcialmente, a colaboradores del taller del maestro.

MANUEL SANZ DE BREMOND Y FRIGOLA

BIBLIOGRAFIA

- Historia del Arte. Ediciones Anaya, s.a. 1980. Pág. 402.
- Arcimboldo. By Werner Kriegeskorte. Taco 1987.
- Giuseppe Arcimboldo. Werner Kriegeskorte. Benedikt Taschen. 1991.
- El País. 19 de febrero de 1987.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana. Espasa-Calpe, s.a. 1909.
- Diccionario Enciclopédico. Salvat Universal. 1993.
- L'Universo illusorio de Arcimboldo. Porcio Francesco. Milano 1987.
- Gran Enciclopedia RIALP. 1984.
- Diccionario Enciclopédico Italiano. 1970.
- Gran Larousse Universal. 1986.
- Enciclopedia Europea. 1976.
- Nueva Enciclopedia Universal. 1985.
- Las claves del arte manierista. José Rogelio Buendía. Barcelona, 1990.

MIGUEL PARRA

LOS RETRATOS VALENCIANOS

La personalidad de los pintores valencianos de principios del siglo XIX se ha visto con frecuencia ensombrecida por la figura de *Vicente López*, no obstante la estela dejada por éste en Valencia se manifestó en las enseñanzas y las fórmulas que transmitió a sus coetáneos, indudablemente menos dotados que él. Personificación de una plástica anticuada y al servicio del absolutismo, Vicente López viene, a pesar de lo dicho, a presentar una novedad en el panorama del retrato español. Una novedad acorde con los cambios sociales y los acontecimientos políticos que se producen en aquel momento convulso de la historia⁽¹⁾, esta novedad consiste básicamente en el hecho de plasmar un tipo social en el momento histórico preciso, de ahí que la capacidad de mostrar a través del rostro la introspección del personaje devenga más en favor de su posición y personalidad pública, que en el reflejo de un estado psicológico tal y como se entiende en el retrato goyesco.

Este modo de hacer, aunque puede calificarse de realista, pone al servicio de los objetivos una acerada técnica que virtualmente provoca una sensación de distanciamiento en el espectador. Por otra parte el género del retrato individual va a permitir expresar un arte más cercano a la sociedad, —o por lo menos a una determinada parcela de ella—, al mostrar personajes que están interviniendo en el desarrollo de la política, y donde no es necesario aderezar la escena con personajes mitológicos o alegóricos⁽²⁾. No obstante esto no debe alejarnos de los planteamientos plásticos que asumen estos pintores, tanto en lo referente a una técnica y unos esquemas compositivos procedentes del mundo dieciochesco y mengsiano, como el encasillamiento en determinadas temáticas y géneros que ignoran gran parte de los avatares pictóricos que se producen en España y, por supuesto, en Europa.

La figura de *Miguel Parra Abril*, (Valencia, 1780-Madrid 1846) se ha asociado generalmente a su producción de bodegones y flores. No obstante es autor de una notable producción retratística que asume los postulados plásticos y el sentido social que se distingue en la obra de Vicente López. El Museo San Pío V de Valencia custodia una serie de retratos de este autor, algunos de ellos clasificados como anónimos, que dan muestra de una

inteligente evolución pictórica y un afianzamiento de la técnica dibujística.

Miguel Parra ingresa en la Academia de San Carlos en 1792, recibiendo su principal formación en la sección de "Flores y Ornatos", fundada en 1778, donde fue alumno de *Benito Espinós*, obteniendo sucesivas pensiones y galardones en los concursos y certámenes organizados por la Academia entre 1795 y 1801. En 1803 fue reconocido Académico de Mérito de San Carlos por las pinturas de flores, y en 1811, su lienzo *Agar e Ismael en el Desierto*⁽³⁾ le hizo merecedor de esta distinción en la pintura de Historia.

Casado con una hermana de *Vicenta Piquer*, fue introducido en la corte por su cuñado, Vicente López, y obtuvo en 1815 el título de pintor de cámara de *Fernando VII* tras presentar en Madrid una serie de pinturas sobre la entrada del monarca en Valencia y Cataluña. En 1846 se trasladó a Madrid con su hijo *José Felipe Parra Piquer*, donde murió el 13 de octubre del mismo año.

Aparte del mencionado lienzo religioso se conocen en este género otros: el primero *La Asunción de la Virgen*, (Museo Diocesano, Valencia), que debe corresponder al que *Ossorio y Bernard* situaba en el Palacio Arzobispal bajo el título del *Nicho de la Assumpta*⁽⁴⁾. Es interesante resaltar al respecto que en un oficio remitido al Secretario de la Academia, Vicente Vergara, de 23 de octubre de 1819, se hace mención del diseño del

(1) Aspecto éste, apuntado por Rafael Gil Salinas en el Catálogo de la exposición: *El Món de Goya i López en el Museu Sant Pius V*. Valencia, 1992. pp. 19 a 29.

(2) Como ocurre en el cuadro de López de *La visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia*.

(3) Sobre la pintura religiosa del período en general existe un artículo de Alvarez Lopera: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid 1988, pp. 81-120. Y también un trabajo inédito, financiado por la IVEI y dirigido por el profesor Rafael Gil Salinas, donde se tratan las obras de Miguel Parra dentro de este género, señalándose además la asunción por parte de la mayoría de los pintores del siglo XIX de un tratamiento "historiado" en sus obras religiosas. De hecho se puede hablar, —más que de **Pintura Religiosa**—, de temas religiosos como subgénero de la pintura de historia.

(4) Ossorio y Bernard, M. : *Galería Biográfica de Artistas Españoles*. Madrid 1975, p. 515.

Misterio de la Asunción de Nuestra Señora, que realizó Parra a petición de Ignacio Buezar para que éste labrase el tema en escultura, a fin de continuar con las obras de un "Sepulcro", en la iglesia de Sto. Tomás de Valencia⁽⁵⁾:

"Para poder continuar con el debido (sic) acierto la obra del Sepulcro que se colocó este año en la iglesia parroquial de Sto. Tomás de esta ciudad, construyendo un grupo que represente el misterio de la Asunción de Ntra. Sra. en escultura, he mandado formar diseño de esta obra al Teniente Director de Pintura D. Miguel Parra, ..."⁽⁶⁾

Ossorio menciona⁽⁷⁾ un lienzo en la iglesia de Muro, "La Predicación de San Juan", la parte de la pintura en las exequias celebradas en 1829 en Valencia por la reina María Josefa Amalia de Sajonia⁽⁷⁾, varias vistas de la Albufera y dibujos de las aves de la laguna. El lienzo de "La Virgen, San José y el Niño"⁽⁸⁾, copia de Maella; y aún queda por mencionar las composiciones que decoran las puertas del armario relicario de la Catedral de Valencia, aproximadamente de 1827⁽⁹⁾, alusivas a donaciones de reliquias por personajes reales.

Pero el aspecto que más interesa resaltar es el de Miguel Parra como retratista de una serie de personajes, militares en su mayor parte, que en buen grado tuvieron una participación directa en los eventos que vivió la ciudad de Valencia y su Academia de Bellas Artes. Durante las primeras décadas del siglo XIX y muy en particular con los sucesos acontecidos en la Guerra de Independencia y el reinado de Fernando VII, una serie de personajes se van a erigir como bizarros protagonistas de la vida política y militar valenciana. Revestidos de tintes heroicos por la propia apología que se ha hecho de la resistencia española al invasor francés, con ellos se abrirá un capítulo importante de la historia contemporánea española: el **caudillismo**⁽¹⁰⁾. Militares de alto rango que alcanzan una notable influencia, ya sea bajo el signo del absolutismo o el liberalismo, y que tienen en común pertenecer a un ejército permanente⁽¹¹⁾, principal instrumento para imponer los cambios políticos a lo largo del siglo XIX, y en concreto en las primeras décadas, en las que a la Guerra de Independencia se une un proceso revolucionario y los conflictos entre el liberalismo moderado y las fuerzas más retrógradas, representadas por el carlismo.

Junto a los retratos militares aparecen otros de académicos y los de los arzobispos de Valencia, todos ellos personajes activos durante el período comprendido aproximadamente de 1810 a 1840.

Este incremento de los retratos militares, junto con la aparición de un género histórico que ilustra algunos acontecimientos de la Guerra del Francés en territorio valenciano es un fenómeno común a la mayoría de los

pintores académicos del período como Vicente López, José Antonio Zapata y Nadal, Luis Antonio Planes, Vicente Castelló, y un largo etcétera. No en vano la Academia de San Carlos continuó desarrollando sus actividades durante los años más duros de la contienda y la invasión, aunque de forma bastante precaria⁽¹²⁾.

En estos penosos años, para la Academia y el país, conviene resaltar la activa vida de Parra entorno a la corporación, donde gracias a su cargo de Teniente Director se encarga con frecuencia de la gestión de diversos asuntos. A menudo encabeza súplicas o peticiones a las máximas autoridades militares y políticas del reino, es el caso de la solicitud de los directores y tenientes para el cobro de sus sueldos, dirigido al

(5) Sin embargo el citado diseño no se encuentra relacionado en el inventario de la Academia de San Carlos de 1797; tampoco ha sido posible hallar la obra de Buezar en la actual iglesia parroquial de Sto. Tomás, e incluso Sanchis Sivera en su estudio *La iglesia de Santo Tomás de Valencia*, (Valencia 1913); tampoco menciona tal obra, por lo que cabe la posibilidad de que ésta no se llevase a término.

(6) Ver A. R. A. S. C. V. (1819), Leg. 72/3/19.

(7) Ossorio y Bernard, Op. Cit 1975, p. 515.

(7) En *Descripción de las solemnes exequias que celebró en 1.º de julio de este año por el alma de nuestra augusta soberana Dª María Amalia de Sajonia q. e. p. d. la Real Maestranza*. (Valencia, imprenta de D. Benito Monfort, 1829). se aclara que Miguel Parra se ocupó de la parte pictórica de un catafalco elevado por la Real Maestranza de Valencia el 1 de julio en el centro de la Iglesia de las Escuelas Pías. La parte escultórica fue realizada por José Piquer, y los versos e inscripciones por Juan Nicasio Gallego.

(8) Que aparecía en el *Catálogo de Obras del Museo de Valencia*, de 1867, (n.º 118, p. 10), sin que hasta la actualidad haya sido identificado entre los fondos de esta pinacoteca.

(9) Vilaplana Zurita, D.: "Pintura. Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo", en el vol. IV de *Historia del Arte Valenciano*, titulado "Del Manierismo al Arte Moderno". Valencia, 1987. p. 319.

(10) Aspecto que será recogido por bastantes artistas del período en toda Europa desde distintas vertientes. En Inglaterra, Benjamín West tratará el tema de la heroicidad y la muerte en cuadros como *El Sitio de Gibraltar*, y también en la *Muerte de Nelson*. Y resulta obvio el trasfondo de algunos cuadros de David, Gerard o Gros, que van desde la exaltación del estoicismo revolucionario a la ilustración pictórica del programa ideológico napoleónico. Para un conocimiento más detallado del tema se puede consultar el catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Lyon, (1988), bajo el título *Triomphe et Mort du Héros. La Peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*.

(11) Recordemos que en España no hubo ejército permanente hasta el reinado de Carlos IV, en concreto con la guerra declarada por las potencias monárquicas a la República Francesa.

(12) Ver al respecto el capítulo titulado: "La Academia frente a los sucesos de la Independencia y la resistencia al invasor", (p. 171 y ss), de la obra de F. M.ª Garín Ortiz de Taranco: *La Academia Valenciana de Bellas Artes: el movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia, 1993.

Capitán General, *Felipe Augusto de Saint-Marq Dostel*, el 1 de septiembre de 1825. No es ésta la única vez en la que los académicos atraviesan penurias económicas, así el 15 de agosto de 1835 Parra vuelve a encabezar el dictamen de una Comisión de la Real Academia para activar la cobranza de la dotación recibida del Ayuntamiento. Y aún comanda la Comisión nombrada por la Academia el 23 de agosto de 1835 para presentar sus respetos al *Conde de Almodóvar*, nombrado por segunda vez Capitán General del Reino.

No obstante Parra también actuará en menesteres menos difíciles aunque igualmente laboriosos, de hecho participa en la Comisión formada para la recolección de pinturas y objetos artísticos que por orden del Ministro del Interior, el *Marqués de Villores*, se estaba produciendo en los conventos suprimidos. Se ocupará además de elaborar el informe sobre la instalación del Museo y las dependencias de la Academia en el antiguo Convento del Carmen⁽¹³⁾. Relacionado con esto, el 8 de agosto de 1837 dirige una carta a la Junta Particular de la Academia, exponiendo la necesidad de adquirir originales de calidad para cubrir las paredes de la misma.



(Fig. 1). *General don José María de Santocildes*. M. Parra.

La tipología del retrato militar se caracteriza por la representación de modelos de tres cuartos, formato idóneo para informar sobre la posición pública de personajes que no son de primer orden pero que no están vistos desde el prisma de lo intimista, para lo cual habría sido mejor la elección del retrato de busto. En la mayoría se opta por un fondo neutro⁽¹⁴⁾, aunque en algunos aparece un paisaje como es el caso del retrato del General *D. José María de Santocildes*⁽¹⁵⁾, (Fig. 1). Sin embargo la filiación barroca del retrato continúa presente al representar los personajes con los signos o artilugios definitorios de su dedicación, o con aquellos que indican sus cualidades, virtudes o aficiones.

Se puede diferenciar un primer grupo de retratos, cronológicamente emplazados entre 1810 y 1815 en los que se aprecia una torpeza compositiva y una brusquedad plástica sobre todo en la creación de los volúmenes⁽¹⁶⁾. De 1810 es el retrato del Teniente General *D. Luis Alejandro Procopio de Bassecourt y Dupire*⁽¹⁷⁾, (Fig. 2). La escasa destreza dibujística se plasma en el cuerpo del retratado, torso y brazos de un volumen y rigidez evidentes, y una desproporción de las manos que rozan lo grotesco, como ocurre también en el de *D. Vicente María de Vergara*⁽¹⁸⁾, (Fig. 3), y el de *D. Felipe Augusto*,

(13) Dado que el antiguo emplazamiento de la Academia, un ángulo del edificio de la Universidad Literaria de Valencia, había sufrido importantes daños por el bombardeo de las tropas francesas a la ciudad en 1812. El cambio de ubicación no se produjo hasta 1848.

(14) Prolegómenos de la utilización del fondo neutro los tenemos en la obra de Velázquez, aunque precedentes más próximos se hallan en la obra de Goya y de David. Es éste un recurso en el que el fondo está subordinado en todo al retratado y su personalidad; aspecto que será relegado por las corrientes románticas, que tienden a una contraposición de lo humano y la naturaleza, ya sea ésta un continente idílico o una inmensidad dominante.

(15) Sobre una mesa, Santocildes mantiene desplegado un croquis de la ciudad de Astorga, según reza la cabecera del plano. Nacido en Barcelona, este militar participó activamente en la Guerra de la Independencia, especialmente en la defensa de Astorga, por lo que fue obteniendo sucesivos y numerosos ascensos hasta llegar al grado de Teniente General en 1811. Fue Capitán General de los reinos de Valencia y Murcia entre 1832 y 1833.

(16) En todos ellos las calidades cromáticas y casi táctiles que expresan las obras de Vicente López se diluyen en un intento de detallismo y preciosismo, tentativa que no alcanza el brillo metálico de los dorados, el carácter sedoso de las bandas o la sensación aterciopelada de las casacas del maestro. No obstante en el retrato de Bassecourt empieza a producirse un acercamiento al lenguaje descriptivo de López en lo relativo al rostro.

(17) Bassecourt, tras desempeñar el cargo de primer Teniente Gobernador de Cuba, entre 1797 y 1799, volvió a España para participar en la Guerra de la Independencia, llegando al cargo de gobernador militar de Valencia en 1810, donde se hizo cargo del proyecto del General Doile de fortificar el castillo de Sagunto para convertirlo en antemural de Valencia.

(18) Abogado de los Reales Consejos, académico de mérito desde 1806. Fue Secretario General de la Academia desde el 20 de febrero de 1809; falleció en abril de 1837.



(Fig. 2). Teniente General D. Luis Alejandro Procopio de Bassecourt

Caballero de Saint-Marq Dostel⁽¹⁹⁾, (Fig. 4), así como en el mencionado retrato del General D. José María de Santocildes y el de Felipe VII, Capitán General⁽²⁰⁾, (Fig. 5), obra atribuida hasta ahora a Vicente Rodés.

(19) (Tainteguies, Bélgica 1762-Madrid 1831). Ingresó en el regimiento de Guardas Valonas en 1776. Al estallar la Guerra de la Independencia, con grado de Capitán, marchó a Valencia donde defendió la ermita de San Onofre de Quart de Poblet. Su actuación en la defensa de Valencia contra el asedio de las tropas de Moncey le valieron el ascenso a Mariscal de Campo. Sirvió más tarde en Zaragoza a las órdenes del General Palafox, siendo hecho prisionero y enviado a Francia hasta 1814 en que regresó a España. En este año fue nombrado Capitán General de Galicia. Tras el Trienio Liberal y la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis fue nombrado Capitán General de Valencia, de donde pasó a Aragón con el mismo cargo en 1826.

(20) Atribuido por Garín Ortiz de Taranco a Vicente Rodés y Aries, (1783-1858), y mantenido como tal, aunque con serias reservas, por Rafael Gil Salinas, es indudable que este retrato responde estilísticamente a la mano de Parra. De hecho al comparar el retrato de Bassecourt o Santocildes, con el de Fernando VII, se observan grandes similitudes en la forma de plegar los tejidos, la técnica brusca y la dureza cromática. A ello hay que sumar las evidencias documentales, puesto que en ningún inventario de la Academia se menciona la existencia de un cuadro de Rodés con este título, al contrario de lo que ocurre con Parra en los inventarios de 1797-1833 (n.º 194), y el de 1842 (n.º 7). El resto de retratos del monarca que conserva la pinacoteca o están



(Fig. 3). Don Vicente María de Vergara. M. Parra

No obstante se observan ciertas mejoras, tanto por lo que respecta a la composición proporcionada de los personajes, como a la relajación de la dureza cromática mencionada, en el retrato de *Fray Joaquín Company Soler*⁽²¹⁾, (c. 1812), (Catedral de Valencia), y del *Teniente*

perfectamente documentados o son estilísticamente ajenos a la obra de Miguel Parra.

(21) (Penáguila 1732-Valencia 1813) Religioso franciscano. Fue arzobispo de Zaragoza y después de Valencia entre los años 1800-1813. Nombrado vocal de la Junta Superior de Observaciones y Defensa, realizó numerosos donativos a los partidarios de Fernando VII, pese a lo cual fue tachado de colaboracionista y aliado de los franceses. Para los apologistas de Company su postura obedeció a la resolución de evitar mayores males, procurar la continuación del culto y el buen trato a la población vencida.

Gudiol en su obra *Goya (1746-1828), Biografía, Estudio analítico y Catálogo de sus obras*, (Barcelona, 1970) menciona dos retratos del arzobispo por mano del pintor aragonés hacia 1800: el primero, (n.º 449), es sólo un retrato de la cabeza, conservado en el Prado; y el segundo, (n.º 450), un retrato de cuerpo entero, que se encuentra en el Palacio Arzobispal de Zaragoza. Además hace constar que Viñaza, en sus famosas adiciones (p. 233), cita una réplica del cuadro de Zaragoza que se hallaba en la sala capítular de la iglesia de S. Martín de Valencia, obra que desapareció entre 1936-1939. Y aún existe otro retrato de Company, como Arzobispo de Zaragoza y vestido con el hábito franciscano en posición sedente, atribuido a Goya, en la colección Soler y March de Barcelona.



(Fig. 4). *Don Felipe Augusto, caballero de Saint Marq Dostel.*
M. Parra

General D. Francisco Javier Elio, Capitán General del Reino de Valencia, (h. 1814), y aún con el de D. Nicolás Mañez, (h. 1816), estos dos últimos del Museo San Pío V de Valencia. En ellos vemos un avance en la plasmación psicológica de los retratados así como de una proyección plástica de sus personalidades y acciones, durante el periodo de ocupación francesa de la ciudad y en de la posterior represión reaccionaria, a partir de 1813.

Especial interés reviste el retrato del General Elio⁽²²⁾, materializador de las ideas del monarca y que sería ejecutado en 1822 por las autoridades liberales⁽²³⁾. En él

(22) (Pamplona, 1767-Valencia 1822). Entre 1805 y 1812 dirigió en las provincias americanas diversas campañas contra los británicos y los independentistas argentinos. En 1812, de regreso a España, la Regencia le nombró General, obteniendo el triunfo sobre las tropas francesas que ocupaban Valencia, el 7 de julio de 1813. En 1814 Elio se convirtió en un elemento fundamental del golpe de Estado reflejado en el decreto de 4 de mayo, firmado por Fernando VII en Valencia, por el que se abolía la obra de las Cortes de Cádiz. Confirmado como Capitán General por el rey, su mandato hasta marzo de 1820 se caracterizó por la represión del liberalismo; pero al ser proclamada la Constitución de 1812,



(Fig. 5). *Felipe VII, Capitán General.*
M. Parra (antes Vicente Rodés Arias)

Parra muestra un trabajo más refinado en el dibujo de manos y rasgos faciales, así como una mayor flexibilidad de los volúmenes: los brazos, aún no estando perfectamente modelados dejan de ser meros cuerpos cilíndricos adheridos al torso. La gestualización empieza a cobrar significado, junto a la adopción de un

el 10 de marzo de 1820, fue sustituido por el conde de Almodóvar. Permaneció desde entonces encarcelado en la ciudadela y los liberales le abrieron proceso judicial por el golpe de Estado de 1814 y por la conspiración absolutista de 1822, por lo que fue finalmente condenado a muerte y ejecutado en septiembre de 1822.

(23) Sobre este cuadro ha existido la confusión hasta hace poco acerca de su autoría, de hecho en algunas publicaciones aparece como obra de Vicente López. Sin embargo en 1990 el Dr. A. E. Pérez Sánchez lo desmentía en el artículo titulado "La Personalidad Artística de Vicente Castelló y Amat", publicado en *Ars Longa*, (p. 24), añadiendo que en el Instituto de España de Madrid, existe otro, (en depósito del Museo del Prado), que podría ser de Miguel Parra. El cuadro del Museo de Valencia aparece ya en el inventario de la Academia de San Carlos de 1797-1833 (n.º 128), y en el catálogo del Museo de 1863 (n.º 1141, p. 57); además se presenta como obra de Parra en el *Catálogo de la Exposición de Retratos y dibujos antiguos y modernos*, celebrada en Barcelona en 1910, (n.º 44, p. 59), y también en el *Catálogo de la Exposición Española de Pinturas de la Primera mitad del siglo XIX*, celebrada en Madrid en 1913, (n.º 19, p. 9).

tipo determinado de postura: la manera de sujetar la empuñadura del florete, así como de la vara de mando son un preludio del retrato de *D. José María Carvajal y Urrutia*, de 1826.

Hacia 1812 pinta el retrato de *Fray Joaquín Company Soler*, acusado de colaborar con los franceses durante la invasión, y en donde se recrea en una descripción minuciosa de los detalles de la mitra y casulla, si bien se esfuerza en el realismo del rostro que supera con creces el cuadro de *Vicente Castelló*, "Valencia declara la guerra a Napoleón", de 1810, donde el arzobispo aparecía detrás del Capitán General del Reino.

Fruto de estos avances, así como de las enseñanzas adquiridas de la relación con Vicente López, son los cuadros inmediatamente posteriores, es el caso del retrato del Teniente Coronel *José O'Donell*, (h. 1819), el de *D. Vicente Marzo*, (h. 1820), el del *Conde de Almodóvar*, (1821), (Fig. 6) y sobre todo el del pintor *Luis Antonio Planes*, de 1822, y con igual fortuna el de *D. Francisco Plasencia*, Brigadier de los Ejércitos⁽²⁴⁾ de 1821, (Fig. 7).

Esta etapa se abre con el Trienio Liberal, marcado por el retrato del Brigadier *Ildefonso Díez de Rivera*, Conde de Almodóvar, un político liberal que ocupó el cargo de Jefe Superior de la Provincia y el de Presidente



(Fig. 6). *El Conde Almodóvar*. M. Parra



(Fig. 7). *Don Francisco de Plasencia, brigadier de los ejércitos*. M. Parra

de la reconvertida Academia Nacional. Es curioso observar como Miguel Parra siempre se muestra solícito y acorde con los cambios políticos que se producen, de hecho es él mismo quien se ofrece a pintar gratuitamente el retrato del Conde de Almodóvar para donarlo a la Academia, tal y como expresa en el oficio dirigido a su secretario el 22 de abril de 1821, llegando incluso a elogiar "la época memorable del año pasado de haber sido reestablecido nuestro sistema constitucional...", aunque no dudará en denigrar lo que antaño alabó como por ejemplo se desprende del certificado que le expide a *Juan Francisco Cuella*, alumno suyo, el 8 de junio de 1825⁽²⁵⁾.

(24) Sobre el retratado sabemos que fue Académico de Honor y presidente en 1821. Sobre el cuadro se sabe que ya aparecía en el *Inventario de 1797-1833*, con el n.º 154, y el *Catálogo del Museo de 1863*, n.º 1150, aunque Garín Ortiz de Taranco lo da como anónimo en su *Catálogo-Guía de 1955*, con n.º de inventario 1.020. En un oficio de 30 de septiembre de 1821, dirigido por Parra a Vicente Vergara, secretario de la Academia de S. Carlos, se presenta a la Corporación el retrato del "Gefe (sic) Superior Político, don Francisco Plasencia, ..."

(25) El certificado acompañaba la solicitud de Cuella de obtener el grado de Académico de Mérito en la Pintura: "Certifico que *D. Juan Francisco Cuella*, natural de la Villa de Morella, ahestado (sic) bajo mi dirección desde el año 17 y que en todo este tiempo se ha portado con el mayor honor (sic) sin haberse implicado en cosa alguna del Pasado Sistema, siéndome tan notoria la aversión que el tuvo en toda la desgraciada época como la firme adhesión (sic) al Rey N. S. y buena causa, ..." A. R. A. S. C. V. (1825) Leg. 73/4/44b.

En 1823 retrata al involucionista Arzobispo de Valencia, *Fray Veremundo Arias Teixeira*⁽²⁶⁾, (Catedral de Valencia), en el que se recurre nuevamente a la descripción preciosista del detalle.

Esta etapa central termina con el retrato de *D. José María Carvajal y Urrutia*, de 1826, Capitán General de Valencia entre 1824 y 1826, donde alcanza un alto grado de verismo y naturalidad, sobre todo en el rostro que esboza una afable sonrisa contrapuesta al gesto firme, enfatizado por el juego de las manos, sosteniendo con la izquierda el tricornio mientras ase el bastón con la derecha.

Hacia 1827 pinta el retrato de *D. Francisco de Longa y Anchía*⁽²⁷⁾, (Fig. 8), año en el que el militar vizcaíno llega a ocupar la Capitanía General de Valencia sustituyendo a O'Donell. Férreo defensor del absolutismo, el retrato nos muestra un hombre de mirada severa, aunque de refinados gustos; así le vemos esbozando una figura sobre el papel, con una pluma que coge suavemente, probablemente tras la consulta del libro que sostiene en la mano izquierda, un ejemplar del segundo tomo de la "Práctica de la Pintura", de



(Fig. 8). *Don Francisco de Longa y Anchía*. M. Parra



(Fig. 9). *Grabado de Noseret de don Francisco de Longa y Anchía*

Palomino. Existe cierto parecido físico con el grabado de *Noseret*, (Fig. 9), según dibujó *A. Guerrero*⁽²⁸⁾, a pesar de la síntesis de este último.

(26) (Cabanelas, Orense 1742-Valencia 1824). Cursó estudios en Santiago de Compostela y en la Universidad de Salamanca, ingresando en la orden benedictina. Siendo Obispo de Pamplona se negó a jurar la Constitución liberal, por lo cual huyó a Palma de Mallorca desde donde defendió la soberanía real y la autoridad de la Iglesia. Propuesto Arzobispo de Valencia por Fernando VII, tomó posesión de la diócesis en 1815; escribió pastorales sobre la obligación de pagar diezmos a la Iglesia, contra la libertad de imprenta y la obediencia al rey, hecho que le enfrentó a liberales y revolucionarios que le encarcelaron primero y lo desterraron en 1820 a Perpiñán. Privado de su arzobispado por las Cortes del 12 de noviembre de 1822, se reintegró a la diócesis valenciana en 1823, donde permaneció hasta su muerte.

(27) (Bolívar, Vizcaya ?-Valencia 1831). Intervino en la Guerra de la Independencia y en 1823 participó en el restablecimiento del absolutismo. Partidario de Fernando VII frente a los carlistas, durante la *Guerra dels Agraviats* desarticuló el movimiento insurreccional castellanense.

(28) Reproducido en *Junta de Iconografía Nacional: Retratos de la Guerra de la Independencia (Personajes Españoles)*, Madrid, 1935. lám. 3.

La madurez llega con la copia que realizó del cuadro de *Bernardo López* "Isabel II", (Ayuntamiento de Valencia), (Fig. 10), cuadro que debió causar una gran expectación, a tenor de las copias realizadas por varios académicos⁽²⁹⁾: *Miguel Parra*, *Juan Llácer* y *Viana*, *José Romá* y *Miguel Pou*.

Es importante señalar al respecto el interés que mostrara Miguel Parra en manifestar sus lazos familiares con Vicente López y sus hijos, símbolo evidente de un prestigio social y un gusto artístico reaccionario en una España colocada nuevamente bajo el manto del absolutismo. De hecho en la carta que Parra dirige el 12 de enero de 1843 a *Vicente Marzo*, secretario de la Academia de San Carlos, anunciándole la copia del cuadro de *Bernardo López*, hay expresiones tan claras como ésta:

... "es muy digno de que se copie para esta Academia pues faltaría al respecto soberano como a su pintor, en actual servicio (sic) de S. M. si no me anticipara en ofrecer una copia a dicha Academia echa (sic) con el esmero que se merece tan digno objeto (sic) pues el interés de familia me presiona a tomar parte en esta obra que tanto les honra."⁽³⁰⁾

En 1835 Parra había actuado como intermediario de Vicente López, a petición de éste y de los testamentarios

de *Manuel Fernández Varela*, en la cesión a la Academia del retrato que del Comisario General de la Cruzada realizara López, sin escatimar esfuerzos en ver realizadas las peticiones que su cuñado le hace desde Madrid. Tampoco hay que olvidar que fue el propio Vicente López el que introduce a Parra en Madrid, en 1815, siendo nombrado Pintor de Cámara de Fernando VII, y posteriormente de *Isabel II*.

Pero este exceso de celo de las relaciones familiares no sólo va dirigido hacia su familia política sino también en la atención a la carrera de su hijo. Así el 4 de noviembre de 1843 Miguel Parra presenta por medio de una carta al secretario de la Academia la copia que su hijo, *José Felipe*, realiza también del cuadro de *Bernardo López*, solicitando por ello le fuese concedido el título Académico de Mérito a pesar de que el retrato va dirigido a un cliente particular.

Se pueden empezar a extraer ciertas conclusiones de la personalidad y sobre todo de la obra retratística valenciana de Parra. Al igual que hace López, se adapta a la situación española de principios de siglo, y asume unos criterios realistas aunque académicos, en los que la técnica y sobre todo la concepción puramente formal de la pintura no están reñidos con el halago y búsqueda de la complacencia del retratado.

Se esfuerza por mantener los nexos de unión entre el maestro y el discípulo que el mundo académico insistió en conservar a contracorriente del espíritu individualista decimonónico. Y en el plano de su producción de retratos, se observa un proceso de maduración, desde los primeros retratos analizados de 1810, aproximadamente, hasta sus últimos años, en los que a pesar de asumir los presupuestos ideológicos y sociales de la pintura que hace, y alcanzar una mayor destreza dibujística y compositiva, no consigue la fluidez plástica de Vicente López.

Su gran logro, aparte de su maestría en la pintura de flores, que deliberadamente hemos dejado al margen de este estudio, es la asunción de un tipo social nuevo, el del personaje a través de su retrato, que expresa un orden social y un rango público circunscrito a la época en que vive, la Guerra de Independencia, el Trienio Liberal y la Década Ominosa. Con un segmento social, que no clase, que alcanza un gran protagonismo: los militares. Será sobre todo tras la muerte de Fernando VII, 1833, y concretamente con la pintura de *Madrazo*, *Ribera*, *Rodés*, etc..., cuando el retrato encuentre su benefactor más preclaro en lo que quede de siglo: la



(Fig. 10). *Isabel II, niña*. M. Parra

(29) Aspecto tratado ya por Rafael Gil Salinas, *Op. Cit.*-1922. p. 132.

(30) Ver A. R. A. S. C. V. (1843) Leg. 76/4/16.

burguesía liberal. No obstante durante este periodo convulso de la burguesía comercial valenciana se muestra activa y se enfrenta a las estructuras del antiguo régimen, apoyándose en el proceso reconstituyente de Cádiz, —los casos de *Bertrán de Lis* y de *Narciso Rubio* son significativos—, pero no logra imponer un protagonismo del elemento civil. Es tal vez por esto que su imagen no pasará a la posteridad a través de la pintura⁽³¹⁾, a pesar de que posiblemente fueron autores de hechos tan heroicos como los perpetrados por militares o aristócratas. Simplemente la pintura que se pliega a los criterios oficiales no aprovecha, como ocurre en la Francia revolucionaria⁽³²⁾, la existencia de hechos y personajes populares heroicos para construir una mitología o cuanto menos un panegírico del abortado proceso revolucionario español, precisamente esto conlleva el triunfo de un involucionismo plástico, moral y consecuentemente ético. Al mismo tiempo conviene decir que los pintores españoles, salvo conocidas excepciones, no “militan” en la causa liberal que acompaña a la Guerra de Independencia, en parte porque lo característico de este ensayo liberal como los posteriores del siglo es su brevedad, y en parte porque el peso del tradicionalismo y su estructura es todavía demasiado poderosa como

para abrazar la causa progresista. Hay que pensar pues que pintores como Vicente López, Miguel Parra, Vicente Castelló y otros muchos se mantienen a la expectativa ante los hechos, comportándose de forma prudente. De esta manera pueden relacionarse con los invasores franceses e incluso pintar los retratos de algunos de sus militares, sin que ello menoscabe su patriotismo y adhesión a la causa fernandina, a la sazón absolutista.

SERGIO PASCUAL GARNERIA
Universitat de València

(31) Es anecdótico el hecho que Garín Ortiz de Taranco ya cita en su libro sobre la Academia Valenciana, que Narciso Rubio protestó mediante carta de no aparecer como personaje en la escena que reproduce el cuadro de Vicente Castelló, *Valencia declara la Guerra a Napoleón*, que fue tema de los Premios de Pintura de 1810. El propio Rubio llegó a remitir desde Sevilla una Relación impresa de sus méritos y servicios a la Patria y a Fernando VII desde el día 23 de mayo de 1808 hasta el 3 de noviembre del mismo año.

(32) El caso de David es sintomático, a través de los “retratos dramatizados” de *Le Pellétier* y *Marat*.

ARTE PROVISIONAL EN LA IGLESIA DE SANTA CATALINA DE ALZIRA (Valencia)

Algunas fiestas y celebraciones, tanto populares como cortesanas, han producido a lo largo de la Historia una serie de realizaciones artísticas que han merecido la atención y son objeto de estudio por parte de los historiadores del arte, si bien sus principales características fueron la provisionalidad con que se pensaron y erigieron, así como el empleo de materiales baratos, bien fueran nuevos o reutilizados.

Hace algún tiempo⁽¹⁾, nos acercamos al arte efímero que se realizó en Valencia con motivo de las honras fúnebres por la reina *María Josefa Amalia de Sajonia*, tercera esposa de *Fernando VII*, fallecida en 1829; fueron grandes catafalcos de estilo neoclásico levantados en algunas de las principales iglesias de la ciudad por encargo de las instituciones más relevantes de la misma (Ayuntamiento, Cabildo Metropolitano, Universidad,...)

Al igual que Valencia, casi todas las capitales de provincia hicieron lo propio por tan luctuoso evento, pero no solo en España y sus posesiones ultramarinas se celebraron las pertinentes honras fúnebres, sino que en el extranjero, especialmente en Roma, también se organizaban actos similares, debido a la importancia política y humana de los fallecidos; así, son conocidos los funerales celebrados en la capital italiana por *Isabel de Braganza* y por *María Luisa de Borbón* y ello gracias al *Elogio Fúnebre* publicado en Roma⁽²⁾.

Lo habitual venía siendo organizar estas luctuosas, y no poco fastuosas ceremonias, por el fallecimiento de alguna de las personas reinantes, si bien, por su influencia, hubo algunos nobles, obispos y príncipes de la Iglesia que tuvieron del mismo modo sonoros funerales. Tales prácticas estaban fuertemente arraigadas, señalándose los funerales por *Carlos V* en Bruselas, el año 1588, como los que asentaron y codificaron estas ceremonias, aunque todavía podemos remontarnos más en la historia y señalar como precursores los capelardentes medievales.

Pero también es cierto que no sólo las capitales de provincia honraron la memoria de sus monarcas finados mediante estas pretenciosas muestras de arte efímero, sino que, del mismo modo, otras poblaciones de menor enjundia, como fue el caso de Alzira, del que nos vamos a ocupar seguidamente, quisieron estar a la altura

de las circunstancias y no ser menos que nadie en esta demostración de fidelidad y dolor por la muerte de *María Josefa Amalia*, que murió considerada como una santa. Quizá para mejor comprender estos mausoleos provisionales levantados en su honor, sea conveniente recordar algunos detalles biográficos de la difunta reina.

Biografía sucinta de la reina

Seguiré para ello a *González-Doria*⁽³⁾ quien informa que la reina había nacido en Dresde, el 7 de diciembre de 1803, quedando pronto huérfana de su madre, la *Duquesa Carolina de Sajonia*, a los tres meses de edad. Su padre, el *Duque Maximiliano de Sajonia*, la internó siendo muy niña en un colegio de monjas del que ya no saldría hasta las vísperas de su boda. Su educación, entre algodones y muy cristiana, y la notable diferencia de edad con su futuro marido, va a chocar frontalmente con el corrido, rijoso y camastrón *Fernando VII*, que precisamente se había hecho casar con ella para traer herederos al trono.

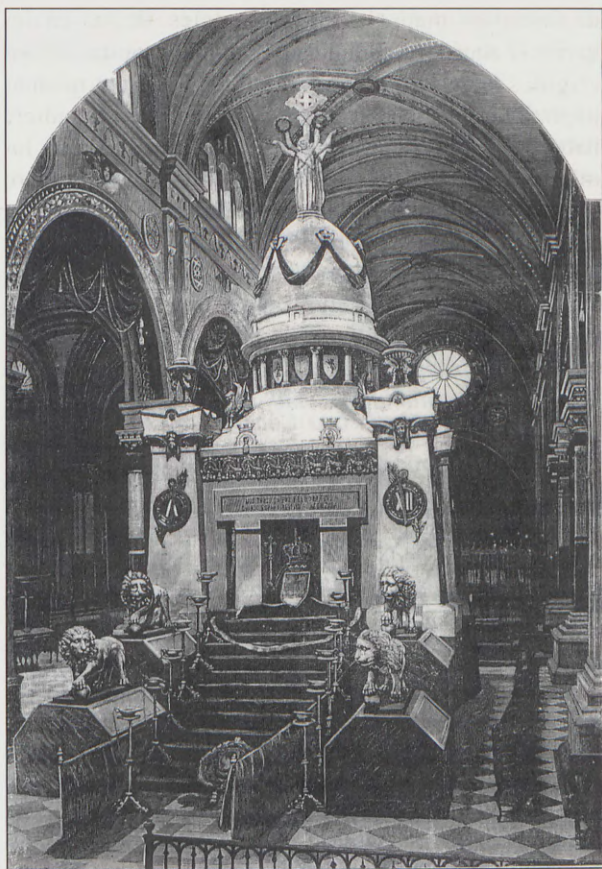
Sus célibes educadoras no tuvieron tiempo de enseñarle sus obligaciones conyugales y, al parecer, ni siquiera fue informada que para dar un heredero al país debía mediar el concurso y ayuda de su futuro esposo, el Rey de España, quien produjo la noche de bodas en la ya reina consorte tal susto y sofoco que "*no solamente no logró reprimir la orina, sino alguna otra evacuación fisiológica*", según cuenta jocosamente *González-Doria*.

(1) MONTROYA BELEÑA, S. "Neoclásico efímero en Valencia: Las honras fúnebres de la reina M.^a Josefa Amalia de Sajonia". En *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1994. Págs. 81-88.

(2) * *Pompa fúnebre per la solenni esequie di María Isabella di Braganza, Regine delle Spagna, e delle Indie, fatte celebrare in Roma de S.M.C. L'Augusto consorte Ferdinando VII l'anno MDCCCXIX*. Descritte da Giuseppe Antonio Guattani. In Roma. MDCCCXX. Nella Stamperia de Romanis.

* *Descrizione degli onori fúnebri renduti in Roma dalla Real Corte di Spagna a sua Maestá Cattolica María Luisa di Borbone, Regina delle Spagne, e delle Indie. Il di 10 di Gennajo MDCCCXIX*. In Roma. Nella Stamperia de Romanis.

(3) GONZÁLEZ-DORIA, F. "*Las Reinas de España*". Editorial Bitácora. Madrid, 1989. Págs. 421-431.



Catafalco y decorado interior de la iglesia catedral de Manila para la celebración de Honras Fúnebres por el eterno descanso de S.M. el rey D. Alfonso XII.

María Josefa había llegado a España el 2 de agosto de 1819 y el 20 de octubre del mismo año contrajo matrimonio con Fernando VII, que la superaba en 20 años de edad cuando ella tenía escasos dieciséis. María Josefa, una niña al fin y al cabo, educada en un muy estricto ambiente religioso, resultó ser una persona muy devota y pía, más dada a rezar rosarios y visitar enfermos que a participar en las francachelas del adefesio de su marido, Fernando “el narizotas”, según le apodaba la gente; la reina “era más triste que un sauce”, cándida, ingenua y noña, tanto, que parecía no poder librarse de su gélido Norte natal en un rebullente país con un caluroso monarca, pasando el día entre oraciones, sollozos y composición de ripiosos versos en castellano, lengua que ni era suya ni llegó a dominar nunca en medio de una corte que la había acogido con hostilidad.

Dice González-Doria que María Josefa Amalia de Sajonia pasó por la Historia de España “casi sin salir de su oratorio privado, horrorizada por la idea de ver aparecer en la alcoba a su marido, y sin concederse más

licencias que las poéticas, que fueron desde luego execrables”.

La opinión de Villa-Urrutia sobre la soberana (que también recoge González-Doria) tiene que ver con la presentación que de la misma se hace en los Elogios Fúnebres escritos en su honor como mujer virtuosa, casi una santa: “Su alma pura, dechado de cristianas virtudes y de nobilísimos sentimientos, no había sido creada para el bullicio y las intrigas palatinas”, y estas virtudes que se le suponían, se harán presentes en los catafalcos mediante las figuras de matronas que las representan.

El Museo del Prado conserva en el Casón del Buen Retiro madrileño sendos retratos suyos hechos por el pintor Francisco Lacoma y por Vicente López, donde puede apreciarse que era una mujer, o mejor una niña, bastante agraciada. Las relaciones con su prometido y luego esposo, Fernando VII, produjeron y han conservado para los historiadores en el Archivo de Palacio una correspondencia chocante por los cursis llamados que se dirigen entre sí (“pichoncito mío”, “Fernandito mío”, etc.) y que muestran el lado más humano de la real pareja.

Fernando VII, uno de los monarcas más nefastos que ha tenido España, que reinstauró la Inquisición, que cercenó de raíz nuestro incipiente sistema democrático, que tuvo comportamientos tiránicos, que cometió bajas y vilezas mil, el monarca más criticado ahora y el más deseado entonces, cuenta en su haber con algún logro notable. “El más querido y más odiado de los reyes españoles”, según expresión feliz de Díaz-Plaja, el “Deseado” por el pueblo, pasa por ser el fundador del Museo del Prado. Y para restarle méritos se ha dicho de él que no acudió a la inauguración y que lo que quería era librarse de tanto cuadro para colocar en las paredes de sus palacios los papeles pintados que estaban de moda en París.

Calvo Serraller⁽⁴⁾ duda de esa espúrea intención fernandina y la mencionada correspondencia con su mujer vendría a proporcionar un voto de confianza respecto a sus intenciones en cuanto al arte y su interés por el mismo. Le pregunta a María Amalia por sus aficiones musicales y le dice: “quiero que tanto la música como el dibujo los aprendas bien y ya he nombrado los maestros...”. “Sobre todo quiero que te apliques al dibujo por principios, pues es un arte que, en sabiéndolo, te ha de entretener mucho; además que es un estímulo para

(4) CALVO SERRALLER, F. “Breve historia del Museo del Prado”. Alianza Editorial. Madrid, 1994. Pág. 13.

Breve Relación

DE LAS HONRAS FÚNEBRES

QUE A SU AUGUSTA SOBERANA

D.^A MARÍA JOSEFA AMALIA

DE SAJONIA,

Reina de España,

TRIBUTÓ

EL M. I. AYUNTAMIENTO DE LA VILLA DE ALCIRA

EN EL DÍA 18 DE JULIO DE 1829.



VALENCIA:

OFICINA DE JOSÉ FERRER DE ORGA.

1829.

las artes el ver en la Academia dibujos de la reina”⁽⁵⁾. El valenciano Vicente López fue su profesor de dibujo y pintura.

Asimismo, Fernando VII creó el 16 de marzo de 1819 un “establecimiento público de litografía o arte de grabar en piedra”, que fracasó, pero que viene a añadir un punto más a su interés por las Bellas Artes⁽⁶⁾.

Pues bien, este es, a grandes rasgos, el perfil biográfico de M.^a Josefa Amalia, una joven reina muerta en temprana edad, extremadamente religiosa, que en un país desconocido para ella y en medio de una corte hostil, se refugia en sus prácticas piadosas y se reconforta en sus creencias. Su marido, el rey Fernando VII, una vez restaurado el más furibundo absolutismo después de ser superados los intentos democratizadores del Trienio Liberal, pudo y quiso rendir a su tercera esposa unos funerales solemnísimos en cuyas Oraciones o Elogios Fúnebres se consideraba a la soberana difunta como una santa mujer merecedora de la construcción

de fastuosos mausoleos provisionales, de los cuales tuvimos aquí en Valencia una notable muestra de los erigidos y que quedaron recogidos en estas mismas páginas, no estando por debajo de lo que se pudiera haber hecho en Madrid o Barcelona, constituyendo los mismos un buen ejemplo del arte neoclásico efímero levantado en honor de una misma persona.

Se va a poder comprobar, en palabras del profesor Belda⁽⁷⁾ “que la aparatosa barroca domina en los esponsales de Fernando VII (mostrando cómo se había codificado un lenguaje hecho para la exaltación)”, y que “las honras fúnebres de los miembros de su familia seguían desarrollándose como a fines del siglo XVIII”.

Mausoleo compuesto en Santa Catalina de Alzira

Históricamente ha sido Alzira una de las ciudades más importantes de la provincia de Valencia, si no la que más, detrás de la propia capital, y también se unió a la celebración de honras fúnebres en honor de la reina María Josefa Amalia.

Como pueblo que era y no capital de provincia, se encontró el consistorio alzireño con problemas lógicos para poder celebrar las honras fúnebres. Alzira no disponía de los medios artísticos de pintura y escultura necesarios para realizar el encargo y hubo de alargar el plazo de tiempo previsto para la celebración, dándose no un mes, sino dos meses hasta la celebración del fúnebre homenaje. Por tanto, se celebrarían las luctuosas ceremonias el día 18 de julio de 1829.

La documentación señala la suerte de contar con “el acreditado celo y profundos conocimientos en las nobles artes de su digno Presidente y Gobernador D. Carlos Vargas Machuca, Consiliario de la real Academia de San Fernando, y su Académico de mérito en la clase de Arquitectura y de la de San Carlos de Valencia: quien tuvo a bien encargarse de la planta y construcción de un primoroso cenotafio”.

Los demás preparativos los encargó a los regidores D. Bernardo Genís y D. Joaquín Bas.

(5) DIAZ-PLAJA, F. “Fernando VII”. Editorial Planeta. Barcelona, 1992. Pág. 126.

(6) GAYA NUÑO, J. A. “Arte del siglo XIX”. En *Ars Hispaniae*. Editorial Plus Ultra. Madrid, 1996. Pág. 29.

(7) BELDA NAVARRO, C. “Fiesta, espectáculo y propaganda en la Murcia del siglo XIX”. En *Imafronte*, n.º 8-9. Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Murcia, 1992-93, pág. 49.

El magnífico cenotafio se levantó en la iglesia de Santa Catalina Mártir, la principal parroquia de la villa y es descrito con detalle de la siguiente manera⁽⁸⁾:

“...cenotafio de figura cuadrilonga; sobre un zócalo de tres pies y medio imitando a mármol negro, en cuyos ángulos se veían marciales trofeos, se levanta un hermoso cuerpo arquitectónico con almohadillado y cuatro lápidas con los siguientes epígrafes oportunamente sacados de la Sagrada Escritura: 1.º “ERA MUY CELEBRADA PORQUE TEMIA MUCHO A DIOS Y NO HUBO UNO QUE HABLASE MAL DE ELLA”; 2.º “EL TRANSITO DE UNA OBRA ES NUESTRA VIDA”; 3.º “LO QUE HICIEREDES CON EL MAS PEQUEÑO DE MIS HERMANOS, LO HABEIS HECHO CONMIGO”; 4.º “LORA EL REY, Y LOS BRAZOS DEL PUEBLO AFLIGIDO CAERAN DESENCADENADOS DE DOLOR”.

El basamento y cornisa era correspondiente al orden dórico, imitado al de Posidonia; en su frente estaba colocado el escudo de armas de la villa. Alzábase sobre este cuerpo otro segundo también cuadrilongo: tenía en cada lado un genio: la doliente actitud del uno representaba al vivo la aflicción, y el otro alzaba los brazos al cielo con gesto y ademán estremadamente dolorido: en los costados había dos bajos relieves pintados; el de la derecha representaba al Tiempo conduciendo de la mano a la reina vestida de vestal al sepulcro; en el de la izquierda una matrona sentada sobre dos mundos y reclinada sobre las columnas de Hércules, con un león dormido a los pies y dos genios llorando, representaba a la España: en los dos extremos aparecían entallados en oro los escudos de armas de la Real Casa de Sajonia; y en lo alto el sarcófago o urna sepulcral en formas curvas, con labores y demás adornos correspondientes: en el testero se levantaba una aguja u obelisco enlutado con drapería negra y flecos de oro, y el escudo de las armas de España: todo era abultado de madera, solamente el neto del cuerpo se fingió de almohadillado y bajos relieves: el todo de la obra tenía 32 pies castellanos. La escultura fue ejecutada por D. José Gil y Nadales, Académico de Mérito de la de San Carlos”.

Solo tenemos esta detallada descripción del monumento; más que suficiente, pero en este caso de Alzira, además, se da a conocer el nombre de los artistas que intervinieron, el arquitecto Carlos Vargas Machuca, divulgador en nuestro país de los edificios y planos de Palladio a través de la versión de Scamozzi⁽⁹⁾ (no olvidemos la importancia del palladianismo en la constitución del credo neoclásico), y el escultor José Gil y Nadales. También se conoce la Oración Fúnebre que pronunció el

Provincial de las Escuelas Pías del Reino de Valencia, el M.R.P. Lorenzo Ramo de San Blas, elegante orador, quizá por la costumbre de hacer semejantes panegíricos en la iglesia rotonda de las Escuelas Pías de Valencia, en la calle de los Carniceros, lugar especialmente predilecto y dedicado para este tipo de actos en ocasiones anteriores e incluso con motivo de esta misma reina. Oración Fúnebre que empezó citando versículos del libro de los Proverbios, “Te mostraré el camino de la Sabiduría, te guiaré por las sendas de la equidad”, quizá en alusión directa al interés de la soberana por la ciencia y por la práctica de la piedad.

También se engalanó al efecto la puerta principal de la iglesia mediante una lápida de mármol adornada de “pabellones negros con flecos y borlas de oro” con la siguiente inscripción:

“A LA MEMORIA / DE DOÑA MARIA JOSEFA AMALIA DE SAJONIA / ESPOSA DIGNISIMA DE NUESTRO REY Y SEÑOR /, EL AFLIGIDO AYUNTAMIENTO DE ALCIRA”.

Estuvo presente en la ceremonia el cuerpo de Voluntarios Realistas, que hizo la guardia junto al túmulo con sus armas y realizó las salvas de ordenanza. Celebró la misa el vicario mayor de la villa D. Vicente Martí, quien estuvo acompañado por las cuatro comunidades religiosas de la localidad.

Aunque la descripción del túmulo funerario es minuciosa y no necesita comentario, sí puede notarse que las formas barrocas están prácticamente desaparecidas, no hay referencia al empleo de jeroglíficos ni simbología macabra; por el contrario, se habla de la utilización del orden dórico, obelisco, almohadillado, pinturas alegóricas representando a España en forma de matrona y al Tiempo conduciendo a la reina fallecida, genios afligidos, etc., etc., que permiten relacionar el asunto con pasajes y situaciones de la intimidad, sin ninguna referencia a la brevedad de la vida, inexorabilidad de la muerte, condenación eterna o similares llamadas de atención.

La asistencia de público fue numerosísima, quizá más que en la capital, pues en un lugar más pequeño y menos habitado, donde apenas sucedía nada digno de

(8) “Sucinta relación de las honras fúnebres que a su Augusta soberana D.ª M.ª Josefa Amalia de Sajonia, Reina de España, tributó el M.I. Ayuntamiento de la villa de Alcira en el día 18 de julio de 1829”. Valencia. Oficina de José Ferrer Orga, 1829.

(9) VARGAS MACHUCA, CARLOS FÉLIX. “Colección de los edificios y planos del célebre arquitecto Andrea Palladio: sacado de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la versión castellana de las ilustraciones que hizo este autor”. En Madrid, en la Imprenta Real, año de 1795.

Oración Fúnebre

QUE EN LAS SOLEMNES EXEQUIAS

QUE CELEBRÓ

EL M. I. AYUNTAMIENTO DE LA VILLA DE ALCIRA,

EL DÍA 18 DE JULIO DE 1829,

POR LA SEÑORA

DOÑA MARÍA JOSEFA AMALIA,

Reina Católica de las Españas,

PRONUNCIÓ

EL M. R. P. LORENZO RAMO DE SAN BLAS,

Vicario Provincial de las Escuelas Pías de Valencia, Examinador Sinodal del Arzobispado, Académico de Honor de la Real de San Carlos, &c. &c.

dieciochescos, son circunstancias que coadyuvan a prolongar la vigencia de modos y maneras pertenecientes a épocas anteriores en un momento que también busca la renovación.

Esta especie de vaivén, pervivencia o mezcolanza estilística, hace que con posterioridad se den llamativas sorpresas en las honras fúnebres de otros monarcas y, más aún, incluso en las celebraciones de cabo de año, como la que dedicó la ciudad de Manila a *Alfonso XII*, para la que se construyó en la catedral de la capital filipina un majestuoso túmulo, ecléctico, por no decir de difícil clasificación, acompañado de una decoración interior de bayetas negras, cordones dorados y aparato lumínico, del que se hizo eco *La Ilustración Española y Americana* en una excelente litografía obtenida de una fotografía de *Giraudier*⁽¹⁰⁾ y que traemos aquí para ilustrar el texto.

Los enlaces y defunciones reales, la conmemoración de hechos fastos o nefastos en la vida nacional, dieron juego a la intervención de los artistas, escultores sobre todo, "*comprometidos frecuentemente a interpretar, con derroche de alegorías, el Valor, España, Himeneo, La Muerte, La Fidelidad, etc.*", tal como asegura *Pardo Canalís*⁽¹¹⁾ y se ha podido comprobar en lo que va dicho, y no fueron ajenos a ello los núcleos de población más modestos como fue el caso del municipio de Alzira que hemos comentado.

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA
Valencia. 1996

destacarse, una ceremonia de este tipo era un acontecimiento local y social importante, que permitía el entretenimiento, el comentario y la satisfacción de la curiosidad personal; se convertía la ocasión en un espectáculo para romper la rutina y la monotonía cotidiana.

Parece claro, aun siendo este catafalco alzireño el más neoclásico de los levantados en Valencia por la reina M.^a Josefa Amalia, que estas grandes máquinas lignarias conservaron algunos modos barroquizantes en la forma e incluso en la apoyatura literaria del Elogio Fúnebre. El peso de la tradición y la aversión al cambio, la reimplantación del absolutismo fernandino y el reconocimiento de la validez de los principios académicos

(10) *La Ilustración Española y Americana*. N.º XLIV. Madrid, 1886. Págs. 306 y ss.

(11) PARDO CANALIS, E. "*Escultura neoclásica española*". Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1958, pág. 9.

EL ARQUITECTO SALVADOR ESCRIG

En la misma línea que *Cristóbal Sales* —tratado poco ha, en esta misma revista⁽¹⁾— y casi tan profuso y notable como él, destaca el egregio arquitecto D. *Salvador Escrig*, quien perteneciente también al mismo período —de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX, difícil etapa en la que los artistas se debatían entre la encrucijada de un tozudo barroco y los cánones no demasiado puros neoclasicistas— tampoco ha sido lo suficientemente estudiado por los ávidos investigadores, a pesar de la copiosa e importantísima obra que nos legó.

Salvador Escrig y Garriga⁽²⁾ nace en Valencia⁽³⁾ en 1765 viviendo en la calle del Moro n.º 6; de su infancia no se conoce dato alguno, pero presumiblemente pensamos, que recibiría una primera y concienzuda formación cultural, tras la cual y siendo todavía muy joven, se matricula en la Real Academia de San Carlos, “emporium” del saber y del conocimiento y el mejor centro sin duda para su postrera y declarada vocación arquitectónica. Su época de estudios en esta entidad, coincidió con un momento fecundo y rico en cuanto a futuras figuras, ya de arquitectura o de otras materias, atañe y concierne. Como compañeros de promoción, cabría destacar a *Antonio Rubio*, *Joseph Gil*, *Manuel Fornés*, *Bernardo Teruel*, *Cristóbal Sales*, etc. Y baste recordar el nombre del invicto pintor *Vicente López* o del insigne grabador *Manuel Selma*, para darnos cuenta de la calidad de artistas que entonces se formaban en la susodicha Corporación. Tendría la suerte de tener como uno de sus mejores profesores al arquitecto *Joaquín Martínez*, el cual sería autor del edificio de la Universidad de Valencia.

En 1790 la Academia convoca los consabidos *Premios Anuales* a los cuales se presenta *Salvador Escrig*, ya que era hombre decidido y ávido de triunfo; junto a él comparecen algunos de sus más destacados compañeros, que también perseguían la victoria: así cabría destacar a *Manuel Alemán*, *Antonio Graucha*, *Vicente Tortosa*, *Mariano Sauxi*, *Joseph García*, *Joaquín Tomás*, *Isidro Cano* y *Antonio Diego*. Se le adjudicó este premio el día 7 de Marzo del año mencionado. Dos años más tarde, en 1792, el arquitecto en cuestión, lee un Edicto por el cual la Academia convocaba un *Concurso General* de segunda clase de Arquitectura e inmediata-

mente decide enviar una amplia instancia⁽⁶⁾, en la que expone haber presentado el repente solicitado, y que una vez sufrido el examen de preguntas, suplicaba le fuera concedido el grado de *Maestro de Obras*, como así le fuera otorgado. A estas pruebas también se presentaron, *Vicente Ferrer*, *Antonio Graucha* y *Joseph Ariño*. En 1795 formalizó oposición al premio de primera clase en Arquitectura y “tuvo el honor de ser agraciado él mismo en competencia de muchos e inteligentes cooptadores, previos los ejercicios de repente y un examen riguroso...”⁽⁷⁾, como así expone el propio Escrig en su hoja de méritos. Al año siguiente —1796— presentó nuevamente a la Academia unos Planos Geométricos de pensado para una Catedral, los cuales fueron aprobados por la Junta unánimemente. El mismo año y tras exhaustivas pruebas en las que fue aprobado “némine discrepente”, le fue conferido el título de *Maestro Arquitecto*. Tras nuevos y difíciles ejercicios exigidos, obtuvo en 1801 el grado de *Académico de Mérito*⁽⁸⁾ en la misma clase de Arquitectura, y a partir de este nombramiento, substituye casi ininterrumpidamente y haciéndolo con el mayor esmero, la enseñanza de las salas de Matemáticas y Arquitectura, en términos —como él mismo alude— “que puede gloriarse de haber invertido más tiempo, fatigas y aplicación en la misma sala de Matemáticas que cualquier otro individuo de los de su clase.”

- (1) Cfr. ALDEA HERNANDEZ, Angela. Rev. *Archivo de Arte Valenciano* 1993. “El arquitecto Cristóbal Sales”. pp. 101 y stes.
- (2) Fue padre del no menos importante D. Salvador Escrig Melchor, autor de numerosas obras en esta ciudad y comarca.
- (3) En ciertos documentos del *Archivo de San Carlos*, aparece como lugar de nacimiento del citado arquitecto, Benifairó (Valencia). Cfr. Leg. 44 en Lista de Opositores. Concurso General de 1792, 3.ª Clase de Arquitectura.
- (4) *Archivo de la Real Academia de San Carlos*. Legajo 73, carp. 3, doc. 13. Méritos que presenta Salvador Escrig para obtener la plaza de Teniente en la Sala de Matemáticas.
- (5) *IBIDEM*. Legajo 44. Premios.
- (6) *IBIDEM*. Leg. 66, car. 9, doc. 23.
- (7) *IBIDEM*. Leg. 76, car. 3, doc. 13.
- (8) *IBIDEM*. Leg. 63, car. 3, doc. 87. Momento en que ejercía como Director de la Academia D. Vicente Marzo, como Teniente Director D. Manuel Blasco y D. Juan Bautista La Corte y como Académico de Mérito, además de él mismo D. Francisco Pechuán, D. Cristóbal Sales, D. Joaquín Tomás y D. Nicolás Monguet.

La carrera ascendente de Salvador Escrig, se vio bruscamente interrumpida por los sucesos inesperados que a todos sobrecogió y que ineludiblemente influirían de forma negativa en el lento devenir cultural de todo el país. Estos acontecimientos a que aludimos, se debieron a la *Invasión Francesa*, cuyos avatares sin tregua, pronto involucrarían a la propia Real Academia de San Carlos y a sus Individuos, quienes tuvieron que participar de una forma más o menos directa en la campaña para la defensa de la ciudad; y siendo nuestro arquitecto en cuestión, miembro destacado del citado Centro, sería reclamado junto a otros Individuos del mismo en repetidas ocasiones, como podemos constatar en las líneas subsiguientes:

La Real Academia, pues, recibe numerosos oficios en los que se le ordena encarecidamente su cooperación, como el remitido por la *Muy Ilustre Ciudad*, en el que claramente dictamina que los señores Individuos de la referida Entidad, deberían establecer turnos desde las 5 de la tarde a las diez horas, en rondas con armas en las Casas Capitulares. El 8 de junio de 1808, se establece una lista de estos individuos en la que aparece Salvador Escrig junto a otros compañeros (*Luis Planes, Vicente López, José Gil, Francisco Pechuán, Cristóbal Sales, Manuel Peleguer y Bernardo Mesina*), quienes deberían constituir en ese momento las referidas rondas.

Paulatinamente se irían recibiendo otros oficios, todos alusivos al plan de Fortificación de esta ciudad, como el de la *Junta Superior de Gobierno de la Ciudad* y que dirigidos expresamente a los señores Académicos Arquitectos de la misma, decían así a la letra: “*El gremio de arquitectos dispondrá se repongan los fosos y baterías y demás defensas provisionales al estado en que estaban el día en que se deshicieron. Siendo tan interesante se concluya prontamente la batería llamada de Santa Catalina y no pudiéndose verificar bajo el método actual de construcción, se procederá a su construcción por ahora con salchichones y hasta la altura de la muralla, sin perjuicio de que más adelante seguir la mampostería, encargándose de ello el cuerpo de arquitectos...*” Valencia 11 de Diciembre de 1808⁽⁹⁾.

O este otro: “*En atención a que hay varios utensilios que faltan en las Puertas y puntos de fortificación que se están haciendo en esta ciudad, parece podría establecerse el siguiente plan: distribuir igual número de arquitectos en cada una de las puertas hasta que se hallen todas ocupadas entre todos; los cuales estén todos auxiliados por los maestros de obras, repartidos también por iguales partes en los mismos y que todos permanezcan permanentemente en los puntos que se les señale. Que todos los arquitectos y maestros de obras*

entreguen todas las herramientas modernas de andamios que tengan para facilitar las operaciones... y que se depositen en un cuartel de la Aduanilla de la puerta de Quarte con un maestro encargado como guarda-almacén para entregar por medio de papeles que reciba de los arquitectos encargados de los puntos, lo que se les pide...”⁽¹¹⁾.

Y también se leyó el *Decreto de la Suprema Junta de Gobierno* que se expresaba así: “*Se aprueba el plan que antecede y llevese a ejecución inmediatamente, quedando encargada la Academia de San Carlos de realizarlo sin perder momento*”. Una vez que la Junta se enteró de dicho plan, los Señores D. Juan de Paula, diputado de esta ciudad y el Sr. Cortés Capitán de Ingenieros, trató este Real Cuerpo de cooperar a tan interesante objeto, nombrando a varios de sus individuos para que se encargaran de los puntos de defensa en la forma siguiente:

—Para la Puerta de Quarte, al Académico de Mérito D. Salvador Escrig y el arquitecto D. Francisco Ferrer.

—Para la Puerta de San José y Batería de Santa Catalina, al Académico de Mérito D. Francisco Pechuán y arquitectos D. Joaquín Bayot y D. Vicente Cazado.

—Para la de San Vicente y Ruzafa, al Teniente Director D. Manuel Blasco y al arquitecto D. Mariano Cabrera y D. Francisco Zaragoza.

—Para la de Serranos, al Académico de Mérito D. Joaquín Tomás y Sanz y al arquitecto D. José Ariño.

—Y para la de la Trinidad al Académico de Mérito D. Nicolás Minguet y al arquitecto José Serrano⁽¹²⁾

A su vez, el Corregidor interino en esta ciudad, Sr. D. José Plats y Quadras, envía un oficio a la Academia, cuyo contenido era el siguiente: “*Para cumplir cierta orden concerniente a la defensa de esta plaza, se necesita que*

(9) IBIDEM. Libro de Actas, 29 de Spt. de 1814. Sig. 7. Junta General. “...Seguidamente se leyeron los memoriales de Cristóbal Sales y de Salvador Escrig (Académicos de Mérito por la Arquitectura), pidiendo ser propuestos para la plaza de Teniente Director que sacará en consideración en sus respectivos méritos y grados académicos, con obligación de enseñar las Matemáticas... Propone la Junta Particular a la General a los Académicos de Mérito D. Cristóbal Sales en primer lugar y en segundo a Salvador Escrig, para que elija el que juzguen mas a propósito. Se vota y salen 19 votos de Sales y 17 de Escrig...”

(10) IBIDEM. Leg. 67, car. 7 doc. 5. Oficios de la Junta Superior de Observación para la defensa de la ciudad.

(11) IBIDEM. Libro de Actas. Junta de Comisión de Monumentos. Junta del 20 de Junio de 1808.

(12) IBIDEM. Junta del 26 de Junio de 1808.

Vd. haga entender a todos los Académicos y Arquitectos que usan de repuestos de argamasa para sus obras, tenga cada uno de estos un acopio en su almacén de 50 cargas de cal amasada y a mas de toda la arena que sea posible, remitiéndose Vd. una nota individual de los sujetos comprendidos en esta clase a quienes haya hecho saber dicha orden. Todo lo cual, espero ejecutará Vd. con brevedad y exactitud que exige la causa pública... (31 de Marzo de 1810). La Junta enterada de esta orden, acordó se manifestara que solo se hallaban así dos individuos, a saber D. Cristóbal Sales y D. Salvador Escrig, que suelen usar de estos acopios y solo de un carro o dos por no coger más en sus almacenes... Todo lo cual quedo acordado se trasladase a noticia del Sr. Corregidor...⁽¹³⁾.

Además de estos avatares de los individuos de la Entidad, la propia Casa-Academia de San Carlos también sufriría en su propio ser —como ya hemos aludido más arriba— el paso de los invasores. En 1812 las bombas y granadas napoleónicas destruyeron las salas del Natural, Yeso, Flores y otras; sin olvidar que también dejó su mella el incendio declarado en el edificio contiguo a la Academia, o la propia tropa francesa que estuvo allí alojada. Al general Suchet no le pasó desapercibida la hermosa escribanía de plata del Centro mencionado y ordenó pasara a su servicio.

Concluidos al fin los penosos días de la *Invasión Napoleónica*, la Academia vuelve a tomar su pulso y el quehacer cotidiano se reanuda nuevamente. *Salvador Escrig*, desea seguir ascendiendo y enterado —en el comienzo del curso académico de 1814— que había quedado vacante la plaza de *teniente por la Arquitectura*, no duda en presentarse a la misma, confiando lograrla; pero yendo siempre a la zaga de su ilustre compañero Cristóbal Sales —difícil competidor por cierto— no logrará obtener de los vocales más que 17 votos, frente a los 19 de Sales, por lo que aún deberá seguir esperando.

Siempre con la idea de triunfar, Salvador Escrig junto a Joaquín Tomás y Sanz envían una instancia al secretario de la Academia —cuya fecha exacta sería la del 23 de septiembre de 1823— aludiendo que debido a la larga ausencia del teniente de *Arquitectura* D. Juan La Corte del Centro Académico, estimaban que deberían darle la jubilación, así como también un nuevo destino y domicilio, y de esta forma, proveer la plaza en propiedad con arreglo a Estatuto, de lo cual ambos exponentes se creían merecedores ya que eran Académicos de Mérito. Poco tiempo después, al ser ascendido a Director de *Arquitectura* D. Cristóbal Sales, fue nombrado para la plaza de *Teniente de Matemáticas*

—que ejercía el expresado Sales— D. Salvador Escrig, el 22 de Abril de 1824. Además del expresado, presenta también memorales para la obtención de la susodicha plaza, Joaquín Tomás y Nicolás Minguet.

Al año siguiente —1825— Salvador Escrig consigue el máximo galardón en su carrera, al ser nombrado *Director en ejercicio por la Arquitectura* de la Real Academia de San Carlos, por fallecimiento del que hasta entonces había desempeñado dicho cargo, D. Manuel Blasco. El nombramiento tuvo lugar el 31 de Julio del citado año.

Pero el tiempo transcurre inexorablemente, y Salvador Escrig, otrora tan animoso e inquieto, comienza a sentir síntomas de fatiga; su salud se ve quebrantada por ataques apopléjicos y desea retirarse. Pide, pues, a la Junta la jubilación de su empleo como Director de *Arquitectura*, pero su petición le es denegada pues estiman que el momento no era propicio para cambios. Sigue, pues, en el cargo un corto trecho de tiempo más, pero no mejorando en exceso su estado físico, vuelve a pedir encarecidamente a la susodicha Junta la jubilación, concediéndosela al fin. Retirado de su cargo —aunque todavía no de su actividad profesional, ya que en 1832 se encontraba en Benifairó de los Valles empeñado en la tarea de la construcción del Retablo de San Gil Abad— transcurre el resto de sus días, falleciendo el 9 de septiembre de 1833 a los 68 años de edad, en la misma tierra que le vio nacer.

RELACIÓN DE OBRAS DEL ARQUITECTO SALVADOR ESCRIG

Dado el enorme acopio de obras ejecutadas por este arquitecto y por imperativo de espacio, nos limitaremos a exponerlas de forma sucinta, siguiendo en su mayor parte la rica documentación del Archivo de San Carlos.

A- OBRAS DE CARACTER RELIGIOSO

1- SUECA (Valencia). 1820. *Planos para la Iglesia Parroquial*

La Junta de Comisión de la Real Academia, recibe un oficio de la Junta de Fábrica de la villa de Sueca, en el que exponía que presentaba un proyecto de la nueva Parroquial que deseaban construir y que se hallaban

(13) IBIDEM. Junta del 4 de Abril de 1810.

inventados y delineados en tres papeles, la planta, cortes y fachada de esta obra geoméricamente por D. Manuel Blasco, Director en esos momentos de la Academia, y D. Salvador Escrig. La Junta, examina todos los planos y papeles y los aprueba en todas sus partes.⁽¹⁴⁾

2- SEDAVI (Valencia) 1816. *Construcción de una nueva Iglesia*

El Ayuntamiento de esta población envía en Abril de 1816 un oficio a la Junta de Arquitectura de la Academia, en la que expone que viéndose obligados a edificar una Iglesia por ser ya indecente la que tenían en esos momentos, la Comisión declinaba en Salvador Escrig para que levantara el correspondiente plan de la misma⁽¹⁵⁾. Presentados los planos e informe a la Junta, ésta los aprobó en todas sus partes.

3- ALCORA (Castellón) 1818, *Planos, fachada y corte de una Ermita*

Los propietarios y vecinos de la partida de Axca (término de Alcora), teniendo necesidad de una Capilla para orar los treinta vecinos que a ella podían concurrir al día, encargan al arquitecto Salvador Escrig, formar el proyecto de la misma, presentándolo a la Junta sin dilación y aprobándose en todas sus partes el 26 de Enero de 1818.⁽¹⁶⁾

4- BENAJAMA (Valencia) 1800, *Plan general de la Iglesia Parroquial*

El regidor D. Juan Pérez y el Ayuntamiento de Banajama envían el 22 de Octubre de 1800 a la Junta de Arquitectura de la Academia, una solicitud presentando los planos para su aprobación delineados por el arquitecto Salvador Escrig sobre la construcción de una Iglesia Parroquial en esa localidad⁽¹⁷⁾. Se aprobaron el 7 de Enero de 1800.

5- BENIGANIM (Valencia) 1803. *Proyecto del Convento e Iglesia de Santa Inés*

El 30 de Junio de 1803 D. Joseph Villarroja (postulador), y D. Mariano Ferrer y Aulet (secretario de la Academia), cursan una solicitud, presentado los planos-delineados por Salvador Escrig de una Iglesia y Convento para religiosos de la Venerable Inés de la villa de Beniganim. Reconocidos y estudiados los planos del proyecto facultativo, se aprobaron el 1 de Julio de 1803.

6- MASANASA (Valencia) 1804. *Plan para la Capilla de la Comunión de su Iglesia*

El cura párroco de Masanasa, cursa y presenta a la Junta de Arquitectura los planos para su aprobación de la Capilla de la Comunión de su Iglesia, ya que la existente estaba en muy mal estado, aunque pensaba que aún podría aprovecharse parte de la cubierta. El encargo se lo hacen a Salvador Escrig para que formase ese plan



(Fig. 1). Retablo de la Iglesia de San Bautista de Manises (Valencia). Ejecutado por Salvador Escrig en 1805. (Foto Sanchis).

y la decoración de la susodicha Capilla. Se aprueban en todas sus partes el 2 de Octubre de 1804.

7- BENIFAIRO DE VALLDIGNA (Valencia) 1800. *Proyecto de la Capilla de San Benito Mártir*

D. Salvador Martínez, párroco de esta villa, envía una comunicación a la Junta de Arquitectura en Julio de 1805, exponiendo que en 1803 se envió desde Roma el cuerpo de San Benito Mártir, y que deseando los vecinos se fabricase una capilla digna para guardar la propia reliquia, deciden construir una Capilla de Comunión, cuyos planes se encomiendan a Salvador Escrig, los cuales acompañaba para su aprobación.

8- MANISES (Valencia) 1805. *Retablo del altar mayor de la Iglesia de San Juan Bautista*

D. Angel Falomín, Cura párroco de Iglesia de San Juan Bautista de la villa de Sagunto envía una instancia a la Junta de Arquitectura suplicando accedieran a aprobar

(14) A.A.S.C. Junta de Junio de 1820.

(15) IBIDEM. Legajo 62-4/229-A. Oficio. Sedaví 17 Abril 1816.

(16) IBIDEM. Leg. 62-4/267. Oficio firmado por Joaquín Marco.

(17) IBIDEM. Leg. 62-2/123..

el plan presentado por el arquitecto Salvador Escrig de un Retablo neoclásico para el altar mayor de la referida iglesia, ya que el que había de estilo barroco, se encontraba en estado lamentable ⁽¹⁸⁾. El arquitecto cobraría por la ejecución de este retablo 70 pesos de moneda corriente. La junta lo aprobó en todas sus partes (*Fig. n.º 1*). El mencionado Retablo fue destruido totalmente en la guerra civil, y hoy existe otro imitando con bastante logro el antiguo Retablo barroco.

9- CUARTELL (Valencia). *Proyecto de la Iglesia Parroquial*

Dio el proyecto geométrico de esta Iglesia, que le fue aprobado unánimemente por la Junta de Arquitectura de la Real Academia.

10- BOCAIRENTE (Valencia). 1803. *Proyecto de la Iglesia Parroquial*

11- VALENCIA 1817. *Sepulcro de Santo Tomás de Villanueva y transformación del presbiterio de su Capilla de la Comunidad de Agustinos del Socorro*

Se dio cuenta de un memorial presentado por el Capitán General —Presidente de la Academia de San Carlos— en el que exponía que el Académico de Mérito D. Salvador Escrig estaba llevando a cabo bajo su dirección obras de conservación en la Iglesia y Convento de los Agustinos del Socorro de esta ciudad, suplicando se le permitiese continuar y delegasen la multa de 50 ducados al maestro de obras Vicente Homeneu, ya que éste trabajaba bajo su dirección ⁽¹⁹⁾. En marzo del mismo año, se recibe un memorial del Padre D. Alipio Calvo, Superior del Convento de Nuestra Señora del Socorro, extramuros de esta ciudad, presentando el plan de la transformación del Presbiterio de la Capilla de Santo Tomás de Villanueva y la Urna Sepulcral para la colocación del cuerpo del santo, ideado y trazado por el académico Salvador Escrig; y visto y examinado por la Junta en el informe facultativo de su construcción, se aprobó en todas sus partes. ⁽²⁰⁾

12- VALENCIA 1818. *Decora la Iglesia del Convento de San Agustín y un Retablo*

El prior del Convento e Iglesia de San Agustín, envía una comunicación a la Junta de Arquitectura, en la que expone que debiéndose reparar los destrozos ocasionados por la reciente guerra —se refiere a la guerra contra los franceses—, deberían construirse todos los Retablos y descargarla de los pesados adornos que afeaban su arquitectura, para lo cual habían encargado al arquitecto Salvador Escrig formase los correspondientes planes de la estructura y decoración del Templo y Retablos y extendiese además por escrito

el método de la construcción. Examinados por la Junta, se aprobaron en todas sus partes.

13- VALENCIA 1818. *Diseño del altar de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario del Convento de San Antonio y San Onofre de la Iglesia de los Dominicos de San Antonio y San Onofre, extramuros*

El prior del Convento en cuestión, D. Agustín María, presenta el diseño trazado por Salvador Escrig para su censura del altar de Nuestra Señora del Rosario de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Dominicos de San Antonio y San Onofre, por haber este desaparecido en la guerra contra los franceses. Examinado el informe facultativo de construcción, se aprobó en todas sus partes ⁽²¹⁾

14- CATARROJA (Valencia) 1827. *Planta y cortes de la Capilla de la Comunión de su Iglesia Parroquial*

Se leyó un memorial del Ayuntamiento de Catarroja presentando el proyecto de la Capilla de la Comunión para su parroquia ideado y delineado por el Director de esa Academia D. Salvador Escrig, la planta y los costes con el informe facultativo y método de construcción. La Junta aprobó todo el plan tasando la obra de formación del proyecto, plan y método de construcción en 2000 reales de vellón. ⁽²²⁾

15- BENIFAIRÓ DE LOS VALLES DE SAGUNTO (Valencia) 1832. *Retablo de San Gil Abad*

Se dio cuenta de una exposición del cura y del Ayuntamiento de Benifairó de los Valles, acompañando el plano de un Retablo dedicado a San Gil Abad para su Iglesia, delineado e ideado por el director de la Academia D. Salvador Escrig, con el informe facultativo de construcción de la obra, y vistos y examinados por la Junta los aprobó en todas sus partes tasándose el trabajo en mil reales de vellón, y otros 500 reales de vellón por las dietas de ida y vuelta y mansión en el pueblo ⁽²³⁾.

16- BARCELONA 1815. *Plan del Retablo del Convento de Trinitarios y Capilla Mayor de la Iglesia*

Se recibe un memorial del padre Isidro de San Vicente Mártir —exministro general de la Orden de Trinitarios Descalzos— presentando en nombre de su Convento el plan del Retablo que se deseaba construir en la Capilla Mayor de su Iglesia, ideado y trazado por

(18) IBIDEM. Leg. 62-3/175-A

(19) IBIDEM. Junta del 17 de Febrero de 1817.

(20) IBIDEM. Junta del 27 de Marzo de 1817.

(21) IBIDEM. Junta del 18 de Abril de 1818.

(22) IBIDEM. Junta del 18 de Mayo de 1827

(23) IBIDEM. Junta del 15 de Diciembre de 1832.

el Académico de Mérito Salvador Escrig, con el informe facultativo de su construcción para que la Junta lo aprobase y tasase el valor del plan y método de construcción. La Junta examina detenidamente el proyecto y lo aprobó en todas sus partes, tasando el valor de ambos en 600 reales de vellón ⁽²⁴⁾

17- VALENCIA 1815. *Diseño de un Retablo para la Iglesia de Santa Catalina Mártir*

El fabriquero de la Parroquia de Santa Catalina, Sr. D. Vicente Ortiz, envía un memorial a la Junta, presentando el diseño de un Retablo que se intentaba construir en una Capilla de la misma, ideado y trazado por D. Salvador Escrig; y visto y examinado se aprobó en todas sus partes ⁽²⁵⁾.

18- VALENCIA 1815. *Informe de los Retablos del Convento de San Francisco*

La Junta de Arquitectura, delibera en enviar al Convento de San Francisco ciertos Individuos para que examinen e informen de los defectos que comprenden los Retablos que se estaban construyendo sin haber presentado los diseños a la Academia. Nombra para dicho examen al Director —entonces— D. Manuel Blasco y al Académico D. Salvador Escrig. ⁽²⁶⁾

B- OBRAS DE CARACTER PROFANO

1- OLLERÍA (Valencia), 1803. *Planos para su Cementerio*

La Academia recibe un oficio del Sr. Arzobispo, acompañándole unos planos firmados por D. Salvador Escrig, y en el que daba cuenta que se pensaba hacer un Cementerio ventilado en la villa de Ollería esperando que la Junta lo aprobase o censurase. La Junta una vez que lo hubo examinado, decide aprobarlo en todas sus partes. ⁽²⁷⁾

2- MANISES (Valencia). *Planos para su Cementerio*

3- BOCAIRENTE (Valencia). *Planos para su Cementerio*

4- VALENCIA 1805. *Planos y Proyecto del Cementerio General*

En esta magnífica obra del Cementerio General, extramuros, también intervienen Manuel Blasco y Cristóbal Sales. Se decide su construcción tras aparecer la Real Pragmática del 3 de Abril de 1789 que obligaba a todo el territorio de las Españas a que los Cementerios deberían construirse en sitios ventilados y apartados de las ciudades y no en las iglesias como hasta entonces se había venido usando. La Junta, una vez vistos dichos planos, estimó aprobarlos y valorarlos en 4.000 reales de vellón ⁽²⁸⁾.

5- VALENCIA 1808. *Planos para construcción de casas sencillas en la huerta en lugar de barracas*

El Conde de la Conquista y Capitán del Reino, envía a la Junta de Arquitectura un oficio —en marzo de 1805— en el que argüía que como la Junta de policía se ocupaba en procurar la mejora de los caseríos de la huerta cercana a esta capital, que cuyos colonos generalmente habitaban en barracas de bajo costo, sin atender a la seguridad o riesgos de malhechores e incendios, y tras los repetidos estragos acaecidos en ellas, se había decidido la justa prohibición de que en lo sucesivo se levantase barraca alguna en el Grao y en el Cabañal. Además de estos motivos, también subsistían los de mejorar el aspecto público en las cercanías de la ciudad. Todo esto lo expone, pues, a la Junta de la Real Academia, esperando manifestase su opinión. Una vez que la Junta lee el referido oficio, acuerda e informa a S. E. que celebraba la decisión de no construir más barracas en la huerta y que en su lugar se substituyesen por casas sencillas y proporcionadas a la extensión de tierra que cultivasen sus colonos, dejando sobre el techo de las mismas la cría de la seda en los parajes que se necesitase ⁽²⁹⁾. La Junta estimó que la ejecución del proyecto de tales casas las llevase a cabo el arquitecto Salvador Escrig.

6- VALENCIA. 1807. *Transformación del color de ciertas fachadas de la ciudad*

El 3 de Diciembre de 1807, D. Domingo Izquierdo —Presidente de la Junta de Policía— envía un oficio a la Academia de San Carlos y al Tribunal del Repeso para que los arquitectos introdujeran la costumbre de “no dejar enteramente blancas las fachadas de las casas y demás edificios, pues la reflexión de la luz sobre una superficie en blanco perfecto causa incomodidad y ofende la vista, en especial en las plazas y calles muy anchas en que las fachadas se ven de frente, y se acordó que se prevenga a los Arquitectos y Maestros de Obras que en adelante las fachadas que hagan o reformen no queden perfectamente blancas sino que de un color de fábrica u otras medias tintas agradables a la vista que no la ofendan ni oscurezcan y contribuyan al mejor aspecto público” ⁽³⁰⁾. Lo mandado por la referida Junta de Policía es firmado para su

(24) IBIDEM. Junta del 15 de Junio de 1815.

(25) IBIDEM. Junta del 5 de Mayo de 1815.

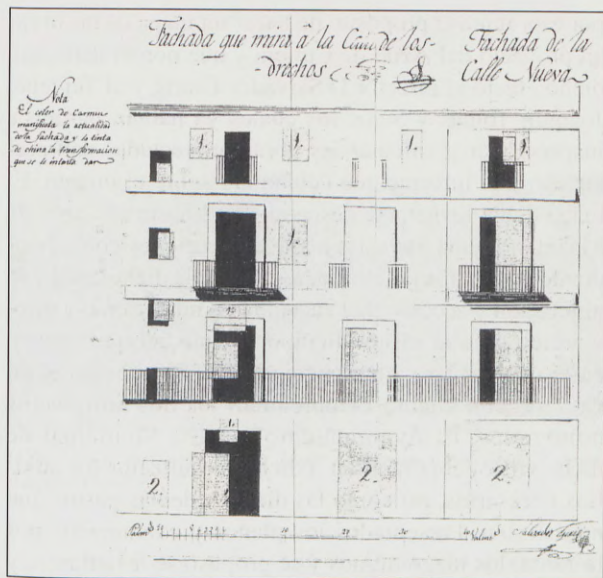
(26) IBIDEM. Junta del 20 de Abril de 1815.

(27) IBIDEM. Junta del 4 de Agosto de 1803.

(28) IBIDEM. Junta del 7 de Abril de 1808.

(29) IBIDEM. Legajo 62.3/185-2A

(30) IBIDEM. Legajo 69/7/8 e, f, g.



(Fig. 2). Fachada de la Calle Nueva (Valencia). Dibujo de Salvador Escrig para transformar el color de la Fachada. 1807. A.R.A.S.C.

aprobación y acuerdo por los arquitectos de la Academia, entre los que destaca Salvador Escrig, Cristóbal Sales, Francisco Pechuán, Cabrera, Juan Marzo, Manuel Fornés, etc. Salvador Escrig presenta el proyecto de la transformación del color de cierta fachada de la calle Nueva de esta Ciudad (Fig. n.º 2)

7- VALENCIA 1808. *Informe para la Plaza de Toros*

La Academia de San Carlos recibe una Real Orden por la que se obligaba a hacer un reconocimiento exhaustivo de la Plaza de Toros de esta ciudad propia del Santo Hospital, situada junto a la Puerta de Ruzafa, extramuros de la ciudad, por cuyo motivo la Junta de Comisión de Monumentos envía unos cuantos peritos en la materia para que efectuasen el examen de la misma. Estos peritos o arquitectos serían Joaquín Martínez, Manuel Blasco, La Corte, Cristóbal Sales y Vicente Marzo, quienes dictaminan que no estaba el edificio en condiciones de poderse usar⁽³¹⁾, por lo que la Junta del Hospital estimaba que la Academia debería nombrar otros peritos para que se hiciese un nuevo reconocimiento a la citada plaza y dieran su informe. La Junta de Comisión nombró, pues, a los arquitectos Salvador Escrig, Cristóbal Sales y Salvador Tomás, para que diesen su dictamen, a la vez que también informasen los cerrajeros, carpinteros y agrimensores⁽³²⁾. El informe no pasó a más, pues sería —ya en 1850— cuando se construyera la nueva Plaza por Sebastián Monleón.

8- VALENCIA. 1806. *Teatro de las Comedias*

En el mismo lugar donde en tiempos forales de Valencia se levantaba la Compañía del Centenar fundada por el Rey D. Jaime I, se comenzó a construir —el 13 de Enero de 1808— el nuevo Coliseo Público, conocido también por Teatro de las Comedias y más tarde como Teatro Principal⁽³³⁾. La Junta del Hospital decide que fuese el italiano Felipe Fontana quien levantase los planos, una vez que fuesen aprobados por la Real Cámara, estos se realizasen sin dilación. Pero muere el susodicho arquitecto, y la Real Cámara decide —el 4 de Octubre de 1806— enviar los planos a la Junta Ordinaria de la Real Academia para que eligiesen arquitectos competentes que se atreviesen con tamañas obras. Se barajan varios nombres, como el Juan Bautista La Corte, Cristóbal Sales y Salvador Escrig, quienes presentan planos sobre los del italiano Fontana, con importantes modificaciones. Se rechazan sin miramientos los planos presentados por La Corte, y se deciden por los de Sales y Escrig, los cuales ya habían ejercido como arquitectos en la Real Junta del Hospital. El proyecto de ambos se envía a la Real Cámara el 9 de Septiembre de 1806 y se aprueba, comenzándose las obras a expensas del Real General Militar y Santo Hospital el 13 de Enero de 1808; pero estas obras pronto se tienen que interrumpir por la Invasión Francesa, y no sería hasta llegados a 1831 cuando los arquitectos Juan Marzo y José Camaña terminan las obras.

9- VALENCIA. 1824 *Aceras y enlosado de piedra en las casas de la ciudad*

El 30 de Mayo de 1824 el Muy Ilustre Tribunal del Repeso, envía al Secretario de la Academia Vicente Vergara, un oficio manifestando el estado del piso de las calles de esta ciudad y solicitando permiso para que los dueños de las casas colocasen en todo el frente de las mismas aceras de enlosado de piedra, a fin de dar estímulo a los que sin necesidad de reedificar sus fachadas quisieran hacerlo, indicaba podría dárseles una tercera o cuarta parte del valor de las losas del fondo destinado al ensanche de las calles, no entendiendo este beneficio con los que las reedificasen de nueva planta pues quedaban obligados a costearse el todo de otros enlosados; a consecuencia de lo cual y previos los informes que tuvo a bien tomar el Supremo Tribunal con fecha de 6 de los corrientes se sirvió expedir una Real Orden adiciendo a ello y señalando el abono de la tercera parte del valor de

(31) IBIDEM. Junta de Comisión del 3 de Marzo de 1808.

(32) Cfr. ALDEA HERNANDEZ, Angela. Op. cit. Valencia.

(33) A.R.A.S.C. Leg. 73/3/17. 1824.

las losas, a conocimiento de ese Tribunal al que deberían acudir con solicitud para llevarlo a efecto, demarcando la anchura que tuviese la calle en la confrontación de la casa que fuese y debería tener las losas, nivel que ella debía guardar, y clase de piedra que debía hacerse⁽³⁴⁾ de todo lo cual debía enterar a los individuos de la Real Academia para su inteligencia. Quedan enterados Salvador Escrig, Cristóbal Sales, Manuel Blasco.

10- PLAYA DEL GRAO (Valencia) 1806. *Planos en cinco papeles en los que manifestaba toda la población de la playa del Mar*

El Intendente envía un oficio acompañado de unos planos en cinco papeles en los que manifestaba toda la población de la playa del Mar de esta ciudad a fin de que por la Academia de San Carlos se examinase y manifestase la cantidad que se podía abonar al profesor antes de dicha obra, y que era D. Salvador Escrig. La Junta consideró y tasó los trabajos y formación de los planos del referido arquitecto, y estimó que su valor era de 10.000 reales de vellón⁽³⁵⁾.

C- OBRAS DE INGENIERIA

1- VILLANUEVA DE CASTELLON (Valencia), 1819. *Planos para una acequia de riego*

El Intendente en Comisión del Ejército y Reino D. Vicente Frígola, envía un oficio a la Junta de Comisión en el que remite de nuevo el croquis formado por D. Juan La Corte, arquitecto y Teniente-Director, para reparar los descalabros que causó el río Júcar en las avenidas ocurridas en 1824 en la acequia de riego de Villanueva de Castellón, cuyo informe se vio en mayo de ese mismo año, y enviaba el plan y cálculo de las mismas obras formado por el Académico de Mérito D. Salvador Escrig, a fin de que la Junta opinara sobre el asunto. La Junta estudia ambos proyectos y acordó manifestar al Sr. Intendente que el proyecto de Juan La Corte, era meramente un croquis sin sujeción a medida alguna, mientras que el de Salvador Escrig, era un plan geométrico de todo el terreno que comprendía el azud y punto donde podría éste trasladarse, por lo que había podido dicho arquitecto calcular las obras que abrazaba el plan con toda exactitud, por lo que la Junta aprobaba el plan del citado Académico Escrig y cálculo de las obras⁽³⁶⁾.

2- CULLERA (Valencia) 1825. *Mapa sobre obras que se proyectan en la reparación del azud de la villa*

Una vez más, el Intendente de este Ejército y Reino, envía un Oficio a la Junta de Comisión —en Octubre de 1825— en el que manifiesta se le había ya comunicado

por esta Junta el propósito de hacer un mapa de las obras en proyecto del Azud de Cullera y que nombraban para dicho efecto al director D. Salvador Escrig y al Teniente Joaquín Tomás y Sanz, los cuales ya habían pasado a inspeccionar y calcular las obras proyectadas sobre el terreno y el informe que debían dar sobre el mismo. El mapa debía levantarse desde el Azud hasta el Canal de Matada (ambos inclusive) con las secciones correspondientes y manifestar el estado general de dicho azud y la nivelación y sección de la acequia de un extremo a otro; manifestando al mismo tiempo la cualidad que ocupan cada una de las compuertas de las dos acequias de Cullera, con cuanto comprendían los dos arquitectos nombrados. El Ayuntamiento y Junta Municipal de dicha villa, debía facilitar a dichos arquitectos los auxilios necesarios, así como las dietas y demás gastos que necesitasen. Presentados los planos y examinados por la Junta, los juzgó dignos y se propuso se levantasen, y habiéndose pedido por los expresados profesores la tasación de sus trabajos, se pactó a que las dietas empleadas para levantar los borradores en el terreno, y de ponerlas en limpio y reducir las a escala proporcionadas, se elevara a 1800 reales de vellón⁽³⁷⁾.

3- PATERNA (Moncada, Valencia) 1827. *Planos sobre división de aguas en los molinos harinero y arrocero sobre el cauce de la acequia*

El 27 de Julio de 1827 y siendo entonces Director de Arquitectura Cristóbal Sales, recibe la Academia un oficio del Bayle General de este Reino D. Cano de Vargas, manifestando que en su tribunal se estaba siguiendo un auto entre los herederos de D. Vicente Bronchat y de D. Francisco Guillem y Barrachina, vecinos de Paterna, sobre división de aguas que dan impulso a los molinos harinero y arrocero que poseían sobre el canal de la Real Acequia de Moncada a la salida de la villa de Paterna y que habiendo levantado según el plano oportuno y hecho la relación el Director D. Salvador Escrig y arquitecto D. Vicente Belda, se decidió por parte de los herederos que la graduación de aguas debía hacerse⁽³⁸⁾.

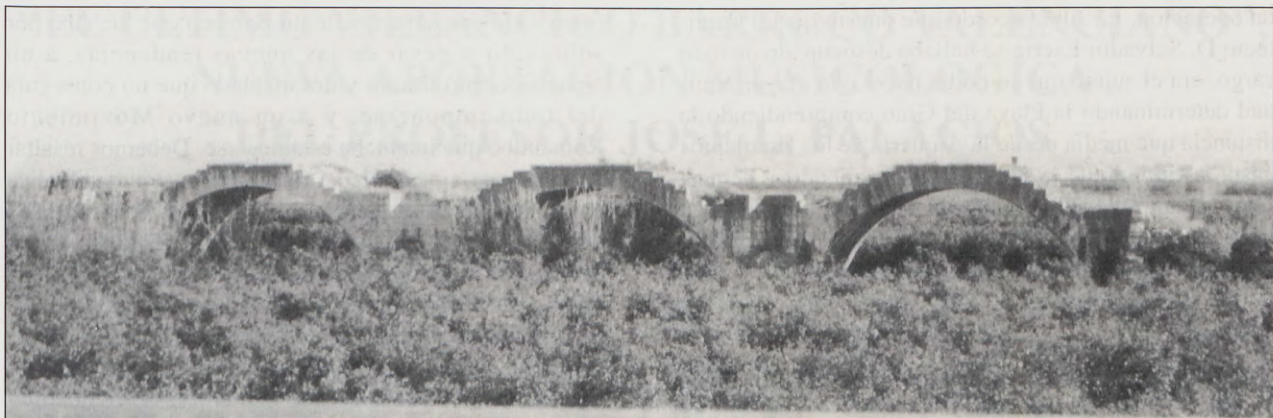
(34) IBIDEM. Junta de Comisión del 16 de Julio de 1819.

(35) IBIDEM. Junta del 18 de Junio de 1806.

(36) IBIDEM. Junta del 16 de Julio de 1819.

(37) IBIDEM. Junta del 13 de Enero de 1826.

(38) IBIDEM. Junta del 16 de Agosto de 1827 y Leg. 74/1/25.



(Fig. 3). *Puente sobre el Río Júcar (Alberique, Valencia). Construido por Joaquín Martínez y participación de Salvador Escrig. 1791. Foto: Angela Aldea.*

4- SUECA (Valencia) 1819. *Dirección de la variación de una acequia y puente*

Se leyó un oficio del Intendente de este Ejército y Reino, en el que se remitía la propuesta de D. Máximo Burgos para variar la dirección de la acequia de Sueca y formar un puente en la entrada de la villa junto al Convento acompañando los planos de dicha obra delineados por un aficionado y juntamente los del nuevo camino que se estaba construyendo según planos del académico D. Salvador Escrig. La Junta una vez que examinó los escritos y planos, acordó lo siguiente: "...que no debe variarse la acequia según se propone en los planos del aficionado, por el perjuicio que se seguirá a los molinos; pero sí considera la Junta que el camino debe variar la dirección para mejorar la entrada en la villa, desde los puntos (según el plano presentado) *a* minúscula hasta los puntos *b* minúscula, y para ello que se construya un puente de 18 palmos de ancho, desde la letra *c* hasta la letra *d* y desde ésta hasta encontrar con todo el largo del puentecico, que la entrada a la casa señalada con el n.º 15 cuyas líneas ha tirado la Junta en el supuesto de que el plan en que aparecen estará ejecutado en sus medidas y ángulos en su actualidad sobre el terreno"⁽³⁹⁾.

5- SUECA (Valencia), 1819. *Informe sobre reposición del Azud o Presa del río Júcar*

Habiéndose quedado destruido el Azud o Presa de la villa de Sueca por la embestida de la última avenida del Júcar y que proporcionaba riego a las tierras arrozales de la rica comarca circundante, y puesto que el proyecto para su reposición y distribución que había formado el Teniente-Director Juan La Corte, no agradaba en absoluto al Ayuntamiento de la mencionada villa, la Junta decide nombrar al entonces Académico de

Mérito Salvador Escrig, como arquitecto experto, para hacer los reconocimientos de las obras principales que se debían ejecutar, así como la distribución con que cada interesado debía contribuir para reponer la presa.

5- SILLA (Valencia), 1819. *Trazado de un camino recto desde la villa de Silla a Cullera*

D. Vicente Vergara, secretario de la Real Academia recibe un oficio del Intendente General del Ejército y Reino por el que comunica que por resolución de S. M. se había propuesto la habilitación de un nuevo camino recto que facilitara el tránsito desde la villa de Silla a la de Cullera por estar intransitable el que había, causando un gran trastorno a la agricultura y comercio hasta el punto "que ha llegado el caso de atascarse el caballo que conducía el correo en el sitio llamado el Campillo". Por cuyo motivo nombraba al arquitecto D. Salvador Escrig para que levantara el plan geométrico del citado camino, lo cual presentaba y cuyo plano original ya se había puesto en ejecución y principiado las obras hacía más de seis meses.⁽⁴⁰⁾

6- GRAO DE VALENCIA (Valencia). 1805. *Demarcación de la Playa del Grao*

El Intendente del Ejército Cayetano de Urbina comunica en oficio a la Academia que debiéndose demarcar con una línea divisoria la Playa del Grao de esta ciudad que determinase las partes en que pudiesen concederse establecimientos de terrenos para construcción de Casas Barracas y otros fines, proponía a la Junta para que proporcionasen al arquitecto que pudiera practicar

(39) IBIDEM. Junta del 23 de Diciembre de 1819

(40) IBIDEM. Legajo 72/3/10.

tal operación. La Junta acordó que puesto que el arquitecto D. Salvador Escrig se hallaba desocupado de todo cargo, era el sujeto que lo podía hacer con mayor equidad determinando la Playa del Grao comprendiendo la distancia que medía desde la Alquería de los Escolapios hasta la titulada de la Cadena, distinguiendo y demarcando cuantos edificios particulares, acequias, puentes y caminos promedian. A Salvador Escrig se le adjudican por el trabajo, 10.000 reales de vellón. ⁽⁴¹⁾

8- SAN FELIPE (Játiva, Valencia). 1804. *Informe acerca de obras entre una calzada y un huerto*

El 20 de Noviembre de 1804, D. Salvador Escrig y D. Joaquín Tomás y Sanz dan cuenta a la Junta de Comisión de la Academia, del informe que pedían los Señores del Real Consejo acerca de los extremos que mediaron el litigio entre el maestro cirujano Joaquín Serra y D. Joseph M.^a Agulló, ambos vecinos de la ciudad de San Felipe, sobre una medianera y dos estribos, que servían para ayudar a otra calzada a contener el empuje de las tierras del huerto de Joaquín Serra, advirtiéndose ciertos vanos que servían de cantimploras para que escurrieran las aguas que sin duda serían servidumbres inseparables que sufría el huerto de Agulló y eran propios de las calzadas o paredes de contención y de las paredes de medianera. ⁽⁴²⁾

9- ALMANSA (Albacete). *Plano de demarcación geométrica desde una legua antes de llegar hasta Albacete con los caminos y carreteras confinantes, con entradas y salidas en sus pueblos.*

10- ALBERIQUE (Valencia). 1792. *Puente sobre el Río Júcar en el Camino Real de Madrid*

Escrig participó como aparejador en la realización de este puente bajo las órdenes del arquitecto Joaquín Martínez cuando estudiaba en la clase de Maestro de Obras. (Fig. n.º 3)

Debemos decir en conclusión que Salvador Escrig Garriga al igual que otros arquitectos valencianos, cuya obra discurre a caballo entre los dos siglos —XVIII y primer tercio del XIX— debe enfrentarse al dramatismo

impulsado por la fuerza de un Barroco que luchaba por sobrevivir a pesar de las nuevas tendencias, a un Neoclasicismo tímido y desangelado que no conseguía del todo imponerse, y a un nuevo Movimiento Romántico que intentaba establecerse. Debemos resaltar también que a pesar de su fuerte formación académica en el Neoclasicismo, es poco purista en esta tendencia en cuanto se refiere a su obra, comenzando a dar en repetidas ocasiones ciertos conatos de realidad, libertad y no pocos acentos nuevos.

Pensamos, pues, que este arquitecto ha contribuido notablemente a modernizar y transformar esta comarca revalorizando o construyendo numerosas obras de *ingeniería hidráulica*, gracias a las cuales mejoró de manera considerable el regadío de los campos o han servido también para evitar posibles inundaciones —que tantos estragos han ocasionado siempre en estas prósperas tierras—, sin olvidar tampoco su enorme aportación en las intercomunicaciones entre ciudades y pueblos con la construcción de carreteras, caminos o puentes. Y en cuanto a su tributo a la *arquitectura religiosa* también es sobresaliente, pues numerosas son las Iglesias, Ermitas, Capillas, Conventos, etc. que distribuidas en pueblos y aldeas existen gracias a sus proyectos; y dentro de este apartado convendría destacar su importante contribución como *retablista* ya que abundantes son los Retablos diseñados, ejecutados o restaurados por él —principalmente en la ciudad de Valencia— algunos de los cuales perteneciendo a épocas pretéritas, fueron maltratados o mutilados principalmente en la contienda napoleónica.

Por todo lo expuesto, creemos que este egregio artista, debe valorarse como en verdad se merece y tenerlo siempre presente en la larga y ya rancia lista de grandes arquitectos valencianos.

ANGELA ALDEA HERNANDEZ
Doctora en Historia del Arte

(41) IBIDEM. Junta del 13 de Julio de 1806.

(42) IBIDEM. Legajo 62/3/168A

“EL ÚLTIMO VILLANCICO BARROCO VALENCIANO”, NUEVA APORTACION MUSICOLOGICA DEL PROFESOR JOSÉ L. PALACIOS

La *Universitat Jaume I* y la *Diputació de Castelló* han unido sus fuerzas en un atractivo proyecto editorial, del que ha surgido la nueva serie *Biblioteca de les Aules*, cuyo primer número tuvo su presentación pública en Castellón el pasado día 28 de noviembre. “*El último villancico barroco valenciano*”, es el título de esta inicial publicación, que incluye el trabajo realizado por el profesor *José Luis Palacios Garoz*, en parte tema de su tesis doctoral, que se dedica al estudio de la importante obra de creación musical llevada a cabo por el compositor castellanense de Villahermosa del Río, *José Pradas Gallén* (1689-1757).

Se trata de un cualificado análisis de la obra de Pradas, valioso para su mejor conocimiento y difusión, que a partir de ahora resultará de referencia obligada para investigadores y docentes cuando traten de la música valenciana y universal. Aportación que puede ser igualmente enriquecedora en promover la permanencia de la producción artística de Pradas en el repertorio de nuestros intérpretes, los de nuestro tiempo, con la subsiguiente proyección de sus propuestas creativas en la obra de nuestros compositores contemporáneos.

José Luis Palacios Garoz ha dedicado en los últimos años una buena parte de su tiempo y de su energía al estudio de la vida y la obra del músico de Villahermosa del Río y una primera aportación de sus averiguaciones fue publicada el año pasado por la *Sociedad Castellonense de Cultura*, en forma de libro titulado “José Pradas Gallén. El último barroco valenciano”, que está dedicado al estudio de la vida musical valenciana de la primera mitad del siglo XVIII, a través de su más cualificado representante. Este nuevo libro que hoy nos ofrece es, como el propio autor lo declara en la introducción, continuación del anterior y en él se aborda el estudio “de una de las manifestaciones más originales e interesantes de la música española, una de las más preciadas contribuciones a la música universal: el villancico”.

El villancico, como forma de composición musical, se sitúa entre las estructuras morfológicas más genuinamente representativas del barroco español y es en la escuela valenciana de polifonía religiosa donde se encuentran tanto los más antiguos como los más tardíos

ejemplos. En la abundante producción compositiva de José Pradas Gallén, máximo exponente entre los compositores valencianos del siglo XVIII, el villancico es, además, su aportación más característica y siguiendo el hilo creativo de los muchos que escribió resaltan variedad de aspectos que imprimen a partir de entonces su orientación en la música vocal del barroco valenciano. Otro gran músico castellanense, el maestro *Vicente Ripollés* escribió en 1935 lo siguiente sobre Pradas: “el que resalta sempre és l'intent i l'esforç de Pradas de voler refondre la música amb el tex, i traduir musicalment les idees, situacions i sentiments del poeta”. (*El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d'Estudis Catalans. Barcelona). De estas consideraciones surge principalmente el indudable interés del estudio que nos ofrece el profesor Palacios, que, por otra parte, siendo riguroso, como debe ser toda investigación doctoral, queda escrito con fluidez y amenidad.

No procede entrar en el análisis detallado del libro, pero sí se puede señalar que su autor constata fundadamente que el villancico es una de las formas poético-musicales más características del barroco español, que Valencia es el punto de referencia más sobresaliente y duradero en la práctica de tal composición y que José Pradas fue uno de sus principales valedores. Por otro lado, el profesor Palacios nos muestra cómo el conjunto de los más de cuatrocientos villancicos compuestos por Pradas, “entremezclando temas sacros con sabiduría popular, imágenes bíblicas, sucesos políticos de actualidad, constituye una verdadera enciclopedia sociocultural, un rico cuadro costumbrista de la época”.

El libro se estructura en cuatro capítulos, de los que el primero se dedica al estudio del villancico en Valencia; en el segundo se hace un análisis literario-musical de la forma, recursos y elementos del villancico; el tercer capítulo se centra en el estudio de los villancicos compuestos por Pradas, dedicados al Santísimo Sacramento, al Nacimiento de Cristo, a la Asunción de Nuestra Señora y otros dedicados a la Virgen, a los Santos y a festividades; queda el cuarto capítulo para apéndices y referencias bibliográficas, además de la addenda, en la que se incluyen todos los textos de los villancicos y de otras piezas catalogadas y

analizadas. La obra se inicia con un ilustrativo prólogo del reverendo *José Climent Barber*, prefecto de música sacra de la Catedral de Valencia, en la que Pradas fue maestro de Capilla; antes de entrar en materia, se incluye una breve y aclaratoria introducción del autor.

En suma, nos encontramos con un valioso y enriquecedor trabajo musicológico del profesor José Luis Palacios Garoz, universitario y músico, filósofo y pianista, burgalés de nacimiento que vive y trabaja en Castellón, a quien la Universitat Jaume I y la Diputació

de Castelló han propiciado la publicación de este libro —de atractiva presentación, surgido de la propia imprenta de la Diputación—, que está dedicado a la obra de uno de los más importantes músicos castellonenses de todos los tiempos, el compositor José Pradas, incorporado con perfil sobresaliente en las páginas españolas de la historia universal de la música.

SALVADOR SEGUÍ

EL RASTRO DE JOSE ITURBI

Una aproximación al Maestro en el centenario de su nacimiento

CIEN AÑOS DESPUES, fue el lema elegido por el *Palau de la Música de Valencia* para enmarcar un conjunto de actividades que sirvieran de memoria-homenaje a uno de los valencianos más ilustres de todos los tiempos. Pretendíamos que no pasara inadvertido el centenario del nacimiento del Maestro *José Iturbi* y creo honestamente que lo conseguimos.

Para ayudarnos a diseñar el proyecto conmemorativo acudimos a dos personalidades que podrían informarnos sobre distintos aspectos de la vida de D. José Iturbi: el maestro *D. José Báguena Soler*, amigo y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y *D.ª Marion Seabury*, secretaria personal de Iturbi durante décadas y presidenta de la "Fundación José Iturbi" con sede en Beverly Hills, Los Angeles (California).

Quienes conocieron a D. José Báguena, podrán imaginar la generosa solicitud con que me atendió en cuantas consultas le hice —desde aquí una vez más mi agradecimiento—. El me presentó a Marion y ésta me sugirió que acudiera a Los Angeles (a la Fundación) para, por una parte visitar la casa en que Iturbi vivió durante la mayor parte de su vida, y por otra, conocer los objetos en ella custodiados que pudieran ser de interés para completar la exposición que ya entonces estábamos diseñando con el título: *José Iturbi. 100 años después.*

Y en efecto, acudí a la invitación de Marion. Desde la llegada a Los Angeles, Marion se propuso —y consiguió— que siguiera el rastro de José Iturbi. Conduciendo ella misma, me recogió en el aeropuerto con el Rolls Roice de Iturbi. Me llevó a cenar a un famoso restaurante que el maestro frecuentaba y me condujo al 915, No. Bedford Dr. de Beverly Hills. Al descender del coche, en una avenida amplia, sombreada por palmeras y después de pasar junto a las residencias de auténticos mitos cinematográficos (*Bob Hoppe, James Stewart, etc.*), tuve la sensación curiosa de sentirme muy cerca de Valencia. La casa con toda su magnificencia, se mostraba accesible, sencilla, habitable, diría incluso "mediterránea"; toda ella blanqueada, tejados árabes, naranjos y limoneros... un pequeño patio-garaje como en tantas y tantas casas valencianas, en el que, para colmo, estaba estacionado un Seat 600.



Entrar en aquella casa supuso sentir cierta reverencia no incompatible con la comodidad, pues las maravillas que alberga —como ahora las referiré—, no impiden una confortable y cálida sencillez.

Con suelos de linoleum ajedrezado, una escalera con barandillas de madera, en las paredes —muchas de ellas con telas orientales antiquísimas—, cuelgan Canaletos, Murillos,... Entre el mobiliario, antiguos bargueños españoles y pianos... muchos pianos. Pianos por todas partes; hasta once teclados conté, fundamentalmente *Gaveau* y *Baldwin*, y un *Steway* que ya estaba en la casa cuando la adquirió Iturbi. Una enorme máquina —no se me ocurre llamarla de otra forma—, en la que grabó gran número de sus discos y... sobre todo, recuerdos que permiten reconstruir su rastro: un puzzle de objetos, los más diversos, desde un peluche mascota, regalo de un vecino fabricante de juguetes y admirador, a la fotografía de *Harry Truman* con dedicatoria especialísima. Diplomas de reconocimiento de la Ciudad de Los Angeles, del *Music War Council of America*, de la "Navy", del *Instituto Weizman para las Ciencias*. Todo ello junto y revuelto con una papeleta (enmarcada) del



José Iturbi con su hermana Amparo

Conservatorio de Música de Valencia "Primer Premio del Concurso de Piano", fechado en 1907, fotografías de su avioneta "Turia", con su perro "Carracuca",... de su finca en Burriana: "La Cotorra", dirigiendo desde el Balcón del Ayuntamiento de Valencia... Una imagen de la Virgen de los Desamparados, en su escritorio. Un vestidor con centenares de sombreros, de pipas, de fraks... La batuta de "Director Honorario Perpetuo de la Orquesta Municipal de Valencia".

Ojea el libro de oro de la casa, da una idea de cuantos pasaron por allí, incluidos los príncipes de España. Sus fotografías con *La Argentinita*, *Lucrecia Bori*, *Stravinski*, etc.

Si, en efecto, esta visita fue útil, no sólo porque me permitió "¿trabajarme?" a Marion para que accediera a enviar muchos y valiosos objetos para nuestra exposición conmemorativa, sino porque el seguimiento de ese "rastros" me conducía a sentir, a acentuar mi conciencia de la enorme importancia internacional de José Iturbi.

El maestro, que nació en el barrio de la Xerea de Valencia el 28 de noviembre de 1895 y que (no podía ser de otra manera) fue bautizado en la pila de S. Vicent de la parroquia de S. Esteban. Se inició musicalmente en su propio hogar (su padre afinaba y reparaba pianos) y a buen seguro que el niño creció haciendo jugar sus dedos sobre teclados. El mismo manifestó su agradecimiento a quienes le iniciaron en el estudio: *Dña. María*

Jordán, D. José Bellver...; a quienes le aconsejaron y protegieron: *D. Eduardo López Chavarri, D. Vicente Lleó, D. Joaquín Malats...* y a tantos otros, incluidos *Albéniz y Granados*.

Ya en París (con apenas 15 años) estudia con *Victor Staub* y en 1913 obtiene el Primer Premio de Piano (el documento acreditativo está firmado por *Gabriel Faure*). Tuvo relación con la celeberrima clavencinista *Landa Landowska*, sin excesiva influencia sobre Iturbi, según sus propias declaraciones e hizo, lo que en aquel entonces y con su corta edad se podía hacer: clases, conciertos en cafés parisinos, giras acompañando al célebre violinista *Manuel Quiroga...*

Actuó en Zurich, en el "Gran Café des Banques" y, en el Conservatorio de esa ciudad ocupó la cátedra de virtuosismo en piano (la que en su día tuvo como titular a *Franz Liszt*).

Se había casado en junio de 1916 en Valencia (¡siempre Valencia en la vida de Iturbi!) con *Dña. María Giner de los Santos*. Tras el trágico final de la vida de *Dña. María* en 1928, y habiendo recorrido Europa a través de sus salas de conciertos, marchó a Estados Unidos y fijó allí su residencia en Beverly Hills. Comienza una nueva faceta en la vida de Iturbi.

Su dimensión como Director de Orquesta, que se inicia en México en 1931 con la "Orquesta Iturbi" que él creó, le llevará al podio de las principales orquestas norteamericanas: Filarmónica de Nueva York, de Detroit, de Chicago, de Filadelfia y sobre todo la Rochester Philharmonic, de la que fue titular entre 1936 y 1944. Fue desde luego un director de orquesta simultáneamente a solista. Esta simbiosis funcional, que hoy se practica por tantos pianistas-directores (*Askenazi, Achucarro...*) no era en absoluto frecuente en esos años 1940-1950 y le proporcionó grandes éxitos. Y es que su renombre como pianista servía como centro de interés potenciador del concierto. De ello se benefició también la Orquesta Municipal de Valencia (O.M.V.) tanto durante los dos años en que Iturbi fue titular de la misma (1956-1958), como en la famosa gira realizada por Francia e Inglaterra.

Pero la figura de José Iturbi, alcanzó su máxima popularidad gracias a su colaboración con los estudios *Metro Goldwyn Mayer* para los que hizo siete películas entre el 1944 y el 1949, de enorme éxito. Colaboración cinematográfica en la que Iturbi sólo haría de Iturbi, aportando un elemento cualificador a esas películas entre el musical y la propaganda militar estadounidense, tan del gusto del público del final de los años 40.

Trabajó junto a los grandes de Hollywood: *Frank Sinatra, Judy Garland, Gene Kelly, Mickey Rooney...*



De todo lo que con apresurada brevedad he comentado, se concluye una imagen de José Iturbi, esa *Imagen* que he intentado rastrear, en la que se funde un personaje distante y mítico con otro sencillo y aun campesino. Una vida privada llena de sombras, amargas desgracias familiares y enriquecida con un “saber vivir” con toda intensidad (desde pilotar su avioneta TURIA, a hacer “pinitos” en boxeo...)

Un personaje lleno de contrastes, que tuvo en la música la razón terrenal de su vida, y que sobre todo a través de la interpretación pianística pudo manifestar lo que su casi impenetrable personalidad ocultaba.

Un intérprete, absoluto maestro por su precisión, su nitidez, su fidelidad, su sentido dinámico, su “autenticidad”. En frase del propio maestro: “lo más importante frente al piano es ser uno mismo”.

Si Valencia ha recordado con emoción al maestro Iturbi con motivo de este centenario de su nacimiento e incluso ha dado su nombre a la gran Sala Sinfónica del Palau de la Música, también esta Real Academia de Bellas Artes de “San Carlos” le rinde su homenaje emocionado.

José Iturbi murió a los 84 años, el 28 de junio de 1980 en Los Angeles, y fue enterrado por deseo familiar, en el cementerio de Santa Cruz, junto a su hija María y su hermana Amparo, pese a su deseo manifiesto de ser enterrado en Valencia. No importa. Estará siempre vivo en el corazón de todos los valencianos.

JAVIER CASAL NOVOA

LA BUSQUEDA DEL LENGUAJE CREATIVO EN LA MUSICA DE FRANCISCO LLACER PLA: LA “SONATA PARA PIANO”

El 7 de noviembre de 1993, el compositor e historiador de la música Tomás Marco Aragón hizo lectura de su discurso como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁽¹⁾ Alude Tomás Marco en él a la dualidad entre el “pensamiento lógico” y el “pensamiento mágico”. Al margen de las consideraciones vertidas en su discurso por el ilustre académico, el “pensamiento lógico” bien podría parangonarse con los esquemas racionales formales en la música, que determinan una estructura concreta; mientras que el “pensamiento mágico” podría sustituirse —manteniendo siempre esta relación binómica— por la intuición del artista, en donde se incardina la voluntad expresiva de un sentimiento. En palabras del propio Tomás Marco, este segundo término del binomio es “*de carácter más psicológico o analógico*”.⁽²⁾

A menudo se ha acusado a la música contemporánea de vanguardia, aquella que hunde sus raíces y adquiere como punto de partida primigenio el sistema duodécuple de Schönberg, de ser un arte cerebral, producto de una construcción “intelectualista” del discurso musical, en donde se aplica servilmente a una estructura lingüístico-formal. Muy al contrario, Schönberg defenderá a este propósito el necesario maridaje entre las estructuras formales y la expresión de un sentimiento: “*No es solamente el corazón el que crea cuanto hay de bello, de conmovedor, de patético y de fascinante, como asimismo no es solamente el cerebro el que produce cuanto hay de bien ajustado, organizado, lógico y complejo. En primer lugar, todo lo que sea una manifestación artística de gran valor debe revelar la presencia tanto del corazón como del cerebro*”.⁽³⁾ El compositor valenciano Francisco Llacer Pla (Valencia, 1918) se pronunciará en análogos términos a propósito de la composición de su “Sonata para piano”, “*En la composición de mi «Sonata» distingo claramente entre la forma musical, un acto consciente, y la intuición, un acto inconsciente que brota espontáneamente, en el cual ha pesado la sedimentación del mundo sonoro-musical histórico, precedente*”.⁽⁴⁾ Como comprobaremos en nuestro análisis de la “Sonata” de Llacer Pla, no sólo existe acá una búsqueda intuitiva de la estilística futura del autor valenciano; sino, también, elementos

psicológico-biográficos contenidos en ella, a los que no puede sustraerse la herencia musical precedente recibida por el compositor. Todo ello ahormado bajo el partron formal sonatístico, tratado con gran libertad.

La “Sonata” para piano fue concluida en el mes de enero de 1955. Un año más tarde, el 25 de febrero de 1956, el entonces alumno de 4.º curso de piano Fernando Puchol, y contando tan sólo 14 años de edad, sería el encargado de estrenarla en el Conservatorio Superior de Valencia. Dos décadas después, el propio Fernando Puchol llevaría a cabo la revisión de la partitura para su posterior edición (véase la lámina que reproduce la página primera de la misma, ya editada).⁽⁵⁾ La prensa valenciana reflejaría tal estreno, a través de sendas críticas en los principales matutinos.⁽⁶⁾ Posteriormente, la “Sonata” para piano conocería una difusión nacional e internacional bajo la interpretación del citado pianista, quien se convertiría en su máximo apologeta: Madrid (17 de febrero de 1958)⁽⁷⁾, Barcelona (20-21-22 de mayo de 1958), Lérida (23 de mayo de 1958), Alicante (3 de marzo de 1967), Viena, Bogotá, Düsseldorf, Essen, Nueva York, etc...⁽⁸⁾ No deben desdenarse tampoco los registros radiofónicos de la misma: en 1972, Fernando Puchol la grabaría para la O.R.T.F.; mientras que en nuestro país el pianista Perfecto García Chornet haría lo propio para Radio Nacional de España.⁽⁹⁾

- (1) Bajo el título, “*La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*”, teniendo como contestación en aquel solemne acto el pronunciado por Cristóbal Halfter Jiménez-Encinas. Ambos fueron publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1993.
- (2) *Ibidem*, pág. 14.
- (3) Arnold Schönberg, “*Corazón y cerebro en la música*” (1947), en “*Stile e idea*”, Feltrinelli, Milán, 1975, pág. 177.
- (4) Afirmación contenida en notas manuscritas del propio compositor y no publicadas.
- (5) Editada por Real Musical, Madrid 1977.
- (6) En el diario “*Levante*”, el 26 de febrero de 1956; y en el diario “*Las Provincias*” dos días más tarde, el 28 de febrero de 1956.
- (7) En el “*Círculo Cultural Medina*”.
- (8) Es de destacar su presentación ante el público de la Sociedad Filarmónica de Valencia el día 23 de diciembre de 1977.
- (9) Emitiéndose dicha grabación por R.N.E. el 26 de febrero de 1976.

Ya hubimos abordado en publicaciones pretéritas nuestro análisis sobre las diversas etapas estilísticas de Francisco Llácer Pla en su devenir creativo, por lo que no parece procedente insistir sobre ello.⁽¹⁰⁾ La “Sonata” para piano pertenece a la primera etapa de su creación artística, comprendida entre los años 1952 y 1964, en donde el compositor —partiendo desde los supuestos armónico-tonales tradicionales, vertidos sobre todo en obras vocales inspiradas en el folklore popular valenciano— realiza algunos intentos atonales. En otra partitura pianística posterior, la “Sonatina 1960”, Francisco Llácer Pla empleará los 12 sonidos de la escala cromática en los primeros compases de los tres tiempos de los que consta esta obra. En ambas composiciones, “Sonata” y “Sonatina 1960”, pertenecientes a esa fase primigenia que bien podríamos denominar de “*búsqueda*”, el autor valenciano explora de manera intuitiva un sistema armónico atonal; premonitorio en la “Sonatina 1960” (en tanto en cuanto se anuncia acá la influencia posterior que sobre Llácer Pla ejercerá la “Escuela de Viena” y, especialmente, *Anton Webern*, aunque siempre el compositor valenciano mantendrá su particular visión heterodoxa),⁽¹¹⁾ y repleto de alusiones biográficas pretéritas en la “Sonata”. Por lo que a las obras vocales tradicionales respecta (escritas para formaciones corales “a capella” o con acompañamiento instrumental), conviene apuntar que están relacionadas con la trayectoria profesional del compositor; quien desde 1954 hasta 1970 desarrollaría una ingente labor directorial, al frente de diversas agrupaciones corales⁽¹²⁾, previo a su ingreso académico, acometiendo entonces el magisterio del Conjunto Vocal, en el Conservatorio Superior de Valencia (1971). Gran parte de esta poética tradicional, además, —y de acuerdo con el historiador *Eduardo López-Chavarrí Andújar*—, se gesta en el marco de “encargos amistosos” (sic) encomendados al autor.⁽¹³⁾ Una poética que irá languideciendo poco a poco, especialmente a partir de la tercera etapa estilística del compositor, la cual se inaugura con su partitura pianística “Dístico Percutiente”, Opus 37 (1981). Una poética, en definitiva, que —pese a su dignidad— ocupa un lugar secundario en su creación.

Durante los años que abarca esta etapa primigenia de “*búsqueda*”, el compositor consigue un reconocimiento social por parte de destacados miembros de la sociedad valenciana de la época, al tiempo que desarrolla una gran actividad en diversas facetas musicales (además de empuñar la batuta al frente de las agrupaciones corales antes apuntadas). Así, y desde los poderes públicos, el Marqués del Turia designará a Francisco Llácer Pla para que le represente en el Tribunal de

Oposiciones del Premio de Piano “Alonso”, correspondiente al Premio 1957, según consta en la carta mecanografiada fechada el 21 de noviembre de 1957 y rubricada por el propio Marqués del Turia, dirigida al patronato del citado premio, cuya reproducción fotocopiada ofrecemos aquí. Dos años antes, el 8 de noviembre de 1955, Llácer había sido designado también miembro del mismo tribunal, junto al maestro Palau.

Por otro lado, el inefable maestro Iturbi reconocería la valía del entonces joven compositor en unas declaraciones al diario “Levante”, publicadas en ese matutino el día 11 de junio de 1958. No desdeñaría tampoco Llácer Pla su labor como conferenciante, especialmente en 1963, en actos públicos en donde participaría al lado de reputados compositores de vanguardia nacionales, como *Luis de Pablo* o *Ramón Barce*. Ese mismo año, incluso, solicitaría a la sociedad italiana “Dante Alighieri” una ayuda económica para realizar estudios en el país transalpino, con el objeto de “*efectuar trabajos de investigación sobre la música contemporánea italiana, particularmente de las tendencias de vanguardia, cual escriben los señores, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Garazeni, Petrassi, Dallapiccola, Nono, Jachino, Evangelisti, Fierro, etc...*”⁽¹⁴⁾ Como musicógrafo, Llácer desarrollaría una ingente actividad

(10) Cfr. Bueno Camejo, Francisco Carlos: “*El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Pla: «Dístico Percutiente, Opus 37» y el «Acorde Equilibrado»*” Archivo de Arte Valenciano, Año LXXV, Valencia 1994, Número único, pp. 148-154. Cfr. así mismo: Bueno Camejo, Francisco Carlos: “*Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: «Espacios Sugerentes»*”, Cuadernos de Arte “Ars Longa”, N.º 5, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, Valencia, 1994, pp. 173-176.

(11) El propio Francisco Llácer Pla reconocería manifiestamente la influencia de Anton Webern sobre su música en un artículo de opinión publicado en la Revista “Ritmo”, en el número correspondiente a los meses de Julio-Agosto de 1984. En la página 14 de ese número de “Ritmo”, Llácer Pla asevera lo siguiente: “*Creo que en mi obra pueden rastreadse influencias de Webern en lo concerniente a lenguaje, a ciertas características del tratamiento serial, así como a la variación constante (...) Considero que la (influencia) de Webern es clara, aunque yo haga un uso muy personal del legado de escritura que nos ha transmitido*”.

(12) Descuellan, por los años dedicados a ellas, el Orfeón de la Sociedad Coral del “Micalet” y la Coral Polifónica Valentina.

(13) López-Chavarrí Andújar, E.: “*Compositores Valencianos del siglo XX*”. Col. Contrapunto. Edic. de la Generalitat Valenciana - “Música ‘92”, Valencia, 1992, pág. 202.

(14) Según consta en carta mecanografiada y rubricada por el compositor, fechada el día 2 de mayo de 1963. Llácer emprendería tal iniciativa por indicación del maestro Ramón Corell, a la sazón director de la Orquesta Clásica de Valencia.

durante el año 1956, articulista en la revista "Pentagrama". Las alusiones a su creación artística en la prensa son frecuentes ya en esta etapa, calificando algún rotativo su estilo como "dodecafónico".⁽¹⁵⁾

Uno de los rasgos más destacados de la "Sonata" para piano son los procesos de inquietud modulante que fluyen en la partitura, tratados con gran libertad, en donde existen notas de contraste armónico que invaden el terreno de la atonalidad. Al tiempo, hay que considerar que los temas del primer y segundo movimientos, —"Allegro moderato" y "Andante religioso (quasi lento)" respectivamente—, son de raíz gregoriana. Estos rasgos modales en la temática encuentran, asimismo, reflejos modales gregorianos en la armonía en el "Andante religioso (quasi lento)". El propio Llácer Pla, en las notas generales al programa de los "Ensems '92", (Festival Internacional de Música Contemporánea celebrado en Valencia del 11 al 16 de marzo de 1992, —en donde Fernando Puchol, una vez más, sería el pianista encargado de interpretar la "Sonata"—, realizaría un análisis sucinto de la obra, en los siguientes términos: "La música de esta «Sonata 1955»⁽¹⁶⁾ es un tanto autobiográfica. El primer tema del primer movimiento y también el primero del segundo, son variaciones de secuencias gregorianas; asimismo en este segundo tiempo se rememora un toque de campanas y en la parte central se incluye una larga melodía "tipo oración". Creo que todo esto es una evolución de mis tiempos de infantil en el Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) de Valencia. Además, el trío del Scherzo, es una añoranza de mis travesuras infantiles en el citado Colegio".⁽¹⁷⁾

En estas notas del propio compositor queda explicitado de manera bien patente la importancia del "pensamiento mágico" en la "Sonata", imbricado dentro del discurso lógico-formal de la estructura sonatística. Incluso, siguiendo lo apuntado por el ilustre académico Tomás Marco, existe un claro transfondo psicológico: en los tres movimientos de la partitura se rememora la infancia del compositor, su ingreso como "infantil externo" poco antes de cumplir los 8 años de edad en el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca), —institución en la cual estaba también adscrito su hermano mayor, Arturo—, en donde recibiría sus primeras lecciones de solfeo y de piano impartidas por Salvador Gea, a la sazón maestro de capilla del Real Colegio. Allí tomaría contacto Francisco Llácer Pla con los grandes polifonistas españoles, por los que siempre profesaría una gran admiración: *Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Juan Vásquez, Juan Bautista Comes, Ambrosio Cotes*, etc... En el ideario de Francisco Llácer

Pla, hijo de un humilde ebanista, católico ferviente, no nos resultará extraño, en consecuencia, encontrar sus fuentes en el pensamiento de uno de los más excelsos polifonistas hispánicos renacentistas, Cristóbal de Morales. A este respecto, Francisco Llácer Pla escribiría en 1967: "*Mi pensamiento musical tiene como base el del polifonista español del siglo XVI Cristóbal de Morales: «La Música que no sirve para honrar a Dios y ennoblecer el pensamiento del hombre, falta a la razón de su fin»".*⁽¹⁸⁾ Será éste uno de los rasgos fundamentales de la estética del compositor: el carácter místico-religioso de su producción, al que no puede sustraerse de manera directa una parte muy importante de ella, ora por tener una funcionalidad sacra, ora por estar inspirada en textos bíblicos.

La permanencia en el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca), —que abandonaría a los 15 años de edad— supondrían una infancia y adolescencia feliz para el compositor valenciano, salpicada de gratos recuerdos. Uno de ellos tendría lugar en el año 1932, cuando fue requerido para cantar el "Ángel" y la "Trinidad" en el "Misteri" asuncionista ilicitano. Las secuencias gregorianas, los toques de campanas (con toda probabilidad las del Patriarca), la oración, evocan el ambiente musical sacro en el que creció el artista, —al cual no es ajeno la "sedimentación" a la que se refería su autor—, que fluye de manera intuitiva por los pentagramas de la "Sonata", y que Llácer Pla analizaría de manera consciente y reflexiva bastantes años después, ya en su madurez. Pero tampoco podemos dejar de lado las "travesuras infantiles" del "Scherzo", estampa que complementa aquella realidad pretérita pueril y adolescente.

(15) El diario "Jornada" publicó el 7 de febrero de 1962 un interesante artículo cuyo encabezamiento rezaba así: "*Acerca del dodecafonismo de Llácer*".

(16) Tanto en el recital de Fernando Puchol en los "Ensems '92" como en otros habidos en la década anterior, siempre a cargo del mismo solista, la "Sonata" figura en los programas de mano bajo el título de "Sonata 1955". Un ejemplo de ello es el que tuvo lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander el 13 de febrero de 1989. Dicha denominación parece haber sido acuñada, probablemente, por el pianista ejecutante, aludiendo al año de su composición, no figurando dicho título en la partitura impresa ni tampoco en los pentagramas originales o en el catálogo de las obras de Francisco Llácer Pla.

(17) "Ensems '92", programa general. I.V.A.E.C.M., Área de Música. Generalitat Valenciana, Valencia 1992, pp. 57-58.

(18) Texto literal, procedente de documentos personales del compositor.

Adentrándose ya en el análisis riguroso de la “Sonata” para piano, el primer tiempo, “Allegro moderato”, consta de dos temas presentados en la “Exposición”. El primero, en el tono de Do Mayor, es saltarín y parece estar inspirado lejanamente en la salmodia gregoriana “Dixit Dominus”. Una vez presentado el primer motivo, el puente modulante hacia el segundo posee una gran inquietud armónica, con notas añadidas de contraste tonal, libres, y que evaden la tonalidad: he aquí una clara ambigüedad entre el orbe tonal y el atonal, en donde Llácer Pla emprende su búsqueda hacia el atonalismo. Una búsqueda, insistimos, intuitiva, por lo que a la “Sonata” respecta. El segundo tema se presenta en el tono de Fa Sostenido Mayor, no exento de un delicado lirismo, un tanto meditabundo. El “Desarrollo” (página 2 de la partitura impresa, 4.º pentagrama, segundo compás) arranca con la célula de la cabecera del primer tema, prosiguiendo con el juego de tonalidades abiertas, conduciéndonos a una frase melódica desplegada en octavas en la mano derecha del pianista, amplía y de una gran expresividad, sobre un pedal en la mano izquierda, el cual está deducido del segundo tema. Ello nos llevará a un pedal en la mano derecha, mientras que la mano izquierda decursa una riqueza armónica profunda y prolija, en donde existe un interesante diseño construido con el intervalo de 4.^a aumentada, tan querido por el compositor. El “Desarrollo” concluye con un acorde de Do Mayor, retornando a la tonalidad de partida, con la cual comparecerá la “Reexposición”, de cuerdo con las normas clásicas. A lo largo de todo el “Desarrollo” se pergeña otra característica del discurso de Llácer Pla: la constante alternancia entre el fraseo lírico-melódico, de lánguida delicadeza acá, y el rítmico-percutido, de gran vigor. Un breve silencio precede al advenimiento de la “Reexposición”, anotado en la partitura como “Tempo Iº”. En el tono de Do Mayor, pues, tiene lugar la reexposición del primer tema. El segundo comparece en el marco de una ambigüedad tonal nuevamente, no observando Llácer Pla aquí el tradicional criterio de reexponerlo en el tono principal. La “Coda”, por último, es breve y decididamente afirmativa, construida con la célula de cabecera del primer tema; concluyendo este primer movimiento con una curiosa resonancia de armónicos, bajando las teclas del acorde de Sol Mayor con ambas manos y sin que suenen, para que se produzca la resonancia. Ello tendrá lugar tras el “sforzando” de las células abiertas en abanico, haciendo oscilar el pedal resonador. El interés por los armónicos parece despertarse ya acá, premonitorio de los hábiles manejos de los mismos por el compositor en notables sonoridades de partituras orquestales, como

“Migraciones”, Opus 30 (para soprano y orquesta sinfónica). Precisamente, y con ocasión del estreno de “Migraciones”, Opus 30, (a cargo de la Orquesta Municipal de Valencia y la soprano *María Angeles Peters*, el 10 de febrero de 1977), el también compositor *José Báguena Soler*, uno de los maestros de Francisco Llácer Pla, declararía lo siguiente: “*recuerdo inolvidable el de unos excelsos armónicos que como un tul superior cubrieran las sonoridades de la orquesta*”.⁽¹⁹⁾

El segundo movimiento, “Andante religioso (quasi lento)”, posee la forma de un “Lied”, con estructura A-B-A, constando —asimismo— de una introducción y una coda. La introducción imita un tañido de campanas, como ya nos recordara su autor, tañido que creemos evocador del propio Patriarca. La tonalidad implícita es La Menor. Existen unas apoyaturas en sentido contrario, de semitono, sobre el “la”, que refuerzan esa tónica por la atracción semitonal (un recurso que más tarde utilizará el compositor en sus etapas atonales postreras). Terminados los cuatro compases introductorios se presenta el primer tema, “A”, con un inciso de raíz gregoriana, en el que está subsumida la modalidad “Deuterus”, y con desinencias cadenciales de sabor gregoriano. En el pentagrama 3.º de este segundo movimiento irrumpe un arpeggio sobre la citada modalidad, la cual queda destruida por el primer intervalo de 4.^a aumentada (mi - la sostenido). Se trata de una especie de “aleteo angélico”, que finaliza con un “tenuto” y posterior calderón, al objeto de diluir de manera etérea el último sonido. El tema “A” reaparecerá entonces otra vez, en un breve período de transición que nos conduce al segundo tema, “B”. Toda la página transcurre dentro de un ambiente recoleto. La sección central, “B”, está constituida por una melodía-oración, como bien nos lo hubo definido el autor, la cual nace en el seno de una tonalidad ambigua de Do Menor en la melodía y armonías con 5.^a aumentada sobre un “fa” como nota pedal. Esta sección “B” es pródiga también en los cambios de color tonal/atonal, lo que procura un ambiente emocional de cierta inestabilidad. Otra vez nos encontramos con el “aleteo angélico”, en el mismo nivel que lo había hecho anteriormente en “A”, dando entrada a la reexposición del primer tema, el cual se presenta ahora variado (A’). En esta reexposición se citan los compases introductorios (el tañido de las campanas), conduciéndose

(19) Crítica de José Báguena Soler emitida en “La Voz de Valencia” el 14 de febrero de 1977.

Sonata para piano

Francisco Llacer Plá
(1955)

Revisión: Fernando Puchol

I

Allegro moderato

mf

Ped.

cresc.

ff pp p

© 1977 by Francisco Llacer Plá.
Real Musical, S. A. Carlos III n.º 1 Madrid - 13.

Depósito Legal M 32117 1977

Reproducción de la 1.ª página de la partitura de la "Sonata" para piano (1955), obra de Francisco Llacer Pla.



El Alcalde de Valencia

21 Noviembre de 1957

Sr. D. José Alonso Valls
Patronato del Premio de Piano "ALONSO"
Convento Santa Clara, 10
C I U D A D

Mi distinguido amigo:

Correspondiendo a su att. del 19 del corriente, designo a Don Francisco Llácer Pla, para que me represente en el Tribunal de Oposiciones del Premio 1957, y en las pruebas eliminatorias del mismo.

Sin otro particular. y con el deseo de que la citada oposición tenga el éxito por todos esperado, reciba un afectuoso saludo de su buen amigo,

firmado: El Marques del Turia

Reproducción de la carta mecanografiada y rubricada por el Marqués del Turia, fechada el 21 de noviembre de 1957, en donde designa a Francisco Llácer Pla para que le represente en el Tribunal de Oposiciones del Premio de Piano "Alonso", de 1957.

hacia la cadencia final del "Andante religioso" con un acorde de Mi, sin terceras, que nos recuerda el modalismo del "Deuterus" de la primera sección.

El tercer y último movimiento, "Scherzo", adopta una forma ternaria, similar al "minué" temario de sonata del que proviene, pero algo más libre. En consecuencia, su arquitectura ternaria sigue el esquema A-B-A', siendo estas tres secciones de forma interna ternaria en "A" (a-b-a) y binaria por la repetición de "B", que es el "Trío". Es precisamente en el "Trío" donde se evocan las travesuras infantiles, como ya nos había apuntado el compositor. Desde el punto de vista tonal, este "Scherzo" persevera en el plan abierto, comenzando con la tonalidad de Re Bemol, en la cual concluye también

el movimiento (y no en la de Do Mayor, que es la del comienzo de la "Sonata"). Todo ello presagia la atracción que siente Llácer Pla hacia espacios abiertos al margen de la ordenación tonal académica, así como su escritura futura, abierta al orbe atonal. La primera sección, el "Scherzo", es pimpante, vigorosa, con incisivos diseños rítmicos de valor percusivo. El "Trío", por su carácter jocosos y un tanto malicioso, se desenvuelve en el tono de La Mayor. Cabe resaltar, por último, la cadencia final basada en la sección "b" de "A".

La duración aproximada de la "Sonata" es de 11 minutos.

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

UN ARTISTA VALENCIANO EN LA ILUSTRACION DE NOTICIA DEL NUEVA YORK OCHOCENTISTA

Hallar arte de ilustradores españoles en revistas norteamericanas del siglo XIX resulta infrecuente. Especialmente singular a este respecto es el caso de *Fernando Miranda y Casellas*, artista catalogado como escultor en repertorios bibliográficos del siglo XIX⁽¹⁾, y a cuya obra gráfica se ha atribuido una falsa autoría. La similitud de la firma (con el nombre completo “Miranda” unas veces y la inicial “M” otras) a la del ilustrador costumbrista del XIX Fernando Miranda, del que muy poco se conoce, y ya activo en 1842, suscita el equívoco. La autora de este estudio reconoce haber caído en esta confusión. Atraída, sin embargo, por el número notable de ilustraciones del artista en revistas norteamericanas de actualidad no cejó en la investigación. Y cuando encontró en el *Mallet's Index of American Artists* a *Fernando Miranda y Casellas*, escultor y el *Diccionario de Alcahalí*, una breve en referencia a sus dibujos en publicaciones neoyorquinas, la duda permaneció resuelta⁽²⁾. Nacido en Valencia en 1842. Estudió en la Academia de San Carlos, siendo discípulo del escultor *Pascual Agulló* y después de *Antonio Marzo y Pardo*. En 1860 se trasladó a Madrid, donde trabajó bajo la dirección del escultor de Cámara *José Piquer*. En 1867 fue a París y algunos años después a Nueva York, donde fijó su residencia dedicándose a la escultura y a dibujar para algunas publicaciones. En esta ciudad, donde permaneció hasta su muerte en 1925, se le atribuye la estatua de Cristóbal Colón, emplazada al sureste de *Central Park* en la llamada *Columbus Circle*. Cultivó también algo la pintura, entre cuyas obras se le destaca *Una visita en su estudio*.

Es a partir de 1867, con su marcha a París, Londres y pocos años después Nueva York, ciudad donde finalmente fija su residencia, cuando Miranda comienza a simultanear su profesión de escultor con un género nuevo: la ilustración periodística de acontecimientos contemporáneos⁽³⁾. La publicación gráfica de actualidad, una forma visual de periodismo con noticias de texto breve y grandes ilustraciones —imágenes de sucesos actuales en un mundo lejano—, se convirtió en el medio de comunicación más influyente de la segunda mitad de siglo XIX y permitió al artista ilustrador alcanzar un público de dimensiones desconocidas hasta entonces. A



(Fig. 1) *Marshal Concha's last victory - Storming the heights of Galdamés. Harper's Weekly, 8 de agosto de 1874.*

través de ese registro de la vida contemporánea entró Fernando Miranda en lo que *Baudelaire*, en sus reseñas del Salón de París a mitad de siglo, había llamado el heroísmo de la vida moderna.

El 4 de julio de 1874 aparece Miranda ante el público norteamericano, en la revista neoyorquina *Harper's Weekly* (1857-1916), con un grabado de tema francés, “The transfusion of blood. An operation at the Hôpital de la Pitié, at Paris”, rompiendo un esquema al uso en los semanarios americanos que, en general, utilizaban ilustraciones de artistas europeos publicadas simultáneamente en Europa. El 18 de julio aparece en página completa

- (1) OSSORIO y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1975. BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les Pays*. París, Gründ, 1976. Thieme-Becker *Künstler Lexicon*. Leipzig, verlag von E. A. Seemann, 1936. *Mantle Fielding's Dictionary of American Painters, Sculptors and Engravers*. Nueva York, 1965.
- (2) MALLETT, Daniel T., *Mallet's Index of American Artists*. Nueva York, 1948. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de Artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897, p. 385.
- (3) Con el fin de unificar su obra norteamericana, parte de este artículo está tomado de uno anterior, realizado para las Actas del X Congreso del CEHA, Madrid, UNED, 1994, pp. 99-103.

“The Morgue at Paris. The last scene of a tragedy”, y el 8 de agosto el *Harper's* reconoce explícita y elogiosamente su extensa obra sobre el conflicto carlista de 1872-1876, con la publicación de dos espléndidos dibujos sobre la muerte del general *Concha* y la toma de los altos *Galdamés*. La revista americana menciona que ambos fueron realizados expresamente para el *Harper's* por “M. Miranda, a Spanish Artist of distinction, gifted with a special talent for depicting stirring and tragical scenes”.

El grabado “Marshal Concha's last victory— Storming the heights of Galdamés” (fig. 1), es una ilustración periodística “dibujada *in situ*, para el *Harper's Weekly*, por Miranda”, que fue “testigo presencial de la magnífica hazaña”. La estampa ocupa doble página de la revista, un marco magnífico para la extraordinaria perspectiva del grabado, que recuerda los espacios profundos de los cuadros de tema militar del siglo XVII: las múltiples líneas de batallones a lo lejos, las tropas próximas donde las lanzas individualizan a los soldados en la oscuridad, los personalizados combatientes del primer plano. En los cielos y montes lejanos se trasluce una fantasía romántica.

El 26 de septiembre publica Miranda otro grabado de tema francés: “The escape of marshal Bazaine from the fortress of sainte Marguerite”, fortaleza construida por Luis XIV en una isla situada frente a Cannes. Bazaine, que había sido condenado a veinte años de prisión por su conducta en el sitio de Metz, y encarcelado el 24 de diciembre, escapó en la noche del 10 de agosto. Según un corresponsal inglés de la época, que le entrevistó poco después de su fuga, Bazaine viéndose tratado como “el más vil criminal” al no ser recluido en una prisión de estado, planeó aquella en el momento mismo de su encierro.

Como en la Toma de Galdamés, Miranda revitaliza ciertas expresiones románticas ya desplazadas a mediados de siglo por el énfasis en el dato objetivo del mundo material. En la estampa, la luz de un cielo nocturno recuerda la luz mágica de *Caspar Friedrich* o *William Turner*, aún cuando en el interés del artista por la ordenación estética y el significado pictórico —el ondulante movimiento de las olas, el decorativismo, la sensación de cromatismo que envuelve a la dama— se vislumbra el ideal del arte por el arte, dominante en el París de la época. La barca de la huida se nos aparece como un símbolo de la esperanza del hombre, del paso a la vida, un motivo compartido con Friedrich. No obstante, frente a los artistas nórdicos que someten las pasiones humanas al dominio de la naturaleza, el ilustrador valenciano, como los grandes maestros de la pintura romántica francesa, hace uso de una iconografía antropocéntrica en la que el



(Fig. 2) *The Fulton Market*. Frank Leslie's, 9 de septiembre de 1875.

hombre domina la escena⁽⁴⁾. Y el 24 de octubre hay de nuevo un expreso reconocimiento de Miranda, por parte de la revista, en el grabado “The perilous balloon voyage of Monsieur and Madame Durouf— The rescue in the North sea. (Drawn ... in Paris expressly for Harper's Weekly... by well known artist Miranda)”. Con la llegada del Año Nuevo, y ya en Nueva York, dibuja una alegoría, “Birth of the New Year”, para el número del 19 de enero de 1875.

Las ilustraciones del artista reproducidas en el *Harper's* capturaron sin duda la atención del otro semanario neoyorquino, el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (1855-1922), en cuyos talleres de Nueva York comienza a trabajar como dibujante de gabinete, y ocasionalmente como corresponsal artístico, uniéndose a una pléyade de dibujantes que documentaron gráficamente la arqueología social de ese mundo nuevo en el que, de alguna manera, Nueva York aspiraba a ser la mayor fuente de noticias del siglo. El 17 de abril publica su primera estampa (“New York city.—Easter Festivities— A private fancy costume ball at Delmonico's”) en el *Frank Leslie's*, siete en total en ese año. Con excepción de la del 7 de agosto, que ilustra una casa de locas en Filadelfia, las demás describen la escena urbana neoyorquina, cuyo extremo dualismo entre vidas de ricos y pobres, clase alta y clase baja, nos llega inconfundiblemente a través de las ilustraciones. El 4 de septiembre aparece en el semanario una estampa de Miranda, “The Fulton Market” (fig. 2) sobre una escena

(4) ROSENBLUM, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*. Londres, Thames and Hudson, 1994.

en un puesto de melones al que acuden singulares y pintorescos personajes. Uno de los más curiosos, por lo bizarro de su fisonomía, es el personaje negro, parte de una representación objetiva de la idiosincrasia nacional.

Aunque las figuras tienen la dicción formal del arte de estudio, la composición de la estampa, que se define en un espacio cerrado, con figuras hacinadas y desordenadas, nada tiene de clásica. Nótese el recorte de la figura en el borde del cuadro, recurso formal muy usado en la ilustración periodística, que puede atribuirse, según señala *Joel Isaacson*, a la influencia del grabado japonés⁽⁵⁾. La exactitud que da hoy un valor histórico a estos dibujos se justifica por su carácter de registro "in situ", y por el poder de observación del reportero gráfico —Miranda en este caso—, que establece un duelo entre la voluntad de ver todo y no obviar nada, y la facultad de la memoria, que permitía fijar para uso futuro aquellos detalles que no pudiese delinear con el lápiz. El 11 de septiembre la estampa "Dormitory for lost children", visualiza otro testimonio de las conflictivas realidades de la sociedad de clases.

En 1876, el número de estampas fue muy elevado, cuarenta en total desde el 8 de enero al 16 de diciembre. Muy cerca del Fulton Market, en Front Street, dentro del puerto, se desenvuelve el mundo de la clase burguesa, el dinamismo del comercio moderno que *Degas* plasmó en su lienzo de 1873, "Cotton buyer's office". En el grabado del 18 de febrero, "Tea tasting in a Front Street Warehouse (fig. 3), Miranda reseña uno de los principales temas que dominaron la ciudad durante este período: Nueva York como centro comercial líder en el mundo americano. En la estampa, un grupo de cualificados catadores de té se reúne en torno a una mesa para examinar la calidad de variedades llegadas recientemente por barco. La fórmula compositiva aquí aplicada limita el espacio siguiendo un principio de yuxtaposición en los dos personajes del primer plano, uno de pie y de espaldas, otro sentado y de perfil. Por otra parte, aunque la forma muy trabajada de las figuras resulta clásica y escultórica, la estampa posee la viveza de la propia vida; la absoluta precisión con que Miranda ha traducido sus impresiones puede asociarse con la noticia fotográfica, y se pueden aventurar como retratos todos los personajes que pueblan la composición. Y es casualmente en estos años de 1875, 1876 y 1877 cuando la Nueva Escuela de xilografía americana⁽⁶⁾, que adopta la directa transferencia del dibujo al bloque de madera, permite prevalecer el estilo del dibujante, con un tratamiento definitivo de la línea en la interpretación del artista.

El 15 de abril realiza Miranda una portada sobre la Exposición de Filadelfia, "Philadelphia, PA.-The



(Fig. 3) Tea tasting in a Front Street Warehouse. Frank Leslie's, 2 de febrero de 1876.

Centennial Exposition-Grand trophy in the East end of the Main Building", en la que muestra el alza de la bandera americana en el pabellón central, ante la atenta mirada del público. El grabado del 6 de mayo "New York City.-Dinner-hour at the Chapin Home for the aged and infirm, sixty-sixth street, near Third Avenue" (fig. 4) ilustra el momento de la cena en una institución filantrópica fundada y sostenida por contribuciones voluntarias. Aunque el préstamo académico se hace evidente en el acabado formal y en las formas compactas de las figuras, no hay aquí exclusividad; "las figuras agrupadas



(Fig. 4) New York City.- Dinner-hour at the Chapin Home for the aged and infirm, sixty-sixth street, near Third Avenue. Frank Leslie's, 6 de mayo de 1876.

- (5) ISAACSON, Joel, "Impressionism and Journalistic Illustration", en *Arts*, núm. 56, junio (1982), págs. 95-115.
- (6) HOWES Whittle, George, "Wood Engraving in America", en *The American Magazine of Art*, vol. X, núm. 1, noviembre (1918), págs. 3-10.



(Fig. 5) New York City: The sleighing carnival of 1877- Setting out for a drive on St. Nicholas Avenue. Frank Leslie's, 27 de enero de 1877.

hacia el centro o distribuidas irregularmente en grupos de lado a lado, fijadas lateralmente por el marco⁽⁷⁾, son de nuevo efectos formales de composición frecuentes en la ilustración periodística. Por otra parte asoma un matiz caricaturesco en ciertos ancianos apenas apuntados. Proletariado, miseria, vejez, enfermedad, son componentes de un mundo social que recuerdan la complejidad narrativa y riqueza literaria de las novelas de *Dickens*.

En el mundo de la modernidad burguesa —el *alter ego* de la vanguarda—, la representación gráfica de lo exótico era una de las fórmulas que la revista ilustrada había encontrado para atraer a la próspera clase media, cuyos entretenimientos y actividades catalogaba el artista como un espejo de la contemporaneidad, única forma de arte que interesaba a aquella. Indicador de esa modernidad es la portada del 8 de julio de 1876, "Philadelphia, PA.— The Centennial Exposition-American visitors smoking chibouques in the Turkish Bazaar", una visión del ocio burgués en la que dos americanos fuman chibouques y nargiles en un café turco, con interés de "flâneurs" por el país que en aquel momento ocupaba la atención de las "Seis Grandes Potencias". El trabajo de Miranda se hace aquí especialmente visible en el enriquecimiento artístico a base de ritmos curvilíneos y arabescos de fondo y sillón, y en la vitalidad del trazo y la técnica fluida y enérgica de las figuras, formando todo ello parte de una estética de impresionismo y exotismo decorativo emergentes.

El 29 de julio, una tercera portada de la Exposición: "Philadelphia PA.-The Krup gun in Machinery Hall" exhibe la sala en que aparece el cañón Krup. El dibujo de Miranda al establecer el empirismo científico como un canon moderno de autenticidad, acredita, de este modo,

la representación realista del entorno social. Y tanto el público que contempla esta sala, como el de la portada del 15 de abril, testimonia, en las múltiples direcciones de miradas y el dinámico contraste de poses, lo casual y momentáneo, lo opuesto a la anónima y helada acción de la cámara fotográfica que, como señala *Robert Hugues*, es incapaz de reproducir la vitalidad del trazo dibujístico⁽⁸⁾. El tema de la Exposición continúa con cinco estampas más, dos el 9 de septiembre, una el 14 de octubre, y dos el 4 de noviembre. En esas fechas también se aventuró Miranda con la caricatura, en la que, al igual que su coetáneo y famoso caricaturista americano *Thomas Nast*, más que deformar los gestos o el físico de los personajes, usual substrato artístico de la caricatura, introduce símbolos que denotan una sátira abstracta de la realidad⁽⁹⁾. El dibujo satírico de su portada del 7 de octubre lo dedica a *William Tweed*, jefe del partido demócrata de Nueva York en los años setenta, enviado a la cárcel en el 73 por cuestiones de soborno de obras, huido a España en el 75, e identificado en nuestro país por un dibujo de *Nast*.

En 1877, el *Frank Leslie's* publica seis estampas de Miranda. La del 27 de enero "New York city: The sleighing carnival of 1877-Setting out for a drive on St. Nicholas Avenue" (fig. 5), muestra como las Avenidas cercanas a distritos comerciales, como la de San Nicolás, están día y noche llenas de gente, que con su diversidad de estilos y trajes trasluce una imagen colorista profundamente ligada a la vida moderna. Pero junto a estos signos de modernidad surge en el grabado del 10 de febrero, "New York city.-Early morning at a police station-Turning out the vagrant night lodgers", el mundo de lo marginal, la cruda realidad de vagabundos que con la llegada del frío buscan un lugar caliente para pasar la noche. Es el tema de la pobreza en las grandes ciudades, semejante al del Londres de la época, registrado por *Doré* en un célebre volumen⁽¹⁰⁾, y por *Herkomer* y *Luke Fieldes* en la revista inglesa *The Graphic*.

(7) ISAACSON, J., Op. cit.

(8) HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama, 1992, pág. 47.

(9) BASTIDA, M.^a Dolores, "Una visión satírica del ultramontanismo en la prensa gráfica europea y norteamericana" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 15, 1994, págs. 227-238.

(10) *Londres de Gustavo Doré*, presentado por Bernard Noël y reeditado en Francia en 1984, de la edición original de 1872. París, Armand Colin, 1984.

El grabado del 31 de mayo "Washington D.C. - The presentation of the members of the diplomatic Corps to President and Mrs. Hayes". At the White House, on the afternoon of March 7th", es una estampa casi fotográfica. Sin embargo, aunque la influencia de la fotografía ha sido básica tanto en la pintura impresionista como en la ilustración de noticia de los años 70, y en ese mismo período se desarrolló lo que se denomina "visión fotográfica", es decir, una idea de realismo que deriva de una manera fotográfica de captar la realidad; también es cierto que el arte fotográfico, que está basado en ideas de parecido que son parciales y superficiales, en modo alguno determinó la mentalidad realista del siglo XIX⁽¹¹⁾. En la ilustración, el Presidente Hayes y su esposa ofrecen su primera recepción oficial en la Casa Blanca, y el antiguo secretario de estado, Fish, les presenta a los miembros del Cuerpo Diplomático, empezando por Sir Edward Thornton, quien sucedía al ministro turco, Blaque Bey, como decano del Cuerpo.

Pero Miranda, como dibujante de gabinete, hubo de hacer también uso frecuente de la imaginación para desarrollar documentos gráficos sobre crónicas periodísticas. El grabado del 21 de abril, "New York city.- The tragedy in the office of Messrs. John Jewett and Sons, on Burling Slip", recoge cierto suceso que puso en un estado inusual de excitación a la ciudad de Nueva York. En la mañana del jueves 5 de abril una explosión misteriosa y fatal llevó a los bomberos a las oficinas de John Jewett and Sons, en Burling Slip y Front Street. El artista registra en su estampa detalles de la escena propagados a lo largo del día, que sirvieron para acrecentar la extrañeza del suceso: el cadáver de George W. Jewett y los cuerpos gravemente heridos de su sobrino Orville y el socio Joseph A. Deam; una pistola Sharpe, vacía, junto al primero; fragmentos de una bomba o granada de mano dispersados por la habitación; y una humareda que permite diluir la esperada precisión del reportaje periodístico.

Otra estampa en la que Miranda hubo de usar su imaginación es la portada del suplemento del Frank Leslie's del 7 de julio de 1877: "New Brunswick.- The destruction by fire of the city of St. John, on the night of June 20th. Distribution of food and clothing to the burned-out citizens on the wharves". La escena no representa ya la pobreza del pequeño oficio de los personajes del "Fulton Market", sino una miseria de resonancias literarias. El artista no ha registrado aquí la realidad, una realidad en la que no hay sino desolación e impotencia por un suceso puntual. De hecho, la crónica alude tan sólo a los miles de habitantes de la ciudad canadiense de



(Fig. 6) New York. - Afternoon exercise of members of the Ladies' Club for outdoor sports, at camp Washington, Staten Island. Frank Leslie's, 8 de septiembre de 1877.

St. John que pasaron la noche en el muelle huyendo del incendio ocurrido en la noche del 20 de junio.

Lo que Miranda registra en la estampa del 8 de septiembre, "New York.- Afternoon exercise of members of the Ladies' Club for outdoor sports, at camp Washington, Staten Island" (fig. 6), es el aspecto de una nueva forma de vida, la clase media y sus placeres, y la presencia de la mujer en ellos. En primavera las mujeres de New Brighton organizaban un club dedicado al cultivo de deportes al aire libre. Es la época en que la mujer inicia su vida hacia afuera; el mundo y sus actividades, incluido el entretenimiento, son testigos de su liberación. La creciente actividad de un grupo prácticamente ignorado hasta entonces, las mujeres, es un hecho social que caracterizaría al siglo XIX. En la estampa, la expresividad, el movimiento sutilmente detallado, la misma complejidad narrativa de la escena afirman el talento artístico de Miranda.

En 1878, de junio a octubre, realiza tres estampas. En la crónica de la del 15 de junio "New York city Fine Arts - The Fair Detectives, from a painting by Fernando Miranda, exhibited in the Academy of design", se señala que la pintura original, expuesta en la Exposición celebrada en primavera en la Academia de Dibujo, es un cuadro que fascina por su destreza, delicadeza y brillantez. Hay movimiento, centelleo y alegría en la composición. La escena representa el taller de un artista

(11) VARNEDOE, Kirk, "The Artifice of Candor Impressionism and Photography Reconsidered" en *Art in America*, January 1980, págs. 66-78.

invadido por cuatro damas, “Dulcineas”, “hijas de Eva”, como las denomina la crónica, que hace también referencia a la fidelidad del dibujo, propio de alguien familiarizado con un estudio. En el grabado del 26 de octubre “New York city.- An overlooked branch of Art.- Interior of the workshop of an italian image and figure maker on Grand Street” (fig. 7), la crónica lamenta el abandono en que se encuentra el arte escultórico y sugiere tratar como a ídolos sociales a decoradores y alfareros. En la estampa aparece uno de tales ilustres artesanos, *Castelveccchi*, en la acción del modelado de la arcilla.

En 1879 Miranda realiza siete ilustraciones. En la del suplemento de 11 de enero, “Virginia. - The merry-go-round- A favorite amusement of colored people on the state fair grounds, near Richmond”, aflora un comentario totalmente racista, ajeno a su pluma. La estampa del 8 de febrero, “The manufacture of worthless metallic currency- A descent of secret service officers upon a den of coin counterfeiteres”, confirma que la ilustración de noticia se apoyó a veces en una imitación retardada de la literatura (aquí el mundo semimarginal de la novela de Dickens), estableciéndose así una tensión entre lo literario y lo empírico.

El 5 de abril, con motivo del dibujo “New York city.- Front and rear views of the adopted design of Señor Fernando Miranda, for a monument to Cervantes, to be erected in Central Park”, el *Frank Leslie's* hace un comentario muy elogioso del artista, del que enfatiza su notable reputación de pintor y escultor: “*Monumento a Cervantes del Sr. Miranda*. El regreso de España del Sr. Fernando Miranda, el muy conocido pintor y escultor, ha revivido el interés por lo español, y el de los españoles residentes en Nueva York en el proyecto de levantar un monumento al distinguido escritor Cervantes, en Central Park. Un boceto del monumento por el Sr. Miranda había sido aceptado, antes de su partida, por un Comité. El principal objetivo de su viaje a España fue hacer estudios sobre trajes, armaduras y detalles históricos para su gran trabajo patriótico. A través del General Concha, senador, se han abierto suscripciones en España. El rey ha prometido una contribución económica, y el Gobierno mismo ayudará en el proyecto. El Ministro español en Washington, Sr. *Mendes de Vigo*, como su predecesor, el *Marqués Montilla de los Ríos*, está muy interesado en el proyecto, y ha prometido su cooperación”.

“El Sr. Miranda, durante su estancia en Madrid, sometió su dibujo a la aprobación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que había sido alumno, y recogió la opinión favorable de los profesores.



(Fig. 7) *New York City.- An overlooked branch of Art.- Interior of the workshop of an italian image an figure maker on Grand Street. Frank Leslie's, 26 de octubre de 1878.*

Ordenó también trajes, armas y otros accesorios necesarios para el trabajo. Las autoridades de la iglesia y el municipio de Alcalá de Henares han ofrecido enviar una partida de nacimiento del famoso español para ser colocada en el monumento. Nuestras ilustraciones representan las vistas de frente y de atrás del modelo del Sr. Miranda”.

La enfática columna del *Frank Leslie's* resume el triunfo de este artista de dos patrias, nacido en la ciudad de Valencia y estudiante en su Academia de San Carlos, alumno de *José Piquer* en Madrid, mención honorífica en las Exposiciones Nacionales de 1858 y 1860, muerto en 1925 en la ciudad de Nueva York⁽¹²⁾.

M.^a DOLORES BASTIDA DE LA CALLE
Depto. de Historia del Arte, UNED

(12) FRANCÉS, José, *El Año Artístico*, 1925-1926, pág. 228.

LA MARE DE DÉU DE MONTOLIVET. APROXIMACIÓN A LOS ICONOS VALENCIANOS

La oportuna y acertada restauración de una obra de arte nos brinda una excepcional ocasión para tratar de aproximarnos a su origen y de profundizar en su auténtico significado, y más cuando éste se oculta bajo la huella de un tiempo que no ha sido demasiado respetuoso con ella. Y este es el caso de la *Mare de Déu de Montolivet*, un icono que ha sido recientemente rescatado de la oscuridad, y al que por fin, y de forma sorprendente, se le ha devuelto su antigua dignidad y su belleza original, y cuya calidad y valor artístico está ya fuera de toda duda. Cierto es que su estilo no corresponde con el de la pintura autóctona valenciana, y puede que en este sentido, como ya se ha dicho, no aporte ningún dato útil a la hora de reconstruirla, pero su belleza, y sobre todo la devoción que desde tiempos tan remotos han suscitado, merece que le asignemos de nuevo el lugar que le corresponde en la historia de nuestra pintura.

La existencia de una tabla de características tan ajenas al arte valenciano en estas tierras, se ha venido explicando mediante un argumento que se hace también extensivo al resto de iconos valencianos: estas imágenes fueron importadas para satisfacer la demanda de objetos artísticos y de culto en una Valencia recién conquistada y en la que todavía no existía una escuela de pintura. Cierto es que la devoción mariana resuena en cada etapa de la conquista, y que el fervor por la *Mare de Déu* que ha caracterizado siempre al pueblo valenciano se debe en parte al profesado en primer lugar por el Rey Conquistador. Contamos para comprobarlo con dos fuentes de excepción: la autobiografía del Rey Don Jaime⁽¹⁾ y els Furs⁽²⁾, en cuyas páginas encontramos numerosas referencias a la dimensión mariana de la conquista, y a cómo de la mano de Jaime I, gran maríforo, se extendió el culto a María por sus reinos. No ha de extrañarnos pues la gran cantidad de edificios que se erigieron y dedicaron en honor a la Madre de Dios en el recién estrenado reino cristiano, ni el hecho de que en este contexto de fervor mariano, pudiéramos encontrar el origen de algunos de esos primitivos iconos⁽³⁾.

Pero para que esta hipótesis pudiera encontrar confirmación, debería cumplirse una condición indispensable: si estas imágenes realmente fueron importadas tras la conquista porque todavía no existía en Valencia una auténtica escuela de pintura, todas deberían datarse,

aproximadamente, entre la segunda mitad del siglo XIII y el tercer cuarto del XIV. Y esto es algo que, hoy por hoy, todavía no está demostrado ni será fácil de demostrar, ya que es éste un tipo de pintura muy conservadora y de lenta evolución, y es difícil encontrar en ella las pistas que nos conduzcan a una fecha determinada. Lo único que parece cierto es que algunas presentan características estilísticas e iconográficas demasiado avanzadas para que podamos relacionarlas con la conquista.

Estas primitivas pinturas, según *Almarche Vázquez*⁽⁴⁾, el primero en reunir las perdidas y conservadas en un estudio de conjunto, debieron ser numerosísimas, a juzgar, no solo por las conservadas y documentadas, sino por las muchas que circulaban, y me consta siguen circulando, por el mercado de arte. Daré cuenta de ellas, pues, aunque mi estudio se ha centrado en la de Monteolive, algunas de las hipótesis provisionales que adelanto pueden quizá aclarar algo sobre el origen y el significado de las restantes.

De Santa María de la Seo, conservada en la Catedral de Valencia hasta 1936, sólo nos ha llegado una deficiente fotografía, además de la descripción de *Almarche* que tuvo la oportunidad de verla directamente. Pertenece al tipo de la Odigitria bizantina, y presenta por tanto a la Virgen sujetando al Niño en su brazo izquierdo, mostrándolo con la diestra, y dirigiendo su mirada al espectador, mientras Jesús bendice con la derecha y sujeta con la otra, no el rollo, como es lo habitual, sino el volumen de la Ley⁽⁵⁾. La escasa calidad de

(1) *Llibre dels feits. Les quatre gran cròniques*. Barcelona, 1971.

(2) *Fori antiqui Valentiae*. Valencia, 1967, 36, núm. 7.

(3) Sobre la dimensión mariana de la conquista Sorribes Gramatge, V., *En Jaume el Conqueridor i sa devoció a la Verge Maria*. Valencia, 1954 y Burns, R., "La Conquesta de València. La dimensió mariana", en *Mon i Misteri de la festa d'Elx*. Valencia, 1986, pp. 69-76.

(4) *Almarche Vázquez, F., Primitivas Pinturas de la Mare de Deu o Santa María en Valencia*. "Archivo de Arte Valenciano", 1923 pp. 25-40.

(5) En el Monasterio de Santa María del Puig se conservaba un icono, muy repintado, del tipo Odigitria en el que el Niño sostiene también el volumen de la Ley, motivo típico de la pintura occidental que ya encontramos en la Virgen *Salus Populi Romani* que se conserva en la iglesia de Santa María la Mayor, Roma. La influencia de esta obra sobre el arte cristiano fue enorme y sirvió de modelo a muchos iconos italianos.

la fotografía y los repintes no permiten un estudio muy pormenorizado, pero Almarche relaciona esta pintura con el arte Duccio y los discípulos de Cimabue.

Santa María de las Victorias, que se conservaba en el Real Monasterio de Gratia Dei o de la Zaydía, y que había sido donada, según la tradición, por el Rey Don Jaime, fue también relacionada por Almarche con la tabla anterior, pero hay que decir que la de la Zaydía presenta algunas características que la separan del tipo inicial de la Odigíttria. Estas características apuntan, además, hacia una tipología determinada, ya que se repiten en otros iconos valencianos como la Virgen con el Niño de la Colección *Martí Esteve* y la bella y famosa Virgen de la Vela del Monasterio de la Trinidad. En estas pinturas es el brazo derecho de la virgen y no el izquierdo, como es habitual en el tipo Odigíttria, el que sostiene al Niño, y María no hace ademán de mostrar a su hijo, sino que deja reposar su estilizada mano sobre sus rodillas. La indumentaria de la Virgen también coincide, ya que en los tres casos bajo el maphorion oscuro que cubre su cabeza puede verse un velo casi transparente de color blanco, recogándose ambos con un broche circular en medio del pecho. Las similitudes nos hablan claramente de un prototipo común y en esta tabla Oriente y Occidente vuelven a fundirse.⁽⁶⁾

También da cuenta Almarche de una diminuta imagen de la Virgen con el Niño que se veneraba en la Parroquia de San Martín, en el altar de San Ramón Nonato, y que tenía en el reverso una imagen del Salvador. Pertenece al tipo Eleousa o Virgen de la Ternura en su variante Glykophiloúsa (Del dulce beso o Dulce Amante), ya que junta su rostro al de un pequeño Niño que sujeta entre sus brazos. El citado investigador la considera muy antigua, posiblemente del siglo XIII, y piensa que pudo ser la primera imagen que se veneró en esta iglesia, relacionándola por la abundancia de dorado y por la actitud de Madre e Hijo con las Madonnas del Museo de Perugia, aunque esta datación es algo arriesgada ya que, como hemos señalado anteriormente, este tipo de pintura evoluciona muy lentamente, y podemos encontrar iconos de características muy similares en épocas bastante posteriores. Además, como señala *Ernest Ros*⁽⁷⁾, aunque la tradición dice que esta tipología icónica es de origen constantinopolitano y se había expandido ya en la época iconoclasta por el imperio, la mayoría de las que hoy conocemos datan del siglo XIV. Y respecto a su procedencia, aún admitiendo que fuera italiana, su marcado acento oriental nos haría pensar en una escuela que combinara ambas tendencias. De ello hablaremos más adelante.



Mare de Déu de Montolivet

De tipología similar es la Virgen del Carmen, patrona de La Yesa, que no es incluida por Almarche en su estudio, quizá por considerarla posterior y no poder enmarcarla en el mismo contexto histórico. María, vestida con túnica roja y maphorion azul, mira al espectador e inclina el rostro para recibir la caricia de su hijo que, con la otra mano, sujeta el borde de su manto. Su origen se remonta al siglo XVI, fecha en que es traída por un soldado yesano, *Juan de Aliaga*, al que, tras triunfar en las campañas de Nápoles, el virrey le ofrece un premio en reconocimiento a su heroísmo. Y el soldado, según

(6) También la indumentaria, túnica con adornos romboidales y velo blanco bajo maphorion oscuro rematado por franja dorada, coincide en tres iconos de menor calidad y muy repintados, de la Virgen con el Niño. En dos de ellos, uno en el Monasterio del Puig y otro en la colección Martí Esteve, muy similares, la Virgen sostiene al Niño en su brazo derecho, mientras que en el tercero, también de la colección Martí Esteve, María amamanta al Niño que sostiene sobre el brazo izquierdo.

(7) Ros, E., *Iconografía mariana bizantino-rusa*. Barcelona, 1984, p. 49.

Sánchez Navarrete⁽⁸⁾, escogió esta imagen de la escuela toscana del siglo XIII. Pero aunque tenemos la fecha aproximada de la llegada de esta obra a nuestras tierras, averiguar la de su realización no es tan sencillo como parece, y es aventurado aceptar como segura la avanzada por Sánchez Navarrete. Y es que algunas madonnas italianas de la primera mitad del siglo XIV muestran una tipología similar a la de la Virgen del Carmen, y en todas ellas vemos fundirse elementos bizantinos junto con otros que nos remiten a la pintura occidental. De todos modos, para poder avanzar una posible datación y procedencia de esta tabla, o de cualquiera de las citadas, una condición indispensable sería la eliminación de esos repintes que no hacen sino inducir a confusión y ocultar detalles que serían de suma validez para su estudio.

De la Virgen de Gracia de la Iglesia Parroquial de San Agustín hablan ya los documentos del Consejo Municipal en la primera mitad del siglo XIV, y fue objeto de tal culto que su fama trascendió a otras tierras, mandando edificar Enrique II en 1370 una capilla dedicada a ella en el claustro. Respecto a su origen, la tradición lo explica por un hecho prodigioso, ya que esta imagen fue regalada "de gracia" por un ángel a dos religiosos del convento de San Agustín que se trasladaron a la ciudad para encargar a uno de los mejores pintores una imagen de María.

El modelo que observamos en esta tabla tampoco es exactamente el de la Odigítria, ya que la Virgen, aunque sujeta a su hijo con el brazo izquierdo, no lo señala con la diestra, y el Niño tampoco muestra la severa actitud de bendecir, sino que juguetea con un pajarillo que sostiene en la izquierda y cuya pata está atada a una cuerda que sujeta en la derecha. María viste maphorion azul y túnica roja y una especie de velo-toca que se cruza por encima de uno de sus hombros, originalísimo detalle que da un toque de elegancia a la composición y que encontramos también en la tabla objeto del presente estudio.

La Virgen de Gracia se ha venido datando en el siglo XIII, quizá porque es en este siglo cuando se edificó el convento, y hay que decir que no debe ser posterior a la primera mitad del siglo XIV a juzgar por los documentos que hablan de su existencia en esta época. Pero su elegancia, delicada factura y la comparación con otros modelos orientales y occidentales, hace que, sin contradecir los argumentos históricos, debamos situar esta tabla en la fecha más tardía que dichos documentos nos permitan.

Y existen otras muchas imágenes, menos famosas, como la Virgen de las Fiebras de Canet d'En Berenguer, la Virgen de la Armada, la Virgen de Benifazá, la Virgen de la Estrella de Gilet, que, junto a las anteriores, no

hacen sino confirmar el interés y la devoción que en estas tierras despertó un día este tipo de pintura a la que la historiografía curiosamente no ha concedido apenas importancia. Y de este hecho se pregunta uno sorprendido la razón cuando se detiene a contemplar el delicado rostro de *la Mare de Déu de Montolivet*, la tabla que a mi juicio, y creo que no subjetivo, es, actualmente, la más bella y mejor conservada.

Su origen, como es sabido, y la tradición ha venido transmitiendo, tiene que ver con un portentoso milagro ocurrido en Tierra Santa, en 1320, según Boix⁽⁹⁾ y Orellana⁽¹⁰⁾, y en 1370 según Llompert⁽¹¹⁾. Un soldado de Ruzafa, hallándose cautivo en Palestina, decidió fugarse retirándose hacia el monte. Atemorizado, se encomendó a la Virgen, tras lo cual se le apareció sobre un olivo la imagen de María. Tras dudar, subió al árbol y bajó la pintura, quedándose dormido al pie del olivo y despertando milagrosamente en la huerta de Ruzafa, donde más tarde se construiría una ermita que alojaría a la Virgen hasta que en el siglo XVIII comenzara a construirse la iglesia en la que actualmente se encuentra.

Y algo importantísimo se le ha devuelto recientemente a esta bella y venerada imagen: su antigua dignidad, su belleza y su verdadero significado. Aunque nadie duda de la buena voluntad de los fieles al pretender honrar a su imagen por medio de adornos cada vez más suntuosos y exagerados, estos testimonios de la piedad popular, a menudo pueden causar un daño irreversible a una joya artística como la tabla que nos ocupa, pues al desvirtuar la imagen primitiva, dificultan una adecuada interpretación simbólica. El más vistoso y quizá antiguo añadido a esta tabla fue la corona, pues aparece ya en una xilografía del siglo XVIII que representa al icono sobre un olivo, a los pies del cual se encuentra arrodillado el soldado Alfonso. También las potencias del Niño y el orbe rematado por la cruz que sostiene en sus manos y que formaron parte del icono hasta su reciente restauración, aparecen aquí representados, así como en una xilografía del siglo XVII en la que no es el cuadro sino la propia Virgen con el Niño la que aparece grabada. Aquí María no lleva corona, sino un nimbo circular del que salen rayos en todas direcciones,

(8) Sánchez Navarrete, M., *Itinerario Mariano Valentino*. Valencia, 1954, p. 13.

(9) Boix Ricarte, V., *Valencia, Historia y Topografía*, vol. II. Valencia, 1863, pp 41-43.

(10) Orellana Mocholí, M.A. de, *Valencia Antigua y Moderna*. Valencia, 1924, pp. 306 y 307.

(11) Llompert, C. *Valencia Antigua y Moderna*. Valencia, 1877. p. 644

por lo que podemos suponer que fue entre esta fecha y la anterior cuando se le incorporó el citado añadido.

Pero ahora la Virgen de Monteolivete nos ofrece su mirada limpia y clara desde el otro lado de la eternidad, y nos invita a asomarnos a esa ventana abierta, limitada por el espacio del icono, pero que nos transmite un mensaje y un contenido espiritual ilimitado e infinito. Es pues el momento de entrar en el análisis iconográfico de la tabla.

Esta Virgen, y otras de tipología similar, suelen incluirse en el grupo iconográfico del tipo Eleousa, llamadas también de la Misericordia o Virgenes de Ternura. Lo habitual en este tipo de representaciones, es que el rostro del Niño se acerque al de la Madre, a la vez que, en ocasiones, rodea el cuello con su brazo, en una actitud que parece fruto de la necesidad humana de buscar en la madre, refugio, protección o, como en alguna ocasión se ha interpretado, hacer una confidencia que, por tratarse del Ser Supremo, deberíamos calificar de Revelación. Pero en la tabla que nos ocupa, los rostros de Madre e Hijo están alejados físicamente, y aunque el Niño mira a su madre, la mirada de María, que no atiende a la de su Hijo, sino que se dirige claramente al espectador, denota un sentimiento que quizá pueda ayudarnos a esclarecer un poco el significado de este icono. Es una mirada triste, enigmática, perdida en el infinito, y es que no hay que olvidar que el rubio niño que sostiene en sus brazos y que le mira fijamente esperando respuesta, es el que un día será sacrificado y sufrirá el martirio, cumpliéndose así para María la profecía de Simeón en el Templo⁽¹²⁾. Y no hay que olvidar tampoco que éste es el significado y la interpretación que se ha dado a muchos iconos que presentan a la Virgen y al Niño en una actitud íntima y confidencial: el rostro de María se explica porque lo representado es el momento en que el Hijo le revela su futura pasión y muerte, y se acerca a su madre, que está representando a la humanidad, y parece transmitir a ésta su sentimiento y el mensaje de su Hijo⁽¹³⁾. Esto se funda en una tradición según la cual María fue informada de la Pasión que Jesús sufriría durante la infancia de éste⁽¹⁴⁾.

Respecto al gesto del Niño, que acerca su mano al rostro de María para acariciarlo, hay que decir que, aunque suele interpretarse como un gesto de ternura infantil, su aparente ingenuidad esconde una fórmula ritual muy antigua, lo que Steinberg⁽¹⁵⁾ ha dado en llamar "la mamola". Aparece en el arte egipcio, en la pintura griega arcaica, en el arte de la antigüedad tardía, y, como no, en el arte medieval, siendo signo de comunión carnal en el caso del arte profano y signo de comunión espiritual en el caso del arte sacro. Con este gesto se quiere

señalar a Cristo Niño como el esposo celestial que al elegir a María la destina a ser su consorte eterna en el cielo, y la base literaria de este motivo la encontramos en el Cantar de los Cantares, concretamente en la frase que dice "...su mano izquierda queda bajo mi cabeza y su derecha me abrazará..."⁽¹⁶⁾.

Otro elemento digno de análisis en esta tabla es el rostro de María, que si lo comparamos con otras representaciones de tipología similar, presenta una delicadeza sublime que la acerca más a las madonnas occidentales. Pero aún así, algunos de sus rasgos nos remiten claramente a la pintura de iconos, y, por otra parte, coinciden con las descripciones que de María ha hecho la literatura cristiana⁽¹⁷⁾. Su frente, aunque oculta en parte por el maphorion, se adivina alta y encierra la sabiduría, el predominio del pensamiento contemplativo; la nariz fina y alargada destaca la nobleza y, como señala Quenot⁽¹⁸⁾, percibe el buen olor de Cristo y el aliento vivificador del espíritu y su boca aparece pequeña y cerrada porque la contemplación exige silencio.

Respecto a la indumentaria con la que en esta tabla se viste a los personajes sagrados, hay que decir que, fiel en casi todo al modelo bizantino, es sencilla pero a la vez vistosa y elegante. María viste túnica roja con adornos dorados y el mando bizantino o maphorion, especie de chal cuadrado, de origen sirio-palestino con el que las mujeres se cubrían la cabeza y las espaldas. A la

(12) "...una espada traspasará el corazón..." *Lucas*, 2, 35.

(13) Egon Sendler en *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. París, 1992, pp. 134-135, confirma esta hipótesis y ofrece además un dato de sumo interés: en el reverso del icono de la Virgen de Vladimir, una Virgen Eleousa de mirada triste y enigmática como la nuestra de Monteolivete, está representado un altar presidido por la cruz y algunos de los instrumentos de la Pasión.

(14) Este significado lo vemos todavía más claro en el tipo iconográfico "Madre de Dios de la Pasión", muy difundida en Oriente y Occidente y venerada aquí como Virgen del Perpetuo Socorro. En este icono la Virgen sostiene al Niño en sus brazos, mientras dos ángeles muestran al Niño los instrumentos de su futura Pasión.

(15) Steinberg, L., *La Sexualidad de Cristo*. Madrid, 1989, pp. 131-137.

(16) *Cantar de los Cantares*, 2, 6. Esta interpretación la hizo ya Orígenes (*Sobre el Cantar de los Cantares*, Patrología Greca, 13, cols. 162-163) y es retomada por San Agustín que en el Sermón XI habla de "...su aparición como un Esposo Niño, que sale de su cámara nupcial, es decir, del seno de una virgen..."

(17) Descripciones como la de Cedreno, Epifanio, Dionisio de Furná o San Anselmo, entre otros, al describir a María coinciden en destacar su estatura mediana, tez morena, cejas arqueadas, nariz algo alargada, rostro elegantemente oval y manos y dedos afilados, descripciones posiblemente influidas por los retratos de María que según la tradición habían sido pintados por San Lucas y de los que derivan la mayor parte de los iconos.

(18) Quenot, M., *El Icono*. Bilbao, 1990, p. 124.

altura de las mangas, flecos de oro con pedrería, de inspiración persa, que cuelgan de las bandas verticales, doradas y rojas, que bordean el maphorion. Éste suele llevar tres estrellas doradas, una sobre la frente y otra a la altura de cada hombro, que suelen interpretarse como su virginidad antes, durante y después del parto, aunque también hay quien sostiene que representan a la Trinidad⁽¹⁹⁾. El Niño lleva una camiseta moteada de pequeños adornos que se confunde con el color de la carne, y el imation, de tejido fino y abundante plegado, que cubre uno de sus hombros.

Respecto al simbolismo de los colores, el rojo intenso del imation de Jesús es el color de la divinidad, de la realeza, pero también del amor, del sacrificio, y es el color de las vestiduras de Jesús en el pretorio y de muchos santos en el momento de su martirio. Es el que asoma por las mangas de María bajo el maphorion azul, color introvertido, discreto, símbolo de la Verdad, de la Inmortalidad, de la Trascendencia y en su tonalidad oscura de la humildad silenciosa. Ambos colores, rojo y azul, a pesar de ser muy contrastados, espiritualmente crean una gran armonía, y dan testimonio de las dos naturalezas asumidas en una única hipóstasis, una interpretación simbólica muy adecuada si tenemos en cuenta que el dogma de la Encarnación es el que se encuentra en la base teológica del icono. Esta armonía de colores, a cuyo significado hemos querido aproximarnos, ya que han sido recuperados gracias a la restauración, surgen de un fondo dorado que no es un color sino la luz misma, ese espacio divino en el que los cuerpos se espiritualizan.

Respecto a las inscripciones que aparecen en la tabla y que ahora pueden leerse con claridad, son lugar común a casi todos los iconos, pues el nombre inviste a la tabla de una presencia y le confiere carácter sacro. La que nos ocupa presenta las siguientes:

- MP-ΘΥ: dos parejas de letras situadas a ambos lados de la cabeza de María que son la abreviatura de "Meter Zeoi" (Madre de Dios), título con el que la Virgen es honrada de antaño por los cristianos orientales a raíz sobre todo del Concilio de Efeso, en el que se le reconoce tal dignidad. La inclusión de esta inscripción en el icono equivaldría a representar a María coronada, pues al recordar su maternidad divina se expresa su realeza y santidad.

- IC-XC: es la abreviatura del nombre de Jesucristo y se sitúa a la izquierda, unos centímetros por encima de la cabeza del Niño.

- O ω N: suele estar situada en el nimbo que circunda la cabeza del Jesús y su significado es "Aquel que es".

Es ésta por tanto una tabla cargada de mensajes, de dogmas teológicos, de referencias bíblicas que, en algunos aspectos, evidencian su adscripción indudable a la pintura de iconos, ya que a través de todas esas enseñanzas se transparenta la teología de la iglesia oriental. Es innegable que Oriente está presente en este icono, pero aparecen además otros elementos, tan importantes como los hasta aquí citados, que podrían llevarnos en otra dirección y ayudarnos a esbozar una hipótesis.

El velo blanco que la Virgen porta bajo el maphorion y que se cruza sobre uno de sus hombros, es uno de los elementos más raros y originales de esta pintura, ya que en la mayoría de iconos es una cofia y no un velo lo que bajo el manto oculta el cabello de María. Sin embargo, es una prenda que encontraremos con frecuencia en la pintura italiana, sobre todo a partir de Duccio que, según *Giovanna Ragionari*⁽²⁰⁾, fue el pintor que lo utilizó, en sustitución de la cofia bizantina, en una de sus más antiguas madonnas.

El gesto del Niño, por otra parte, tampoco es muy frecuente en la pintura de iconos pues, aunque algunas vírgenes del tipo Eleousa presentan al Niño acariciando su barbilla, los rostros de Madre e Hijo suelen estar más cercanos. El Niño que acerca la mano al rostro de la Virgen de Monteolivete, más que acariciarlo, parece rozarlo, casi de lejos, en un rictus algo extraño y difícil de interpretar. Un gesto que, sin embargo, sí encontramos en las Madonnas de Duccio y de otros pintores italianos del Trecento como *Giotto* y *Simone Martini*.

También la indumentaria del Niño, concretamente el plegado del imation, es más occidental que la que suele aparecer en los iconos, más naturalista que el clásico "assist", un entramado de hilos de oro que imitan pliegues y que también fue utilizado en principio por los primitivos italianos.

Y finalmente el rostro de María, que, aunque conserva, como hemos visto, algunos rasgos típicos de la pintura de iconos, presenta un mayor equilibrio entre lo humano y lo divino, y está tratado con más naturalismo y menos tosquedad que los iconos que suponemos contemporáneos.

Sin datos que lo corroboren y sin más base para nuestra quizá atrevida hipótesis que la atenta y minuciosa contemplación de la tabla, los elementos anteriores conducen nuestra mirada hacia la Italia del siglo XIV.

(19) Una original interpretación es la que da Passarelli en *L'Icona della Madre di Dio*. Milano, 1992, p. 27, que en función de la posición en la que se encuentran las tres estrellas señala que están simbolizando a la cruz.

(20) Ragionari, G., *Duccio*. Madrid, 1992.

Se ha hablado en alguna ocasión de Siena, y ciertamente allí aparecen y se desarrollan algunos de los elementos que hemos puesto en la base de nuestra conjetura, pero también es cierto que las Madonnas de Duccio y sus sucesores sufren un proceso bastante rápido de “occidentalización”, y aunque parten en muchos de sus elementos de la pintura bizantina, pronto los hacen desaparecer y rompen el límite de espacio y tiempo impuesto por este tipo de pintura para acercarse más al naturalismo, a la humanización de lo divino, al sentido narrativo.

Pero Italia es mucho más que Florencia y Siena, aunque hojeando los manuales de arte no lo parezca, y a pesar de que los lugares que tardan más en desprenderse de la influencia bizantina son menos representativos del arte italiano, podríamos encontrar en ellos un marco geográfico y cronológico adecuado, aunque hay que recordar que siempre aproximado, para esta tabla que tanto se ha luchado por rescatar de la oscuridad.

Y podría ser Venecia, que, como es sabido, tuvo una relación más directa que el resto de Italia con la cultura bizantina y donde la *maniera greca* subsistía todavía en el siglo XIV, el lugar en el que buscar esa diversidad de influencias.

Esta ciudad cuenta, por una parte, con la figura de *Paolo Veneziano*, que occidentaliza esa influencia bizantina con acentos de Duccio y de Giotto⁽²¹⁾, y curiosamente encontramos gran similitud entre los rostros de algunas de sus madonnas y el de la Virgen de Monteolivete, aunque hay que decir que esta última muestra la tipología de un icono y aparece austera al compararla con la fastuosidad de colorido, decorados e indumentaria de las composiciones de Paolo.

Otro dato de valor, y quizá decisivo a la hora de buscar la procedencia de esta tabla tan bella como enigmática, nos lo ofrecen los archivos italianos, que nos informan de que en Venecia, y también, aunque en menor medida, en otros lugares de Italia, vivían comunidades de griegos entre los cuales se halla un número importante de pintores en cuyas obras puede apreciarse la fusión de elementos bizantinos e italianos. Esto podría explicar la original diversidad de nuestra tabla y quizá nos acercaría a un pintor griego que hubiera sabido fundir sus conocimientos y su herencia cultural con las imágenes que, desde cualquier lugar de Italia, desfilan ante sus ojos.

Y no debemos olvidar tampoco que Creta, dominio veneciano desde 1204, se convierte, a partir de la caída de Constantinopla, en el centro artístico más importante del mundo griego. Como señala *Chatzidakis*⁽²²⁾, los pintores cretenses, que frecuentemente visitaban Venecia,

tuvieron estrechas relaciones con la comunidad griega de esta ciudad y los archivos venecianos contienen numerosos documentos sobre la administración de Creta que nos hablan sobre un mercado de iconos y su expansión por el mundo mediterráneo y norte-europeo a través de la exportación, actuando los mercaderes griegos e italianos como intermediarios entre los artistas de Creta y los mercaderes occidentales. Toda esta mezcla e intercambio de influencias artísticas, este ambiente en el que Oriente y Occidente se enriquecen el uno al otro prestándose técnicas, modelos y tipos iconográficos, sería el marco ideal para una tabla como la de la Virgen de Monteolivete. En los iconos producidos por la escuela cretense encontramos, además de esa peculiar fusión entre la *maniera grecca* y la *maniera latina*, elementos comunes a la tabla de Monteolivete, como el modelado de los rostros, la indumentaria, los brillos en la mejillas, pero existe un problema que no permite que estas similitudes sean suficientes para esbozar una hipótesis: esta escuela se desarrolla, sobre todo, a partir de 1453, ya que un gran número de pintores se desplazan huyendo de la invasión y se concentran sobre todo en Candia, convirtiéndose la ciudad en un lugar de formación para los que querían aprender a pintar en estilo bizantino, y propiciando que estas colonias de pintores se hicieran rápidamente con el mercado de imágenes devocionales. Ahora bien, según *Lichacev*⁽²³⁾, que ha estudiado a fondo el tema, esta escuela, aunque alcanza su máximo esplendor en los siglos XV y XVI, hunde sus raíces en el XIV, y *Chatzidakis* señala que la caída de Constantinopla y el establecimiento en Creta de pintores griegos, no fue sino la continuación de unos vínculos ya

(21) Gabriel Millet en *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, París, 1916, pp. 661-670, cita a Paolo Veneziano como ejemplo de esa peculiar escuela de pintura, la escuela greco-italiana que nació gracias a la fusión de esas dos “maneras”, y al describir una obra suya señala que “...así pintaban en la Venecia de su tiempo todos los pintores de iconos y los griegos que allí residían...”

(22) Chatzidakis, N., “Icon Painting in Crete during the XV and XVI centuries”, en *Holy image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*. Catálogo de la Exposición celebrada en The Walters Art Gallery de Baltimore del 21 de Agosto al 16 de Octubre. Atenas, 1988.

(23) Lichacev, N.P., *Istoriceskoe znacenie italo-greceskoj ikonopisii izobrazenija*. Saint-Pétersbourg, 1911. Victor Lasareff (*Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese*, II, “Arte Veneta”, XX, 1966, pp. 43-59) refuta esta teoría, afirmando que en los iconos de la escuela cretense, a la que califica de fenómeno retardado y decadente, no son perceptibles las influencias occidentales hasta el siglo XVI, señalando además que no puede hablarse de esta escuela sino a partir de la Caída de Constantinopla.

existentes entre la isla y la capital. Y no hay que olvidar tampoco que Creta era dominio veneciano desde el siglo XIII, por lo que pudo hacer ya en el XIV de puente entre la manera greca y la italiana⁽²⁴⁾.

Vemos pues como Oriente y Occidente, como tradición e innovación se funde en una tabla que, pese a ser representativa en algunos de sus elementos de esa nueva escuela que empezaba a despuntar en Italia y que tras un largo y fecundo proceso daría lugar a la pintura del Renacimiento, conserva en lo esencial el mensaje que a lo largo de tantos siglos este tipo de pintura ha sabido transmitir. Y esto es lo realmente importante, ya que a los fieles que durante cientos de años lo han venerado y han hecho de esta pintura extranjera una advocación valenciana, no les importó demasiado su origen oriental u occidental, sino su solícita mirada que ha atendido millones de plegarias desde que antaño fuera colocada en

ese altar que gracias a la presencia del icono es, desde entonces hasta ahora, una ventana abierta a la eternidad.

M.^a ANGELES BLAYA

(24) Quizá todos estos datos, más que ayudar a esclarecer el origen de la Virgen de Monteolivete, puedan inducir a confusión pues, de momento, son varias las hipótesis, y siempre me inclino por la prudencia, antes de sacrificar el carácter científico de cualquier trabajo en pos de un hipotético descubrimiento. Soy consciente de que la única forma de acercarse al modelo iconográfico o a la escuela que lo creó es dejar que ante nuestros ojos pasen cientos de iconos, cientos de tablas y, por tanto, cientos de libros. Y eso, como cualquier investigador que trabaje en las condiciones que aquí se trabaja debe saber, es un proceso lento, costoso, pero no imposible, y de hecho ya está en marcha.

UNA OBRA DEL ESCULTOR VALENCIANO CARMELO VICENT EN JEREZ DE LA FRONTERA: EL SEÑOR DE LA SENTENCIA Y HUMILDAD

Jerez atesora una obra del escultor valenciano *Carmelo Vicent Suria*. Se trata de una imagen para vestir, de iconografía pasionista: *El Señor de la Sentencia y Humildad*, con sede canónica en la Capilla de la Yedra. Es Titular de la *Hermandad Penitencial de Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Humildad y Nuestra Señora de la Esperanza*, conocida popularmente como Hermandad de la Yedra. Conviene hacer, brevemente, una reseña histórica de esta Hermandad jerezana.

En 1930 fue creada esta Hermandad, por iniciativa de *Manuel González Camas* y con la ayuda de unos componentes del barrio. Su primera idea fue fomentar el culto a la devota y antigua advocación del Cristo de la Yedra. El mismo año de su creación se disolvió su Junta Directiva.

En 1937 se creó una Junta Reorganizadora, dando nuevos impulsos a la Hermandad, siendo reconocida por el Vicario General del Arzobispado en 1938. En 1939 realizó su primera salida procesional, pero tan solo con la imagen de la Virgen ante la Cruz. Posteriormente, la Hermandad jerezana del *Mayor Dolor* cedió un Cristo que había salido procesionalmente en pasados años. Fue en 1946 —a los efectos que interesan a este artículo— cuando adquirió máximo esplendor gracias al jerezano *Manuel Domecq de la Riva*. Como manifiesta *Romero Gandolfo*⁽¹⁾, tras sus pasadas salidas desde la Parroquia de San Miguel, se pasó a efectuarla desde su pequeño templo de la Yedra.

La génesis por la que atravesó esta imagen es perfectamente conocida y consta documentalmente. En un primer momento, se intentó, sin éxito, adquirir una imagen del Señor en la propia ciudad de Jerez y, con posterioridad, se intentó dicho empeño en Sevilla. Por fin, tras diversas gestiones infructuosas, se encargó la hechura de la imagen del Señor al escultor valenciano *Carmelo Vicent Suria*, que hizo entrega a la Hermandad el 22 de marzo de 1948. El artista pasó recibo de su obra al señor *Domecq de la Riva*. Su importe fue de diez mil pesetas, según ha hecho constar *Fernández Lira*⁽²⁾.

Desde el punto de vista iconográfico, *Carmelo Vicent* ha representado el momento pasionista en que Jesús fue condenado a muerte por el Procurador *Poncio*



*Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Humildad.
Capilla de la Yedra (Jerez)*

Pilato. Este instante o pasaje pasionista aparece en los Evangelios canónicos. Así, en el Evangelio de San Lucas, capítulo 23, 23-24: "...Pero ellos insistían a grandes voces, pidiendo que fuera crucificado, y sus voces resultaban violentas. Y Pilato decidió que se hiciera como pedían."

(1) ROMERO GANDOLFO, CRISTOBAL: *Semana Santa en Jerez de la Frontera*. Jerez, 1977.

(2) FERNÁNDEZ LIRA, JOSE RAMON: "La Imaginería", en *Semana Santa en la Diócesis de Cádiz y Jerez*. Sevilla, 1984.

San Mateo es más explícito, porque alude al lavatorio de manos de Pilato en el capítulo 27, versículo 24 de su Evangelio: "...Viendo Pilato que nada conseguía, sino que aumentaba el alboroto, tomó agua y se lavó las manos ante el pueblo, diciendo: «Soy inocente de esta sangre; vosotros veréis...»"

En términos similares a San Lucas se expresan San Marcos y San Juan, en los capítulos 15 y 18, de sus respectivos Evangelios.

La escultura del Señor de la Sentencia es de tamaño natural, mide 1,62 metros de altura y fue realizada en Valencia por Carmelo Vicent en 1939. Es una escultura austera, severa y grave. El Señor aparece en pie, en el acto de recibir su Sentencia de Muerte por parte de Pilato. Salió procesionalmente en 1948 por primera vez. La imagen presenta corona de espinas superpuesta ciñendo la frente. Es de madera y rodea las sienas de Jesús produciendo finos hilos de sangre que se expanden hasta el cuello. Es una corona de espinas finísima, con espinas muy hirientes, que dan la sensación de incrustarse en la piel. Es un tipo de corona que se empleó, en ocasiones, en siglos anteriores y también en algunas imágenes de estilo neobarroco, propiciando una gran sensación de realismo y naturalismo.



*Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Humildad.
Capilla de la Yedra (Jerez)*

Una profunda expresión de dolor invade las facciones del Señor de la Sentencia. Los ojos los hizo el escultor mirando al vacío, con un signo anticipado de premonición o presentimiento de la muerte. Están entreabiertos, dando impresión de sufrimiento. El *pathos* ha sido logrado intensamente. La nariz es recta y larga. La boca está contraída, a modo de rictus de amargura, ligeramente entreabierta, como si emitiera un suspiro o estuviera tomando aliento. Se ha representado a Jesús, como he señalado anteriormente, en el momento pasionista, dolorosísimo, de escuchar su Sentencia de muerte. El escultor valenciano ha escenificado, con realismo, la expresión dolorosa de tan cruel instante. Los cabellos son largos y rizados, realizados a base de mechones ondulados y de gran impacto en los juegos de clarooscuro. El bigote y la barba aparecen bien trabajados, insistiendo el artista en los detalles, muy minuciosos en su ejecución. Las manos aparecen atadas por una soga por delante y ofrecen una anatomía correcta, muy crispadas las venas, consiguiendo el artista marcar los tendones y músculos con gran claridad, demostrando que el artista manejaba perfectamente los conceptos de la anatomía humana. La expresión del rostro es de gran intensidad y dramatismo. Del mismo destacan, especialmente, los ojos, arrasados en lágrimas, consiguiendo, por medio de este artificio, otorgar una mayor emotividad religiosa a la escultura, propiciando, además, una sensación de intenso sufrimiento que, evidentemente, llega a impactar al espectador, propósito éste que, a todas luces, fue buscado por el escultor valenciano.

El esplendor de la escultura también es observable en el detalle de colocarle potencias en la cabeza, lo que produce un contraste entre el poderío de éstas y la resignación, callada y sufrida, del Señor de la Sentencia, tal como ya tuve, en otra ocasión, oportunidad de exponer⁽³⁾.

El imaginero logró darnos la sensación de que Jesús está sufriendo no solo por su Sentencia de muerte, sino también por los momentos pasionistas anteriormente vividos: Flagelación y Coronación de espinas. Todos estos instantes son intensificados por el dolor moral, psíquico, palpables en el escarnio, la humillación y el desprecio. El escultor valenciano ha sabido conjugar, de modo armónico y sabiamente, estos instantes, centrándolos en el momento pasionista de escuchar la injusta Sentencia.

(3) ROMERO COLOMA, AURELIA MARIA: *La Imaginería-Procesional de Jerez de la Frontera*. Tesis de licenciatura. Sevilla, 1991.

Si nos detenemos en el estilo de Carmelo Vicent al hacer esta escultura, lo primero que hay que decir es que supone, para la ciudad de Jerez, una cierta novedad artística. Hay que tener en cuenta que es la única obra que Jerez atesora de manos de este artista. Su neobarroquismo es claro en algunos rasgos. Así, el *pathos* del rostro o la intensa expresividad emocional de las manos, como ya he comentado antes, nos hacen pensar que estamos ante un artista que dominaba los conceptos estilísticos y estéticos de aquel período, Siglo de Oro del arte español, que se llamó Barroco. Todo ello hay que matizarlo, pues el artista supo imprimir a esta obra sus características personales, su impronta creativa, su sello de identidad. No es en ningún modo esta escultura una simple imitación de lo hecho en el Siglo XVII. No hay servilismo a la hora de interpretar sentimientos y emociones. El *pathos* lo consigue con unos recursos que conmueven al espectador: Ojos arrasados en lágrimas, boca entreabierta, mirada perdida en un vacío infinito, manos crispadas. Estos detalles pueden, igualmente, observarse en otras esculturas barrocas. Sin embargo, la diferencia estilística fundamental estriba en que Carmelo Vicent recreó estos recursos de un modo absolutamente genuino y personal, sin sujetarse a las directrices o normas del pasado. Por otra parte, el artista infundió a esta imagen un sello de tragedia, de emotividad dolorosa y desgarrada, que son propias de la tierra valenciana que le vio nacer.

El neobarroquismo de Carmelo Vicent no se sustenta en una base andaluza. Hay que recordar a este respecto que el barroco andaluz acentuó las notas de expresividad e ímpetu emocional, pero sin llegar a radicalizar esas características, sino conservando, en la mayoría de las ocasiones, una contención y una dulzura que, obviamente, alejaron a esa estética del patetismo desgarrador de otras escuelas españolas, como la vallisoletana.

Carmelo Vicent, en cambio, se sumó, en esta obra, al elenco de artistas cultivadores de la tendencia dramática en su más pura esencia. Hay en el Señor de la Sentencia un patetismo, un sentido trágico en la expresión, reveladores de que el artista valenciano prefirió, a la hora de esculpir una obra pasionista, recurrir al acento puro y esencialmente realista, sin hacer concesiones a la suavidad de la expresión o a mitigar los efectos trágicos a base de blandura de las formas. En estos detalles, Vicent se aleja de los postulados que presidieron el quehacer imaginero de los artistas andaluces neobarrocos y nos ofrece, en esta obra que estudiamos, un neobarroquismo que es netamente valenciano y que hunde sus raíces, a nuestro juicio, en un acendrado naturalismo, sin pérdida de belleza formal.

Una gran obra, en definitiva, de Carmelo Vicent, que Jerez se enorgullece de atesorar en su Patrimonio Artístico Cofradiero.

AURELIA MARIA ROMERO COLOMA

LAS ERMITAS DE JIJONA (I)

INTRODUCCION Y REFLEXIONES

En la propia ciudad de Jijona, leído el título de este artículo, no me cabe la menor duda que, más de uno se preguntaría ¿qué tienen las ermitas de este pueblo que valga la pena de contarse? Y quizás estuviera justificada la pregunta. No porque valga la pena o no contar algo sobre ellas, sino porque hay cosas que, quizás ni se pueden ni se deben contar. Creemos, sinceramente, que en la vida existen un tanto por ciento de cosas que, son para pensarlas y sentirlas, no tanto para contarlas. Tal como lo evidente, requieren pocas explicaciones. Pero ante la evidencia, se puede pensar y sentir, operaciones más importantes que contar.

A veces, las apariencias se prestan al engaño. Ni la Catedral de León, ni la ermita de Santa Bárbara de "Sexona" son, ni pueden ser para un espectador, simplemente, aquella complicada grandiosidad, ni esta abandonada y pequeña sencillez. Sin algo más profundo que conforma y sustenta el ser de cada cosa, la visión de la Catedral de León y la ermita de Sexona (la visión comparativa de ambas), no dejaría de ser una "beatería", una superficialidad. Y una confirmación de ello sería comprobar que, sin aquella condición, todo el mundo tendría los ojos presos en agujas, ojivas y vidrieras, olvidando por completo la abandonada sencillez del ermitorio. No se debe olvidar sin embargo que, cada uno de estos dos monumentos, uno por mucho, otro por muy poco, son algo más que la primera apariencia que entra por los ojos. Lo más importante es la sugerencia, la exigencia, diríamos, que la visión bien "pertrechada" reclama y provoca en lo más profundo del ser humano.

Se trata de reconocer que aquello tiene un significado que obtuvo su expresión en determinado tiempo y de aquella manera; y que produce una reacción, una actitud, un sentimiento que, no tiene por qué compararse, pero sí experimentarse, tanto ante la Catedral de León, como ante la Ermita de Santa Bárbara de Sexona. Lo contrario es superficialidad.

Si desde la terraza junto al mar, soñamos con la Alhambra de Granada, y cuando salimos de paseo por el casco viejo de Jijona dejamos que el perro o el niño orinen sobre las ruinas de la Iglesia Vieja del siglo XIII, estamos poseídos de una "beatería cultural"

insoportable, y de nada nos sirve haber dado la vuelta al mundo y haber contemplado todas sus maravillas.

Estar tan cerca, a veces, de las cosas, nos hace perder la virtud del discernimiento; nos "mezclamos" y nos perdemos con ellas. Saber ver, quizás sería la idea fundamental entre la gente con hambre de cultura. Aprender esa lección, la mejor pedagogía, en el largo camino que conduce a pertrechar la sensibilidad.

* * *

En este afán "pesquisidor", como diría *D. Leandro Salaregui*, uno de mis primeros descubrimientos fue el hallazgo de un legado para la Ermita de Santa Bárbara de Sexona, en el Archivo de Protocolos Notariales de la ciudad.⁽¹⁾ Creo que sentí un escalofrío, sólo de pensar que en 1440, ya existía la Ermita de Santa Bárbara de Jijona. Siempre creí de buena fe, que eso de las ermitas era un fenómeno muy posterior y más folklórico. Es, sin embargo, una realidad histórica vieja.

Este es el principal mérito de las ermitas de Sexona. Incorporadas al paisaje y a la vida de este pueblo; testigos, quizás, más de siete siglos, de todo lo nuestro; fieles guardianes de lo más sagrado de nuestro territorio: la fe y las costumbres de sus habitantes. De ahí el peligro que significa para el espíritu de un pueblo, y hasta de una estirpe que, estos mitos señeros sean olvidados, despreciados hasta el abandono. Tal vez no aportan una lección a la Historia del Arte. Ya sé que no son la Catedral de Burgos. Pero están ahí y tienen su razón de ser y su historia. Si las vamos observando y nos acercamos a cada una de sus piedras, veremos la conversación que acaban dándonos, convirtiéndose en una exigencia de nuestra conciencia, nuestro respeto y su recuperación. Veremos como nadie puede autorizarse, en nombre de ningún arte o estética, disminuir su valor y desconsiderar su humilde presencia, en lo más entrañable de nuestro paisaje.

(1) Archivo de Protocolos Notariales de Jijona. Prot. N.º I del Catálogo de Castalla, Andrés Bonet, 1.440-46.

Cuando estos lugares saben verse así, entran de lleno en la Historia, y se incorporan a la estética y al arte; a lo más profundo del arte. No a los estilos, abstracción inventada después de la consideración global de la Historia, sino a la estética singular más espontánea, no elaborada, de la huella humana.

Hace ya años, hablando de las ermitas de Jijona, escribí lo que sigue: "... son testigos a través de los siglos; herederos de nuestras costumbres sociales y religiosas más ancestrales. No presentan más valor catalogable que su bella integración en el paisaje. No tienen más importancia que la historia popular que llevan a cuestas. Pero ahí están, para afrenta de quienes se olvidan de ellas. Pues no sólo son signos de vida cristiana. El cristianismo hizo suyos los lugares donde el pueblo tenía la costumbre de poner su fe, sus intenciones éticas, y la salvaguarda de lo mejor de sus raíces más auténticas. Y eso eran estos lugares, en lo profundo del tiempo, antes de ser ermitas: como heraldos del alto valor contenido en las costumbres de las ciudades".⁽²⁾ No es casualidad que la mayoría de las ermitas estén situadas cerca o en los mismos lugares que hoy se consideran residencias ibéricas, o terrenos de prospección arqueológica. Sin embargo, ni así han merecido el respeto del papel que representan.

No solamente eso. Dejar de consignar aquí el atropello sufrido por un entorno de la ciudad de Jijona que, hemos llamado con razones documentadas, "entorno medieval", sería un terrible peso sobre nuestra conciencia. Y es que, con motivo de la variante de la N-340, al paso por Jijona, Obras Públicas no ha tenido la sensibilidad suficiente, para ejecutar el necesario desvío, por un trazado que salvara ese entorno, y al tiempo, evitara la destrucción de una zona entre las ermitas de San Sebastián y Santa Bárbara; llevándose por delante una extensa zona verde, en el límite considerado hoy, la vanguardia del "desierto" en la Comunidad Valenciana, espacio en construcción de la propia ciudad. Total, para conseguir que el malhadado desvío tan necesario, desemboque en las cercanías del Ambulatorio de la Seguridad Social, y perturbe todo el entorno de las ermitas donde ya en los siglos XIV y XV era costumbre salir a pasear, "... *passar rodar e anar en torn de la ermita*".⁽³⁾

En estos momentos está ocurriendo que, las ermitas, como otras muchas cosas de "no se sabe cuando", son mitos muertos. Y llega a pasos de gigante el tiempo en que sean borradas del propio paisaje en que se entroncan.

La construcción y conservación de las ermitas supuso una forma de vida, y una cadena de compromisos



Variante de la carretera N-340 al paso por Jijona, entre las ermitas de San Sebastián y Santa Bárbara

sociales que se han roto. Y aún siendo triste ese hecho, para la continuidad y la conservación de una raíz cultural, lo más grave es el desprecio y abandono de que han sido objeto estos lugares tan cargados de historia. Sabemos de sobra que, las circunstancias vitales de épocas pasadas no pueden corresponderse, en casi nada, con las actuales. Pero ¿se ha de suponer por ello, como una enemistad con nuestros antepasados; como una falta de aprecio y valoración del legado histórico? Cuando nos descuidemos, herencias y tradiciones en las que todavía hemos participado, estarán tan lejos de nosotros, como lo están monumentos de la categoría de la Torre de los Escipiones en la Tarragona actual, y quizás con menos rastros.

ORIGEN DE LAS ERMITAS

De alguna manera, nuestras ermitas son reflejo de aquellos movimientos eremíticos de los primeros siglos de la Iglesia. Personajes en busca de la soledad del desierto o la montaña, se retiraban para dedicarse a la meditación, la oración y la penitencia. Los que hemos llamado, desde el siglo IV, anacoretas (del verbo griego $\alpha\nu\chi\omega\rho\epsilon\omega$ "anjoreo", "retirarse"), huían de la sociedad, y acabaron viéndose rodeados de discípulos que les llevaron, al fin, a la fundación de verdaderas sociedades; unas veces muy numerosas, otras más reducidas. Se daban a sí mismos sus reglas de conducta, y vivían apartados de la sociedad habitual. En Egipto, desierto de

(2) XIXONA (Guía de Jijona). "Patrimonio Arqueológico-Artístico y Monumental de Jijona", J.H. Verdú Candela, Ed. Weka, Kissing (Baviera)-Barcelona y otras capitales europeas, 1983.

(3) Archivo ya citado, prot. n.º 5 de nuestra transcripción, Jaime Aracil, act. n.º 49, 1516.

Nitria, en la Tebaida, en el Líbano, personajes amantes de la mortificación, como *San Antonio Abad*, *San Hilarión*, *San Macario el Viejo*, *San Pacomio*..., fueron los precursores de las grandes fundaciones monacales.⁽⁴⁾

Nuestras ermitas tan tenido también sus ermitaños, personas que buscaban la soledad, y que al propio tiempo cuidaban los lugares de gran devoción del pueblo en que se levantaban las ermitas. Con frecuencia, vivían del trabajo de sus manos, cuando la ermita disponía de terrenos cultivables, o bien dados a labores artesanas, y también a la humildad medicante de una limosna. Algunos de estos ermitaños llegaron a hacer sus votos solemnes, acogidos a comunidades religiosas, y andando el tiempo, los hemos visto también, como verdaderos “caseros” o cuidadores de nuestras ermitas, tanto en solitario, como siendo marido y mujer.

Nuestra ermita de San Antonio en Jijona, tuvo ermitaños hasta tiempos de la Guerra Civil del '36. A San Sebastián también se le recuerdan ermitaños. Durante los años de la misma postguerra, recordamos así mismo los ya mayores que, en Santa Bárbara (todavía su vivienda estaba en pie) vivía en completa soledad un ermitaño que, según parece, había sido mayordomo en Inglaterra: daba clases de inglés, viviendo allí en lo alto del Castellar, y cuidaba sus geranios, sus cactus, sus claveles, y mantenía decente y limpia la hoy abandonada ermita.

Todo este mundo de espiritualidad y ternura se ha llegado a esfumar, sin darnos cuenta y como por encanto, al tiempo que las propias viviendas de los ermitorios han desaparecido. Un mundo tan real como nosotros mismos en un pasado cercano, nos parece hoy un ensueño.

Lo que no podemos es resignarnos a olvidar, a borrar del mapa una historia tan larga y tan importante para las sociedades que nos precedieron a través de muchos siglos. Una mirada a la documentación existente en nuestros archivos, da noticia de hasta qué extremo estos lugares eran puntos de referencia, en todos los acontecimientos sociales, sobre todo en los momentos en que la persona y la familia cristiana arreglaba sus cuentas al final de su vida. Los testamentos del Archivo de Protocolos Notariales de Jijona, son un testimonio inapelable de lo que hemos dicho.⁽⁵⁾ Lo menos que puede hacer el investigador que tuvo la suerte de encontrar tanta riqueza histórica, será dejar constancia, y tomarse el trabajo de una descripción de estos entrañables lugares, a la consideración de generaciones presentes y futuras, para que tomen las actitudes y posturas que más convengan, con los datos que nos presta la documentación encontrada.

Como hemos podido ver en nuestra nota referencial⁽¹⁾, en un protocolo notarial de Castalla, conservado en el Archivo de Jijona, la ermita de Santa Bárbara ya existía en 1440. En una de las actas notariales que certifica el cobro de un trabajo del Maestro *Rodrigo de Osona* consistente en una cruz de piedra “colocada frente a la Iglesia de San Sebastián”, se nos descubre que, en 1495 ya existía dicha ermita.⁽⁶⁾ En 1516, tenemos documentación de la existencia de la ermita de San Antonio.⁽⁷⁾ Todo lo cual no anuncia fechas de nacimiento. En primer lugar, porque los protocolos notariales de Jijona no conservan más allá de 1448, fecha del más antiguo conservado y además incompleto. De los casi 900 volúmenes conservados, no existe entre ellos orden alguno de correlatividad; lo que supone una gran pérdida de referencias. A parte de que cada referencia es fruto de la voluntad de quienes acuden al notario, y no siempre los protagonistas se obligan a hablar de las ermitas. Las fechas aludidas, pues, se refieren a la existencia, no a la fundación o construcción de estos santuarios.

Por otro lado, el hallazgo de un topónimo árabe “Al-frangil”⁽⁸⁾, cuyo significado en español es “lugar de no musulmanes”, nos da pie a pensar que la zona fue compartida por cristianos y musulmanes, durante la dominación sarracena. Es decir, la simultánea convivencia de cada parte, con sus costumbres y tradiciones. Todo lo cual nos daría derecho a pensar que las ermitas podrían corresponder a costumbres de los primeros siglos de la Iglesia, otorgándoles una antigüedad inmemorial.

De todas formas, hemos de suponer que, con la ocupación de la ciudad por Jaime I, y establecida la tradicional repoblación cristiana, empezó a funcionar la Parroquia de Santa María, y con ella se restablecieron las costumbres cristianas de la sociedad. A este efecto, tenemos documentación de que en 1273, *Jaime I* hace un embargo provisional de los bienes episcopales, y Sexona aparece en la lista⁽⁹⁾; quiere decir que la parroquia de Santa María llevaba años funcionando, puesto que disponía de bienes. De este momento, podemos suponer que, como costumbre cristiana, también funcionaban las ermitas. El dato arquitectónico puede

(4) “Historia de la Iglesia”, Bernardino Llorca-García Villoslada, B.A.C., Ed. Labor, 1946, Tomo I. Edad Antigua, pg. 267, ss.

(5) “Lo Retrobament”, Tesis Doctoral, J.H. Verdú Candela, Universidad Politécnica de Valencia, 1986. Véase índice documental de las ermitas, pg. 539 ss.

(6) Arch. ya citado, prot. n.º 2, Jaime Aracil, actas 34 y 35, 1495.

(7) Idem de idem., prot. n.º 49. 1516.

(8) “Lo Retrobament”, ya citado, “Topónimos árabes”, pg. 105, ss.

(9) “El Reino de Valencia en el siglo XIII”, Robert I. Burns, S.J., Valencia, 1982. Ed. Del Cenia al Segura.

corroborar la idea de lo arcaico de las ermitas. Dicho todo lo cual, en referencia a la antigüedad, en general, de todas las ermitas de Jijona, debemos abordar cada caso, con los datos y documentación referida a cada una de ellas.

LA ERMITA DE SENT ANTHONI

La ermita de San Antonio Abad radica profundamente, desde la recuperación cristiana en Sexona, hasta el extremo de dar su nombre a una de las partidas rurales: “La partida de Sent Anthoni”⁽¹⁰⁾. Está en la margen izquierda del río “Coscó”, en lo alto del llano sobre el barranco. A su altura existe un punto, coincidente con una vieja senda llamada “riu de Coscó al pas de Sent Anthoni”⁽¹¹⁾, y otra cuesta muy empinada más al sur, en lo que fue “Cami Real de Alcoy y de Valencia”, al cruzar el mismo río, llamada desde siempre, “La Capamunt de Sent Anthoni”⁽¹²⁾.

Un complemento ineludible y tan viejo como la propia ermita es el “Ventorrillo de Sent Anthoni”. Antigua posta en camino real que, en fiestas y quehaceres de la ermita del Santo, fue un refrigerante auxilio restaurador de las necesidades periféricas y más profundas, colaborando siempre al bienestar y alegría general de la fiesta, hasta el día de hoy. La familia *Casal-Espí*, insigne remodeladora actual, mayordomos y jefes de cocina del antiguo figón, han convertido la venta de Sent Anthoni, tocante a su porte arquitectónico, en un modelo de reconstrucción y conservación de nuestro patrimonio rural. Y en su oficio, es un privilegio, tanto para el caminante, como para los buscadores de un buen refrigerio, y unas horas de tranquilidad en refectorio, aunque sea en reunión empresarial o asociativa que, siempre acaba con el trabajo de apreciar el sabor de la cocina autóctona jijonenca.

La Ermita y la Venta se miran frente a frente, mientras el camino real de Valencia pasa hoy desahogado entre las dos, sin miramientos, con el moderno topónimo de N-340 de Cádiz a La Junquera.

Tierra de secano. Allá la cisterna que los jijonencos llaman “pou”, y una senda que corre por la línea posterior de la ermita, desde el camino de Alcoy, al lugar llamado del “pas de Sent Anthoni” en el río “Coscó”. Con ella corren también unos cipreses, cuya decrepitud actual es signo de su noble vejez, y del abandono en que el lugar ha ido cayendo.

El edificio de la ermita, a no ser por los remilgos propios de su fachada, el recuadro del Santo en cerámica sobre la puerta, y la grácil espadaña, en nada se



Frontispicio de la ermita de San Antonio, junto a la N-340

distinguiría de una casona rural. Tiene cubierta a dos vertientes, y en su tramo final se le acopla la vivienda de los ermitaños, parte de la cual, en planta, resulta ser la sacristía que, con un adosamiento en la pared sur del edificio, completa la vivienda aludida.

La pequeña iglesia es de planta rectangular, orientada de este a oeste, de forma que, a la salida del sol, hasta el medio día, la luz se potencia desde la puerta, puesto que no goza de otros lucernarios que de unas troneras en el muro sur del edificio, y que no parece tuvieran nunca misión de iluminar. Precisamente en ese lado, se aprecia el muro en su encofrado primitivo de muralla, por no presentar enmienda ni reparación alguna.

Su interior, en cambio, causa gran desencanto, por las restauraciones realizadas, que han ido desfigurando el porte primitivo de la pieza. Sus dimensiones son de unos 25 a 30 metros de largo, por unos 12 a 14 de anchura. Lo que da de sí el reboce de yeso aparente, es una construcción totalmente hermanada con los edificios de las iglesias primitivas de la Conquista. Arcos apuntados muy abiertos; contrafuertes dentro del recinto formando capillas; parrilla lignaria a dos vertientes en la cubierta que supone “socarrats” y teja árabe. Nada de todo ello es comparable, excepto el tejado al exterior, por la gruesa capa de yeso que recubre el interior. Pero los arcos eran de piedra tosca y mortero, tal como las paredes. La techumbre se cubre, a la vista, con una bóveda falsa de yeso, simulando, muy mal en su ejecución, bóvedas de arista entre los arcos.

(10) Arch. ya citado, Fco. Juan Bernabeu, prot. n.º 6a, act. n.º 219, 1528.

(11) Arch. ya citado, Port. n.º 139, act. n.º 118, Juan Sanchis, 1599.

(12) Arch. ya citado, Port. n.º 139, act. n.º 118, Juan Sanchis, 1599.

Nada más debe decirse sobre la arquitectura de la ermita. El graderío del presbiterio, el altar y la hornacina que alberga al Santo son fruto del remozado llevado a cabo, después de la Guerra Civil del '36.

Su historia queda en semipenumbra. Podemos contar muy poco que no sea su movimiento religioso inmemorial (hoy venido a menos), por encargos de misas; celebraciones familiares de la población rural desde muy antiguo, y doblas para el día de la fiesta, datos comunes a todas las ermitas y santuarios del término de Jijona.

Sin embargo, sabemos de obras y reparaciones en 1580⁽¹³⁾. Posiblemente, y más bien sin duda, la guerra de las "Germanías" hizo estragos en el santuario, ya que fue "cuna dels agermanats". Al margen desde luego de sus oficios de iglesia, la ermita se convierte en cuartel general, protagonista de la revolución.

Dice al respecto *Martín de Viciana*, nuestro cronista de la época: "*Sexona fue agermanado desta manera: que ciertos hombres della hicieron germanía dentro del ermitorio de San Anthon: y venidos a la villa publicaron la germanía hecha y jurada; y comenzaron a hezer desconciertos como los otros Agermanados; acompañaron al capitan de Orihuela contra Elda y Novelda y contra Castalla; y en el saco de Onil y en la rota de Gandía y*



Ermita de San Antonio el día de la celebración de la fiesta, en su entorno el tradicional "porrat"

saco de Oliva. Estos mandaron con pregon publico en Sexona: que dentro de un dia natural todos se agermanassen so graves penas y de salir de la villa. Despues combatieron el castillo de la villa, y la tomaron a fuerza de armas; hecharon fuera del castillo a Mossen Juan Rotla Cavallero Alcayde puesto por el rey alsaron la bandera de la germania en la torre de Santa Catalina bozeando: Victoria, victoria, como si lo ganaran de enemigos"⁽¹⁴⁾.

Existe documentación de grandes concentraciones aguerridas y revolucionarias en este lugar. Pero de la fama y presteza de los jijonencos en tales avatares, nada tienen que ver las ermitas.

En la actualidad, la ermita de San Antonio se abre una vez al año, para acompañar al Santo en romería desde la ciudad al ermitorio, celebrando su fiesta con Misa y sermón, bendición de panes, y como es tradicional, la de toda clase de animales domésticos. En su entorno, se organiza el tradicional "porrat"; pero la indiferencia y el desarraigo de estas costumbres llega a ser tal en la actualidad que, tememos por su desaparición.

JOSÉ HILARION VERDU CANDELA



Interior de la ermita. Una chapucera imitación en yeso de bóveda de arista, encubre el estilo gótico arcáico del edificio, que no podemos constatar. Pero la forma de los mal reforzados y rebozados arcos, delata la compostura de nuestras iglesias primitivas: "Arcos fajones y techumbres lignaria a dos vertientes."

(13) "Crónica de la ínclita ciudad de Valencia", Martín de Viciana, Tom. IV, fol. 177, Ed. Facsímil, Valencia, 1972.

(14) Arch. ya citado, prot. n.º 20, Blasii Bernabeu, act. n.º 53, 1583.

LA ERMITA DE SANTA BARBARA, DE YECLA (*)

“A lo lejos, en el fondo, sobre un suave altozano, la diminuta iglesia de Santa Bárbara se yergue en el azul intenso. La calle es ancha, las casas bajas... La calle blanca refulege en sus paredes blancas. El piso va subiendo en rampa tenue. Al final, en lo alto del peñasco escarpado, destaca el muro sanguinolento de la iglesia; sobre el muro el ventrudo tejado pardo; y sobre el tejado, a plomo con la puerta, el balconcillo con la campana diminuta.

Dentro, en la iglesia, los devotos se remueven impacientemente. La iglesia es sencilla. Está solada de ladrillos rojizos; tiene las paredes desnudas. En los altares, sobre la espaciosa pincelada del mantel blanco, saltan las anchas notas plateadas, verdes, rojas, amarillas de los ramos enhiestos. Los santos abren los brazos en deliquios inexpresivos; una Virgen, metida en su manto de embudo, mira con ojos asombrados. El altar mayor aparece en el fondo con sus columnas estriadas. La luz difusa de las altas ventanas resbala en tenues reflejos sobre los fustes patinosos, brilla indecisa en las volutas retorcidas de capiteles áureos. Enfrente del altar mayor, al otro extremo, está el coro sobre una bóveda achatada. Debajo de la bóveda hay un banco lustroso”.

Los fieles esperan...

AZORIN, “La Voluntad”. Barcelona, 1902

Situada sobre un cerro y tajada en una de sus laderas, en el costado de poniente, extramuros de la ciudad de Yecla (Murcia), se levanta la **Ermita de Santa Bárbara** (su festividad en 4 de diciembre), al final de la empinada calle del mismo nombre, así denominada desde 1628 (Fig. 1), en un entorno rural que le confiere un cierto pintoresquismo, todavía no lo suficientemente degradado por el funcionalismo urbanístico circundante. La iglesita llama la atención por lo compacto y semiexento de la obra resultante, volumétricamente rectangular con visible armonía de masas y logrado entronque con el medio.

Construcción sencilla, bella por su tosca labra, muy rudimentaria y popular, de tres naves, es de estilo barroco con retablos del mismo carácter ya perdidos, datada en el primer tercio del siglo xvii, ampliada en el xviii y con reformas no acordes introducidas en el xx.

En origen se trataba de un cobertizo de caja rectangular, dividido en cuatro tramos (presbiterio, dos en la

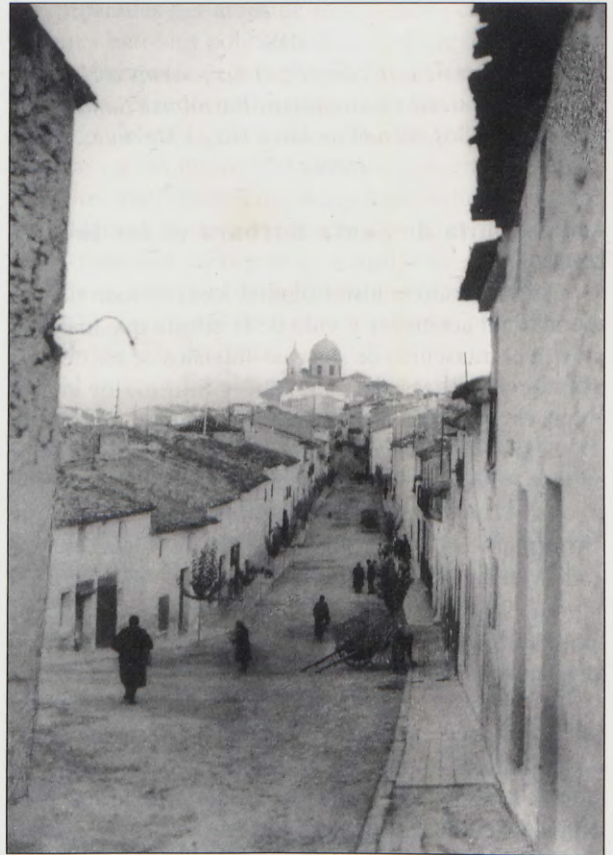


Fig. 1. Yecla. Vista de la población desde el Cerro de Santa Bárbara. (Archivo Fotográfico Tani, c. 1950).

nave y el del coro), obra del maestro de obras *Diego Martínez*, del año 1609 (?), con su correspondiente puerta de ingreso, con cornisa exterior de perfil renaciente, embebida en la ampliación que sobre el mismo edificio se verificaría en el siglo xviii, al añadirse sendas naves a la primitiva fábrica, una por cada lado.

(*) Este artículo reproduce otro que con igual título publicamos en el Boletín Informativo Municipal *CIUDAD DE YECLA* (Yecla, Excmo. Ayuntamiento, diciembre de 1987, núm. 8, pp. 10-11), habiéndose procedido en el actual a la revisión total del texto tratado con un mayor rigor científico y acerbo crítico, con la adición de nuevos epígrafes y la puesta al día de la bibliografía.

Una inscripción torpemente incisa sobre el enlucido de la pared, localizada sobre la que fue primitiva puerta de ingreso de la caja del edificio (hoy oculta al exterior por la anexión de las naves laterales —y dispuesta por encima del entramado de las bóvedas—), nos ha permitido documentar la data de la erección de la ermita. Reza así:

IHS

“Acabóse este cobertizo i las puertas a 22 de setiembre siendo maiordomos Bartolomé Sancho i Tomás de Dios, siendo maestro Diego Martínez. Año 1609 (?)”⁽¹⁾

1. La ermita de Santa Bárbara en las fuentes escritas.

Parca ha sido la historiografía local de todo tiempo al tratar del acontecer y vida de la ermita que historiamos en el transcurso de sus casi 400 años de existencia, que creemos debiera haber merecido mejor suerte entonces y también ahora.

Según secuenciación cronológica, el primer autor en versar sobre la misma fue, al final del siglo XVIII, Cosme Gil Pérez Ortega, quien en 1777 en sus “Fragmentos históricos de la Villa de Yecla”, al dar noticia de las ermitas con que cuenta la población, en el capítulo segundo que titula “Reflexiones discursivas sobre antiguos vestigios de Yecla”, sólo se ocupa de su localización cuando dice:

“En la rodilla diestra de este imaginado Polifemo, está la ermita consagrada al cananeo gigante S. Cristóbal. En la pierna izquierda se divisa Sta. Bárbara; a cuya planta de pie se conserva la ermita del Precursor de la Gracia S. Juan Bautista”.⁽²⁾

Un año después, Bernardo Espínalt y García, en el “Atlante Español”, Tomo II, que dedica al “Reyno de Murcia”, la mencionará —junto a otras ermitas—, como incluida en el perímetro de una cerca imaginaria:

“Tiene dentro de la Villa, y sus muros, la Hermita (que fue primera parroquia) intitulada nuestra Señora de la Encarnación, como se ha dicho, San Cristóbal, Santa Bárbara, San Juan; y en su centro las Hermitas del Niño y la de Nuestra Señora de las Nieves, con el sumptuoso Hospital de Nuestra Señora de los Dolores”.⁽³⁾

A promedios del XIX, la ermita y algunas de las obras de arte que acogió (desaparecidas más tarde, en los preludios de la Guerra Civil) correrán mejor suerte en la reseña que de ella hará —equivoca, a veces, en la precisada ubicación de algún cuadro— el caótico y

siempre visionario romántico Pascual Giménez Rubio (contó demasiadas leyendas sin fundamento histórico), en su *Memoria de apuntes para la Historia de Yecla*, publicada en 1865, cuando anote:

“La Ermita de Santa Bárbara, de buenas proporciones, pero muy retirada del centro de la población. En ella está la fina imagen de San Isidro Labrador; y contiene además de notable, un cuadro de la Virgen de Belén, colocado sobre el altar mayor. Es de pequeñas dimensiones; pero le conceden los inteligentes un mérito singular; aunque a simple vista llama la atención su hermosura”⁽⁴⁾

Al alba de nuestro siglo será el novelista José Martínez Ruiz, “Azorín”, en su obra “La Voluntad”, publicada en 1902, quien dedique, explayándose, un emotivo pasaje literario a la Ermita de Santa Bárbara, a su aldeanismo, feligresía y misacantano, de cuyo texto hemos escogido unos fragmentos como “introito” al estudio abordado, que líneas arriba reproducimos.⁽⁵⁾

Poco o nada explícito será, al mediar la centuria, Fausto Soriano Torregrosa, cuando en su *Historia de Yecla*, publicada en 1950, manifieste lo que sigue:

“La Ermita de San Juan Bautista, en el extremo occidental, cuya fecha de construcción ignoramos, es de reducidas dimensiones, lo mismo que la de Santa Bárbara, en la misma parte de la población,

- (1) Debemos el hallazgo de la inscripción referida al maestro de obras Victoriano Azorín Castaño, descubierta mientras que, con una peonada de albañiles, procedía a la consolidación de los muros exteriores y retejado de las cubiertas de la ermita, durante los meses de octubre y noviembre de 1989, realizando nosotros su transcripción y dando puntual noticia en la Comunicación que presentamos en las *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, celebradas en Pamplona y Estella en marzo de 1990. Véase al efecto DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “Arquitectura renacentista en Yecla (Murcia)”. *Príncipe de Viana*. Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”. Gobierno de Navarra, Anejo 10-1991, p. 156.
- (2) GIL PEREZ DE ORTEGA, Cosme: “Fragmentos históricos de la Villa de Yecla”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Excmo. Ayuntamiento. – Servicio Municipal de Publicaciones, 1992-1993, núm 4, p. 110.
- (3) ESPINALT Y GARCIA, Bernardo: *Atlante Español o Descripción General de todo el Reyno de España*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778, Tomo I (Reyno de Murcia), p. 161.
- (4) GIMENEZ RUBIO, Pascual: *Memoria de apuntes para la Historia de Yecla*. Yecla, Imp. de Juan Azorín, 1865, p. 287.
- (5) MARTINEZ RUIZ, José, “Azorín”: *La Voluntad*. Madrid, Clásicos Castalia, 1972, Primera Parte, Cap. IV, pp. 75-76.

antigua morada de la imagen de San Isidro Labrador, patrono de los agricultores, que anualmente le festeja en su día”⁽⁶⁾

Juan Blázquez Miguel en su tesis doctoral *Yecla en el siglo XVII*, publicada en 1988, en el capítulo que dedica a cofradías y ermitas, la trata de modo escueto cuando apunta:

“Pocos y muy fragmentarios son los datos que de estas cofradías nos ha llegado de este siglo. Sabemos, por ejemplo, que la Cofradía de Santa Bárbara salía anualmente en procesión el día 4 de diciembre “festividad de la gloriosa Santa Más”. Estaba ubicada en la ermita de su mismo nombre, a extramuros de la población, siendo un lugar humilde por todos los conceptos y falto de ornato. Para remediarlo, Francisco Soriano y su esposa Juana Marco, la donan 2 cuadros de grandes dimensiones, en 1652; uno de San Francisco de Padua, y otro de San Jerónimo”.⁽⁷⁾

Más modernamente, Miguel Ortuño Palao, cronista de la ciudad, en *Yecla, día a día*, vademécum recopilatorio de noticias históricas acaecidas en la población durante cuatro o cinco siglos, publicado en 1991, entre otras consideraciones, expone:

“«Simpática iglesia», dijo de ella el maestro Azorín. Y, efectivamente, forma parte de un trozo de paisaje muy característico en un típico barrio yeclano, en lo alto de una empinada calle. Iglesia gremial en su origen, iglesia para campesinos, allí empezaron a sonar la campanilla, los rezos y los cantos de los auroros en honor a la Virgen”.⁽⁸⁾

2. Descripción arquitectónica del edificio.

Se trata y estamos ante un edificio —el de la **Ermita de Santa Bárbara**— ubicado dentro del Conjunto Histórico Artístico de Yecla y catalogado como de interés monumental por la Consejería de Cultura y Educación de la Región de Murcia, por lo que goza de idéntica protección legal que si estuviera declarado Monumento Histórico Artístico. De igual modo, por tener una cierta relevancia su estructura arquitectónica primitiva, la Comisión Municipal del Patrimonio Histórico Artístico de Yecla lo incluyó como edificio calificado con el grado 3, de protección ambiental, en el Catálogo de edificios protegidos de la ciudad, redactado en noviembre de 1990.

Ya en el interior nos apercebimos de que es un templo de planta rectangular, de tres naves, que posee unas dimensiones de 19 metros de longitud (que integran los testeros del presbiterio y coro), por 15 metros de anchura.

La nave central, del siglo XVII, tiene una amplitud de 7,78 metros y se halla dividida en cuatro tramos separados por arcos fajones de medio punto sobre los que voltea bóveda baída, decorada con cenefas ornamentales trazadas “a la gótica” y claves con relieves en estuco policromos de arbitraria traza y funesta disposición, apeando directamente sobre pilares. Las naves laterales, separadas por arcos de medio punto con relieves y pinturas barrocas policromadas en el intradós, y torpemente repintadas de gris por 1925 (que interesaría restituir a su estado primitivo), son de construcción posterior, obra de fines del siglo XVIII, con hornacinas abiertas en sus muros plementarios e insertando altares entre los contrafuertes interiores habilitados como capillas. Algunos ventanucos practicados en sus muros (dos en el lado del Evangelio —capilla de San Pascual Baylón—, uno en el de la Epístola —capilla de la V. de Belén—, y otros dos en el coro y camarín) proporcionan luz a la atezada estancia.

Al exterior la cubierta es a doble vertiente y de teja árabe. Del lado de la Epístola y a través de la segunda crujía se abre la única portada (Fig. 2), lateral, con desgraciada fachada que presenta en su alzado un amplio zócalo cementicio y cuerpo de ladrillo visto, renovada con escasa fortuna en 1979 en detrimento de su rancio primitivismo, de su ruralidad, que enmarca sencilla y anodina puerta de ingreso adintelada, de doble hoja emplanchada y simétricos ornamentos en forja, surmontada por un vulgar retablito de azulejos de la titular Santa Bárbara, firmado por *Justo Vilar*; ceramista valenciano, por 1950, que hemos inventariado recientemente con el núm. B-43 de nuestro registro.⁽⁹⁾ Una limpia cornisilla con pináculos en las esquinas da paso al hastial formado por una potente espadaña neobarroca de perfil mixtilíneo, obrada de ladrillo por el maestro *Marcial Carpena Vicente* en 1917 (una inscripción trazada a lápiz de carpintero en la subida a la espadaña, así lo recuerda: “*Marcial Carpena Vicente. Año 1917*”), centrando su ámbito un solo hueco de medio punto en el

(6) SORIANO TORREGROSA, Fausto: *Historia de Yecla*. Valencia, Impresos Cosmos, 1950, p. 135.

(7) BLAZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en el siglo XVII*. Yecla, Tip. Narsio, 1988, pp. 313-314.

(8) ORTUÑO PALAO, Miguel: *Yecla, día a día*. Yecla, Ediciones Dúo, 1991, p. 371.

(9) DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Excmo. Ayuntamiento-Servicio de Publicaciones, 1989, Núm. 1, p. 43.



Fig. 2 Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Fachada tristemente remozada en 1979. (Foto: Salvador Martínez y archivo fotográfico de Javier Delicado, c. 1987).



Fig. 3. Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Coro. (Foto: Salvador Martínez y archivo fotográfico de Javier Delicado, c. 1987).

ermitaño (hacia 1900 lo era *Salvador Azorín Carpena*), hoy en desuso y arruinada. Una discreta portezuela conduce desde el coro a las bóvedas y a la espadaña mediante una escaleruca.

Sobre la aneja casa del ermitaño, carente de cualquier significación, ubicada junto a la portada de la ermita (y que forma parte de las naves laterales y del contexto arquitectónico de la ermita, errando quienes creen que se trata de una construcción independiente), hay que decir que se pretendió derribar años atrás, argumentándose sin fundamento que era “una sobrecarga a los muros de la iglesia y no un apoyo”, a lo que se opuso el vecindario, dando cuenta de ello la prensa regional en mayo de 1990 a través de los diarios murcianos *La Verdad* y *La Opinión*⁽¹⁰⁾. Años transcurridos se continúa todavía estando en espera de que se concedan los correspondientes permisos de los organismos administrativos para proceder a su reparación, que evite riesgos de accidente a los viandantes.

Tras del presbiterio y del lado del Evangelio se habilita la sacristía, de planta rectangular, modesta, que

que campea el tañido del bronce. Se remata de una cruz de forja con veleta. La campana, denominada “Santa Bárbara”, acuña sobre la copa la inscripción de su data, algo ilegible: 1897 (?). Al ser restaurada la ermita, sobre el bronce se estampó la leyenda “*Siendo capellán D. Miguel Puche Azorín*”. El yugo o trucha es de madera de carrasca y la copa se halla rota por el orillo o borde⁽¹⁰⁾. El resto de la edificación patentiza su vetustez a través de unos gruesos muros que emplean mampuesto ordinario trabado con mortero y se blanquean de cal. Sobre la fachada un panel de azulejos con textos azorinianos recuerdan que por estos lares anduvo el maestro de Monóvar.

A los pies del templo y sobre la primera crujía se eleva en un forjado plano, sobre arco arquitrabado de madera y con solado de yeso, el coro (Fig. 3), protegido por sencillo barandal férreo, quedando retranqueado por sendas estancias colocadas a ambos lados de la ermita que albergan, del lado del Evangelio una habitación-trastero en la que antaño se impartía catequesis, y del lado de la Epístola la que fue antigua vivienda del

(10) DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “Voces de bronce en Yecla (De campanarios, torres y espadañas)”. *Revista-Programa de fiestas de la Virgen, de la Escuadra “Arcabuceros de Vinaroz”*. Yecla, Imprenta La Levantina, 1993, pp. 25-26.

(11) AZORIN CANTO, Martín: “Yecla: El Ayuntamiento derribará la Casa del Ermitaño. Sobrecarga la iglesia de Santa Bárbara”. *Diario La Verdad*. Murcia, 8 de mayo de 1990, p. 17; “Yecla: El Ayuntamiento quiere derribar la Casa del Ermitaño”. *Diario La Opinión*. Murcia, 8 de mayo de 1990, p. 10.

comunica mediante un pasillo-ambulatorio con la escalera que da acceso al camarín, en piso elevado, de planta cuadrada, éste con curiosa aunque sencilla bóveda que adopta la forma de casquete hemiesférico orlada en sus ángulos por medallones de estuco que ostentan por emblemas castillos y palmas del martirio, alusivos a la Santa titular, ya que permaneció en prisión. Su centro evidencia un ramillete de palmeras. El camarín, enlucido en ocre, constituye un añadido del siglo XVIII (no son frecuentes anteriores a 1730), momento en el que se efectuaron obras de ampliación en la ermita.

El solado del edificio —de losetas rojizas cuando escribía Azorín en 1902—, fue renovado entre los años de 1925 y 1927, período en el que se introdujeron mejoras ante el inminente peligro que suponía el hundimiento de la bóveda de la nave principal, siendo reforzada con sobrecos y retopilastras, que no alteraron su estructura primigenia, llevadas a cabo por los maestros de obras *Marcial* y *Juan Carpena Vicente*, ya descritos en otro lugar⁽¹²⁾.

Entre la segunda y tercera crujía del lado de la Epístola se ubica un sencillísimo púlpito de madera y pasamanos de hierro, con escalera portátil, que interesa conservar (intentaron desmantelarlo recientemente).

Ante la Comisión Central de Monumentos en 1 de marzo de 1982 se informó del expediente incoado para la declaración de monumento histórico-artístico a favor de la Ermita de Santa Bárbara, de Yecla, que no prosperó⁽¹³⁾, y al ser transferidas las funciones en materia de Cultura a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, la Comisión de Patrimonio Histórico Artístico acordó en 1984 dejar sin efecto la pretendida declaración de Monumento Histórico Artístico y archivar el expediente. En 1988 se solicitó incoación de expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, siendo desestimada tal solicitud por el Consejo Asesor Regional del Patrimonio Histórico de Murcia, en sesión celebrada en 21 de febrero de 1990, por apreciar que “no es un inmueble que contenga elementos de singular relevancia para tal calificación”.

3. Contenido mueble. Piezas de escultura y pintura

De las obras escultóricas y pictóricas desaparecidas que albergó la Ermita de Santa Bárbara hasta 1936, cabe mencionar un lienzo de la **Virgen de Belén**, obra algo interesante, acaso o anterior al siglo XIX, cuadro de pequeñas dimensiones, de autor desconocido (nunca destruido y que acaso supuso apropiación indebida ajena durante la guerra), sobre el que dejó constancia *Giménez Rubio*, cuando dice erróneamente que se hallaba sobre el altar mayor⁽¹⁴⁾ (lo fue sobre el retablo de la tercera capilla

del lado de la Epístola). Era de factura semejante al conservado en la girola de la Catedral de Murcia.

Ubicada sobre buen retablo barroco y en hornacina, de cierta prestancia era la destruida imagen de **San Isidro Labrador** que se hallaba en la 3.^a capilla del lado del Evangelio, talla escultórica de principios del XIX, de la que hay que advertir que no fue obra del estatuario *Roque López y López* como se ha apuntado en algún lugar, ya que en la catalogación acerca de su producción artística llevada a cabo por los historiadores *Conde de la Roche*, *Sánchez Maurandi*, *José Sánchez Moreno* y *Elías Tormo y Monzó*, no existe obra alguna documentada de dicho artífice en Yecla.⁽¹⁵⁾ En una inscripción colocada a los pies de la imagen se podía leer: “A expensas de la Real Empresa de Aguas de San Isidro. Año de 1818”. Dos cornucopias, también perdidas, pintadas sobre la mazonería del retablo, evidenciaban sendas escenas, una a cada lado del retablo, de la vida y milagros del santo, acaso obra del decorador *José Reig y Pérez*: En la izquierda **El milagro del pozo** (las aguas devuelven a la superficie al hijo del santo), y en la derecha **San Isidro en oración mientras un ángel cuida del arado conduciendo los bueyes**.

Evocar entre otras imágenes también perdidas las esculturas de la titular **Santa Bárbara** (en el retablo mayor), **San José** (1.^a cap. Ev.), **Inmaculada Concepción** (2.^a cap. Ev.), **Santa Catalina** (2.^a cap. Ep.); y bajo del coro, en hornacinas, un **Nazareno** y un **Cristo Crucificado** pequeño, y, con altar propio, una imagen vestidera de la **Virgen de la Soledad**, todas de autor ignorado y fecha imprecisa. Las capillas de las naves laterales estuvieron presididas por cinco retablos de madera de estilo barroco, dorados y de buena factura también

(12) El maestro de obras Juan Carpena Vicente realizó el trazado del Paseo del Cementerio de Yecla en 1928, con un presupuesto de 4.600 pesetas. Véase “Notas de la semana. El camino del Cementerio”. *¡Adelante! (Periódico Independiente)*. Yecla, 10 de marzo de 1928, Núm 89, p. 3.

(13) “Yecla: Santa Bárbara (1 de marzo). Construcción muy sencilla y popular barroca, de tres naves con retablos de carácter popular. Consta que existe en 1752”. Consúltense “Comisión Central de Monumentos: Monumentos históricos-artísticos. Conjuntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1982”, en la revista *Academia* (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, segundo semestre de 1982, Núm. 55, p. 247.

(14) GIMENEZ RUBIO, Pascual: *Memoria de apuntes para la historia de Yecla*. Yecla, Impr. de Juan Azorín, 1865, p. 287.

(15) ROCHE, Conde de la: *Catálogo de las esculturas que hizo don Roque López, discípulo de Salzillo*. Murcia, 1899; SANCHEZ MAURANDI, A., SANCHEZ MORENO, J. y TORMO Y MONZO, E.: “Estudio sobre la escultura de Roque López”, en *MURGETANA*. Murcia, 1949, pp. 49-129.



Fig. 4. Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Presbiterio con retablo barroco. (Foto: Salvador Martínez y archivo fotográfico de Javier Delicado, c. 1987).

desaparecidos, que sirvieron de leña para combatir el frío de los allí alojados durante la guerra civil (el aforo de la ermita fue utilizado en dicho período bélico como albergue de refugiados o evacuados y Escuela Primaria).⁽¹⁶⁾

Y antiguas, y sin ubicación conocida por los más ancianos pero documentadas de antiguo por *Juan Blázquez*, mencionaremos dos pinturas sobre lienzo de **San Francisco de Paula** y **San Jerónimo**, anónimas y del siglo xvii, donación de los consortes Francisco Soriano y Juana Marco en 1652.

Entre las esculturas y pinturas que alberga la Ermita de Santa Bárbara, puestas aquí a partir de 1940, adquiridas o traídas de otros lugares, se refieren:

En el presbiterio:

Retablo mayor barroco clasicista (Fig. 4), abigarrado en su unidad compositiva, tallado en yeso o ladrillo sobre la superficie vertical de la pared (obra de albañilería) imitando jaspes, de fines del siglo xviii, con pinturas de arquitecturas simuladas, pintado en 1866. Una inscripción oculta por aplacado de mármol recuerda la efemérides: “*Se pintó este retablo a expensas de los devotos el año 1866*”. Sendos pares de pilas-trillas recorridas en su caña por grutescos dorados se disponen a cada lado. En el camarín preside la imagen titular de **Santa Bárbara**, de 130 cms. (menor tamaño que el natural), pieza de escayola u olot, policromada, de muy mala traza, que data de 1943, y que sustituye a otra anterior. En los colaterales del retablo, pinturas murales al temple (técnica que emplea cola de conejo y clara de huevo) enmarcadas por cornucopias, de arte indocto y popular en su factura, de **El martirio de Santa Bárbara** (lado de la izquierda a la vista del

espectador) y **La aparición de Cristo a Santa Bárbara ad Víncula** (lado de la derecha), acaso obra del decorador de muros más que pintor, *José Reig y Pérez* —por 1866—, restauradas hacia 1945 por el pintor local *José Marco Muñoz*. Debajo de ambas pinturas estuvieron hasta bien entrado el siglo xviii sendas portezuelas, tapiadas con motivo de la ampliación de la ermita en dicho siglo, que comunicaban presbiterio y sacristía, utilizadas hoy como alacenas. Sobre la mesa del altar, tabernáculo neogoticista dorado actual que rompe la estética del conjunto. Sobre pequeña credencia o cajonera de caoba, a la izquierda, imagen escultórica de **San José**, de principios del xx, de 74 cms. (sin contar el trono de nubes ni la corona) atribuida a *Venancio Marco Roig* (?), que procede de la Iglesia parroquial del Niño Jesús.

Pendiendo de la cabecera, carrillón moderno o rueda de 20 campanillas pequeñas.

Capillas del lado del Evangelio:

1.^a CAPILLA: Sobre altar de yeso tapiz de **San José**, de aproximadamente 200 x 145 cms., actual y de escaso mérito. Y pintura, puesta en este lugar provisionalmente, de **Santa Bárbara**, óleo sobre lienzo en estilo barroco de fines del xviii, de 180 x 130 cms., a falta de limpieza y reintegración, que ha sido donado a la Ermita de Santa Bárbara por el Asilo de Ancianos en 1995 y procede del legado a aquél de la familia de *Francisco Lorenzo*. Representa a la santa sobre una nube con ángeles niños, y los símbolos que le son propios en su iconografía: torre, templo y cañones. En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se lee la cartela que sigue, el cuarto verso perdido: “*Si de Barbara devoto / eres con fé verdadera / conseguiréis como beis / ...*” Se presume sea su próximo destino la habitación-trastero aneja, que será habilitada para capilla.

2.^a CAPILLA: En impropio retablo neorrománico aprovechado de otro lugar, y en hornacina, floja imagen escultórica de **San Pascual Baylón**, de 93 cms., acaso del xix, propiedad del farmacéutico *Juan de Dios Azorín Bautista*, donación en octubre de 1977 de los herederos de la familia *Azorín Albiñana*. En la mesa de altar, imágenes de urnas, del **Niño Dios de la Salud**, interesante talla vestida de 55 cms., siglo xix y anónima, propiedad

(16) Debemos muchas de las noticias de época aquí expuestas a la lúcida memoria de *Argimiro Azorín Pérez*, quien durante muchos años (más de 55) ha venido estando al cuidado de la Ermita de Santa Bárbara, de Yecla.

de *Pedro Muñoz Ibáñez*, donada en enero de 1969 (la urna en 1976) por su hermana *Concha Muñoz Muñoz*; y de **San Francisco de Asís**, talla de 62 cms. y arte italiano (su procedencia), propiedad que fue del sacerdote *Francisco Cerezo*, donación en 1971 de la familia *Palao Bañón*.

3.^a CAPILLA: En nicho protegido por portezuela acristalada, **San Isidro Labrador**, de 108 cms., talla escultórica del año 1949, del estatuario murciano *José Lozano Roca* y cuyo coste ascendió a 2.500 pesetas⁽¹⁷⁾, sufragadas por los consortes *Francisco Palao Martínez* y *Juana Díaz Candela*. Conserva las manos de la antigua imagen que bajo la misma advocación se ubicó en esta ermita y que sin fundamento la atribuyeron al escultor *Roque López y López* siendo destruida en 1936. Sobre la mesa del altar, del lado de la izquierda urna con un **Niño Jesús**, de escayola, donación en 1922 del sacerdote *José Sánchez Iúdice*; y del lado de la izquierda un **San Roque** en olot que desmerece, especialmente el animalito que le acompaña.

En el muro colateral junto a la puerta de la sacristía y mirando hacia los pies, **La Divina Pastora**, buena pintura sobre lienzo (decrépito el Niño) de 86 x 64 cms., de procedencia antigua, quizás del XVIII, con la inscripción "SAJ". Fue donación en agosto de 1970 de su cofradía, con sede en la calle del Pintor Aguirre, antigua de La Habana (bajo la advocación de "La divina Pastora" son numerosos los lienzos conservados en Yecla, tanto en edificios de carácter religioso como en colecciones particulares, piedad que se fomentó durante el siglo XVIII por el fraile capuchino *Diego José de Cádiz*).

Capillas del lado de la Epístola:

2.^a CAPILLA: **Santa Catalina, virgen y mártir**, pintura sobre lona o sarga, sin enmarcar, horrenda, de 200 x 95 cms., firmada por *Francisco Díaz* y que inserta la data 22-XII-1970. Retocada por su autor años después, la tela sigue siendo impropia para el lugar.

Pieza interesante que conserva la capilla es una mesa de altar, de madera pintada en blanco, de estilo barroco, que procede de la primitiva ermita del Niño Jesús (convertida en parroquia en 1818, derribándose hacia 1872 por hallarse ruinosa y edificándose sobre su solar una nueva iglesia de mayor capacidad, obra de *Justo Millán Espinosa*, de 1881 a 1888).

3.^a CAPILLA: Desde 1965 a 1991 presidió este ámbito una **Virgen de la Aurora** (Fig. 5), óleo sobre lienzo de arte popular, cuya autoría podría atribuirse a *José Reig y Pérez* (una especie de mediocre factótum en la Yecla del siglo XIX, además de profesor de "Dibujo Lineal y de



Fig. 5. ¿José REIG Y PEREZ?: *Virgen de la Aurora*. Oleo sobre lienzo. Año 1856. Propiedad de la Cofradía de la Virgen de los Auroros. Yecla.

Adorno" del Colegio de las Escuelas Pías), de aproximadamente 130 x 100 cms., que en su parte inferior derecha inserta la inscripción: "A. M. Sma. de la Aurora, sus devotos. Año 1856". El cuadro fue sometido a una limpieza por la restauradora en pintura *Pascuala Pastor*, natural de Jumilla, en 1975. Constituía depósito de la Hermandad de los Auroros, advocación de secular devoción en Yecla. En opinión de los cofrades de la Virgen de la Aurora el cuadro retornará a esta capilla cuando en la ermita se celebre culto a diario. Le sustituye una litografía de **La Inmaculada Concepción**, de

(17) Obra documentada en las cartas manuscritas del escultor José Lozano Roca, dirigidas a Argimiro Azorín Pérez, de Yecla, fechadas en 1 de julio y 8 de agosto de 1949, respectivamente. El taller imaginero del escultor José Lozano Roca se localizaba en la calle de Mariano Girada, n.º 36, de la ciudad de Murcia.

impronta leonardesca, con marco modernista de la década de los años diez, originario de la Catequesis de Adultos.

En el muro colateral y en línea de presbiterio mirando hacia los pies del templo, muy interesante **Grupo escultórico de San Rafael Arcángel con el joven Tobías** (imágenes de urna), talla en madera de 65 cms. de altura sin incluir la peana, obra de gran mérito y autor desconocido (¿imaginería valenciana?), “ut dicitur” proveniente de la Parroquia de San Juan y San Vicente, de Valencia, en 1950.

CORO: Sencillo armonium de cuatro octavas. En el muro testero, oleografías sin mérito de las **Animas del Purgatorio** (restos de un estandarte de Animas, de la Iglesia parroquial del Niño Jesús) y de **San José**.

SOTOCORO: A los pies del templo y en hornacina que mira hacia la cabecera, imagen escultórica enlucada (solo tallada cabeza, pies y manos) de **San Lucas Evangelista**, de 100 cms., datable en las postrimerías del XIX, obra de un aficionado a la estatuaría llamado *Manolo “el santero”*, del que será también la imagen decapitada de **Jesús Nazareno** (a falta de restaurar), escultura mutilada que se ubicó sobre otra hornacina de este recinto, hoy tabicada, que actualmente se localiza en el camarín del presbiterio.

NAVE CENTRAL: Catorce láminas con escenas de la Pasión con sus correspondientes crucecillas de madera al uso permanecen adosadas a los pilares de la nave mayor conformando un **Viacrucis**.

SACRISTIA: Varias litografías y estampas del XIX, enmarcadas, cuelgan de las paredes de la estancia: una de **Nuestra Señora del Rosario de la Aurora**, grabado del año 1856, interesante documento histórico, que inserta a los pies de la imagen una “Vista de Yecla” de la época; y otras de menor entidad, como un “Corazón de María”, una “Santa Bárbara”, etc.

Entre otros enseres cabe reseñar, según describe un inventario de 1971⁽¹⁸⁾, dos cálices de plata de fecha imprecisa (no vistos), capa pluvial damasquiada, varias casullas, custodia de metal y otros ornamentos de escaso interés artístico, sí litúrgico.

4. La devoción popular a Santa Bárbara y San Isidro Labrador.

Notoria es la **devoción secular a Santa Bárbara** (al menos cuando truena) en el ámbito español que fue reavivada por el Padre carmelita *Claudio San José* (es abogada reconocida del riesgo: de artificeros, artilleros —recuérdese que hasta una fábrica de explosivos del norte lleva su nombre—, bomberos, mineros y marinos), singularmente en localidades que durante algún

tiempo estuvieron vinculadas a la orden del Temple (Barruelo de Santullán, Mieres y Monzón), y particularmente en Yecla, lugar en el que sabemos que la Santa era llevada en procesión por su cofradía cada 4 de diciembre, “festividad de Santa Más” (?) Más modernamente —siglo XVIII— la imagen en ocasiones varias fue sacada en rogativas por los campesinos para implorar remedio del cielo contra las tormentas.

La ermita de su advocación en Yecla fue edificada⁽¹⁹⁾ hacia 1609 y se eligió para ello la cumbre de un montecillo, extramuros de la población, costeada por la Cofradía de Santa Bárbara, y siendo mayordomos *Bartolomé Sancho* y acaso *Tomás de Lordieta*, hermandad de la que hay noticia que existía a fines del siglo anterior a través de Juan Blázquez⁽²⁰⁾, y de la que era miembro cofrade *Francisco Hernández*, fallecido en 1606. Advertiremos siempre que ermitas e iglesuelas dedicadas a Santa Bárbara han presidido cerros o se han alzado sobre cimas de sierras, en recuerdo del martirio al que fue sometida la santa, a sus 16 años, en un castillo (es uno de los atributos con el que se la representa) inflingido por su padre, el poderoso magnate *Dióscoro*. Así acontece en poblaciones cercanas como Caudete, La Font de La Figuera y Monóvar, donde sobre altas cumbres se localizan santuarios dedicados a la santa.

La ermita de que tratamos en todo tiempo contó con capellán propio que venía oficiando a diario hasta 1936. Después de la última guerra sólo se ha venido celebrando misa los domingos y festivos, y desde seis años atrás el culto ha quedado reducido a las conmemoraciones de la titular Santa Bárbara (4 de diciembre) y de San Isidro Labrador (15 de mayo).

(18) “Inventario de la Iglesia de Santa Bárbara”. Yecla, 7 de mayo de 1971. Manuscrito en ejemplar de cuatro folios realizado por Argimiro Azorín Pérez, con la supervisión del entonces párroco de la Iglesia del Niño Jesús, José Ortuño Carrillo.

(19) En un entorno próximo (principio de la calle de Santa Bárbara, confluencia a la del Pintor Aguirre) se hallaba en tiempo pasado ¿siglo XV? la Ermita de San Antón, ignorándose su fundación y hasta qué momento estuvo en pie, cerca de la que existió un cementerio. (Véase SORIANO TORREGROSA, Fausto: *Historia de Yecla*. Valencia, Impresos Cosmos, 1950, p. 124; ELIAS GARCIA, M.ª Pilar: *El núcleo de Yecla: Estudio físico y demográfico* (Tesis de licenciatura inédita. Murcia, 1960, p. 39; MORALES GIL, Alfredo: *El Altiplano de Jumilla-Yecla*. Universidad de Murcia, Departamento de Geografía, 1972, p. 188).

(20) BLAZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en tiempos de Felipe II (1556-1598)*. Yecla, Imp. La Levantina, 1981, p. 68; BLAZQUEZ MIGUEL, Juan: *Yecla en el reinado de Felipe II (1598-1621)*. Yecla, Imp. La Levantina, 1983, p. 107.

Santa Bárbara, ante la falta de uso y cuidado, paulatinamente se ha ido degradando y camina, irremisiblemente, de seguir así, hacia su ruina. Por ello es preciso que se tome conciencia de que el culto a diario debe retornar a la misma, como primera medida que evite su deterioro.

La **devoción a San Isidro Labrador** arranca desde fines del siglo XVIII y más concretamente desde 1818, momento de la adquisición de una talla escultórica bajo dicha advocación, a tenor de la inscripción que se hallaba debajo de su hornacina en la que se podía leer, según recuerdan los viejos del lugar: “*A expensas de la Real Empresa de Aguas de San Isidro. Año 1818*”. Ello se debe al alumbramiento de aguas en San Isidro “el viejo”, enclave situado en el paraje de La Maneta, próximo a la población. Dicho hallazgo en el pasado siglo (año 1818) motivó y acrecentó la devoción local por este santo, patrono de los agricultores.

Los actos conmemorativos en honor al santo labrador desde la indicada fecha han venido consistiendo en la celebración, en la víspera (14 de mayo) de su festividad, de las tan tradicionales hogueras, con disparo de cohetes y volteo de campanas; y en su día (15 de mayo), de procesión con la imagen del santo según itinerario acostumbrado, tras de la cual se oficia misa solemne con sermón. En los últimos tiempos, gracias a la Hermandad de Agricultores y Ganaderos, la festividad ha devenido en fiesta popular de gran raigambre.

Reseña histórica requiere citar aquí la traída a Yecla, en 28 de enero de 1752, de una talla en madera de la “Virgen de la Aurora”, obra del escultor *Antonio Salvatierra*, natural de Aspe (Alicante), con destino a la Iglesia parroquial de la Asunción (Iglesia Vieja). Con dicho motivo la imagen fue llevada en procesión a la Ermita de Santa Bárbara en la mencionada fecha, acompañada del santo rosario.

5. Las anejas escuelas de Santa Bárbara, arruinadas.

Aneja a la cabecera de la ermita, con entrada independiente por el callejón de Santa Catalina, se halla un sencillo y pobre edificio sin ningún interés artístico, de una sola planta (baja) y de disposición rectangular, ya desvencijado y con la techumbre a dos aguas semihundida y derribado en 1996 tras estar escrito el presente estudio—, que fue **Escuela Pública de Niños**, construida en los años veinte de nuestro siglo quizás por el maestro de obras *Juan Vicente Carpena*, quien por esos años se hallaba realizando labores de reparación en la ermita; edificio ventilado por ocho grandes ventanales (cuatro por cada lado), protegidos con reja, algunos de los



Fig. 6. Yecla. Ermita de Santa Bárbara y anejas escuelas arruinadas. (Foto Javier Delicado, c. 1992).

cuales versan al antecitado callejón (Fig. 6) y cuya singladura histórica es como sigue.

A solicitud de *Dolores Gisbert* y de *Pascuala López García*, y a instancias de la Parroquia del Niño Jesús, en 1922 se establecía una Escuela para Niños en Santa Bárbara, edificándose en los aledaños un aula para impartir Enseñanza Primaria, inaugurándose en 1924 con la denominación de “Escuelas de Santa Bárbara”, que estuvo funcionando incluso en tiempo de guerra. Tras la misma se hizo cargo de ella el Ayuntamiento teniendo carácter público y permaneciendo en activo hasta 1973, fecha en que fue clausurada.

Mediaba entre la Escuela de Niños y la de Niñas (que se dirá—la enseñanza entonces desgraciadamente era clasista y sexista—) un amplio patio interior. La **Escuela Pública de Niñas** fue creada en 1927 y se mantuvo abierta hasta su cierre, como la anterior, en 1973, corriendo peor suerte el edificio al ser derribado. Una crónica de la prensa local por los años en que se construyó, nos da detalle de la misma. Consistía el recinto de

la Escuela de Niñas, de planta cuadrada y que confrontaba en suelo urbano con el anterior, en *“un amplio salón bien iluminado por cuatro grandes ventanales — dos por cada lado—, con mucho y riente sol, con todo el material docente nuevo, y con el sello de una modestia que encanta”*⁽²¹⁾. Poseía entrada propia por la retrepada prolongación de la calle de la Cuesta, que protegía una angosta tapia de obra, y hoy su solar, del que emerge la roca viva, constituye su único eco de gesta.

6. Unas consideraciones en torno al patrimonio arquitectónico de la Ermita de Santa Bárbara, de Yecla.

El patrimonio histórico-artístico de las aldeas, lugares, villas y ciudades que pueblan nuestra geografía, gradualmente, va siendo dado a conocer por los estudiosos a través de los correspondientes Catálogos de Monumentos publicados, y el gran público va tomando conciencia de lo mucho que ello significa, una herencia del pasado a preservar y conservar, que ha de constituir legado para las generaciones venideras.

El patrimonio rural, en particular el de las ermitas y santuarios, ha sido siempre el gran perjudicado, el mayormente castigado. El envejecimiento del edificio, su falta de uso y la despoblación del entorno son las causas principales de su ruina: la primera, por necesidad de continuos retejos en sus cubiertas; y la segunda, por abandono y falta de protección.

La **Ermita de Santa Bárbara**, de Yecla, pese a su escaso carácter monumental, es un edificio histórico y ambiental que requiere conservación y salvaguarda, y como tal hay que considerarlo cuando se proceda sobre el mismo a cualquier valoración, o emisión de informe técnico sobre su estado, supervisado siempre por arquitecto-restaurador del patrimonio artístico o experto historiador del arte.

El estado actual de la ermita de que tratamos, en cuanto a su estructura arquitectónica, presenta un preocupante estado de conservación. Si bien es de señalar que las cubiertas del edificio fueron saneadas recientemente (en 1989), retejándose para evitar filtraciones de agua, en su interior, bóvedas, arcos y muros del presbiterio y coro de la primitiva fábrica del edificio presentan numerosas grietas y fisuras que interesaría reparar, siendo lamentable el aspecto que revela el sotocoro a falta de revoque, precisando sanear el zócalo de toda la

ermita con el fin de evitar humedades, remozándolo, sin privarlo por ello de su añoso carácter.

También convendría recabar (aquí se requiere la intervención de expertos restauradores en pintura) en la serie de pinturas ornamentales barrocas que recorren el intradós de las arcadas de medio punto de la nave central, que torpemente fueron repintadas de gris en la remodelación que de la ermita se llevó a cabo entre 1917 y 1927, con el fin de devolverlas a su estado original.

Por otro lado nos apercibimos de los desconchados de pintura habidos sobre el blanco del interior del edificio, propios de las humedades y del paso del tiempo, fácilmente subsanables.

Intervención urgente requiere la aneja “Casa del Ermitaño”, cuyos leños de su techumbre y elementos de su cubierta aparecen dañados y sus muros de mampostería se caen a pedazos y convendría consolidar, siempre con el empleo de materiales tradicionales que restituyan lo dañado (nunca ladrillo), en base a piedra bien trabada con mortero de cal y arena, protegida con su correspondiente capa de enlucido y enjalbelgado (blanqueado de cal).

En lo que corresponde a su fachada, desafortunadamente revestida de ladrillo en 1979, nos pronunciaríamos en favor de su desmantelamiento, con el fin de lograr idéntica impronta que el resto de la edificación, blanqueando incluso la espadaña, aunque ello sabemos supondría una utopía.

Por último, en esa nuestra constante preocupación por el buen mantenimiento de los edificios históricos de España y del mundo, instamos tanto a las autoridades eclesiásticas como civiles del lugar para que el culto a diario retorne a la Ermita de Santa Bárbara, con lo que se habrán cubierto dos objetivos capitales: evitar el deterioro de la ermita y dotarla de uso. Su feligresía lo agradecería, y la memoria histórica de la ciudad también.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ
Historiador del Arte. Universidad de Valencia

(21) “Escuelas de Santa Bárbara”, en *¡ADELANTE! (Periódico Independiente)*. Yecla, 17 noviembre 1928, Núm. 122, p. 1.

RETABLO DE LA PARROQUIA ARCIPRESTAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION DE JIJONA. OBRA DE OCTAVIO VICENT

OCTAVIO VICENT

La personalidad artística de *Octavio Vicent* es bien conocida por su brillante trayectoria profesional. Sus méritos excepcionales acreditan su especial talento artístico y el esfuerzo apasionado de toda una vida dedicada a la creación escultórica. Pero no se trata aquí de descubrir ahora lo que ya es historia de un laureado escultor; se pretende únicamente, a modo de premisa, dejar constancia de que, como escultor, Octavio Vicent representa la tradición. Y de hecho la representa bajo dos aspectos significativos.

Uno, está relacionado con el saber, un saber específico que hay que entender como algo que se da en el alma y que, como tal, se constituye en un estado. Así, puesto que los contenidos de todo saber se convierten en proposiciones, el saber que se da en nuestro artista, como hombre individual, continuador de una tradición, se transforma en proposiciones escultóricas concretas, que son, en definitiva, las que hacen de él un escultor en el pleno sentido del término y con las características que lo singularizan actualmente. Es más: Octavio Vicent es un heredero entusiasta del saber escultórico de la tradición. Su profundo conocimiento de la escultura, tanto en el dominio del oficio y de la técnica como por la coherencia de sus conceptos formales y axiológicos, no sólo dan testimonio de ello; además le otorga legítimamente el título de “maestro”.

Porque realmente, sin paliación alguna, Octavio Vicent es ante todo un maestro de la escultura, y como tal, insistimos, depositario de ese hermoso legado de la tradición: “el saber escultórico”, como disciplina del “hacer”.

El otro aspecto está referido a su ideal plástico, que por su concepto formal se encarna e identifica con el espíritu clásico de la escultura mediterránea; pero muy en particular, su arte pertenece a esa virtuosa estirpe de los grandes “modeladores” de la escultura valenciana, cuya habilidad y destreza instrumental pudo alcanzar resultados geniales en los procesos mismos de configuración expresiva.

Esta disposición preferente viene determinada en cierto modo por la sólida formación técnica y conceptual recibida por el escultor en un entorno de dominante espíritu clásico, que además asimila de manera natural.

El hecho es que en ningún momento de su trayectoria artística renuncia a ello. En el fondo es una cuestión de fidelidad a sí mismo y a todo lo que representa esa concepción ideal, con cuya categoría formal se siente muy identificado, por lo menos en sus aspectos más esenciales. Pero esto que decimos no supone que su obra no integre otros elementos de orden personal, como son su propia visión naturalista, su sensibilidad táctil-visual y su temperamento formalista. De esta relación sustancial de la tradición y el yo personal, sin conflicto alguno, surge el estilo figurativo que condensa todo su instinto de escultor.

La realidad plástica es para él un problema dialéctico de formas y volúmenes por el que la materia debe ser liberada a ultranza de su condición inerte al mundo de la expresión. Toda su aventura artística se debate en esa dimensión, buscando e indagando permanentemente en las posibilidades plásticas de la figura humana, con el convencimiento de quien sabe lo que quiere y a donde va; pero, además, animado siempre de una fuerte pasión por el “obrar” y el “hacer”, entendidos estos términos en el sentido escolástico.

Todo esto explica en cierto modo que sus exploraciones escultóricas no hayan entrado en el territorio de las corrientes más modernas; sin duda su interés artístico encontraba suficiente campo de acción y reflexión estética en la propia concepción de su obra, que, de otra parte, podía alcanzar una evolución dentro de ella misma, como de hecho sucede. Porque efectivamente, su producción escultórica sigue una progresiva línea de evolución que lleva su primera etapa de claro acento clásico a un naturalismo conceptual, de extraordinaria plasticidad, que en su producción última se aproxima a un personal sentido expresionista, con enorme fuerza vital.

De cualquier modo Octavio Vicent es ante todo un gran escultor, que se enfrenta a su quehacer artístico con una inquebrantable sinceridad y un insobornable sentido de lo figurativo. Hace aquello que siente vivamente, aplicando todo su saber sin gesticulaciones ni dramas. Su apasionada vocación por la modelación sensual y sustantiva de las formas y los volúmenes aporta y define los elementos más individuales y personales de toda su obra.

Pero pasemos ahora al tema central de este corto ensayo.

EL RETABLO

Cuando el escultor realizaba esta obra tuve oportunidad de ver en su estudio alguna de las figuras y grupos que formarían parte del monumental relieve. Recuerdo con claridad el enorme efecto que me causaron. La calidez del barro rojo, la enorme proporción de las figuras, la magnífica estructura de sus planos, la precisa modelación de las formas y volúmenes y las vibrantes texturas de las superficies constituyeron para mi un conjunto de cualidades plásticas que despertaron inmediatamente todo mi interés artístico.

Bastantes años después pude contemplar la obra completa, el mármol blanco y bronce, ya colocado en su totalidad en la Parroquia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona.

La primera visión de la enorme composición sobrecogió mi ánimo. Estaba frente a una obra de una categoría estética fuera de lo común, capaz de cautivar el espíritu contemplativo en toda su dimensión emocional y receptiva. Por su ambición representativa y por el esfuerzo técnico y artístico que supone su realización, puede considerarse como una obra heroica, digna de las grandes realizaciones renacentistas.

Uno de los valores que destaca de inmediato en este formidable relieve es su esplendor. La luz que incide sobre las superficies y las formas que lo estructuran establece un juego estético de variables sutiles que tienden, por la blancura del mármol, a generar un clima de claridad y transparencia consustanciales. El fundamento de esta acción cualificadora radica en que el artista ha tenido muy en cuenta la naturaleza misma de los materiales empleados y ha seguido con rigor intuitivo la integración metódica y expresiva de los mismos en la organización artística de la gran composición. De tal manera se produce ésto que los enunciados plásticos encarnados en su medio se transmaterializan y, por lo tanto, aparecen vinculados a la nueva realidad: la obra como entidad individual. En efecto, el contrapunto del blanco mármol y la tonalidad del bronce, no sólo rompen y quebrantan el principio de uniformidad —que inevitablemente se produciría con el empleo exclusivo de unos de estos materiales— sino que además se introduce con ello un sistema de contraste estético, por el cual la composición se articula tonalmente y prefija su centro esencial. De ahí el rango visual que define y caracteriza esta singular obra. En este sentido, pues, la



obra se presenta como un todo perfectamente vertebrado en el que los valores formales y plásticos se manifiestan plenamente coherentes con la estética del artista y con una justa adecuación al contenido religioso del tema.

Este gran relieve está dedicado a la "Asunción". Su realización supuso cuatro años de intenso y continuo trabajo. La terminación se produjo en 1976, aunque su inauguración no se llevó a efecto hasta 1977.

La proporción de la superficie es de nueve por quince metros, en disposición vertical, cerrada por el medio punto.

El esquema básico de la estructura viene definido por dos frisos que ocupan la mitad inferior de la superficie total, en los que se desarrollan diferentes escenas con una disposición de continuidad narrativa. Su lectura tiene, pues, un sentido horizontal, con un orden espacial de izquierda a derecha. La primera de estas escenas es la de "Adán y Eva expulsados del Paraíso", seguida (para completar este primer friso) de otra escena que representa "La Iglesia militante", constituida por

el pueblo creyente, y en la que se incluye un conjunto de figuras que orientan su atención hacia el sacerdote que les habla. Las diferentes actitudes y formas de agrupamiento resuelven los problemas compositivos de estos temas atendiendo a los principios y a los conceptos generales por los que se regulan los esquemas compositivos clásicos; pero teniendo muy en cuenta además que estas escenas conecten al mismo tiempo con el centro visual de la composición total, para lo que se han dispuesto ritmos funcionales que cumplen tal cometido.

Esto mismo que decimos se verifica en el friso siguiente. Pero aquí sólo se desarrolla un tema: "*El sepulcro vacío de la Virgen*". Es una escena muy sentimentamente compuesta, en la que aparecen los apóstoles alrededor del sepulcro en una especie de clamor espiritual en el que se funden la sorpresa, el recogimiento, la adoración simbólica, la contemplación abstraída y la expectativa más extremada. En este sentido, los personajes están representados en las más variadas actitudes, desprendiéndose de todos ellos un sentimiento de conmoción interior. Con todo esto se crea un clímax espiritual intenso, que tiende a propagarse convergentemente hacia el centro significativo de la composición.

Por encima de este segundo friso y centrándose sobre el eje virtual que rige y equilibra el sistema compositivo, se presenta el tema sustancial: "*El misterio de la Asunción de María*". Ahí, en ese lugar preciso del campo visual (universo de cristiandad), nuestra mirada emocionada encuentra la imagen de la Virgen que, flanqueada en su parte inferior derecha e izquierda por dos ángeles en actitud dinámica y de adoración, es elevada al Reino de Dios. Estas tres esculturas en bronce forman un esquema triangular, de evidente sentido simbólico y plástico, que contrasta armónicamente con la estructura básica de los frisos.

La figura de María, bellísima de proporciones y forma, domina expresivamente todo el contexto por su etérea disposición y gesto, cuyos brazos abiertos en un modulante ritmo semidiagonal, simbolizan tanto su entrega humilde al reino absoluto del espíritu, como su carácter mediador entre la divinidad y los hombres. Como algo presentado por el propio artista, todo ello refleja, además, el insondable alborozo de la Madre que va al encuentro de su Hijo.

A la izquierda y derecha de la Virgen tenemos, respectivamente, "*La Anunciación*" y "*La muerte de Jesús*". Con estos temas se está significando el principio y el fin de la suprema y misteriosa misión de la Virgen respecto a Cristo.



La hermosa composición del relieve se cierra por la parte superior con el tema de la "*Santísima Trinidad*" y unos grupos de ángeles que limitan el espacio plástico con el ritmo del medio punto. Todo es coherente. La dialéctica de la materia y las formas se abre a la luz de lo cualitativo y a la plenitud del sentido de las cosas.

Se puede concluir aduciendo que este retablo es una importantísima obra de la escultura religiosa de nuestro tiempo y que la gran belleza que fluye de la claridad de su planteamiento formal y de los valores religiosos y artísticos que la esencializan, constituye un verdadero acontecimiento para el espíritu contemplativo, entendido éste como un acto por el cual podemos elevarnos de lo empírico a lo ideal y de la observación directa a una visión interior.

FRANCISCO BAÑOS

BINOMI EN LA PRODUCCIÓ RETAULÍSTICA DE JAUME MOLINS I ANTONI RICHARTE

El Retaule Major de l'Assumpció de Carcaixent de l'any 1748

Quan en l'any 1739 Jaume Molins Aceta, "el Major", escultor de la ciutat de València, finalitza la trona i el tornaveu de l'església parroquial de l'Assumpció de Carcaixent, està produint-s'hi una remodelació molt important, principalment decorativa, però que afectà a la totalitat del conjunt, tant arquitectònic com retablístic, escultòric, pictòric i ornamental. Açò va estar determinat perquè la meitat del temple havia estat arrasada per un incendi que afectà precisament a les parts més ornamentades i guarnides: el presbiteri, el creuer, la cúpula, la sagristia i la capella de la comunió. Si bé l'arrossegador incendi va devastar tots els bens que al seu pas va trobar fins deturar-se a l'altura de la nau principal, no va ser necessari l'enderrocament de l'edifici. Això sí: la desfeta afectà en tal mida els paraments, voltes, finestrals, sòcols, ebenisteria, etc. que desafiava en enllestir una reforma que afectàs no sols a la part danyada, sinó a la totalitat del conjunt, donats el volum i l'extensió de la part arruïnada pel sinistre. L'incendi va ocórrer el dia 6 de setembre de 1736 a resultes d'haver deixat Vicent Marco, el sagristà, uns ciris encesos al presbiteri⁽¹⁾. Ell mateix ho refereix a la compareixença que fa davant el prevere *Vicent Agraït*, Vicari perpetu de les parroquials d'Alzira, en virtut de comissió expesa pel notari apostòlic de l'arquebisbat amb ocasió de la Sumària informació de testimonis de l'incendi:

[...] TESTIGO VICENTE MARCO, SACHRISTAN

En la Villa de Carcaixent. dichos dia mes y año el dicho Señor Dotor Vicente Agraït P^o Vicario perpetuo de las Parroquiales de la Villa de Alcira en virtud de su comision mando compareser ante si a Vicente Marco Sachristan moso soltero del qual Su m^d. por ante el presente E^{mo}. y Notario Apostolico recibio Juramento que le presto a Dios y a una cruz en toda forma de derecho ofreciendo desir verdad de lo que seria preguntado y siendolo al tenor y conformidad de la comision que va por principio de esta sumaria dixo que en el dia seis de los presentes entre la una y las dos horas del dia llamaron al testigo que estava en su casa y le dixeran que salia humo de la Yglesia Parroquial, y habiendo acudido el testigo y habierto las puertas vio ensendido el retablo del Altar mayor y acudiendo a tocar la campana á fuego se quedo desmayado aunque toco la campana y en seguida se fue a romper las ventanas del simborio y luego que tuvo la una

rrompida de la violencia del humo que salio se tiro encima los texados de dicha Yglesia de donde paso a rremediar quanto pudo, y aunque havia mucha gente no se pudo sosegar el incendio que duró mas de quatro horas y la causa de dicho incendio discurre el testigo que fue que en dicho dia Fran^{co}. Reverti por la devocion que tenia a la milagrosa Ymagen de Aguas Vivas que estava colocada en el nicho del Altar mayor le dio dos velas para que las ensendiera a ocasion que en la mañana de dicho dia sacramentaron a una nieta suia, lo que executó el testigo. Y aunque el vicario de esta Parroquia le dixo por dos veces que las apagara, no lo executó y se fue a comer a su casa con el animo de bolber apagarlos y en este intermedio sucedio la desgracia, [...]⁽²⁾

Amb la crema es perdé, lamentablement, l'allençament manierista del temple, desapareguent, entre altres, el retaule major, obra de *Josep Munyós*, datat el 1610⁽³⁾. De la notorietat d'aquell retaule ens parlen alguns manuscrits, com ara el poètic del dominic Tomàs Güel, que el qualificà d'*Altar Supremo* i que, segons notícies de Francesc Fogués, sabem que era transsumpte del conservat fins al 1939 a la oblació veïna de Guadassuar⁽⁴⁾.

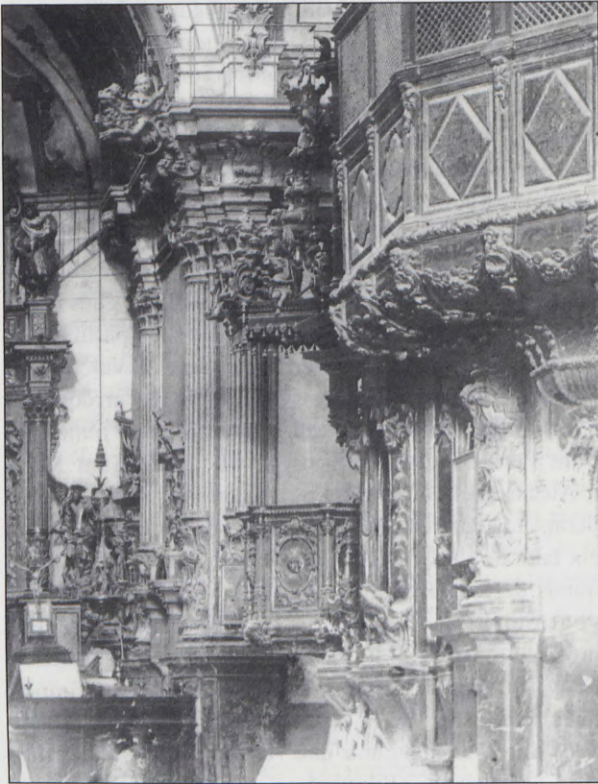
- (1) Fr. Tomàs Güel (O.P.), "Verdadera relación en un curioso romance en que se da cuenta de la desgracia que sucedió en la Villa de Carcaixent en el día 6 de Setiembre de este presente año 1736". Manuscrit donat a conèixer per CARRERES ZACARÉS, S., Rev. *Animos*, n.º 23, València, 1946. També ha estat transcrit, en part, per: SOLERIESTRUCH, E.: *Carcaixent, Antologia*, Carcaixent, 1981. pp. 107-111.
- (2) "Sumaria información de testigos hecha por el Señor Doctor Vicente Agraït P^{mo}. Vicario P^o. de las parroquiales de la villa de Alcira, en virtud de comisión expendida por el Y^{mo}. Señor Vicario General de este arzobispado a instáncia de la villa de Carcaixent. para probar que diferentes fragmentos depositados en el archivo de esta villa, son de la Imagen de Nuestra Señora de Aguas Vivas". ARXIU HISTÒRIC DE LA PARRÒQUIA DE L'ASSUMPCIÓ DE CARCAIXENT. Secc. "Aigües Vives", sig. 55. El document sencer ha estat transcrit per: DARÀS MAHIQUES, B.: en *Carcaixent, Festes Patronals*, Carcaixent, 1988.
- (3) A l'ARXIU HISTÒRIC PARRÒQUIAL DE L'ASSUMPCIÓ DE CARCAIXENT., (d'ací en avant A.H.P.A.C.) existeixen referències documentals dels pagaments rebuts per Josspe Munyos escultor a compte d'aquest retaule. "Libro de Visitas Pastorales", 1609, fol. 41 v. i 45 r.
- (4) FOGUÉS, F.: *Historia de Carcagente*. Imp. B. Cuenca, Carcaixent, 1934. p. 75. Un registre fotogràfic antic del retaule de Guadassuar desaparegut l'any 1936 ha estat recentment reproduït per, IBIZA OSCA, Vicent; MUT RUIZ, J. Enric: *Estudi sobre l'Església de Sant Vicent de Guadassuar*, Guadassuar, 1995. p. 63.

¿Es tracta del mateix Joan —¿Josep?— Munyós⁽⁵⁾ amb una prolixa nòmina d'obres, principalment de retaules? La producció d'aquest gran mestre semblava estar directament relacionada amb l'estil sobri dels retaules castellans, amb maçoneries generalment reticulars molt arquitectòniques amb frontons partits, incloent-hi quasi sempre escenes en relleu. Dos anys abans del retaule de Carcaixent, Munyós va realitzar el del monestir del Puig. Per a la ciutat de València feu el de la parròquia de Sant Martí, la imatge titular de la parròquia de Santa Caterina i les dels sants Joans, Baptista i Evangelista, per a la seua parròquia del Mercat, i les escultures del retaule de la Capella dels Reis al convent de sant Domènec.

Com ja s'ha dit, van ser moltes les empreses que es dugueren a terme després de l'incendi, tendents, en primer lloc, a la normalització de la vida parroquial i, en segon, a l'agençament del temple⁽⁶⁾. A finals de novembre del mateix any, només dos mesos després de l'incendi, ja s'havia restituit la imatge de *Nostra Senyora d'Aigües Vives*. En aquest cas, la urgència va estar imposada perquè la imatge es trobava en depòsit a la parròquia, cedida per la comunitat del convent d'Aigües Vives. L'escultura titular del monestir agustí s'havia dut a la ciutat el 28 d'abril del mateix any per tal de celebrar rogatives a causa d'unes pluges que amenaçaven en perdre la collita de la seda⁽⁷⁾. Només uns fragments de la pedra marbrejada blanca van estar reconeguts entre les despulles enrunades de l'altar major. Entre els fragments sembla, pels testimonis obtinguts, que es podia reconèixer el cap amb el rostre ben definit de la Verge i el del Xiquet, juntament amb restes de la peanya, això sí, ara mascarats i negres. La peremptorietat en la restitució de la imatge va estar condicionada per les característiques particulars de la cessió i per ser titular del monestir local, qüestió sens dubte formalitzada per la pressa i cortesia del clergat de la parròquia per tal de cerimoniar una nova escultura i restablir-la al convent. La rapidesa, en canvi, no va estar atropellada per la irreflexió i la imprudència pròpies de la precipitació. Més bé al contrari: tot va estar guiat amb explicitació i determini. Decrets judicials i sumaris informatius de testimonis de l'incendi donaren compte dels permenors de la tragèdia i provaren la rigorositat del procés. L'agençament de la nova imatge va estar encarregada al Mestre escultor Andreu Robres, ajudat per Andreu Paradís de la Companyia de Jesús, «artífices de conocida habilidad»⁽⁸⁾. La nova imatge, transsumpte de l'antiga, va estar elaborada quasi com si d'una falsificació es tractàs davall el consell dels comissionats, Vicent Talens, rector de la parròquia, i de Josep Albelda, subprior del monestir⁽⁹⁾.

Robres i Paradís són els primers autors documentats després de l'incendi. A més, concretament al primer, se li atribueix la reforma i la renovació de l'adornament del temple⁽¹⁰⁾, qüestió que no ha estat suficientment contrastada. Això no obstant, està documentada la seua presència davant una de les obres més particularment genuïnes i compromeses: la imatge de Nostra Senyora d'Aigües Vives⁽¹¹⁾. No deixa de sorprendre'ns haver comprovat que Andreu Robres Miralles va nàixer a Carcaixent l'any 1680, la qual cosa potser hagués determinat l'encàrrec⁽¹²⁾. De totes menes, la seua participació en la *Portada dels Ferros* de la catedral de València, el retaule de la Capella de la Comunió de la Parròquia de l'Assumpció de Torrent de l'any 1728, o els majors de Sant Pere a Sueca de l'any 1730, el de Sant Martí d'Alcàsser, el de Sant Jaume a Petrés de 1742 i els realitzats a la ciutat de València, com són el retaule major i els laterals de l'església del Temple, els de les parroquials de Sant Bertomeu, de Sant Miquel i el del convent del Pilar, demostren la proximitat de la seua producció. Robres, que va morir a la ciutat de València l'any 1763, pot considerar-se com a un dels més importants retaulistes de la primera meitat del segle XVIII. Sens dubte va inaugurar una vessant innovadora a l'escola valenciana, allunyant-se dels models del barroc

-
- (5) Per a la biografia d'aquest podeu veure: ORELLANA, M.A. de: *Biografía Pictórica Valentina*, València, 1967 (ed. de Xavier de Salas), pp. 529-534. També: RUIZ DE LIHORY (Barò d'Alcalalí): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, València, 1897, pp. 388-389.
- (6) El dia 12 de Maig de l'any 1737 es realitzà la Visura Oficial de les obres verificades al temple parroquial. Vid. FOGUÉS COGOLLÓS, José: *Ejemplares carcagentinas*. Carcaixent, 1902, p. 15.
- (7) "Acta notarial del lliurament de la imatge de Nostra Senyora d'Aigües Vives a la Villa de Carcaixent, pel prior i comunitat d'Aigües Vives el 28 d'abril de 1736. A.H.P.A.C., Secc. "Aigües Vives", sig. 55. Trans. per DARÀS MAHIQUES, B. en *Carcaixent. Festes Patronals*, Carcaixent, 1987.
- (8) "Decreto judicial de la Curia eclesiástica de Valencia, sobre la realización de la nueva imagen de María Santísima de Aguas Vivas". A.H.P.A.C., Secc. "Aigües Vives". Trans. en *Festess Patronals*, Carcaixent, 1985.
- (9) Al respecte podeu veure l'extens treball de documentació i bibliogràfic de FOGUÉS JUAN, F.: *Historia de la devoción a la Santísima Virgen en Carcagente*, Imp. Alfredo Bayarri, Carcaixent, 1922, pp. 9-15. També, *Historia y tradición de la Virgen de Aguas Vivas*, Carcaixent, Parròquia de l'Assumpció, 1982. "Reconstrucción de la imagen", pp. 197-203.
- (10) TORMO, E.: "Levante". *Guías Calpe*. Madrid, 1923, p. 202.
- (11) GUEROLA BLAY, V.: "Una escultura de Andrés Robres y Andrés Paradís, la imagen titular del monasterio agustino de Aguas Vivas". *Al-gezira*, n.º 9 (en premsa).
- (12) GUEROLA BLAY, V.: "Andreu Robres Miralles, Maestro de Escultura (Carcaixent 1680 - València 1763)", *Carcaixent. Festes Patronals*, Carcaixent, 1986.



*El púlpit de l'Assumpció.
Obra del mestre escultor Jaume Molins amb la col·laboració de l'ebenista Josep Herrero. Documentat l'any 1739*

precedent i introduint-hi estructures fortament simplificades i d'aresta amb certa regressivitat al repertori ornamental, tendent a un neomanierisme. Aquesta tendència de depuració potser hagués estat determinada per la influència del seu mestre, el pare Tomàs Vicent Tosca, un dels personatges més acreditats en la vida artística valenciana i que propugnava l'abandonament de les fórmules carregades en benefici de la claredat expositiva del discurs plàstic⁽¹³⁾.

Gens llunyà a aquestes propostes renovadores i pràcticament en associació d'idees i de formulismes, cal entendre la producció de Jaume Molins Aceta⁽¹⁴⁾ que, com ja s'ha dit, conclou la trona i el tornaveu de la parròquia de l'Assumpció l'any 1739⁽¹⁵⁾. Per a aquesta obra va rebre la col·laboració de l'ebenista Josep Herrero, qui es feu càrrec de la construcció de l'escala. La caixa estava encastada i subjectada a una petxina realitzada amb marqueteria de pedres, marbres i jaspis embotits, comportant un aspecte joliu, mogut entre la riquesa dels materials i l'acabat treball de l'entretalladura de les pedres. La resta del púlpit estava realitzat

amb fusta, després tractada amb fulla d'or de diferents gammes de lluïssors. Una xicoteta motlura en la part inferior delimitava les sis cares, dividides a la vegada per columnetes amb l'himóscap rellevat, el fust estriat i el capitell corint. Així, als intercolumnis plans es disposaven targes ovalades amb els atributs marians (*Pulchra ut sol, Turris davidica, Fons signatus, Puteus aquarum viventium i Electa ut luna*), mentre que la taula del centre presentava en relleu l'Assumpció de la Verge rodejada d'una apoteosi de núvols i àngels. El tornaveu, en paraules de Fogués, d'una «elegancia y vistosidad suma»⁽¹⁶⁾, estava sustentat per dos àngels amb un fons de vellut guarnit de plata. De la primera aresta del tornaveu penjava un fistonejat de campanetes formant dues rengleres, mentre que uns acants, mig roleos i amb ballarugues, formaven braços alçats que al reunir-se a la part de dalt donaven peu a un àngel que sostenia amb els braços alçats una gran corona imperial. L'ordenament d'aquest tornaveu, pensat com a una mena de xicotet transparent, es completava amb uns angelets asseguts a la vora, adoptant infinitat de moviments i gests i generalment amb les cametes penjant per tal de fer més gràcil i diàfan la seua corporeïtat celestial. Aquests duïen els atributs *Cipresus, Palma, Porta-Coeli, Lilius y Rosa mística*.

El púlpit pertanyia a la vessant estilística més genuïnament tradicionalista, mantenint esquemes plenament barroquitzants. Venia a manifestar la permanència quasi antagonista d'un estil excel·lent, meravellós i pletòric d'ornamentació, com si d'un joell es tractàs, enfilat de garlandes, fistons, acants i medallons, tot guarnit davall una traça ondulant.

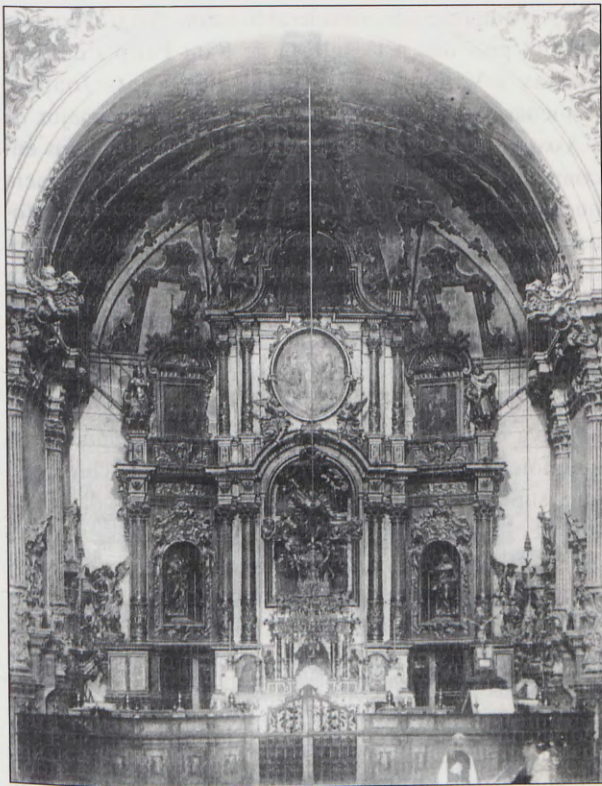
Dotze anys va permanèixer la Parròquia de l'Assumpció sense cap retaule a la capçalera del temple, fins que l'any 1748 s'inaugurà el nou altar major, obra de Jaume Molins Aceta, amb pintures d'Antoni Richarte Escámez, el mateix mestre escultor que nou anys abans havia conclòs el púlpit. Pensem que aquella obra va satisfer i complaure fins a tal punt el clergat de

(13) ORELLANA, M.A. de: *Op. cit.*, pp. 369-370.

(14) Per tal d'entendre i situar en el context retaulístic la producció de Jaume Molins, podeu veure: VILAPLANA, D.: "Gènesi i evolució del retaule barroc" en *Història de l'Art al País Valencià*, vol. II, ed. E. Llobregat y J. F. Ybars. València, 1986; p. 208-227.

(15) El púlpit va ser inaugurat el dia 28 de febrer i va predicar Fr. Diego Ortí, guardià del convent de carmelites descalços de Sant Pau d'Oriola. Vid. FOGUÉS JUAN, F.: *Historia de la devoción a la Santísima Virgen en Carcagente*. Carcaixent, 1922. "El púlpito de la parroquia", pp. 128-129. La primera notícia de la inauguració està transcrita per: FOGUÉS COGOLLOS, José: *Op. cit.* p. 15.

(16) *Ibidem.*, pp. 128-129.



El retaule major de l'Assumpció. Obra del mestre escultor Jaume Molins amb pintures d'Antoni Richarte. Documentat l'any 1748

la parròquia, que ocasionà l'encàrrec del retaule principal.

Jaume Molins, fill de mestre ebenista⁽¹⁷⁾, va nàixer a la ciutat de València en data desconeguda, probablement al voltant de 1707⁽¹⁸⁾. Va ser deixeble de Tomàs Artigues⁽¹⁹⁾ i també, possiblement, de Tomàs Lloréns, donat que aquest actua com a padrí seu en ser admés al gremi de fusters l'any 1727⁽²⁰⁾, del qual es nomenat prohom en 1745⁽²¹⁾ i clavari el 1764⁽²²⁾. D'una generació posterior i aprenents al seu taller son l'escultor Joaquim Llop, acadèmic de Sant Carles i expert en la tècnica del relleu en fang cuit i especialment el seu fill homònim, "el Menor", al qual es deuen les virtuts del frontó de l'església del Temple de València. Dins la producció escultòrica i retaulística de Molins destaca el retaule major de la Congregació de sant Felip Neri a València, potser una de les seues obres més representatives. Per a la mateixa església realitza els retaules de les capelles laterals i gran part de les escultures en pedra de la façana⁽²³⁾. En 1744 realitzà el retaule major de la parròquia dels sants Joans d'Almenara, també amb la col·laboració pictòrica d'Antoni Richarte⁽²⁴⁾ i en 1748 el retaule major de

l'Assumpció de Carcaixent⁽²⁵⁾. A Requena feu el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria, datat l'any 1755⁽²⁶⁾. El retaule de Sant Francesc de Paula per al convent de sant Sebastià a València, el qual abraçava la taula, greu i solemne, de Sant Francesc pintada per Vicent Macip, deu de correspondre a una producció molt avançada per l'abandonament dels formulismes d'adornament i per l'endinsament en el ple academicisme. L'any 1779, ja als darrers anys de la seua vida, feu la imatge de Sant Sebastià per a l'església de Benumea, pertanyent a Pego⁽²⁷⁾. Molins va ser nomenat director d'escultura i arquitectura de l'Acadèmia de Santa Bàrbara⁽²⁸⁾ i el 1768 director d'escultura en la de Sant Carles⁽²⁹⁾. En 1778 demanà a l'Acadèmia, donada la seua edat i malalties, que li foren repartides la paga de Sant Joan i la de Nadal fragmentades durant l'any⁽³⁰⁾. El 1781, impossibilitat per tal d'exercir la plaça de director, l'Acadèmia, ocupada al cap per el seu cunyat Josep Vergara, decideix la seua jubilació, mantenint-li el sou i els honors⁽³¹⁾. El 6 de setembre de l'any 1781, moria Molins a València, havent otorgat el seu darrer testament davant el notari Joaquim Salabert⁽³²⁾. La relació del

- (17) IGUAL ÚBEDA, A. - MOROTE CHAPA, F.: *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón, 1933, p. 97.
- (18) BUCHON CUEVAS, Ana M.ª: "Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio", *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1988, pp. 116-123. Nota n.º 3.
- (19) ORELLANA: *Op. cit.*, p. 431.
- (20) IGUAL - MOROTE: *Op. cit.*, p. 97.
- (21) *Ibidem*, p. 119.
- (22) *Ibidem*, p. 110.
- (23) No deixa de sorprendre com no apareixen citats Jaume Molins i Antoni Richarte al detallat estudi que va realitzar; SANCHIS SIVERA, J.: *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia*. València, 1913.
- (24) DURÁ LÓPEZ, F.: *Almenara, estudio monográfico*, Almenara, 1972, p. 89. Aquestes dades i notícies estan extretes, a la vegada, d'uns apunts mecanografiats i inèdits de Luis Cebrián Mezquita, metge d'Almenara i cronista oficial de la ciutat de València.
- (25) FOGUÉS JUAN, F.: *Historia de la devoción...*, *Op. cit.* pp. 18-19.
- (26) BERCHEZ, Joaquín: *Arquitectura y academismo en el siglo XVIII valenciano*. València, 1987, pp. 65-67.
- (27) MARTÍNEZ RONDÁN, J.: *L'hospital de Pego. Apunts per a la seua història*. Pego, 1981, pp. 42 i 162.
- (28) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *La Academia valenciana de Bellas Artes*. València, 1945, p. 52.
- (29) BUCHÓN CUEVAS, A. M.: *Op. cit.*, not. n.º 13. ARXIU DE L'ACADÈMIA DE SANT CARLES DE VALÈNCIA. *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*.
- (30) *Ibidem*, p. 116.
- (31) *Ibidem*, p. 117.
- (32) *Ibidem*, p. 117, not. 17. ARXIU DEL REGNE DE VALÈNCIA. Protocol n.º 7749, fol. 95 vº a 100 vº (11 - maig - 1781), notari Joaquim Salabert.

mestre escultor amb els Vergara, una de les principals i influents famílies artístiques valencianes, està sobradament confirmada pels dos matrimonis haguts: el primer amb Josepa M.^a Vergara Bartual, del qual naixqué Jaume. "el Menor", Josepa M.^a i Lluís, i el segon amb Josepa M.^a Vergara Ximeno, del qual naixqueren Rita i Josep⁽³³⁾.

Antoni Richarte Escámez, l'autor dels llenços del retaule de l'Assumpció de Carcaixent, va nàixer a Yecla l'any 1690. Es traslladà a Múrcia per tal d'aprendre l'ofici de pintor junt a Senent Vila⁽³⁴⁾. Més tard se'n va a Madrid, on durant quatre anys continuà formant-se al costat de Miquel Jacint Menéndez, germà del famós Francesc Antoni, pintor de cambra de Felip V⁽³⁵⁾. Allí va conèixer i familiaritzar-se directament amb les obres dels pintors del Segle d'Or: Coello, Antolínez i Murillo, dels quals mai no va allunyar-se en la seua particular idea de la tradició siscentista, tot i que també va estar influenciat per la pintura francesa d'aquell segle, especialment pels germans Mignard, des quals va conèixer a partir de reproduccions calcogràfiques. L'any 1712 es traslladà a València, on desenvolupà la seua producció fins a la seua mort l'any 1763. No anem a estendre'ns en la revisió del catàleg de la seua obra, per tal com ha estar recentment estudiada, si bé no s'ha inclòs la producció realitzada per al retaule major de l'Assumpció de Carcaixent, fins ara desconeguda, realitzada quant comptava 58 anys, és a dir, en la plenitud de la seua producció⁽³⁶⁾. Per a l'església de sant Joan Evangelista de Xest realitza *El Salvador Eucarístic* del tabernacle, per al monestir de Sant Esperit de Gilet les pintures de l'altar de la Capella de la Comunió, a Godella realitzà pintures al fresc. També va fer obres per a Massamagrell, Real de Montroy i Sagunt, destacant les pintades a la ciutat de València: per als convents de Sant Joan de la Ribera i al de Sant Domènec, amb una extensa producció de llenços per a altars, capelles i cel·les, per a l'església del l'Hospital de sacerdots pobres, per a l'església de Sant Martí, per a la de la Companyia i per al convent de Sant Sebastià. Potser l'obra de Richarte siga la d'un artista secundari, com diu Delicado Martínez⁽³⁷⁾, el seu darrer biògraf i estudiós, i que la valoració que va rebre dels seus contemporanis, sempre exaltada i magnífica, no excedeixca de les connotacions de l'àmbit valencià, esfera en la qual es va desenvolupar la seua fecunditat d'autor i en la qual va saber crear-se un nimbe de reputació i prestigi preponderat.

Malgrat la quasi total desaparició de l'obra d'aquests autors, podem fer-nos encara una idea de la seua trajectòria professional, però allò que volem constatar ací és la seua presència en paral·lel davant algunes

obres o empreses de considerable vàlua. Així, el conjunt aportat pels dos a l'església de Sant Felip i de Sant Tomàs a València, el retaule dels Sants Joans a Almenara i l'obra que ens ocupa, el retaule major de l'Assumpció de Carcaixent, demostren que els seus encontres no van ser fortuïts, ni gens casuals. No creguem que la relació establerta entre els dos autors estigués fonamentada en el treball conjunt, és a dir, que les traces dels retaules estiguessen plantejades davall un estudi compartit. Sens dubte, Molins va ser el tracista, l'arquitecte retaulista en el sentit més tradicional. Ell, i només ell, va ser el responsable del sistema de proporcions en relació a l'arquitectura de l'absis, de la disciplina compositiva de les parts, de la planta i de l'alçament del monument, mentre que la col·laboració de Richarte estava supeditada a la realització dels llenços davall el format establert pel seu disseny. És clar que els escultors del XVIII comprenien d'una forma totalitzadora les feines tendents a la configuració dels retaules, ja que pensaven i manifestaven de forma palesa el seu dret a ser considerats com a arquitectes, arquitectes adornistes o arquitectes tallistes, com moltes vegades es troba a la documentació. Aquesta qüestió, no exempta de debats i disquisicions al llarg del XVIII⁽³⁸⁾, desencadenà enfrontaments directes al si de l'Acadèmia davant el retrocés que suposava per als arquitectes acadèmics els dissenys dels retaulistes fortament mantenidors de les solucions barroques amb un clar esperit adornista⁽³⁹⁾. Molins, format a l'àmbit dels tallers gremials, acabà endinsat a l'Acadèmia valenciana, potser per la vinculació amb els Vergara, però l'estètica de la seua producció continuava mirant, encara que de lluny, els models del barroc i del rococó precedents.

(33) *Ibidem*, 117-118.

(34) ORELLANA, M. A. de: Op. cit., pp. 552-557.

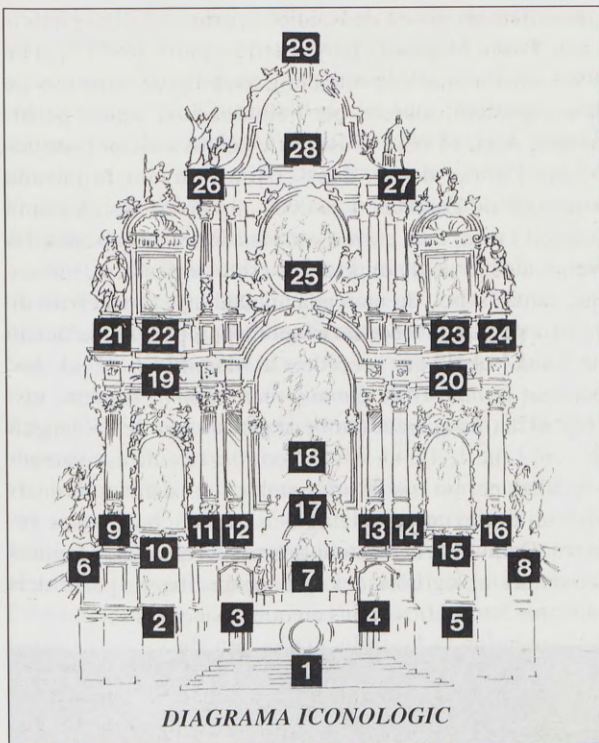
(35) DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: "Antonio Richarte", *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1986, pp. 40-51.

(36) *Ibidem*, p. 42.

(37) DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: "Nuevas referencias documentales al estudio sobre la obra del pintor Antonio Richarte", *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1987, pp. 64-66.

(38) Sobre aquestes disquisicions podeu veure els debats establerts a l'Acadèmia de València en l'estudi de Joaquín Bérchez: *Op. cit.*

(39) Al voltant de la formació dels escultors dins del gremi de fusters, les confraries i associacions independents abans de l'academicisme, podeu veure: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII entre tradición y academicismo*. Madrid, 1992. "Formación de los escultores", pp. 104-108.



1.- Frontal amb el tondo de l'Assumpció en relleu. 2- L'Adoració dels pastors. 3- Nostra Senyora d'Aigües Vives. 4- Sant Bonifaci màrtir. 5- L'Epifania. 6- L'Arcàngel Rafael. 7- El Salvador Eucarístic. 8- L'Arcàngel Sant Miquel. 9- Himòscap amb el relleu "Turris davidica". 10- Sant Josep. 11- Himòscap amb el relleu "Puteus aquarum viventium". 12- Himòscap amb el relleu "Cedrus". 13- Himòscap amb el relleu "Palma". 14- Himòscap amb el relleu "Fons signatus". 15- Santa Anna. 16- Himòscap amb el relleu "Porta coeli". 17- El pelicà alimentant a les cries. 18- L'Assumpció de Nostra Senyora. 19- Relleu amb l'atribut "Pulchra ut sol". 20- Relleu amb l'atribut "Electa ut luna". 21- Sant Abdó. 22- L'Anunciació. 23- La Visitació. 24- Sant Senent. 25- La Coronació de la Verge. 26- Sant Vicent Màrtir. 27- Sant Llorenç. 28- El Calvari. 29- L'escut de Carcaixent.

El retaule gegantí i monumental de l'Assumpció de Carcaixent estava compost de dos cossos i àtic, amb planta lleugerament trapezoïdal, amb el carrer del centre avançat i els laterals inclinats seguint la curvatura de l'àbsis, el banc crescut per tal de donar pas a sengles portes on es situaven els llenços de l'Adoració dels pastors a la dreta i l'Epifania a l'esquerra, mentre que als pedestals de les columnes uns altres llenços, els disposats al front dels costats de l'altar, es corresponien amb *La Verge d'Aigües Vives* i amb *Sant Bonifaci*, copatrons de la ciutat. Al centre hi havia un gran tabernacle amb la pintura d'*El Salvador Eucarístic*, pres de Joan de Joanes, rematat amb una cupuleta amb el pelicà alimentant amb la seua sang a les cries com a prefiguració de Crist. El primer cos contenia sis columnes, les quals estaven decorades amb l'himòscap rellevat al centre dels quals apareixien

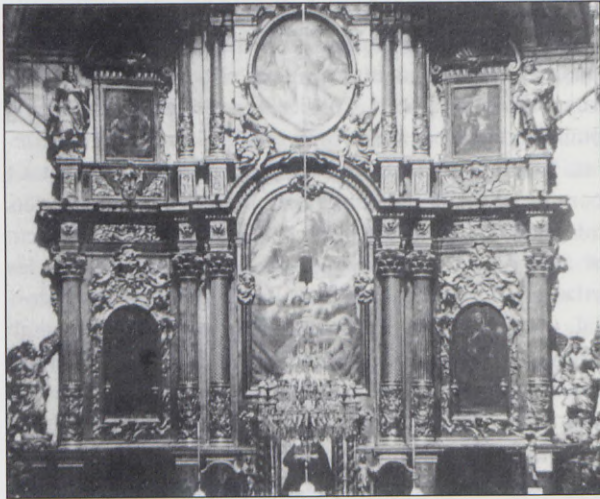
els atributs lauretans, el fust amb estries, que en el cas de les dues que emmarquen la fornícula central estaven traçades elícoïdalment, totes amb el capitell corinti. Als intercolumnis laterals s'obrien nínxols amb arc de mig punt i rodejats per marcs amb relleus decorats amb cartelles, acants i jonquets que replegaven major vistositat i complicació a la part superior, on hi havia uns angelets que mostraven respectivament a la dreta l'atribut *Electa ut luna* i a l'esquerra *Pulchra ut sol*. Dins estaven les imatges de santa Anna i sant Joaquim de tamany colossal, que prenien actituds de gestualitat continguda amb afany en el tractament minuciós i naturalista dels plecs dels vestits. Al carrer central, una gran fornícula, a major altura que les laterals, que trencava l'entaulament del primer cos en formar l'arc.

[...] En el centro se admira la Titular, que es de grandes proporciones, representando la Asunción de Nuestra Señora, cuyo trasunto llama la atención por su aparato y actitud movida. Hay tal realidad en este grupo y tal propiedad de actitudes, que más que una manifestación de la materia inerte, parece un acoplo de vida, pues la Virgen da la ilusión de ser elevada hacia el Empíreo por la numerosa corte de espíritus angélicos que la rodean.[...] ⁽⁴⁰⁾

Amb aquestes paraules Fogués testimonia la sumptuositat de la imatge titular del temple. En canvi li passa desapercbut que la imatge era trassumpte quasi exacte de l'Assumpció de la Mare de Déu que encapçala el retaule petri de la Catedral de València atribuït a Ignaci Vergara. Això no obstant, el cerimonial propi de l'època va fer proclivi l'ocultament d'aquestes imatges, les qual només eren mostrades en solemnitats especials i en rituals i litúrgies pròpies per a la seua exhibició. Així, el protocol i la pompa afegien, si cap, més ostentació i luxe a l'aparat dels retaules. El cas del de Carcaixent no va ser alié a aquestes cerimònies. Així, el nínxol de l'expositor es cobria —com ja s'ha dit— amb un *Salvador Eucarístic* i les fornícules amb llenços que contenien el mateix assumpte, als intercolumnis laterals santa Anna i sant Joaquim i al bocaport l'Assumpció. Aquest darrer llenç es l'únic que figura exclòs de la nòmina d'Antoni Richarte, donat que va ser pintat per Jaume Gozalbes, de Xàtiva⁽⁴¹⁾, i amb molta posterioritat al retaule, potser per tal de restituir l'antic llenç deteriorat per l'us. Al

(40) FOGUÉS JUAN, F.: *Historia de la devoción...*, op. cit., p. 18.

(41) Per a la biografia d'aquest podeu veure: PASQUAL y BELTRÁN, V.: *Játiva biográfica*. València, 1931. 3 vols. Tom. II, p. 76. També: BOIX, V.: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. València, 1877. p. 69.



Permenor del retaule de l'Assumpció amb els llenços de Richarte, a excepció del central, obra del xativí Jaume Gozàlbes, de meitat del segle XIX.

llenç apareixia l'apostatat espectant davant la glorificació d'àngels enduent-se el cos de la Mare de Déu. Desconeguem la font emprada per a la seua realització, però s'aprecia una forta permanència dels models emprats per influència dels Carracci.

L'entaulament que dividia els dos trams del retaule presentava als carrers laterals un fris corregut amb adornaments subtils basats principalment en la rocalla, mentre que en la part corresponent als frontals de les columnes apareixien matisades amb querubins i la primera motlura de la cornisa amb denticles. El segon cos es trobava alçat damunt un gran banc amb correspondència amb uns pedestals per a les columnes, ara repetides en tamany més menut, però a escala, per tal de donar una sensació al retaule, de traça asensional. Als pedestals dels extrems laterals, i seguint el mateix ordre gegantí, estaven situades les imatges exemptes del Sants de la Pedra, *Abdó* i *Senent*, vestits a la romana. El primer amb plastró i l'altre amb el sago o mantell, els dos calçats amb càligues i timbrats amb corones, donada la seua condició nobiliària. Els sants estaven disposats en contrapposto i en actitud reverent vers la part central del retaule. Potser la decisió del programa iconogràfic i hagiogràfic del retaule degué estar fortament determinada pel clergat de la parròquia. Així, sens dubte, va influenciar l'aparició d'aquests protectors celestials de la pedra, el fet de venerar-se'n a Carcaixent unes relíquies des de l'any 1703 i per existir una ermita davall llur advocació⁽⁴²⁾.

Els carrers laterals estaven ocupats per sengles llenços, a la dreta *La Visitació* i *L'Anunciació* a l'esquerra. Al primer, el pintor Richarte, emprà com a font

immediata un gravat de Roulet a partir de l'obra pictòrica de Pierre Mignard (Troyes 1612 - París 1695)⁽⁴³⁾, si bé s'havien abreujat respecte del gravat alguns caràcters de la composició, sobretot per l'eliminació d'alguns personatges. Així, a l'obra de Richarte cobrava major protagonisme l'abraç de les dues cosines davant la mirada espectant de Zacaries. Les dues apareixen vestides amb mantell i toca, com correspon a les dones desposades. La Verge mostrava el seu avançat estat de gestació, mentre que santa Isabel, de marcada ancianitat, estava eixint de sa casa per tal de rebre-la. El moment replega la salutació de Santa Isabel i que precedeix al Magníficat: "*Unde hoc mihi, ut veniat Mater Domini mei ad me*". Aquesta inscripció llatina apareix també al gravat, tret de l'Evangeli de sant Lluc 1, 43-44. Els llenços del retaule estaven encapçalats per un fris decorat amb oves i dards i coronats amb un frontó curvat en mig dels quals hi havia unes veneres. Damunt dels frontons apareixien angelets i figures femenines al·legòriques, irrecognoscibles a partir dels registres fotogràfics antics en que ens hem basat.



Detall del segon cos del carrer lateral esquerre amb el llenç de *La Visitació* de Richarte.

- (42) DARÀS MAHIQUES, B.: "Devocions carcaixentines, els Sants de la Pedra", en *Festes Majors a Carcaixent*, Carcaixent, 1992. pp. 29-32.
- (43) Un exemplar conservat a la col·lecció Gomis Corell d'Alfara d'Algímia en excel·lent estat de conservació ens a permès de catalogar aquest gravat, de mesures: 57'2 x 42'2. Al filacteri que porten els angelets del cel es reconeix la inscripció: M(AGNIF)ICAT ANIMA MEA DOMINI(UM), i al peu del gravat: "Unde hoc mihi, ut veniat Mater Domini mei ad me. Luc. cap. 1". A la part inferior dreta: "Petrus Migrard Trecens pinxit Io Lud Roulet Arelatens Sculptit et ex. C. P. Regis", "A Paris chez P. Drevet rue S. Jacques a L'Annonciation" i a la dreta: "avec Privilege du Roy".

A la part central del retaule i disposats damunt l'entaulament de mig punt apareixien sengles àngels màxims que subjectaven un gran llenç ovalat i que representava *La Coronació de la Verge*, solució que apropa molt directament l'obra, una altra vegada, amb el retaule petri de la Portada dels Ferros de la catedral de València i també per la disposició decreixent dels cosos de ritme marcadament ascensional.

L'àtic, coronat amb una motlura polilobulada, mostrava al centre un llenç amb *El Calvari* i als laterals les imatges escultòriques dels diacons *Sant Vicent màrtir* i *Sant Llorenç* amb els atributs de la creu d'aspes i la gralla, ambdós de gran influència al devocionari popular del poble. El retaule es rematava amb l'escut de la vila, el carcaix i les barres reials.

Pel que fa al programa iconològic, el retaule, dedicat, sens dubte, a l'exaltació dels misteris de la Verge, prenia al centre la narració sublimadora de l'Assumpció, seguit a la part superior pel gran llenç oval de la *Coronació*, com si d'una escenificació es tractàs, responent ambdós als misteris de glòria. Les columnes del front descensaven damunt de pedestals amb els llenços de la Verge d'Aigües Vives i sant Bonifaci, mentre que als intercolumnis laterals apareixien els pares de la Verge, prefigurant a la seua primogènita com a filla del sol i la lluna i amb correspondència amb uns altres atributs als centres dels himòscaps de les comunnes. Els remats dels carrers laterals estaven dedicats una altra vegada als misteris del Rosari, ara els gojosos de l'*Anunciació* i la *Visitació*. El remat mantenia, com des d'antic, el *Calvari*, l'única representació al retaule dels misteris de dolor.

El conjunt del retaule es veia magnificat per la rica i desbordant brillantor de la fulla d'or amb la qual estava tractada la seua superfície. Açò, juntament amb la pletòrica de l'ornamentació de canelobres en les rebranques de les fornícules, les sacres de l'altar, els candelers, el frontal o la gran aranya, afegien, si cap, més capriciositat al conjunt, juntament amb uns altarets a les parets laterals del presbiteri, les escultures exemptes dels arcàngels laterals, el cadiratge i el fascistol. Lamentablement, aquesta gran obra escultòrico-retablística i pictòrico-ornamental de la meitat del segle XVIII valencià ha passat desapercebuda per als estudiosos de la matèria, sent com manifesta un moment de transcendència i gir dins els corrents que començaven a introduir la variant propiciada per l'arquitectura acadèmica. Amb tot, l'obra manifesta una de les vessants retaulístiques més genuïnes de la meitat del segle XVIII valencià. Només Fogués va donar compte de la seua vàlua i va enregistrar, encara que de forma breu, els trets fonamentals de l'obra i la seua



La Visitació. Col·lecció Gomis Corell. Gravats de Lud Rouget a partir de l'obra pictòrica de Pierre Mignard

autoria. No acabaren les reformes dutes a terme en l'església fins ben avançat el segle XIX, de la mateixa manera que no va ser sols els binomis Molins-Richarte, Robres-Paradís, els que van deixar prova de la seua producció a les reformes d'allençament del temple. Uns altres noms reputats, com ara el de Luis Marí, mestre retaulista, que treballà junt al prolix escultor Josep Esteve Bonet, o un altre binomi, com el de Vicent Esteve i el pintor Josep Vergara, realitzaren uns altres retaules per a les capelles de la nau i el creuer, però d'aquests ens ocuparem en un altre moment.

Disortadament, hem de lamentar la total desaparició del conjunt en la crema dels dies 13 i 14 de maig de l'any 1936⁽⁴⁴⁾. Sembla una paradoixa: el foc proporcionà el bastiment d'aquesta magnífica obra; el mateix foc s'encarregà de fer-la desaparèixer.

VICENTE GUEROLA BLAY

Universitat Politècnica de València

Departament de Conservació i Restauració de Bens Culturals

(44) PERIS, V.: "Relación de los más importantes sucesos ocurridos en Carcagente en los días 13 y 14 de Mayo de 1936", *Carcaixent. Festes Patronals, Carcaixent*, 1987.

MEMORIA DEL PRIMER PROYECTO DE TEATRO DE EMILIO JOVER PARA LA CIUDAD DE ALICANTE: FUENTES TEORICAS

El arquitecto *Emilio Jover y Pierron*, en la *Memoria o exposición facultativa* de su proyecto de 1841 para edificar un teatro en el terreno del Hospital de San Juan de Dios de Alicante⁽¹⁾, recurría al estudio de esta tipología de una forma dialéctica. Dentro del mismo sistema seguido por sus coetáneos, en la elaboración e interpretación de la arquitectura, definida por la pertenencia al grupo de edificios públicos que debían ser enviados a una de las Reales Academias de Bellas Artes para su censura. Esta base expositiva, compartía la línea historicista de la época, que tenía sus bases en el siglo XVIII, de la que el arquitecto se hacía dependiente, directa o indirectamente, y a su vez le permitía realizar interpretaciones y valoraciones arquitectónicas, imprescindibles para diseñar y presentar su proyecto.

Este asunto formaba parte de un conjunto de ideas que se plasmaban por escrito, en la memoria facultativa, se diseñaban por medio de los planos, y se materializaban a través del presupuesto detallado de los materiales y coste de los mismos. En este sentido, la conjunción de los elementos artísticos y económicos definían claramente la valoración del proyecto. Los primeros estaban condicionados por los segundos, pero en esencia debían determinar el proyecto de teatro en su conjunto.

En la exposición de este arquitecto hay que destacar una característica formal, definida por la extraordinaria capacidad de síntesis, que en parte dificulta el ordenamiento del discurso, en relación a las partes del teatro. Sin embargo, el interesante análisis de sus ideas permite el estudio dentro de una visión paralela de las posibles fuentes consultadas. De ahí que se haya separado en tres apartados.

Además, el análisis de esta *Memoria*, nos plantea una pregunta, que va más allá de las posibles fuentes consultadas. Esta se centra en el paralelismo, ¿posible copia? de párrafos escritos en la exposición de este arquitecto, firmada en abril de 1841, con el tema *Teatro para una capital*, publicado en Madrid en 1845, por

Manuel Fornés y Gurrea en su *Album de Proyectos Originales de Arquitectura...*⁽²⁾

APROXIMACION A LA TIPOLOGIA TEATRAL

En primer lugar, hay que destacar, la dimensión pública de esta clase de edificios, ya que suponía aceptar la relación con la ciudad, arquitectónica y urbanística. La actitud adoptada por Emilio Jover, en su exposición, se basaba en la necesidad, que tenía la ciudad de Alicante, de tener un teatro que pudiese *hermosearla*⁽³⁾. Al mismo tiempo permitiría a, su promotor, la Junta de Beneficencia de dicha ciudad obtener unos ingresos para sus fines sociales.

El arquitecto concedía una extraordinaria importancia a la ubicación y a la relevancia arquitectónica del exterior del teatro. Sin embargo, la propuesta presentaba una serie de condicionamientos, por un lado, su ubicación en la ciudad histórica marcada por la limitación del terreno, y por otro, por la económica, con una cantidad reducida, dependiente de la que disponía la mencionada Junta. En consecuencia, Emilio Jover, subrayaba que no podía plasmar, en la práctica de este proyecto, los elementos arquitectónicos que debían definir la "*magnificencia y grandiosidad*" de los teatros. Por ello puntualizaba que lo único que se le podía exigir era "*que con la mayor economía y acierto se proporcione el mayor número de ventajas y comodidades posibles*"⁽⁴⁾. Esta era una característica significativa y

(1) BASALOBRE GARCIA, Juana M.ª: "*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*". En *Archivo de Arte Valenciano*. Año LXXV. Valencia, 1994, págs. 108-113.

(2) FORNES Y GURREA, Manuel: *Album de proyectos Originales de Arquitectura acompañados de Lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte por...* Director de Arquitectura de la Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia, e individuo de mérito de la Sociedad Económica de la misma. Madrid, I. Boix Editor, Enero de 1845. A la edición de 1846 se añade su obra con una introducción de Antonio Bonet Correa. Ediciones Poniente. Madrid, 1982

(3) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (A.R.A.S.C.), Leg. 76/2. "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 Nacional de San Fernando y titular de la predicha capital, D. Emilio Jover y Pierron. Alicante 5 de abril de 1841.

(4) *Ibidem*. fol. 14, C 2.

específica de lo anteriormente expuesto, de la que se deduce que no debía ponerse en duda su capacidad profesional.

La relación que existía entre las limitaciones y el destino del edificio no era motivo que, al arquitecto Jover, le impidiese estudiar las obras "de los más sabios maestros del arte"⁽⁵⁾. Es necesario observar que no mencionaba ni las obras ni sus autores, precisamente por ello se destacará la cita que éste hizo del francés *Boullet*, y su relación con su obra, éstos se expondrán más adelante.

La línea discursiva empleada por Emilio Jover, se integraba en una síntesis, en la que valoraba la disposición interior del teatro, dentro de unas connotaciones comunes a esta tipología. En su planteamiento afloraban las ideas de la época, por un lado, las heredadas del siglo anterior como la aceptada "utilidad" del teatro como escuela de costumbres, y por otro, la repetida recurrencia al origen de esta tipología. Por ello hacía una referencia a la forma y disposición del teatro clásico greco-romano, aunque el acento relevante lo dirigía a sus dimensiones.

No obstante el arquitecto recurría a los teatros antiguos para puntualizar las diferencias con los de su época. Aquellos se construían para ubicar a más de veinte mil espectadores, mientras que los modernos más grandes disponían de unas tres mil plazas. Precisamente destacaba esta valoración pues le parecía innecesario hacer comparaciones entre los teatros de dos épocas distintas, definidas por diferentes necesidades sociales. Los modernos tenían un nexo común, "la comodidad", este principio lo relacionaba con un elemento específico de estos edificios, la cubierta, que permitía asistir a los espectáculos sin sufrir las inclemencias del tiempo y además posibilitaba en el escenario las representaciones escénicas, relacionadas con la maquinaria teatral.

TEATRO "MODERNO"

Después de la disertación a modo de introducción, Emilio Jover pasaba al tema central, el teatro de su época, moderno, en contraposición al antiguo greco-romano. Respecto a las fuentes teóricas que debió consultar, y que no citaba, se van a destacar, a partir del estudio de su escrito, los tratados y ensayos sobre el teatro que más claramente definen su exposición del tema.

A lo largo de las observaciones, que introducía acerca de la óptica y la acústica, en relación con la curva de la planta teatral y su distribución en altura, afloraban las ideas de las últimas décadas del siglo XVIII, planteadas

más específicamente, por *Benito Bails*⁽⁶⁾, en España, en su obra "*Elementos de Matemáticas. Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*". Esta fuente literaria, tuvo una extraordinaria importancia en la formación de los arquitectos, por su dependencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁽⁷⁾

Aunque Emilio Jover no seguía la propuesta de planta elíptica, difundida por Bails, y tomada del libro "*Essai sur l'Architecture Théâtrale...*", de *Pierre Patte*⁽⁸⁾, como la más adecuada para la sala de un teatro, sí consideraba la importancia del sonido para definir la forma, la disposición y las dimensiones del interior del auditorio. Así como la relación existente entre las vibraciones sonoras armónicas y el estudio de los materiales, su resumen se transcribirá en el último apartado, así como el referido a la acústica.

El asunto siguiente derivaba del análisis de la necesaria y conveniente visión del lugar teatral por excelencia, el escenario. El arquitecto señalaba como premisa básica "la comodidad", para que todos los espectadores disfrutasen del espectáculo escénico, enmarcado por la embocadura. Esta dividía los dos espacios interiores del teatro, la sala y el escenario. De la estudiada distribución de la primera dependía la buena visión del segundo, centro de todas las miradas. Por ello debía estudiarse la disposición de los asientos, a partir de ellos se trazaban las líneas visuales dirigidas al escenario. Esto suponía aceptar la perspectiva visual de conjunto, tanto en longitud como en altura. La necesidad de respetar esta dependencia determinaba, en el Patio de la sala, el ángulo de inclinación del mismo.⁽⁹⁾

En cuanto a las dimensiones de la sala teatral, en el sentido longitudinal que partía de la embocadura, seguía

(5) Ibidem. fol. 14, C 1.

(6) BAILS, Benito: *Elementos de Matemáticas*, (por...) Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil. Por Don Joachin Ibarra. Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, Madrid, 1783. Esta edición se encuentra en la Biblioteca Pública de Alicante, sig. 41-3-18.

(7) BAILS, Benito: *De la Arquitectura Civil*. Reproducción facsímil del T. IX: Elementos de Matemáticas. 2.ª edición. Madrid, 1796. Colegio Oficial de Aparejadores Técnicos de Murcia, 2 tomos. Murcia, 1983. Véase el interesante estudio de Joaquín NAVASCUES PALACIOS sobre este libro, y especialmente el punto ocho, "Bails y el modelo teatral de Patte", págs. 120-130.

(8) PATTE (Pierre): *Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière*, par M. Patte... Paris, chez Moutard, Libraire-Imprimeur de la Reine, 1782. Edición facsímil en Genève, Minkoff Reprint, 1974.

(9) A.R.A.S.C. leg. 76/2. Fol. 14 C. 12, 13.

la línea de Bails, ésta debía tener “de setenta a ochenta pies”,⁽¹⁰⁾ para respetar tanto la acústica como la óptica, y de esta forma oír y ver adecuadamente la representación, que debía tener lugar en el escenario. En este contexto, Emilio Jover, planteaba la dependencia de aquel con respecto a la sala, el primero, enmarcado por la embocadura, definía la segunda. Si aquella era de grandes dimensiones entonces requería un planta de curva circular. En este sentido y siguiendo un planteamiento teórico, pues, el arquitecto no encontraba esta curva como la más adecuada, porque daba una “*embocadura demasiado ancha*”, resolvía presentar la que él consideraba la más acertada, *es la formada por dos rectas que partiendo de la embocadura, divergen un poco y se unen al semicírculo*,⁽¹¹⁾ aunque no la definía como de forma de herradura. Paralelamente a esta propuesta, este arquitecto quería demostrar que conocía el modelo de planta semicircular. Teóricamente había sido considerada, por los defensores del teatro greco-romano, como la más perfecta dentro de la tipología teatral, en relación a la óptica y a la acústica. Esta posición fue difundida en nuestro país, a través de la traducción que hizo Ortiz y Sanz de la obra de *Francesco Milizia*.⁽¹²⁾

A lo largo de las observaciones, que Emilio Jover introducía con respecto al escenario, queda clara la consulta de una fuente teórica sobre el teatro, aunque este arquitecto solamente citaba a *Boullet*, su autor. Este dato es de extraordinario interés, no solamente porque permite la confirmación de esta fuente literaria y documental estructurada en el “*Essai sur l’art de construire les théâtres leurs machine et leurs mouvements*”,⁽¹³⁾ sino además por el alcance de la misma. Pues bien analizado el asunto, el arquitecto alicantino había nacido en Francia, de madre francesa.⁽¹⁴⁾ Se puede deducir, que podía consultar con facilidad cualquier libro escrito en esta lengua, pero cabe plantearse la pregunta ¿lo citó porque tenía el libro en su biblioteca?

El estudio detallado del escenario, y la maquinaria teatral, ejes directores del ensayo de *Boullet*, permitían el cambio de las escenas y la gestación de la ilusión escénica, representada también por los actores. La aplicación de las ideas concebidas y llevadas a la práctica de *Boullet* las resumía nuestro arquitecto de la forma siguiente: “*Los métodos que se siguen para la transformación del escenario se reducen a suspender los telones; a rollarlos o a hacerlos descender al foso y a ocultar en los costados los bastidores o hacerlos bajar también al foso por medio de una maquinaria interior, lo que proporciona la ventaja de poderse mudar una decoración con un sólo impulso. En este caso la profundidad del foso debe ser capaz de contener la altura de*

las decoraciones, la cual queda determinada por la elevación de la embocadura con algún exceso: Así mismo deberán disponerse varios puentes en la distancia que media desde las bambalinas a la armadura para favorecer las mutaciones”.⁽¹⁵⁾ Hay que destacar la importancia de esta fuente para el estudio de la teoría sobre el teatro en el siglo XIX. No obstante, aquí se va a seguir la línea marcada por los comentarios del arquitecto Jover. Este también se mostraba interesado por prevenir el grave problema de los incendios que sufrían los teatros.

En este contexto, exponía la idea defendida por algunos arquitectos que planteaban la construcción de depósitos de agua que rodeasen el edificio, él no la compartía, por dos motivos, el primero por su elevado coste económico y el segundo por la dependencia de la técnica en su construcción, que no podía impedir ocasionar problemas en el edificio, por ello recurría a las precauciones que había expuesto “*Boullet*”,⁽¹⁶⁾ resumidas en un conjunto de propuestas, la primera concernía a la acción directa contra el incendio, de ahí la necesidad de disponer de “*operarios*” para apagar el fuego, en el momento en que se iniciase, recurriendo a la utilización de cubos y a “*la bomba ordinaria*” dependiente del

(10) *Ibidem*, fol. 14, C 8. BAILS, Benito, op. cit. pág. 874. Este autor escribía en relación a la extensión de la sala lo siguiente: “*La experiencia... enseña que a una distancia que pase de ochenta y cuatro pies castellanos no se oye bien una voz ordinaria, ni se perciben distintamente sus articulaciones en un sitio cerrado y cubierto...*”

(11) *Ibidem*. Fol. 14 C 10.

(12) MILIZIA, Francesco: *Del Teatro*. In Venezia, 1773, Giambattista Pasquali Con licenza de superiori, e privilegio. *El Teatro*. Obra escrita en italiano por Don Francisco Milizia. Traducida al español por D. J(osé) F(rancisco) O(rtiz). Madrid, En la Imprenta Real, 1789.

(13) *Par le C(ito)en. BOULLET. Machiniste du Théâtre des Arts. Paris. Chez Ballard, Imprimeur-Libraire du Théâtre des Arts. Germainal, An 9. (1801).*

(14) Véase nota 1.

(15) A.R.A.S.C. Leg. 76/2. fol. 14 C 13, 14. Además destacaba la importancia de la iluminación, en este tema pluraliza puesto que las ideas ya estaban en otros autores como Bails, Patte. “*Los métodos ordinarios del alumbrado presentan bastantes dificultades, porque las arañas suspendidas cualquiera que sea su número esparcen la luz con mucha desigualdad, molestando casi siempre por su mala disposición a los espectadores que la reciben o bien con escasez o bien con exceso lo que podría evitarse, según la opinión de algunos autores colocando en el sofite de la platea unos reverberos que tuviesen sus luces ocultas y sólo se recibiesen las reflexiones con igualdad*”.

(16) BOULLET, Ob. cit. Este autor dedicaba dos capítulos a este problema, el capítulo XV que trataba “*De la sûreté du théâtre; des établissements de pompes; des réservoirs, et des corps-de-garde*”, págs. 73-75 y el XXVI que analizaba “*Des dangers du feu, et des moyens d’en préserver un théâtre*”, págs. 97-100.

agua del depósito, lo importante no era la ubicación sino que se contase con su construcción. La segunda se basaba en la prevención, a través de la aplicación de los materiales, más fácilmente inflamables como la madera, de “una capa de yeso” porque era más difícil su combustión.

Paralelamente a la aplicación de estas premisas, y dependiendo también del análisis contra los incendios en los teatros, el arquitecto alicantino matizaba el estudio que debía hacerse en cuanto a facilitar, en el teatro, la cómoda disponibilidad de entradas y salidas. Estas debían permitir el rápido desalojo de los espectadores, para ello los corredores debían comunicar con las escaleras y éstas con los vestíbulos, además las puertas debían abrirse en dirección a la salida. Este punto es de extraordinario interés pues, el hecho de no haberlo previsto, fue una de las causas de los muchos muertos que hubo en el incendio del teatro de Zaragoza, ya que las puertas se abrían en dirección contraria a la salida⁽¹⁷⁾. La relación específica de esta clase de edificios con la distribución de las salidas estaba impuesta para evitar las posibles aglomeraciones al terminar el espectáculo y que la situación no se agravase en caso de incendio.

TEORIA Y PRAXIS

El último párrafo de la memoria facultativa resumía la intención del arquitecto de aunar la teoría y la práctica en su diseño del teatro presentado a la censura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Aunque su imagen de la arquitectura teatral fuese, en este proyecto, más cercana al pensamiento que a la realidad como el mismo exponía. Esta circunstancia no le había permitido ubicarlo en un terreno amplio y regular, por la proximidad de la calle de enfrente, por ello tampoco había podido disponer en la fachada principal el diseño de uno de los órdenes de arquitectura que le hubiera dado la grandiosidad necesaria a estos edificios. El nexo entre el arte y la práctica, impuestas por las causas que había referido, le permitía justificar los condicionamientos que le habían conducido a formar su proyecto.

El análisis del punto anterior, cerraría la valoración como edificio representativo. Sin embargo, hubiera sido interesante desde el punto de vista del conjunto proyectual el haber podido estudiar los planos. A falta de esta documentación gráfica, se puede añadir el análisis de la “Nota”⁽¹⁸⁾, referida al método constructivo y a los materiales, que ampliada con los detalles del *presupuesto*⁽¹⁹⁾ permite establecer un acercamiento a la visión arquitectónica del proyecto.

En cuanto al exterior se resolvía con dos *fachadas de cantería*, la principal con tres puertas y dos alturas de vanos definidos por tres ventanas grandes y seis pequeñas, y la trasera, con dos puertas y cuatro ventanas. De esto se deduce que este edificio no podía reflejar exteriormente su destino. Sin embargo, en su interior, a pesar de las reducidas dimensiones, reunía las líneas básicas de esta clase de edificios, determinadas por la conjunción de dos partes interdependientes, el escenario y la sala, y al mismo tiempo diferenciadas por su función. A éstas había que añadir el vestíbulo, destinado a la recepción de los espectadores, y a centro distribuidor de los mismos, del que partían las principales escaleras que conducían a los corredores y a los pisos superiores. En este teatro el *vestíbulo* y el *salón* debía hallarse en el mismo lugar según se deduce del presupuesto.

En el planteamiento del escenario el arquitecto había proyectado la *embocadura*, el *foso* y los *excusados* o reservados para los actores. En lo que concierne a la sala, a tenor de lo escrito en el presupuesto, se sabe que tenía *treinta y ocho palcos*, por el mismo número de puertas, y también tenía una distribución de anfiteatro en *gradería*. El arquitecto se ceñía a los elementos arquitectónicos y no hacía ninguna referencia a la decoración interior del teatro.

Todo lo expuesto muestra la importancia que tenía la formación de un proyecto de edificio público, para pasar la censura de la Real Academia de Bellas Artes. La presentación del mismo exigía, como se ha visto, un ejercicio tanto teórico como práctico, que obligaba al arquitecto a disertar dependiendo de la tipología a la que pertenecía su proyecto. Por otra parte el encargo de la formación de un diseño de esta categoría debería suponer una responsabilidad buscada por todos los arquitectos.

EMILIO JOVER: COPIA O FUENTE

Manuel Fornés y Gurrea debía conocer la *Memoria* de Emilio Jover puesto que presidió la Junta de la Comisión de Arquitectura de 4 de junio de 1841, en la que se presentaba el proyecto de este arquitecto a la

(17) BALSALOBRE GARCIA, Juana María: “*Elementos Clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)*”. Comunicación en Actas del X Congreso del CEHA. “*LOS CLASICISMOS EN EL ARTE ESPAÑOL*”. Departamento de Historia del Arte U.N.E.D. Madrid, 1994, págs. 367-371.

(18) A.R.A.S.C. leg. 76/2 fol C 17. *Nota*. Alicante 26 de octubre de 1841.

(19) A.R.A.S.C. leg. 76/2 fol. 14 D, D 2, D 3.

censura de la Academia de San Carlos, además asistió a la del 16 de diciembre del mismo año y a la junta de 31 de enero de 1842 en la que se aprobó el proyecto. Sin embargo, esto no prueba que muchas de las ideas expuestas por el arquitecto Jover fuesen copiadas por el primero. La cuestión sigue abierta, podría existir otra fuente, en la que bebieran los dos, de ahí el paralelismo que se constata. No obstante, hay que mencionar la única cita que hizo Manuel Fornés en el capítulo XXXIX,⁽²⁰⁾ referida a Bauset, del que seguimos buscando alguna información, se concreta en el mismo tema en que Emilio Jover citaba a Boullée.

A continuación se transcriben los párrafos que muestran el paralelismo mencionado, (en relación al sonido) *“...se reducen á evitar todo lo que pueda interrumpir su continuidad y la fuerza directa de su propagación: á proporcionar las superficies mas continuas y sonoras para la repercusion; y a dar al todo la figura más favorable para la direccion y circulacion de dichos sonidos; para lo cual deberan tenerse presentes las leyes de propagacion y reflexion de los mismos.*

No siendo, pues, el sonido otra cosa que las undulaciones producidas en el aire, mediante su elasticidad por las vibraciones de los cuerpos, transmitidos á nuestros oídos, se debe á esta causa cuanto precibimos, ya sea por los instrumentos musicos ya por la voz del hombre. Estos son tanto mas agudos... el sonido mas bajo... por cuya razon la voz tiene mas cuerpo en una habitación desocupada que en otra adornada con tapicerias, colgaduras y muebles, en lo que influye asi mismo, no tan solo la naturaleza de los materiales de que esta construida sino también su forma.

Cuando algun obstaculo detiene las undulaciones sonoras, se reflejan estas por la superficie de aquel, como lo hacen las olas, cuando llegan a los muros de los estanques en cuyo caso el angulo de incidencia y reflexion son iguales y se transmiten con igual fuerza que si hubieran seguido su primera direccion lo que explica la magia del eco que se observa en los valles, rocas, bovedas, etc que no es otra cosa sino los sonidos rechazados en el aire por otros cuerpos que vuelven a herir el organo del oido: mas para producir este fenomeno se necesita, según los principios establecidos, un decimo de segundo durante el cual es preciso que el sonido camine ciento veinte pies por lo menos; y la mitad de esta distancia ha de haber desde donde sale a la superficie reflejante para que pueda volver al punto de donde partió. Cuando sea menor dicha distancia no mediando el tiempo referido, no se distinguira el sonido reflejo y confundido con el directo le enrobustecera formando en vez de eco, lo que se llama resonancia.

De aqui se infiere que la distancia mas proporcionada que debe haber en un Teatro, desde la embocadura o punto principal del escenario al espectador mas lejano debiera ser de setenta a ochenta pies: e igualmente que cuanto mayor sea aquel, tanto mas debe aproximarse su forma interior a la circular, porque hay mas necesidad de facilitar los sonidos directos; procurar su circulación y evitar que no disminuyan por sus choques en su propagación”.⁽²¹⁾

“De todo lo espuesto se deduce: Que es conveniente enmaderar las paredes, suelos y techos de los Teatros, dejando algun tanto separado de las paredes dicho enmaderamiento: Que se deben evitar en cuanto sea posible los resaltos haciendose la mayor parte de los adornos pintados al temple sobre la misma madera: Que debajo de la Orquesta debe haber un tornavoz que sirva como de caja general al conjunto de sus instrumentos: Que esta debe colocarse al fin de la platea, antes y no debajo de la embocadura, porque todos los sonidos que se esparcen por el palco escenico son perdidos para los espectadores: Que tambien debe avanzarse el proscenio á fin de que los principales actores gocen de las mismas ventajas que la Orquesta: Que para estos fines y los de la perspectiva, se debe hacer la embocadura convergente hacia el escenario, lo que favorece tambien algun tanto las articulaciones o sonidos: Que los palcos deben dejar por su altura algun espacio vacio mas que el que ocupan los espectadores para que los sonidos hallen cuerpos flexibles en que reflejar y aumentar su resonancia y a fin de que la decoracion sea mas elegante y finalmente que atendido el modo con que se difunden, debilitan ó aumentan los sonidos, y para que la embocadura no salga demasiado ancha y forme una pequeña interrupcion entre el escenario y la platea, la figura mas conveniente para la planta de un teatro, es la formada por dos rectas que partiendo de la embocadura, divergen un poco, y se unan a un semicírculo, cuya figura es todavia mas conveniente si se atiende a los principios opticos al mismo tiempo que á los acusticos.”⁽²²⁾

(20) FORNES Y GURREA, Manuel: ob. cit. Capítulo XXXIX. *Teatro para una capital*, págs. 41-44. Aquí no se van a tratar sus interesantes proyectos de teatro.

(21) Por una cuestión de espacio no se va a transcribir la exposición que hizo Manuel Fornés y Gurrea, sobre este tema véase la pág. 115 de la ob. cit. edición de 1846, el párrafo que comienza *“Para conseguir el sonido... hasta el final del siguiente que termina con en su propagacion.*

(22) Véase la ob. cit. pág. 115, el último párrafo que continua en la pág. 116. Se observa que la planta defendida por Emilio Jover difiere de la expuesta por Manuel Fornés aunque éste se basa en los mismos principios.

Segun la hipotesis de Neuton, el cuerpo luminoso es un centro de donde parten una infinidad de rayos que se propagan en linea recta y en todas direcciones, hasta encontrar cuerpos que no permitiendoles el paso los hacen reflejar formando angulos iguales y continuan sin variar de direccion por la linea resultante, hasta hallar nuevos obstaculos que los interrumpen, lo que debe tenerse presente para la forma de los Teatros, y para disponer la situacion respectiva de los espectadores, actores y objetos escenicos.

La forma de que anteriormente dejo hecha mension se concilia del mejor modo posible con estos principios, y con los preceptos seguidos por los primeros maestros del arte, atendiendo á los usos y costumbres que en la actualidad precisan a reunir en un corto espacio el mayor número de espectadores con la conveniente separacion e independencia.

Se deduce igualmente de lo expuesto que los objetos representados en la escena deben ser vistos con comodidad de todas partes; por lo que se colocaran los asientos de modo que dirigiendo lineas rectas desde cada uno de ellos a los puntos principales del escenario, se disfrute de la vista de dichos objetos sin interrupción, para que de este modo aparezcan como representados en un gran cuadro colocado en la embocadura, sin olvidarse que los actores son las principales figuras. Para lograr este objeto no se deben trazar las perspectivas con todo el rigor de las reglas, porque siendo muchos los puntos de vista, es necesario procurar un efecto comun.

La conveniencia ecsige que los asientos de la platea vayan elevandose a proporcion que se alejen del palco escenico, y en la distancia, por lo menos que hay desde la altura de la vista hasta el fin de la cabeza, debiendo estar ademas encontrados dichos asientos en las diferentes filas.

El tablado deberá estar inclinado en sentido inverso a la platea, un veinteavo de su longitud, y esta no deberá ecceder de una mitad mas de lo que tiene de ancho la embocadura.⁽²³⁾

El punto siguiente se refiere al estudio del escenario, expuesto anteriormente, en la última parte del apartado Teatro “moderno”, que también coincide con lo escrito por Manuel Fornés, aunque la importancia de su tratado no se reduce únicamente a este planteamiento.

JUANA MARIA BALSALOBRE GARCIA

(23) FORNES Y GURREA, Manuel ob. cit. pág. 116.

DOS PROYECTOS EN ALMÀSSERA - 1995

I. Monumento al Milagro de los Peces.

Por mecenazgo de *Vicente Lladró* (hasta ahora desconocido promotor del monumento), a los arquitectos *Tomás Franco Pérez* y al que suscribe, nos fue encargado el diseño y ejecución de un monumento emblemático para el municipio de Almàssera.

Para nosotros era un indudable reto, pues el encargo estaba más próximo al oficio de escultor que al nuestro.

Debíamos ser capaces de materializar el símbolo de Primera Casa-Madre de Almàssera (según la leyenda), con **El Milagro de los Peces**, todo ello sin alejarnos del ideal Vitrubiano.

El enclave: El Jardín de la Unidad de Actuación N.º 3 del Plan de Ordenación Urbana de Almàssera, que previamente había sido reparcelada.

El diseño: Materializar lo recogido en el siguiente texto,

“En este lugar, en el año 1348, vivía un moro converso llamado Hassam Ardà. Enfermo, mandó llamar al cura de Alboraya para recibir el Santo Viático. Al regreso, cuando el sacerdote cruzó el barranco del Carraixet, le cayeron las formas al agua. Un labrador vio a unos peces llevando en sus bocas las formas. Avisado el párroco, acudió, y los peces depositaron las formas en la arqueta que hoy se conserva en nuestra Parroquia. Desde entonces, Almàssera tiene como patrón al Santísimo Sacramento”.

Para acotar y definir el lugar donde vivió el moro converso, utilizamos la simbología de cuatro columnas con base de granito y fuste y capitel en piedra natural, como residuo de aquella arquitectura del pasado, siendo el trazado de las mismas según el orden toscano y proporciones de *J.L.N. Durand* (*Précis des Leçons D'architecture* Données a L'Ecole Royale Polytechnique). El plinto de la basa fue resuelto, mediante un forrado de placas de granito caladas con trazado de cruz inglesa sobre un fondo de piedra natural, con la intención de usar un lenguaje eclecticista que enfatizase el carácter simbólico del conjunto.

Las cuatro columnas se dispusieron según los vértices de un cuadrado, como figura geométrica más elemental definidora de un espacio habitado.



El cuadrado es una figura estática, que dispone de un centro geométrico, a la vez que determina las cuatro orientaciones de la Rosa de los Vientos. Es una figura geométrica repetida reiteradamente en la Historia de la Arquitectura.

En el centro geométrico del cuadrado, se relata el hecho ocurrido, formalizado por un monolito realizado en mármol y piedra artificial, con el siguiente contenido simbólico:

Se apoya el monolito sobre una base de arranque en forma de estrella árabe de ocho puntas, como recuerdo del converso Hassam Ardà, morador del espacio acotado por las cuatro columnas. Emergiendo de esta base estrellada, un volumen ortoédrico de base cuadrada de lados paralelos a los que determinan las columnas, quedando inscrito literalmente en sus caras, en castellano y valenciano, el texto antes transcrito, como expresión más clara y precisa de los hechos acontecidos.

Descansando sobre el volumen prismático, un pequeño templete de cobertura de pabellón, sobre cuatro pies derechos o pequeñas columnas.

La pavimentación del espacio en donde está ubicado el monumento, presenta una disposición con traza en cruz latina, ejecutándose en hormigón impreso formando adoquines de color rojo cardenal y cenefas mediante baldosas color oro intenso.

Las superficies ajardinadas son cuatro terrenos, en cada uno de ellos se planta un algarrobo, quedando pues

como síntesis de la imagen, 4 pequeñas columnas del templete, 4 columnas arquitectónicas, 4 terrenos, 4 algarrobos y un cuadrado.

II. La Plaza Mayor de Almàssera.

El anterior tratamiento de pavimentación de la Plaza Mayor de Almàssera, se configuraba mediante una isla central de tierra de forma rectangular y arbolado perimetral a la misma, estando rodeado todo ello con pavimento de asfalto en mal estado.

La circulación rodada y peatonal era alrededor de este elemento longitudinal, quedando de manifiesto, la ausencia de una clara ordenación del espacio urbano.

Entendemos que toda plaza, que bien se precie, debe permitir desarrollar funciones de marcada relevancia como elemento arquitectónico de referencia, de símbolo y de imagen.

El potencial económico de su enclave, debe manifestarse tanto en ella misma como en su trazado vial más próximo.

El anterior trazado de la Plaza Mayor, carecía de una estructura urbanística ordenada y de la necesaria claridad en la organización de sus funciones.

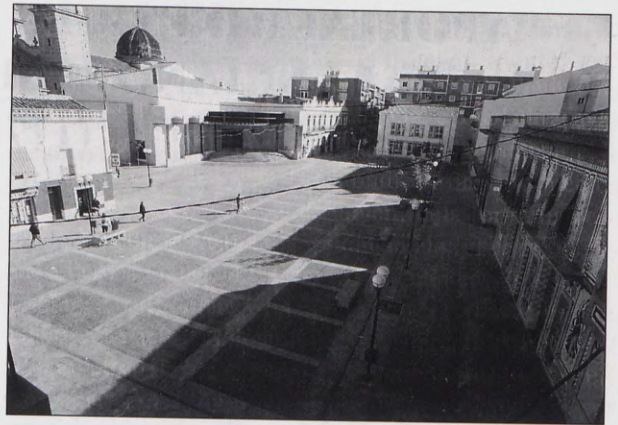
Por encargo del Ayuntamiento de Almàssera y del impulso decisivo de *D. Enrique Ramón*, su alcalde, los arquitectos redactores del proyecto de ordenación y urbanización de tan singular espacio para el municipio, inicialmente, nos pusimos a estudiar los diferentes posibles diseños a fin de elegir el más adecuado. Queríamos que el diseño definitivo cumpliera una principal premisa que con carácter general todos aceptábamos, Corporación Municipal y arquitectos:

Hacer posible que la nueva plaza fuese el mejor punto de encuentro de la población, permitiendo realizar las funciones propias de las concentraciones de actividades culturales y festivas del municipio, a la vez de poseer el ornato público adecuado en consonancia con la relevancia del espacio urbano a diseñar.

Para ello, Corporación y arquitectos, tomamos las siguientes decisiones previas:

- Hacer peatonal toda la plaza, así como las calles que a ella concurrían.
- Que no existiesen desniveles. Ausencia de barreras arquitectónicas.

Elegimos como tipo y para ello estudiamos algunos modelos, la **"Plaza de Armas"**, en el sentido de ser la referencia adecuada como foro o teatro de convivencia, reunión y parada no solamente de tropas, si no de ciudadanos, en definitiva se trataba de "abrir plaza", despejar, ensanchar, aclarar, desde un sentido público y multitudinario del espacio urbano de relación.



El diseño de Plaza Mayor que se proyectó, lo conforman dos fragmentos, uno de ellos, la propiamente "plaza de armas", ocupando el centro tensorial, donde se entrecruzan las calles que dan a ella, con un dibujo de pavimento de hormigón impreso en damero negro grafito y encintado en amarillo claro, que como dato, era el color predominante de las fachadas del entorno, y el otro, la plazuela de servidumbre frente al edificio del Ayuntamiento, pequeña plaza ajardinada y pavimentada en cuadrícula con baldosas de china lavada al ácido y junta abierta con césped.

Las calles peatonales de acceso, también de hormigón impreso y con dibujo a base de líneas de color negro grafito, anticipando al viandante el tratamiento del damero del interior de la plaza de armas.

Es costumbre que a finales del mes de agosto, en las fiestas de Almàssera, el Ayuntamiento celebra "Les Calderes", plato típico de arroz, que da a todo aquel que se acerca a la plaza con su puchero. Aprovechando tal circunstancia y la necesidad de un espacio adecuado para cocinarlo, diseñamos en el pavimento una franja longitudinal de ladrillo refractario, coincidente en su trazado con una acequia subterránea que discurre por un lateral de la plaza, con esto se conseguía, un espacio adecuado para cocinar los muchos calderos que se confeccionan por las fechas festivas, a la vez que se señalizaba la acequia para que quedase en la memoria colectiva de la población.

JUAN LUIS CALVO Y APARISI
Académico correspondiente

“APORTACIONES A LA BIOGRAFIA DEL PINTOR VALENCIANO JOSE RIBELLES Y FELIP” (1775-1835)

El 7 de enero de 1753 se abrió en Valencia, gracias al entusiasmo de una serie de artistas, entre los que se contaban *José Ignacio Vergara*, una Academia de Bellas Artes colocada bajo la advocación de Santa Bárbara, en honor a la esposa de *Fernando VI*. Desde el momento mismo de su fundación, la Academia valenciana trató por todos los medios de que aquella institución docente fuera reconocida oficialmente, por lo que los componentes de la misma solicitaron de Fernando VI la protección real, enviando para ello un curioso opúsculo, publicado en Madrid en 1757⁽¹⁾.

En un principio la naciente Academia contó con el apoyo económico de *Don Andrés Mayoral*, arzobispo de Valencia, ganado por las ideas ilustradas, pero en 1761 el culto prelado se vio obligado a suspender su ayuda para destinar aquellos fondos a otros menesteres⁽²⁾. Así las cosas, en 1762, el Ayuntamiento valenciano decidió tomar cartas en el asunto y conseguir el reconocimiento oficial de la Academia, publicando unos estatutos y escribiendo a los académicos de San Fernando en Madrid para que lograsen de *Carlos III* la anhelada protección regia. Sin embargo ni en 1762, ni en otro intento en 1764, se consiguió la deseada aprobación real, por lo que el Ayuntamiento de Valencia decidió que una parte del llamado impuesto de “Partido y Puertas” se dedicase a financiar la actividad académica. Esta resolución agradó a Carlos III quien, el 25 de enero de 1765, informó a los académicos de San Fernando, por mediación del *marqués de Grimaldi*, que daba vía libre al proyecto valenciano. Así las cosas, el 28 de febrero de 1765, Carlos III nombró una Junta Preparatoria formada por el intendente de la provincia de Valencia, *Don Andrés Gómez de la Vega* y por dos concejales de la ciudad, *Don Francisco Navarro* y el *marqués de Jura Real*⁽³⁾, a quienes se les encargó la redacción de un plan de estudios que debía ser remitido a la Academia de San Fernando para su aprobación.

Los estatutos valencianos fueron estudiados por *Felipe de Castro*, *Antonio González Ruiz*, *Ventura Rodríguez*, *Juan Bernabé Palomino* y *Tomás Francisco Prieto*, quienes aprobaron el método de enseñanza propuesto, siendo posteriormente dado por bueno por Carlos III, quien patrocinó la nueva fundación. De esta

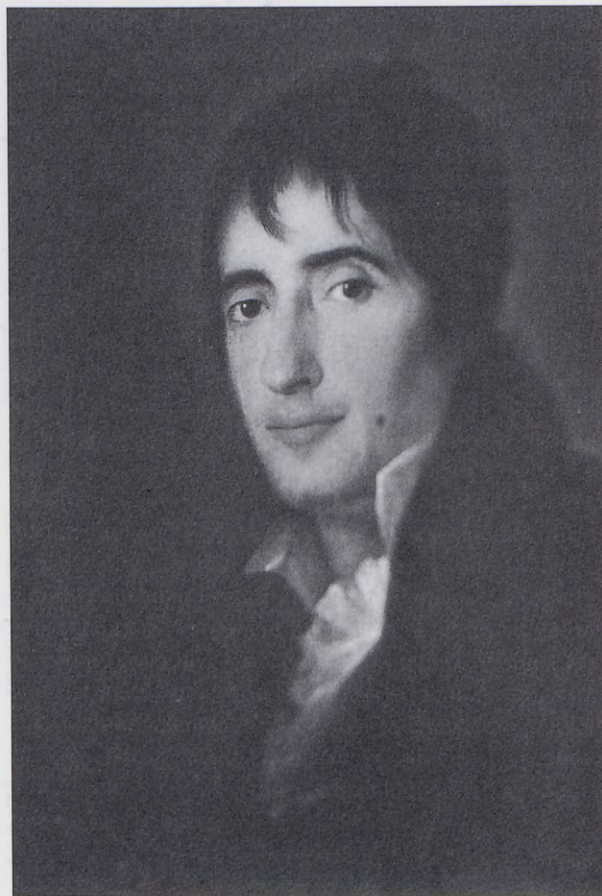


Foto 1.- Retrato del poeta Manuel José Quintana
(Madrid, Casón del Buen Retiro).

- (1) Para todo lo relacionado con la fundación de la Academia de San Carlos véase Claude Bédat, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*, Madrid 1989, 399-405.
- (2) Andrés Mayoral nació en la localidad zamorana de Molacillos en 1685. Estudió en Alcalá de Henares, siendo promovido el 9 de abril de 1731 como obispo de Ceuta, cargo que ocupó hasta 1738, año en que pasó a ser arzobispo de Valencia, ciudad en la que murió en 1769. Hombre generoso, patrocinó la construcción de la iglesia de San Martín en su pueblo natal, así como un puente sobre el río Valderaduey. En Valencia realizó obras en la catedral y en el palacio episcopal, y a él se debe la creación de la Biblioteca Arzobispal.
- (3) El título de marqués de Jura Real fue concedido por Carlos III, el 21 de septiembre de 1760, a Don Francisco Pascual Castillo e Izco, regidor de Valencia (vid. Julio Atienza.- *Nobiliario español*, Madrid 1959, 887).

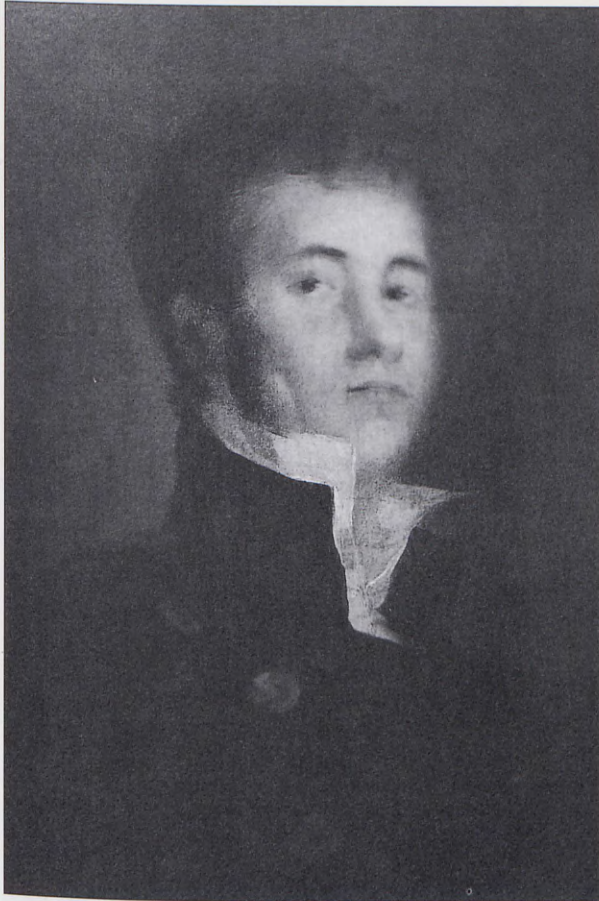


Foto 2.- Retrato del escultor Bellver (Madrid. Academia de San Fernando).

manera, y bajo la advocación de San Carlos, la Academia de Bellas Artes valenciana se fundó oficialmente el 14 de febrero de 1768.

Desde un principio la Academia valenciana, fue tras la madrileña de San Fernando la que funcionó con una mayor efectividad a lo largo del siglo XVIII, y de ella salieron una serie de artistas, por regla general con una gran formación y sólidamente preparados, que triunfaron tanto en su ciudad natal como en Madrid, destacando entre ellos los nombres de *Andrés Crue*⁽⁴⁾, *Vicente Llácer Valdemont*⁽⁵⁾, *Miguel Parra*⁽⁶⁾ y *Vicente Castelló y Amat*⁽⁷⁾.

De entre todos los pintores valencianos salidos de la segunda promoción de la Academia de San Carlos destaca *José Ribelles* y *Felip*⁽⁸⁾, nacido en la capital levantina en 1778 y fallecido en Madrid en 1835. Fue hijo de *José Ribelles*, pintor vinculado a la estética neoclásica, y de *Doña Josefa María Felip*, ambos naturales de la ciudad de Valencia. Discípulo de su padre, José Ribelles

ingresó en la Academia de San Carlos, donde tuvo como maestro a *Vicente López*, ganando en 1798 un premio de primera clase. Animado por este lisonjero triunfo, José Ribelles se trasladó a Madrid en 1799, presentándose a un concurso de la Academia de San Fernando, donde obtuvo el segundo premio de la primera clase. A partir de ese momento José Ribelles fue un nombre conocido en el mundo artístico madrileño, lo que le llevó a relacionarse con *Francisco de Goya*, que según parece le apreció mucho.

En 1814 la posición de Ribelles en Madrid era de tal calibre que pudo casarse con *Doña María del Pilar Ulzurrun de Asanza*, hija de los marqueses de Tosos⁽⁹⁾, de cuya unión nació un hijo bautizado con el nombre de *Julián*.

Durante la ocupación francesa de Madrid, José Ribelles ingresó en la masonería, en la logia de Santa Julia, la más activa entre las madrileñas, sita en la calle de Tres Cruces, en la que llegó a ser maestro. Ribelles

-
- (4) Andrés Crue nació en Antilla en 1775 y murió en Valencia en 1835. Formado en la Academia de San Carlos, fue posteriormente profesor de dibujo en la misma institución, destacando en la pintura al pastel. El Museo de Bellas Artes de Valencia posee de su mano un cuadro de historia: *Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos*. En 1817 ilustró una edición de las Noches lúgubres del poeta José de Cadalso.
 - (5) Vicente Llácer Valdemont nació y murió en Valencia (1781-1857). Cultivó la pintura al fresco, decorando con esa técnica algunas iglesias valencianas. El Museo de Valencia guarda una bien interesante obra de Llácer: *Carlos IV creando a Godoy almirante*.
 - (6) Miguel Parra (Valencia 1780-1846), fue discípulo de Espinós y de Vicente López, académico de mérito de San Carlos y triunfador en Madrid, ya que en 1815 fue nombrado pintor de Cámara de Fernando VII y tres años después académico de San Fernando. Pintó algunos cuadros un tanto aparatosos, como la *Entrada en Valencia de Fernando VII*, pero se especializó en la pintura de flores, siendo además un notable retratista. el Museo de Valencia y los palacios de Madrid y La Granja guardan diversas obras de Miguel Parra.
 - (7) Vicente Castelló y Amat (Valencia 1787-1860) fue artista precoz, lo que le valió la protección de Carlos IV que le eximió del servicio de las armas. Cultivó la pintura al fresco, realizando además naturalezas muertas, floreros y cuadros de historia, así como retratos, entre los que destaca el del escultor *José Cloostemans*, del Museo de Valencia, hijo del ceramista y pintor francés Pedro Cloostemans, llamado por el conde de Aranda para que se hiciera cargo de la manufactura de Alcora.
 - (8) Tal vez por un error de lectura todos los que se han ocupado de Ribelles transcriben su segundo apellido como Helip, cuando en los documentos figura claramente como Felip, y así lo recoge la Gran Enciclopedia Catalana (vid. *Gran Enciclopedia Catalana, Volumen XIX, Barcelona 1978, 339*).
 - (9) El título de marqués de los Tosos, no Tozos como aparece en algunas publicaciones, fue concedido por Felipe V, el 3 de abril de 1703, con el vizcondado previo de Tosos, a Don Juan Ulzurrun de Asanza (vid. Julio de Atienza. *op. cit.*, 989).



Foto 3.- "Manolo"

decoró la logia masónica con unos jeroglíficos y dos pinturas de la Sabiduría, a la vez que dibujó el título que se entregaba a los miembros de la misma⁽¹⁰⁾. A la vuelta de Fernando VII de Valençay, Ribelles tuvo que enfrentarse a la Inquisición por su actividad masónica, confesando voluntariamente que entró en aquella institución por curiosidad y como medio para ascender en su carrera, gracias al posible apoyo que sus compañeros podrían prestarle. La espontánea confesión de Ribelles le permitió salir bien librado de su pasado masón, pudiéndose integrar libremente en la vida artística

madriñena de la época. El 19 de noviembre de 1818 Ribelles era nombrado académico de mérito de San Fernando, tras realizar los preceptivos ejercicios, así como teniente director de la escuela de dibujo para niñas que la Academia tenía instalada en la calle de Fuencarral, este último cargo conseguido por el pintor valenciano gracias al apoyo del infante *Carlos María de Borbón*.

Muy seguro debía encontrarse José Ribelles en el Madrid de Fernando VII, dominado por la venganza del soberano contra los liberales, cuando el 22 de octubre de 1818, solicitó del malévolo monarca la concesión del cargo de Pintor de Cámara, para lo que envió el correspondiente memorial⁽¹¹⁾.

El 8 de diciembre de 1818 el *conde de Miranda* enviaba una nota al sumiller de Corps con el siguiente texto: "*para dar cuenta a S. M. segun me manda por su decreto especial, puesto al margen de la adjunta instancia de Don Jose Ribelles, profesor de pintura en que solicita los honores de pintor de Camara, espero se sirva V. E. informar lo que se le ofrezca y parezca. Dios guarde a V. E. muchos años*".

El 19 de diciembre de 1818 el sumiller de Corps remitía el memorial de José Ribelles al secretario de la Real Academia Española, *Don Martín Fernández de Navarrete*, pidiéndole que "*para evaquar un informe que de Real Orden se me ha pedido, he de merecer de V. S. se sirva enterar a la Real Academia de las nobles artes de San Fernando, de la adjunta instancia del pintor Don Jose Rivelles, y manifestarme lo que conceptue la Real Academia del merito artistico de este profesor y demas circunstancias que le caracterizan*".

El 26 de enero de 1819, Don Martín Fernández de Navarrete respondía a la petición hecha por el sumiller de Corps de la siguiente manera: "*Excelentísimo señor. para satisfacer la Real Academia de San Fernando al informe que de Real Orden se sirve V. E. pedirla sobre la adjunta instancia del pintor Don Jose Rivelles, en que solicita los honores de Pintor de Camara de S. M., quise oir primero el dictamen de su Director General, Don Vicente Lopez, que lo dio en los siguientes terminos: Por el oficio de V. s. de 29 de diciembre ultimo y por orden de nuestra Real Academia para que la informe del merito artistico del profesor de pintura Don Jose*

(10) Francisco Javier Sánchez Cantón. Los pintores de Cámara de los reyes de España en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, 292.

(11) Toda la documentación sobre la solicitud y concesión a José Ribelles del cargo de pintor de Cámara se encuentra en el Archivo General de Palacio. Reinados de Fernando VII desde el año 1808. Profesores de las Bellas Artes. Don José Ribelles, n.º 14).



Foto 4.- "Manola"

Rivelles debo decir que es cierto cuanto espresa en su memorial que dirigio a V. S., pudiendo decir con toda verdad que antes de venir a esta Corte fue discipulo mio, en cuyo tiempo manifesto siempre un talento nada comun, con una continuada aplicacion, tanto en el ramo de la pintura al oleo como a la del temple, no dudando que su disposicion para el arte sea capaz de desempeñar cualquiera de estas obras que se le presenten, ya sea del ramo de Historia como el de retratos, Perspectiva, pais y todo con un merito que caracteriza su continuada aplicacion y aprovechamiento, por todo lo

dicho hallo muy fundada su pretension y digna de ser recomendada a S. M. por nuestra Academia para el logro de los honores de Pintor de Camara que solicita, y es cuanto puedo decir a V. S. en virtud del encargo que reservadamente se me ha servido hacerme. Dios guarde a V. S. muchos años".

El informe de Vicente López está fechado el 3 de enero de 1819, y no pudo ser más favorable a José Ribelles, no olvidando subrayar como había sido discípulo suyo y su habilidad para realizar cualquier tipo de pintura, tanto de temas como de técnicas.

Tras estudiar el informe de Vicente López, Don Martín Fernández de Navarrete remitió al conde de la Puebla del Maestre, el 26 de enero de 1819, la siguiente nota: "Enterada la Academia de todo en su junta ordinaria del 24 del corriente, se confirio en este dictamen que a consecuencia del favorable concepto que tiene de la habilidad de Rivelles en virtud de las obras que ha expuesto al publico en la Academia⁽¹²⁾, le admito academico de merito por la pintura en 19 de noviembre del año proximo pasado, nombrandole S. A. Real el serenísimo ynfante Don Carlos Maria gefe principal de este Real Cuerpo para teniente director en la enseñanza de dibujo a las niñas que concurren diariamente al Real Estudio de la calle de Fuencarral, todo lo que por acuerdo de la Academia manifiesto a V. E., devolviendo la instancia de Rivelles para la resolución que sea del real agrado de S. M. Dios guarde a V. E. muchos años".

El 16 de febrero de 1819 el sumiller de Corps remitía al mayordomo mayor de Palacio, conde de Miranda, "la instancia de Don Jose Rivelles profesor de pintura, que de Real Orden me remitió V. E. en 8 de diciembre ultimo para que informe acerca de la suplica que hace al rey N. S. de que se digne premiar su merito artistico con los honores de Pintor de Camara". También se incluía, junto con la petición, el siguiente informe: "hecho cargo de esta intancia y habiendo tomado las noticias convenientes, debo manifestar a V. E. para que se sirva hacerlo presente a S. M. que es cierto quanto expone este interesado en su memorial, y que por un resultado de su constante aplicacion en los diferentes ramos que abraza el arte que profesa y ha patentizado en las obras que ha expuesto al publico en la Real Academia de las nobles artes de San Fernando, ha merecido que esta le haya distinguido admitiendole por su academico de merito, nombrandole ademas el serenísimo señor infante Don Carlos, gefe principal del mismo Real

(12) Se debía referir a el Manteamiento de Sancho y a Don Quijote armado caballero, que según parece se expusieron en la Academia de San Fernando en 1806.

Cuerpo para director de la enseñanza de dibujo a las niñas que concurren al Real Estudio de la calle de Fuencarral, por cuyas particulares circunstancias juzgo merecedor de la soberana consideración de S. M. en la gracia que solicita. Dios guarde a V. S.”.

El 10 de febrero de 1819, el conde de Miranda comunicaba al sumiller de Corps como “conformándose el Rey N. S. con el parecer de V. E. de 6 de este mes, se ha servido conceder a Don Jose Ribelles, profesor de pintura, los honores de Pintor de Cámara de S. M. de cuya Real Orden lo comunico a V. E. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca. Dios guarde a V. S.”.

El 16 de febrero de 1819 el sumiller de Corps informaba al contador general de la Real Casa como “por orden de 10 del actual se ha servido el rey N. S. conceder a Don Jose Rivelles los honores de su Pintor de Cámara. lo que aviso a V. S. a fin de que por dicho interesado se satisfaga en la tesorería general de la Real Casa, el derecho de la media annata que corresponda por dicha gracia, e igualmente el que pertenezca para el monte pio de la misma Real Casa”.

También el 16 de febrero de 1819, el sumiller de Corps comunicaba a José Ribelles como Fernando VII había accedido a nombrarlo su pintor honorario de Cámara, “lo que de Real Orden traslado a V. para su conocimiento y satisfacción, previniéndole que luego que acredite en la Secretaria de esta Real Sumillería de Corps de mi cargo, quedar satisfecho en la tesorería general de la Real Casa, el derecho de media annata correspondiente a dicha gracia, e igualmente el que pertenezca para el monte pio de la misma Real Casa, le designase el día en que haya de presentarse para prestar en mis manos el juramento de fidelidad a la augusta real persona de S. M. por la referida gracia”. De esta forma y en la citada fecha. José Ribelles pagó 359 reales y 18 maravedis “por el derecho de la media annata en la tesorería general de la Real Casa, y asimismo igual cantidad para el monte pio de la Real Casa”, según carta de pago de 17 de febrero de 1819.

El 20 de febrero de 1819 el secretario de la Real Sumillería de Corps informaba a José Ribelles de que “mediante haber V. hecho constar en esta Secretaria de mi cargo de la Real Sumillería de Corps del rey N. S. quedar satisfecho en la tesorería general de la Real Casa el derecho de la media annata correspondiente a la gracia de pintor honorario de Cámara de S. M., se ha servido dispensarle y así mismo el establecido para el monte pio de la misma Real Casa, ha determinado el señor sumiller de Corps recibir a V. el juramento de fidelidad a la augusta real persona de S. M. por la

misma gracia, mañana domingo 21 a las doce y media del día. Lo que aviso a V. de orden de S. E. para que en dicha ora concurra para el expresado efecto en esta secretaria de mi cargo. Dios guarde a V.”

De esta manera el 21 de febrero de 1819, José Ribelles juraba su cargo de pintor honorario de Cámara de Fernando VII ante Don José Sessé y Beltrán, gentil hombre de la Real Casa y secretario de la Real Sumillería.⁽¹³⁾

El 8 de mayo de 1833, José Ribelles y su esposa Doña María del Pilar Ulzurrun daban a Don Mariano Paisaba, vecino de la ciudad de Zaragoza un poder general para que en la Real Audiencia de la capital aragonesa siguiera el pleito entablado contra ellos por los hermanos de la citada señora, Don Manuel Ulzurrun, marqués de Tosos, ya fallecido en aquella época, Don Esteban Ulzurrun, quien heredó el título marquesal, y Doña Pascuala de la Fuente, viuda del primero de ellos “sobre varios derechos procedentes de la testamentaria del padre comun”. En el citado poder se autorizaba a Don Mariano Paisaba, para que en nombre de los otorgantes “venda en union de los demas señores hermanos de los comparecientes o sus apoderados, la casa que les pertenecía en dicha ciudad y su calle del Coso, señalada con el número siete, que hace esquina a la del Tronque, y otorgue de ello la escritura conveniente, marcando en ella los lindes, sucesión, valor, sitio y demas requisitos de la finca”.⁽¹⁴⁾

El 23 de julio de 1833 José Ribelles y su esposa otorgaban en común su testamento, en el que aparecen

(13) Por lo curioso de esta ceremonia vamos a transcribirla en su integridad:

“Don Jose Ribelles

Pregunta.- Juras de servir bien y fielmente al rey nuestro señor en la plaza de pintor honorario de Camara, con que Su Magestad os ha hecho merced, procurando en todo su provecho y apartando su daño, y que si supieseis cosa en contrario, me dareis cuenta a o persona que lo pueda remediar?

Respuesta: Si Juro.

Si así lo hicieréis, Dios os ayude, y si no, os lo demande.

Respuesta: Amen

Don Jose Sesse y Beltran, gentil hombre de la Real Casa y secretario de la Real Sumillería de Corps del rey Nuestro Señor: certifico que en este día y en mi presencia Don Jose Ribelles, contenido en el anterior interrogatorio, ha prestado juramento de fidelidad a la augusta Real Persona de su Magestad, segun queda expresado, en manos del excm^o señor Conde de la Puebla del Maestre, sumiller de Corps, en ausencia y enfermedad del excm^o señor marques de Hariza y Estepa que lo es en propiedad. Real palacio de Madrid veinte y uno de febrero de mil ochocientos diez y nueve % Jose Sesse y Beltran” (Archivo General de Palacio. Reinados de Fernando VII desde el año 1808. Profesores de las Bellas Artes. Don Jose Ribelles, n.º 14).

(14) La noticia de este documento fue dada a conocer por José Valverde Madrid, aunque haciendo a Doña Pascuala Fuentes suera de José Ribelles (vid. José Valverde Madrid. “En el centenario del pintor Ribelles” en *Archivo de Arte Valenciano*, Año XLVIII, 1977, 95-96). Ver Documento 1.º



Foto 5.- "Calesero"

interesantes noticias familiares sobre ambos cónyuges⁽¹⁵⁾. De esta manera José Ribelles declara ser natural de Valencia, siendo hijo de Don José Ribelles y de Doña Josefa María Felip, ambos nacidos en la misma ciudad. Por su parte Doña María del Pilar Ulzurrun confesaba ser natural de la ciudad de Zaragoza, siendo hija de *Don Julián Ulzurrun de Asanza y Moreno*, ya difunto y nacido en Daroca, y de *Doña Polonia de Peralta*, nacida en la capital aragonesa, y ambos marqueses de Tosos.

Piden ser enterrados "*en el campo santo de la parroquia que corresponda*", dejando "*a voluntad del superviviente, y por fallecimiento del ultimo, a la de*

nuestros testamentarios el funeral y demas sufragios que se hayan de hacer y celebrar por nuestras almas, cuidando de que en toda haya humildad y nada de pompa ni vanidad mundana".

Dejaban diversos legados en metálico "*a las mandas forzosas, redención de cautivos cristianos, hospitales general y de la Pasion de esta Corte*", y a los huérfanos y viudas que han quedado de la Guerra de la Independencia.

Como heredero de todos sus bienes nombraban "*a nuestro amado hijo Don Julian de Ribelles y Ulzurrun con la vendición de Dios y la nuestra, a quien pedimos nos encomiende*". Se nombraban el uno al otro como albaceas así como a *Don José Garcés de Marsilla*, conde de Argilo, a los hermanos de Doña María del Pilar, Don Esteban, Don Domingo y Don Juan Ulzurrun de Asanza, y a *Don Francisco Antero Casado*, escribano, ante quien ambos esposos habían otorgado su testamento.

José Ribelles Felip falleció en Madrid el 16 de marzo de 1835, siendo enterrado en el cementerio de la Puerta de Fuencarral, "*sin recibir sacramento alguno a causa de la rapidez de su muerte*"⁽¹⁶⁾. Doña María del Pilar Ulzurrun sobrevivió a su marido muchos años, puesto que murió a los 79 años, el 27 de abril de 1864 en su casa de la calle de las Huertas⁽¹⁷⁾.

Fue José Ribelles un artista curioso que cultivó los más diversos temas, utilizando para ello diferentes técnicas: cuadros de caballete, frescos, decoraciones teatrales, pinturas para catafalcos, etc., siendo además uno de los primeros artistas españoles que ensayaron la litografía y con fortuna⁽¹⁸⁾. Pero a pesar de todo ello la obra de Ribelles está todavía muy poco estudiada.

Ossorio y Bernard nos informa cumplidamente de cómo José Ribelles decoró los teatros madrileños de los Caños de Peral, de la Cruz y del Principe, realizando también para este último la ornamentación del telón⁽¹⁹⁾. Desgraciadamente ninguna de estas obras se han conservado, pero debieron ser representativas del auge de esta plástica en los primeros años del siglo XIX, puesto que ya en 1807, *Angel María Tadey* había realizado las decoraciones del Teatro de la Cruz.⁽²⁰⁾

(15) Referencia publicada por José Valverde Madrid.- *op. cit.*, 96. Ver Documento 2.º

(16) José Valverde Madrid.- *op. cit.*, 96.

(17) Matías Fernández García.- Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos pintores y escultores que fueron parroquianos de esta parroquia. Madrid, 1988, 42.

(18) Juan Antonio Gaya Nuño.- Arte del siglo XIX en *Ars Hispaniae*, Tomo XII, Madrid 1958, 105.

(19) Manuel Ossorio y Bernard.- *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ed. Gines, Madrid 1975, 573.



Foto 6.- "Aguador"

Tampoco han llegado hasta nosotros las pinturas que Ribelles realizó para las honras fúnebres, organizadas por el Ayuntamiento de Madrid, con motivo de la muerte, en 1829, de la reina *María Josefa Amalia de Sajonia*, tercera esposa de Fernando VII. Ejecutó también Ribelles diversas decoraciones al fresco para algunos palacios madrileños, destacando entre ellas las de algunas salas de la residencia regia de Vista Alegre, como la llamada de *Ganímedes*, donde representó al joven príncipe troyano raptado por Júpiter, metamorfoseado en águila para que le sirviera de copero en el Olimpo en sustitución de Hebe. Ni los frescos de

Ribelles, ni los de Tadey, Carderera, Tejeo, Vicente López y otros artistas que trabajaron en Vista Alegre se han conservado. ⁽²¹⁾

Entre las obras de caballete realizadas por Ribelles merece citarse la "Vista del estanque grande del Retiro con su embarcadero" (Madrid, Casón), donde se muestra un tanto rígido en las arquitecturas, pero animado, dinámico y expresivo en los personajes que desde la orilla observan el paseo de la familia real en las fáluas que se deslizan por las aguas.

Pero va a ser en el campo del retrato donde Ribelles va a destacar con luz propia, a pesar de que fue un género poco cultivado por él. Ribelles fue un magnífico dibujante y muy hábil colorista, características estas que no pasaron desapercibidas a Goya, quien según parece le reprochó el que se dedicara a decoraciones teatrales en vez de hacerlo a ejercicios de más altos vuelos, para los que estaba especialmente dotado.

El retrato del poeta *Manuel José Quintana* (foto 1), conservado en el Casón del Buen Retiro y el del escultor *Francisco Bellver* (foto 2), guardado en la Academia de San Fernando, constituyen dos excelentes muestras del quehacer de Ribelles como retratista, en los que se aprecian la técnica suelta, sobre todo en el de Bellver, la sobriedad del color y el interés psicológico con que ha dotado a sus modelos. La perfecta ejecución de estos retratos hace lamentar el que Ribelles no se dedicara con más ahinco a aquel género, ya que ambas efigies, según *María Elena Gómez Moreno* pueden figurar "entre las más interesantes de su tiempo" ⁽²²⁾

Otro género que también cultivó el artista valenciano y con éxito lisonjero, va a ser la litografía, que a lo largo del siglo XIX había tenido la virtud de ensanchar las técnicas tradicionales, dando lugar a una especialidad artística más, eminentemente popular y de poco precio, condiciones que no es posible desligar de la fenomenología general del tinglado plástico del siglo, durante el cual el arte fue mucho más amplio alimento de

(20) Angel María Tadey, además de los teatros madrileños, colaboró activamente en la decoración de la Alameda de Osuna (vid. Pedro Navásquez Palacio.- "La Alameda de Osuna: una villa suburbana" en *Revista Estudios ProArte*, n.º 2 (abril-junio 1975), 6-26.

(21) Sobre las pinturas del palacio de Vista Alegre, residencia de la viuda de Fernando VII, María Cristina de Borbón, y después del marqués de Salamanca véase Pascual Madoz.- *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*, Tomo V. Madrid 1846, 510 y Antonio Matilla Tascón.- "La real posesión de Vista Alegre, residencia de la reina Doña María Cristina y el duque de Riánsares" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XIX, Madrid 1982, 1-66).

(22) María Elena Gómez Moreno.- *Pintura y escultura españolas del siglo XIX en Summa Artis*, Vol. XXXV, Madrid 1993, 139.

Poder para transigir y vender otorgado por Don Jose Rivelles y su esposa Doña María del Pilar Ulzurrun, a favor de Don Mariano Paysaba.

en 8 de mayo de 1833.

En la muy heroyca villa de Madrid a ocho de mayo de mil ochocientos y treinta y tres: ante mi el escrivano por S. M. del numero de la misma; los señores Don Jose Ribelles, pintor de Camara de S. M. y Doña María del Pilar Ulzurrun, su esposa, vecinos desta Corte, precedida la venia y licencia marital que el derecho previene, de cuya peticion, concesion y aceptacion doy fee, y asi digeron: que en la Real Audiencia de Zaragoza han seguido pleyto con su difunto hermano, el señor Don Manuel Ulzurrun de Asanza, marques que fue de Tosos sobre varios derechos procedentes de la testamentaria del padre comun, en union con los demas señores sus hermanos, como igualmente interesados en ello en los cuales se ha procedido hasta ori sentencia definitiva en vista y revista, pero habiendose de ventilar algunos otros incidentes y dependientes de los mismos, ya contra la señora Doña Pascuala de la Fuente, viuda de dicho señor Don Manuel, como también con el señor Don Estevan Ulzurrun, actual marques de Tosos, han convenido hacerlo extrajudicialmente y con la armonia que requieren los vinculos de su estrecho parentesco, para que tenga cumplido efecto, respecto de no poderlo hacer personalmente los señores otorgantes, por el presente instrumento en la via y forma que mas haya lugar en derecho, otorgan que dan y confieren todo su poder cumplido, amplio y general especial y tan bastante como sea necesario, mas pueda y deba valer en favor de Don Mariano Paisaba, vecino de la referida ciudad de Zaragoza, para que en su nombre y representacion, transija, ajuste y convengan todos los pleitos, causas y negocios que tiene pendientes con dicha señora viuda y hermano don Estevan, referentes a los derechos que les corresponden por el fallecimiento de su difunto padre y sus causantes, otorgando la escritura o escrituras oportunas en que señale plazos, haga rebajas, renuncie derechos y acciones, ajuste condiciones y acuerde cuantos requisitos hayan menester para su mayor estabilidad y validacion. Para que venda en union de los demas señores hermanos de los comparecientes o sus apoderados, la casa que les pertenece en dicha ciudad y su calle del Coso, señalada con el numero siete, que hace esquina a la del Trenque, y otorgue de ello la escritura conveniente, marcando en ella los linderos, sucesion, valor, sitio y

(23) Juan Antonio Gaya Nuño.- *op. cit.*, 30.

(24) Bartolomeo Pinelli nació en Roma en 1781 y murió en 1835. Hijo de un modesto escultor de estatuillas de santos y de figuras de nacimientos, estudió en la romana Academia de San Lucas y posteriormente en Bolonia. Pinelli reprodujo con singular habilidad la vida popular de Roma, sus tipos y costumbres, con escenas de bandolerismo, de carnaval, fiestas y peleas, aunque también se dedicó a la ilustración de hechos históricos, como las Historias Romana (1810) y Griega (1812), la Guerra de España con Napoleón, así como la de obras famosas de la literatura italiana y española: Orlando furioso, Jerusalén liberada, la Eneida, Don Quijote de la Mancha y la famosa novela Los Novios, de Alejandro Manzoni (vid. R. Pacini.- Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo, Milán 1935).

(25) Juan Carrete Parrondo, Jesusa Vega, Francesc Fontbona y Valeriano Bozal.- El grabado en España (siglos XIX y XX) en *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid 1988, 349.



Foto 7.- "El bolero, baile español"

multitudes de lo que hubiera sido nunca en nuestra patria".⁽²³⁾

Dentro de ese contexto la figura de Ribelles aparece muy claramente delimitada, y en ese campo se le deben las ilustraciones para la edición del Quijote de 1819, publicado por la Real Academia Española, los diplomas del Colegio de Artillería y las 112 estampas representando a tipos populares españoles. En estas últimas, fechadas en 1832, Ribelles nos ofrece todo un repertorio de personajes típicos, representados con sus vestimentas tradicionales o en sus actividades profesionales, representaciones estas que eran muy apreciadas por la sociedad urbana emergente.

En las litografías de Ribelles se advierten ciertas influencias del italiano *Bartolomeo Pinelli*⁽²⁴⁾, contemporáneo suyo, así como un matizado andalucismo, que comenzaba a ser entendido como una manifestación folklórica típicamente española. Ribelles fue un litógrafo muy esmerado, pues "cuida la linealidad y, a la vez el gesto contenido, pero con gran preocupación por la fidelidad indumentaria y, en ocasiones, por el juego de iluminación, y no se olvida de dar imagen a aquellas figuras que son nuevas, al menos en su fisonomía, en la vida de las ciudades"⁽²⁵⁾. Ejemplo de todo ello son las estampas del "Manolo" y la "Manola" (fotos 3 y 4), el "calesero" (foto 5), el "aguador" (foto 6) y, sobre todo su famosa "El bolero, baile español" (foto 7), tema ya tratado por los pintores de fines del siglo XVIII, y al que Ribelles dota de una aérea elegancia.

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA
Institución de Estudios Complutenses

demas requisitos de la finca, lo renuncie y traspase todo en el comprador y sus sucesores, reciba el producto de la benta con fe de entrega si es de presente, o en otro caso renuncie las leyes de ella, prueba de la paga y otras del caso, se obligue a la evicion y saneamiento de la casa, y haga finalmente que se pongan todas las clausulas que puedan dar al instrumento la mayor seguridad, con la obligacion de bienes, sumision a tribunales y renunciacion de leyes, para que si sobre los particulares referidos fuese necesario parecer en juicio lo verifique, practicando todas las diligencias judiciales y extrajudiciales que los señores otorgantes harian por si, estando presentes, pues el poder que para todo necesite el Don Mariano Paisaba, el mismo le confieren, sin limitacion alguna, con incidencias y dependencias, libre uso, franca y general administracion, obligacion y reelevacion de costas en forma, con facultad de sustituirlo para enjuiciar el cumplimiento de lo que se haga en virtud de este poder, obligan sus propios vienes muebles y raices, presentes y futuros, se someten a los señores jueces competentes y renuncian las leyes de su favor con la general en forma, y ademas la señora Doña María Pilar, como casada, la sesenta y una de Toro y las demas que por su estado la favorezcan por conocer que las facultades que en este poder confiere redundaran en su proyecto y utilidad, y jura a Dios nuestro señor y una señal de cruz, segun derecho que para otorgarle no ha sido inducida, violentada ni en manera alguna apremiada, que lo hace de su libre y espontanea voluntad; que de este juramento no pida relajacion, ni quiere le valga, aunque de propio motu se la conceda. haciendo tantos juramentos como relajaciones y uno mas que para que siempre quede hecho. En cuyo testimonio asi lo digeron, otorgaron y firmaron a quienes doi fe conozco, siendo testigos Don Bernardino Casado, Don Valentin Jose Jimenez y Don Jose Rojo, residentes en esta Corte.

Jose Ribelles. M.^a Pilar Ulzurrun de Ribelles. Ante mi = Francisco Casado.

(ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID.
Protocolo = 24292, fol.^o. 235-236).

DOCUMENTO 2.^o

Testamento de los señores Don Jose Ribelles y Doña Maria del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta, su muger.

en 23 de julio de 1833.

En nombre de Dios Todo Poderoso Amen: Yo Don Jose Ribelles y Felip, vecino de esta Corte, pintor de Cámara de Su Magestad, natural de la ciudad de Valencia, hijo legitimo y de legitimo matrimonio de Don Jose y Doña Josefa Maria Felip, difuntos, vecinos que fueron de la misma, ambos naturales de dicha ciudad, de estado casado con la señora Doña Maria del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta, natural de la ciudad de Zaragoza, hija legitima y de legitimo matrimonio de los señores Don Julian Ulzurrun de Asanza y Moreno y Doña Polonia Peralta, marqueses de Tosos, vecinos que fueron de esta Corte, difuntos, el primero natural de la ciudad de Daroca, y la segunda de la ciudad de Zaragoza, estando fuera de cama, y en nuestro sano y cabal juicio, memoria y entendimiento natural cual Dios ha sido servido darnosle, creyendo y confesando en el alto e incomprensible misterio de la Santisima Trinidad, padre, hijo y espiritu santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo los demas misterios, articulos y sacramentos que tiene, cree y confiesa nuestra santa madre Yglesia C.A.R., bajo de cuya fe y creencia hemos vivido y protestamos

vivir y morir, temerosos de la muerte y deseando hallarnos con disposicion testamentaria para cuando llegue, tomando por nuestra intercesora y abogada la madre santisima, madre de Dios y señora nuestra, y demas santos de la corte celestial para que pidan a Dios llebe nuestras almas a gozar de la bienaventuranza, con tal fiel deprecazion ordenamos nuestro testamento del modo que sigue.

— Lo primero encomendamos nuestras almas a Dios nuestro señor que las crio y redimio con el precio infinito de su sangres, y los cuerpos a la tierra de que fueron formados, los cuales amortajados del modo que parezca al superviviente o nuestros testamentarios, sean sepultados en el Campo Santo de la Parroquia que corresponda.

— Lo segundo dejamos a voluntad del superviviente, y por fallecimiento del ultimo a la de nuestros testamentarios el funeral y demas sufragios que se hayan de celebrar por nuestras almas, cuidando de que en todo haya humildad y nada de pompa ni vanidad mundana.

— Lo tercero a las mandas forzosas como casa santa de Jerusalem, redencion de cautivos cristianos, Hospitales general y de la Pasion de esta Corte, y a los huerfanos y viudas que han quedado de la guerra de la independendencia, dejamos lo acostumbrado.

— Lo cuarto es nuestra voluntad que si despues de nuestro fallecimiento se hallare una o mas memorias escritas o solo firmadas de nuestra mano, en que se contengan mandas, legados u otras declaraciones o prevenciones relativas a esta disposicion, se tenga por parte integral de ella, y se protocolize con la misma, para que las copias se den con su insercion y se observe cumplidamente su contexto.

— Lo quinto yo el don Jose, en uso de la facultad que me concede el derecho, nombro por tutora y curadora ad bona, relevada de fianzas de nuestro hijo Don Julian de Ribelles, a su madre dicha mi esposa doña Maria del Pilar Ulzurrun, con todas las facultades correspondientes.

— Lo sexto nos nombramos mutuamente por albaceas testamentarios y ademas al señor Don Jose Garces de Marcilla, conde de Argillo, a nuestros hermanos Dn. Estevan, Don Domingo y don Juan Ulzurrun de Asanza, y al presente escribano del numero, Don Francisco Antero Casado, a todos juntos y a cada uno insolidum, para que acaecido nuestro fallecimiento o el de qualquiera de los dos se apoderen de nuestros bienes y de ellos cumplan y paguen este testamento y la memoria o memorias citadas, si las dejásemos, dentro del año prevenido por la ley, y mas si lo necesitaren, por el que le prorrogamos sin limitacion.

— Lo septimo queremos que nuestros testamentarios hagan por si, extrajudicialmente el ymbentario y particion de nuestros bienes, y concluida la operacion se presente a la justicia ordinaria, para su aprovazion y espedicion de hijuelas.

— Lo octavo nos legamos asimismo mutuamente, el remanente del quinto de nuestros bienes, en atencion a que teniendo como heredero forzoso a nuestro amado hijo, no puede ser otra cosa, como quisieramos segun nuestra voluntad.

— Lo noveno en el remanente que quedare y fincare de todos nuestros bienes, derechos y acciones y futuras subcesiones, instituímos y nombramos por nuestro heredero universal a nuestro amado hijo Don Julian de Ribelles y Ulzurrun, para que lo que asi fuere lo llebe, goce y herede para siempre jamas, con la bendicion de Dios y la nuestra, a quien pedimos nos encomiende.

— Y lo decimo por el presente revocamos, anulamos, damos por nulos, de ningun valor ni efecto, otros qualesquier testamentos, poderes para hacerlos, cobdicilos y demas disposiciones

testamentarias que antes de esta hayamos hecho de palabra, por escrito o en otra forma, que ninguna queremos valga ni haga fe en juicio, ni fuera de el, salvo esta y la memoria o memorias citadas, si las dejaseamos, que queremos se guarde, cumpla y ejecute en la via y forma que mas haya lugar en derecho, a cuya fin asi lo otorgamos y firmamos ante el presente escribano del numero, que da fe de nuestro conocimiento y hallarnos en nuestro sano y cabal juicio, en esta villa de Madrid a veinte y tres de julio de mil ochocientos treinta y tres, siendo testigos llamados y rogados para este

acto, Don Eladio Sanchez Algava y Don Jose Rojo, Don Valentin Jose Ximenez, Don Manuel Lopez y Don Bernardino Casado, residentes en esta Corte.

Jose Ribelles. M.^a del Pilar Ulzurrun de Ribelles. Ante mi = Francisco Casado.

(ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID.
Protocolo - 24293, fol^o.151-152).

DATOS PARA LA BIOGRAFIA DEL ARQUITECTO FRANCISCO PADILLA E INICIOS DE LA FACHADA BARROCA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (1703-1705)

Francisco Padilla representa una de las figuras de mayor relieve y fecundidad en la arquitectura barroca valenciana de finales del siglo XVII e inicios del siguiente, en pleno auge del decorativismo barroco. Es tras *Juan Pérez Castiel*, su rival, quienes seguidos de cerca por *Rafael* y *Francisco Martí*; los hermanos *Felipe* y *José Serrano*; *Francisco Navarro*, *Gil Torralva* o *Gaspar Diez*, marcan la pauta en el panorama constructivo del período, que se debate entre la anquilosada tradición gremial y las nuevas propuestas matemáticas que, aplicadas al campo de la arquitectura, se difunden desde el ambiente *novator*.

No obstante el peso decisivo que tuvo en la vida artística valenciana y de los apoyos y reconocimientos que sobre su profesionalidad emitieron los influyentes *novatores*, en especial el oratoriano *Padre Tosca*⁽¹⁾ (1651-1723), a su inexplorada biografía se sumaba el desconocimiento de los hechos desencadenados tras su casi súbita muerte ocurrida en los inicios de la construcción de la fachada barroca de la Seo valenciana y que conforman un capítulo más a añadir a la historia de esta fábrica.

DATOS PARA SU BIOGRAFIA:

Hijo del apenas conocido *obrer de vila Martín Padilla*, no existen noticias sobre sus inicios profesionales pero la existencia de fuertes vínculos con el maestro albañil *Juan Claramunt*, muy activo en Valencia entre los años 1650-1680, sugieren que bien pudo formarse a su lado⁽²⁾.



Portada Barroca de la Catedral de Valencia, 1703-1741

(1) Los elogios emitidos por Tosca avalando su profesionalidad para dirigir la fachada de la Seo se recogen en PINGARRÓN, F. "La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra en torno al año 1703". *Archivo de Arte Valenciano*, (A.A.:V.), 1986, pp. 52-64; y en HERNÁNDEZ, T. M. "Novatores i mestres d'obra de Valencia", *Afers*, 5/6, 1987, pp. 421-465.

Por otra parte, el hecho desconocido de que el abuelo materno de Tosca, al que no llegó a conocer, Esteban Mascó (+1648), fuera *obrer de vila*, podría arrojar alguna luz sobre los vínculos que Tosca mantiene con la arquitectura y con el ambiente de Francisco Padilla, que debían ser de edad similar. De su infancia conocemos que su padre, el médico Calixto Tosca, murió cuando éste tenía escasos meses, volviéndose a casar su madre con el notario Marc Fernández. ARCHIVO PROTOCOLOS PATRIARCA DE VALENCIA, (A.P.P.V.). Protocolos de Marc Fernández n.º 11.079 y 11.080.

(2) A.P.P.V. Protocolos de Pere Joan Ferrer, año 1652, n.º 10.197, 23 de junio. Martí Padilla, *obrer de vila*, figura como testigo de la capitulación entre la *Comunidad de Pescadores de Valencia*, Ruzafa y Catarroja y Juan Claramunt para la reedificación de su capilla en la iglesia de San Andrés, actualmente San Juan de la Cruz, y que consistía en [...]boveda y altres obres y un retaule nou a lo modern por ser molt antich lo que ia [...]. Es el único dato profesional hallado sobre este maestro de obras. La vinculación entre las familias Padilla y Claramunt se vuelve a manifestar décadas después, en 1704, cuando tras la muerte de Francisco Padilla, su hijo primogénito entabla un proceso judicial ya que en el testamento de su madre se le nominaba José, y no con su primer y usual nombre de Francisco, motivo de problemas legales al tener un medio hermano también llamado José. Entre los testimonios recogidos aparece el de Teresa Edo, viuda de Juan Claramunt, que atestigua que desde siempre mantienen un gran contacto y lo ha conocido y conoce como Francisco.

Aunque no se conserva el libro gremial anterior a 1675, debió recibir el magisterio del oficio antes de 1673, año en que se casa con *Tomasa Marco*, hija de Francisco, *rajoler u obrer de vila de Manises*, que aparece como su fiador en alguna obra, y con *domus laterana* en la calle de la Corona. El matrimonio residía junto al taller familiar y sólo tuvo un hijo, Francisco, nacido en 1680⁽³⁾, ajeno a la profesión paterna y que figura como estudiante y soltero en 1704. Fallecida Tomasa en el año 1683, se casa con *Juana Bautista Arboreda*, hija de Antonio, *ferrer de obra grossa*. De esta unión nacen nueve hijos: *José, Vicente, Miguel, María Vicenta, Juana Bta., los gemelos Lorenzo y Jaime, Pedro Luis y Francisca Tomasa* Padilla, póstuma. Residían en la parroquia de San Esteban, calle del Mar, en una gran casa con huerto y dos puertas, colindante con la del escultor y retablista *Vicente Rovira*⁽⁴⁾.

Hasta su muerte, acaecida la noche final de 1703, Padilla visuró, proyectó y dirigió un considerable número

de obras civiles, religiosas e hidráulicas⁽⁵⁾ en la ciudad y alrededores de Valencia, y aunque la progresiva destrucción del patrimonio arquitectónico ha afectado de forma intensa a sus fábricas, sobreviven y son testimonio documentado de su quehacer las vecinas iglesias de Meliana⁽⁶⁾ y Alboraya⁽⁷⁾, además de la Capilla de Ntra. Sra. del Rosario en la parroquia de Albalat de la Ribera, librada en 1680⁽⁸⁾. Ya en la ciudad de Valencia, la capilla de comunión en la iglesia de San Esteban⁽⁹⁾ y el tramo-vestigio de la renovación barroca de la antigua iglesia del convento de Sto. Domingo⁽¹⁰⁾, integran el actual legado conocido de su carrera. Entre las que sufrieron peor fortuna podemos citar las desaparecidas iglesias conventuales de Belem y del Remedío⁽¹¹⁾; la casa del *gremi de ferrers y obra grossa* en el Portal de Valldigna⁽¹²⁾; la Real Casa Congregación de San Felipe Neri⁽¹³⁾ y el claustro conventual del Pilar⁽¹⁴⁾.

De sus siete hijos varones continuaron el oficio paterno José, Jaime y Lorenzo. José obtuvo el magisterio

- (3) A.P.P.V. Protocolos de Vicente Posades, n.º 8714. Testamento de Tomasa Marco, 26 de marzo de 1680.
- (4) A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5105, año 1698. A Vicente Rovira, fallecido en 1697, casado con María Meri, padres de Ignacio e Hipólito Rovira ambos de edad infantil, se deben entre otros, los retablos siguientes: convento de San Bernardo en Alzira en 1680; capilla de San Vicente del Colegio de Notarios, en San Esteban, en 1683 junto a Tomás Sanchis; los retablos mayores de las iglesias de Quart y Corbera en 1688 y de Manuel y Benifayó en 1697, acabados estos tras su muerte por Raimundo Capuz; Capilla de San Pascual Bailón en la Iglesia de Puebla Larga y de las iglesias conventuales del Pilar y el del Remedío, 1697, según el *modelo de columnas principales de caña, salomónicas, como estan en el retablo de S. Vicente en la parroquia de San Esteban*.
- (5) La intervención de los *obrer de vila* en obras hidráulicas, que eran ejecutadas por canteros, no sólo se ceñía a las visuras sino que, como ocurre en la obra del azut de la acequia de Quart, Benacher y Faytanar, subastada en 1698 a Bautista Viñes por 5.665 libras, se documenta el pago a Francisco Padilla, Juan Pérez Castiel, Gil Torralva y Francisco Martí por hacer la planta, perfil y capítulos correspondientes. (A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Clua, n.º 10.435, año 1698, 19 de mayo).
- (6) FERRER ORTS, A. "Aproximación a la cronología del templo de los Santos Juanes de Meliana (Valencia)", A.A.V., 1994, pp. 64-68.
- (7) Sobre la iglesia de Alboraya, que también estuvo inmersa en los problemas derivados de su fallecimiento y que fue concluida por su hijo José, ver nuestro artículo: "Acerca de la construcción de la parroquia de la Asunción, de Alboraya", (en prensa).
- (8) Las capitulaciones de esta deteriorada capilla, con cúpula y decoración de puntas de diamante, en A.P.P.V. Prot. de Vicente Posades n.º 8714, 22 de marzo de 1680.
- (9) Para su construcción, que ascendió a 1.020 libras, se compró la casa anexa a la parroquia. De planta alargada, está dividida en tres tramos, cubierto el central con cúpula y linterna sobre pechinas. Su decoración barroca, yeserías de cenefas y adornos de recortados perfiles con dorados, sin esgrafiados, se aleja de la existente en el resto del templo. La solemne traslación del Santísimo fue el día 27 de enero de 1697. El retablo, conservado *in situ*, capitulado

como de *proporción dupla*, con estípites, columnas salomónicas de orden compuesto, torno, canales y lo necesario para subir y bajar el lienzo, se contrató en enero de 1705 con su tracista Tomás Vergara por 500 libras. (A.P.P.V. Protocolos de Mateu Ferrer, n.º 8502).

- (10) A.P.P.V. Protocolos de José de Rocafull, n.º 27.251. El 8 de agosto de 1695 Francisco Padilla recibe 200 libras a cuenta de la renovación de la iglesia de este Real Convento. En noviembre Bautista Viñes cobra del Prior de Sto. Domingo 150 L. a cuenta de *tota la faena y obra de pedrapiquer que he fet en el trascar, bases y grades*. En 1693 se contrató el dorado y pintura de la Capilla Mayor, que incluía *el arco toral con la tarja de la parte de afuera así a la Iglesia adornados de ventanas, rebanco, cornisa y todo lo demas, que incluye dicho arco toral y boveda de la dicha Capilla Mayor*, bajo el dictamen artístico del Padre Fray Vicente Arcos con el dorador Gaspar Asensi por 1.300 libras y en la conformidad que lo ha executado en la Capilla Mayor de la Seo y Camarin de la Virgen de los Desamparados. (A.P.P.V. Protocolos de José de Rocafull, n.º 27.520, 23 de diciembre de 1693).
- (11) La iglesia del convento de Belem la prosiguió a su muerte su hijo José. Su intervención en la iglesia del convento del Remedío la conocemos por el Barón de Alcahalí, *Notas sobre arte y artistas*, ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA (A.M.V.), n.º 6950, pg. 4. Informa que el 3 de junio de 1691 se eligió la traza de la iglesia presentada por Francisco Padilla, que además dirigió la obra. Dionis Vidal pintó al fresco la bóveda del presbiterio en 1700, tras finalizar su obra en San Nicolás.
- (12) A.P.P.V. Protocolos de Luis Ribes, n.º 8059, 1696, 7 de junio. Padilla realizó la planta y capítulos que fue ejecutada por el maestro albañil Tomás Palmer.
- (13) A.P.P.V. Protocolos de Vicente Pastor. n.º 8965, 1688. En la *obra nova* de la Real Casa, que desconocemos su alcance, intervinieron además el maestro cantero Pere Bonet, el dorador Vicente Oltra y el fuster Juan Plá. Padilla cobra 100 libras a cuenta de las mejoras realizadas en sus dependencias y 90 libras por la faena hecha en la noria del huerto de esta Real Casa.
- (14) A.P.P.V. Protocolos de Juan Bautista Salvador, n.º 8837, 21 de agosto de 1699. Padilla recibe 200 libras a cuenta de la obra que realiza en el claustro del Pilar en unión de su colega Juan Simó.

gremial en 1702 apadrinado por *Bertomeu Diez*⁽¹⁵⁾, casándose ese mismo año con *Ana María Palau Horts*, hija de mercader y recibiendo su correspondiente dote. Esto, que suponía quedar al margen de la futura herencia familiar, será uno de los hechos sobre los que giran gran parte de los problemas generados tras la muerte de su padre y que paralizarían la construcción de la fachada de la Seo, puesto que siendo el único miembro de los Padilla capacitado gremialmente para ello, estaba legalmente desvinculado de la herencia y por tanto de la situación creada. El resto de hermanos, menores de edad en 1704, permanecían bajo la tutela materna⁽¹⁶⁾. Décadas después, Jaime y Lorenzo, serán maestros albañiles, así Jaime se examinará en 1726 apadrinado por su hermano José y Lorenzo lo hará en 1730 de la mano de *Felipe Rubio*, mayor⁽¹⁷⁾.

Su testamento⁽¹⁸⁾, del que son sus albaceas el Dr. *Jaume Casals*, vicario de San Esteban; mosen *Jacinto Pelegrí*, presbítero y *Juana Arboreda*, su esposa, nos ofrece importantes revelaciones como es el deseo de ser enterrado en la Capilla de Comunión de San Esteban suplicando a sus parroquianos que lo permitan *per quant yo dit Francisco Padilla testador, he fabricat dita Capella ab mes util de dita parroquia que ab propi interes [...]*⁽¹⁹⁾. Junto a su voluntad de que allí se celebren a perpetuidad cuatro misas anuales, lega y deja a esta parroquia *lo modelo que yo dit testador fui pera la fabrica de la Portalada de la Seu de la dita y present ciutat pera que es colloque aquell en una de les parts del cruzero de la Capella de Comunio de dita Iglesia y no en altre puesto de dita Capella, ab sa mesa de altar y vull que en lo segon cos de dit model es pose, a expensas de la mia herencia, un quadro ab la imatge del Glorios Pare Sant Frances y suplique a dita Illustre Parroquia que a expensas de esta, en lo primer cos del dit modelo es pose altre quadro ab la imatge del Glorios Sant Pere Apostol per la molta devocio que li he tingut y tinch. Y vull que tot lo gasto que se oferira fer pera la collocacio de dit modelo y fer la mesa de altar, es pague y faça de bens de la mia herencia [...]*⁽²⁰⁾. Destina para entierro y gastos 150 libras, además de 10 libras para misas en la Real Casa Oratorio de San Felipe Neri e inferiores cantidades con igual fin para las iglesias del Salvador, San Bartolomé y del Convento de Sto. Domingo.

A su hijo José, arquitecto, le deja por toda herencia la *ferramenta* que tenga dentro y fuera de su casa y la madera y jachenas existentes en el almacén, ya que el resto de este material que tenía en su casa y en la de su hijo, dispone que pase a la herencia *per quant li doni quant se caso lo dit Jose Padilla, mon fill, lo que mes forces bastaron*. La memoria de la *ferramenta* que éste

recibe tras realizarse el inventario el 27 de junio sólo refleja: *tres picoles y sis burils, una pala y quatre caises de quinals, sis ferros de tallar, dos corioles, dos cordes de talla, una picoleta, una paleta y quatre perpals, una cerra y dos barrines, una aisa, dos martells, a mes de la fusta*.

A sus hijas, Vicenta y Juana Bautista, les deja por una vez 50 libras, y a los varones, junto al póstumo o póstumos, cinco sueldos por legitima. Los bienes, a repartir por igual entre los herederos y el usufructo es para

(15) La personalidad artística de José Padilla se mantiene aún confusa en la historiografía valenciana. Al desconocimiento de su responsabilidad en la fachada de la Seo, desde septiembre de 1704 hasta su paralización, se suma que se le considera erróneamente como “cantero”, en la reanudación de las obras en 1713, junto a Miner y la Viesca, sin ningún tipo de relieve, como si hubieran sido simples colaboradores. El trabajo que realizaron estos artifices, capaces de traducir desde las plantillas a los cortes de cantería los efectos de perspectiva y curvaturas creados por Rudolf, se diluyó en el protagonismo y eco de este singular proyecto.

José Padilla obtuvo el título de maestro del gremio de albañiles en abril de 1702, apadrinado por Bertomeu Diez, ya que su padre detentaba un cargo en la Taula gremial y no podía serlo. (A.M.V. Gremios. Albañiles. “Libro de los que se hacen maestros del año 1675 en adelante”, Caja 3. Dcto. 2). Encontramos en esta documentación que intervino en obras por valor de 790 libras en el Temple (1725-1730); en Sueca, 730 libras, y en Villamarchante por 1.190 libras (1729).

(16) Respecto a la noticia aportada por ORELLANA, M. A. *Biografía Pictórica Valentina*, ed. 1967, pp. 369-370, según la cual una hija del arquitecto Padilla se casó con el escultor Andres Robres, que también intervino en la fachada de la Seo, constatamos la significativa y cercana presencia de Robres en el entorno familiar tras el fallecimiento de Francisco, como testigo del inventario post-mortem y de la Concordia entre la familia y el Cabildo en 1704.

En PINGARRON, F. *Op. cit.* se recoge el testimonio de Rafael Martí partidario de la elección de Rudolf en base a su condición de hombre soltero y *no sabersele obligaciones algunas, a diferencia de los referidos, que se hallan con sus Cassas y familia, que han de Cuydar y Sustentar [...]*. Este alegato parece ir dirigido a Padilla y a su numerosa familia, en constante crecimiento, que le obligaría a llevar una febril actividad constructiva.

(17) A.M.V. Libro de los que se hacen maestros [...]

(18) A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5.110, 18 de diciembre de 1703.

(19) No se conserva en ella rastro alguno de la tumba de su arquitecto ni de su legado.

(20) El especial interés y meditado destino que reserva para su modelo de dos cuerpos, del que no se tenía referencia, evidencia de alguna forma el deseo de divulgar y legar a la posteridad su rechazado proyecto de la portada catedralicia. La parroquia cumplió su voluntad puesto que en agosto de 1704 consta que la viuda de Padilla paga al pintor Apolinario Raga, vinculado al círculo de Tosca, 2 libras y 10 sueldos, resto del cuadro de San Francisco que ha pintado por cuenta de la herencia y *se ha puesto en el segon cos del modelo que Francisco Padilla dejó y legó [...]* una de las partes del cruzero de su Capilla de Comunión según testamento. (A.P.P.V. Protoc. de Ignacio Avellaneda, n.º 5111, año 1704).

su esposa *mientras conserve lo meu nom y vixca casta y sens marit*, en caso contrario se revocaría el legado. Para José Fort, Jaume Torro y Juan Miralles, oficiales albañiles a su servicio, lega cinco libras a cada uno en reconocimiento a los buenos servicios prestados.

Por su patrimonio inmobiliario, conocemos junto a su filiación con Martí Padilla, del que recibió una casa de las tres derruidas que posee en la calle de la Nave, su relación ya en 1687 con el padre Tosca a quien le había comprado una casa en la calle Mallorquins, procedente de la herencia de su madre Francisca Mascó.

INICIOS E INCIDENCIAS DE LA FACHADA BARROCA:

Con la firma el día 6 de marzo de 1703 de las capitulaciones entre el Cabildo y Conrad Rudolf en lo concerniente a escultura y detalles arquitectónicos y con Francisco Padilla como responsable de la construcción de la fachada de cantería⁽²¹⁾, comenzaba a escribirse un importante episodio en la historia de la arquitectura española. Será, a la vez que la contratación de la primera fachada estructuralmente barroca en nuestro país, el comienzo de un largo proceso constructivo que, jalonado por graves contratiempos e interrupciones bélicas, no verá su fin hasta el año 1741.

Tras elegir el Cabildo el proyecto de fachada del tracista y escultor austriaco Conrad Rudolf, con el asesoramiento del arquitecto Rafael Martí y de los expertos matemáticos novatores Tosca, Corachán y Félix Falcó de Belaochaga⁽²²⁾, en concurso con los presentados por Pérez Castiel, arquitecto mayor de la Catedral, y Francisco Padilla, ya vinculado a obras en posesiones del Cabildo⁽²³⁾ y que será elegido constructor de la fachada, la arquitectura valenciana comenzaba a marcar un nuevo giro cosmopolita⁽²⁴⁾.

Partiendo del contrato suscrito el 6 de marzo de 1703 entre el Cabildo y Francisco Padilla, aparecen con él los maestros canteros Domingo de la Viesca y José Miner como fiadores de la obra y principales obligados. Semanas después, el 13 de mayo, cobrarán de Padilla 200 Ls. por la piedra que han arrancado en las pedreras de Godella *pera la fabrica de la Portalada que novament se ha de fer en la porta Principal de la Seu de dita y present Ciutat*⁽²⁵⁾. Esta segunda aparición de los canteros adquiere su definitiva carta de naturaleza el 26 de agosto del mismo año, con la firma de la Concordia para su construcción entre Miner y La Viesca y conyuges de una parte y Francisco Padilla de otra, al ser toda la obra librada el día 6 de marzo de *cantería y por esto peculiar de los maestros de ella*⁽²⁶⁾. Con este contrato, (DOC. I), se comprometen a ejecutarla en siete años por 7.300 libras⁽²⁷⁾,

pagándoles 900 Ls. anuales en doce meses, y quedando 1.000Ls. pendientes de la visura final. Adquieren las mismas obligaciones que Padilla en perjuicios y en beneficios, quien se obliga a trazarles las plantillas, ser su sobrestante y acudir cuando sea necesario.

El ritmo de construcción anual estipulado en la cláusula II es el siguiente: el primer año hasta el pedestal del primer cuerpo; el 2.º año hasta el arranque del arquitrabe; el 3.º año se debe finalizar el primer cuerpo incluida la cornisa; el 4.º año se acabará la mitad del segundo cuerpo; el 5.º se finalizará este segundo cuerpo; el 6.º hasta la segunda cornisa y el 7.º se acabarán la portada, lonxeta y balaustrada, con toda perfección.

La obra comienza y ya el 28 de agosto Miner y la Viesca cobran del arquitecto 400 Ls. a cuenta del primer pago⁽²⁸⁾. Francisco Padilla cae gravemente enfermo y testa el 18 de diciembre, aunque la obra prosigue al menos hasta el 24 de ese mes, día en que reciben del arquitecto otras 200 Ls. a cuenta. Padilla fallece el 31 de diciembre de 1703, y los documentos que aparecen

(21) En PINGARRÓN, F. *Op. cit.*, aparecen íntegras las capitulaciones con Rudolf y con Padilla.

(22) Félix Falcó de Belaochaga también participó como experto en el concurso para elegir trazas para la reedificación de San Valero en Ruzafa, junto a *altres persones perites*, donde fue elegido el proyecto de nueva planta de Pérez Castiel, con un coste total de 11.000 libras. ARCHIVO REINO DE VALENCIA, (A.R.V.). Protocolos de José Domingo, n.º 741, año 1676.

(23) Aunque el arquitecto mayor de obras de la Seo era Juan Pérez, encontramos a Francisco Padilla realizando diversas obras en inmuebles del Cabildo, como son las Casas de Delmes de Foyos y Albal. (A.P.P.V. Protocolos de Juan Bautista Salvador, n.º 8837, 30 de julio y 29 de octubre de 1699).

(24) El significado y repercusión de esta portada se analiza en la obra de BÉRCHEZ, J. *Arquitectura Barroca Valenciana*, Bancaja, 1993.

(25) A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5110, 13 de marzo de 1703.

Estos excelentes canteros, que ya habían realizado junto al vasco Amileta las portadas Principal y de la Paja, en los Santos Juanes, pertenecen a la generación de Domingo Escrivá, José Bonet, Bautista y Valero Viñes, que alcanzan su magisterio entre 1695 y 1701.

(26) *Ibidem*. Esta cláusula determinante fue establecida, o quizá reválida, con el dictamen del Consell de la Ciutat el 22 de noviembre de 1686 para evitar intromisiones y pleitos entre las competencias de canteros y albañiles. Se recoge en nuestro artículo "Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes", A.A.V., 1994, pp. 69-75.

(27) Francisco Padilla contrata la obra con el Cabildo por 8.300 libras. Las 1.000 libras restantes corresponderían a sus honorarios por confeccionar las plantillas de la obra y ser el sobrestante.

(28) A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5110, 1703.

desde la lectura de su testamento el 6 de enero⁽²⁹⁾, revelan una difícil situación económico-familiar que lleva a la herencia a desvincularse de cualquier obligación con la portada, viéndose obligado el Cabildo a paralizarla casi en sus inicios hasta el 2 de septiembre de 1704.

Esta problemática también afectó con igual intensidad a las obras que Padilla tenía ya contratadas. Por su relevancia destaca la planteada en marzo de 1704 sobre la Iglesia Nueva y campanar de Benaguacil que había contratado *in solidum* con el arquitecto Rafael Martí el 26 de julio de 1703 para realizar en diez años y por el excepcional precio de 17.500 libras. Su muerte sorprendió a la obra cuando se había derribado el campanar y la iglesia antigua y estaban pagadas dos cargas de madera. Martí optó para evitar litigios y gastos, tras cederle los herederos todos los derechos de la obra y renunciar estos a las pérdidas y ganancias, proseguir como responsable único, avalado por sus colegas *Bartolomé Díez* y *Tomás Picó*. Eligió esta vía tras constatar la inexistencia entre los herederos de maestro albañil ni con pericia suficiente para servir de sobrestante y de que estos no podían pagar un maestro, sustituto del fallecido⁽³⁰⁾.

Meses después de logrado este acuerdo, el Cabildo y herederos firmaban el pacto que desbloqueaba la paralización de la portada del Micalet, siguiendo de cerca la solución conciliadora y favorable para la familia, alcanzada sobre la iglesia de Benaguacil, y donde también pudo intervenir de manera destacada Rafael Martí, dada su vinculación con el Cabildo y el espíritu en que se inspira la Concordia firmada el 2 de septiembre de 1704 (DOC. II). Con gran generosidad el Cabildo acuerda perdonarle a los herederos la deuda de 500Ls. y desvincularlos de toda obligación presente y futura con la obra. Estos ceden sus derechos a José Padilla, nombrado por el Cabildo responsable de la fábrica por 7.000 Ls., las restantes del precio inicial, sin cargas previas y manteniéndose íntegro el contrato firmado entre su padre y Miner y La Viesca.

Es en esta elección de José Padilla, que se encontraba en sus inicios profesionales, donde quizá de manera más evidente se pueda materializar la estrecha relación amistosa y profesional que se intuía entre la familia Padilla y el Padre Tosca⁽³¹⁾, observada con anterioridad a los ya citados elogios, en la vinculación que Francisco Padilla mantiene con esta congregación, ya trabajando durante 1686 en sus alquerías, o en las dependencias de la Real Casa de San Felipe Neri en Valencia en 1688-89, y que tras su muerte, se mantuvo con su hijo José, que dirigirá las obras de la orden, en especial la construcción de su iglesia, actual de Sto. Tomás, en 1722⁽³²⁾.

La primera noticia del reinicio de la fachada aparece el 24 de diciembre de 1704, cuando Miner y la Viesca cobran de José Padilla las 100 Ls. resto de la paga del primer año, 900 Ls., *al haber concluido el primer pedestal del cuerpo de la Portada, según lo capitulado*⁽³³⁾. En 1705 continúan los pagos y las obras. El 16 de febrero los canteros cobran su mesada de 75 L. a cuenta de las 900 Ls. del segundo año, en que se debe de acabar *hasta el arranque del arquitebe*⁽³⁴⁾. Durante junio, julio y diciembre figuran de forma irregular épocas pendientes a cuenta de meses anteriores. La última, el 23 de diciembre, es a cuenta de las 75 L. debidas de septiembre. Tales retrasos impiden que conste el pago por acabar lo capitulado, pero es presumible que se cumpliría.

En 1706 con la desaparición de noticias sobre la portada se rompe la intensa y larga secuencia mantenida entre ésta y los protocolos de Avellaneda. Pero el ambiente pre-bélico existente apunta no a un cambio de notario, sino a que el Cabildo ya por causas económicas o sociales, pudo decidir ese año paralizar la obra a nivel del arranque del arquitebe, sin concluirse el primer cuerpo —tal como tradicionalmente se mantiene que se dejó en 1707—, y desde donde se reiniciaría la siguiente fase constructiva de 1713, dirigida acaso por José Padilla⁽³⁵⁾.

(29) *Ibíd.* n.º 5111. El 27 de febrero de 1704 el tribunal de Justicia Civil condena a la viuda y a Frco Padilla Jr. a pagar las numerosas deudas contraídas con el zapatero al que le deben el improte de 21 pares de zapatos; la nodriza de sus tres hijos pequeños, dos de ellos gemelos, que importa 54 libras por año de crianza; además de medicinas; mantas; la cantidad que el arquitecto destinó a sus oficiales, etc.

(30) *Ibíd.* No se conservan las capitulaciones de esta fábrica que contenía al menos 80 cláusulas. Del testimonio de Rafael Martí conocemos que: *encara que lo preu de dita obra es quantios [...] lo major gasto esta en los principis, aixi per los fonaments que se han de fer com per que tota la obra se ha de puchar travada y por igual y se ha de fer lo principi de tota la obra de pedrapicada que importa summa considerable y la herencia debe buscar a interes mil libras que li ha de ser de gran dany.*

(31) El artículo de HERNÁNDEZ, T. M. *Op. cit.* ya se hace eco del favoritismo mostrado hacia Frco. Padilla por parte del Cabildo y especialmente por Tosca.

(32) VILLALMANZO, J. "El Padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia", *Saitabi*, 1978. pp. 69-81.

(33) A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5111, año 1704.

(34) A.P.P.V. *Ibíd.* n.º 5112, año 1705.

(35) Se desconoce quién fue el responsable de esta obra de piedra parda tras el largo compás de espera. La reaparición de Miner, La Viesca y José Padilla entre los miembros de la plantilla de 1713, parece indicar la recuperación de su protagonismo.

Entre los documentos consultados no existen datos que nos remitan al paralelo proceso constructivo librado con Conrad Rudolf para la escultura y adornos de la portada, y en donde los incidentes ahora conocidos tuvieron que alterar y perjudicar de alguna manera, al programa previsto por este escultor.

Coincidente con esta portada y quizá debido a la conjunción de factores como el magnífico vecino campanario que se estaba finalizando en Santa Catalina; el inadecuado remate que coronaba la más emblemática torre del Reino, el Micalet, y donde como desencadenante actuaría la ejecución de esta gran fachada contigua, los organismos de los que dependía el Micalet y que eran, la Ciudad, responsable de su mantenimiento; la Junta de *Murs i Valls* y el Cabildo, emprendieron la construcción de la nueva espadaña que fue arrendada al cantero *José de AviletalAmileta*, en septiembre de 1704 y se concluyó ya visurada en mayo de 1705⁽³⁶⁾.

MARÍA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN

APENDICE DOCUMENTAL

I

APPV. Protocolos de Juan Bautista Salvador, n.º 8244, año 1703, 26 de agosto.

26 de agosto. En la ciudad de Valencia en veintiseis días despues de Agosto del año mil setecientos y tres parecieron ante el notario escrivano publico y testigos infrascriptos Francisco Padilla Architecto de una y Domingo de la Biesa Maestro de Canteria, Juana Anna Calsí conyugues, Jusepe de Miner tambien Maestro de Canteria y Jusepa Maria Torralva conyugues de otra de dicha Ciudad de Valencia vecinos y moradores. Atendido y considerado que con auto de escritura que paso ante Juan Simian notº y escrivano publico de dha ciudad de Valencia en seis de marzo mas cerca pasado del corriente anyo de 1703 el Muy Ilustre Capitulo y canonicos de la Santa Iglesia Metropolitana de dicha y pnte. Ciudad convinieron con dicho Francisco Padilla el modo de la fabrica de la Portada de dicha Metropolitana Iglesia que esta al lado de la torre mayor dicha comunmente el Micalet por el precio modo y forma que en dicha escritura y Capítulos della se contiene. Atendido asi mesmo que la obra que se ha de hazer es toda obra de canteria y por esto peculiar de los maestros de ella se han convenido los dhos Francisco Padilla, Domingo Labiesa, Juana Anna Calsi y Jusepe de Minier [sic] y Jusepa Maria Torralva en la forma y por los Capítulos immediate siguiente.

Capítulos de la obra que se ha de hazer por Domingo Labiesa y Jusepe Menier de la presente Ciudad que esta al lado de la torre mayor de las campanas dicha comunmente el Micalet.

I. Primeramente ha sido convenido pactado y concordado por y entre las dichas partes que los dichos Domingo de Labiesa y Jusepe de Menier [sic] maestros de canteria se hayan de obligar juntamente con las dichas Juana Anna Calsi y Jusepa Maria Torralva, según que en el presente Capitulo hallandose presentes todos se obligan al dicho Francisco Padilla architecto de hazer y executar el modelo de la portada de la Santa Iglesia Metropolitana de la presente ciudad que esta al lado de la torre mayor de las campanas dicha comunmente el Micalet que tiene concertada el dicho Padilla con el Ilte. Cabildo y Canonicos della con auto recibido por dicho Juan Symian notº y escrivano publico de dicha y pnte. ciudad de Valencia en seis de marzo mas cerca pasado del corriente anyo mil setecientos y tres en el mismo modo y forma que se contiene en los capitulos de dha. escritura, los quales en la pnte hora de ahora se les an sido leydos a los dichos Domingo de la Biesa, Jusepe Miner [y conyuges] desde la primera línea hasta la ultima inclusive y dado bien a entender por el Infrítº notario y escrivano y haviendolos bien entendidos ambos conyuges por inciertos en el pnte. Capitulo para que a los dichos Domingo de la Biesa y demas conobligados para el mismo benesio y perjuisio que al dicho Francisco Padilla principal obligado en ello y en dicha obra por precio de siete mil y trescientas libras en los plazos y pagas que mas abaxo se dira queriendo que el pnte. Capitulo y obligación se entienda estar hecho y hecha con todas aquellas clausulas Renuntiations [...] obligaciones y demas clausulas en semejantes autos de concordia poner acostumbrados segun el estilo del notario y escrivano Infratº queriendo como quieren todos juntos y cada uno de por si como si de verbo adverbium fuesen incertos y de forma que para que tenga dha obligación y Capítulos sa debida execución renunciacion clausula alguna no falte.

II. Item ha sido pactado convenido y concordado entre nosotros dichas partes que los dichos Domingo de la Biesa, Jusepe de Miner [y conyuges] se hayan de obligar segun que en el pnte. Capitulo prometen y se obligan al dicho Francisco Padilla de hazer y acabar la obra de dicha Portada de la Santa Iglesia Metropolitana de la pnte ciudad [...Micalet], en espacio y tiempo de siete anyos contadores desde el día que se contiene en dicho auto recibido por dho. Juan Symian en seis de marzo mas cerca pasado del corriente anyo terminando la obra en la forma siguiente:

Que el primer anyo an de dexar acabado todo el pedestal del primer cuerpo = el segundo anyo hayan de dar acabado hasta el arrancamº del alquitrau = el tercer anyo hayan de dexar acabado todo el primer cuerpo como es alquitrau y cornisa; el quarto anyo hayan de dar acabado desde el siguiente cuerpo hasta la metat; el quinto anyo hayan de dar acabado

(36) De la historia de este remate, que finaliza en 1736 con los estribos y chapitel para colocar la campana de los cuartos, y su seguimiento según los planos de Valencia del Padre Tosca y los posteriores grabados de Fortea, trata nuestro trabajo: "La construcción de la espadaña del Miguelete y su visión a través de los planos de Tosca". Boletín sociedad castellonense de cultura (en prensa).

todo el segundo cuerpo; el sexto año hayan de dar acabado desde este cuerpo hasta la cornisa hecha y el séptimo año hayan de dexar acabada la portada, la lonxeta y balaustrada dexandolo todo con mucha perfección por el dicho precio de siete mil y trescientas libras.

El modo de la paga ha de ser que el dho Padilla les ha de dar cada un año novesientas libras repartiendolas en esta forma en dose mesadas aquella cantidad que correspondiera a cada mes y la restante cantidad hasta las 7.300 libras despues de acabada dicha obra y visurada queriendo en la misma forma que el pnte. Capitulo y oblign se entienda estar hecho y hecha como aquellas clausulas renunciaciones [...] en semejantes autos de concordia acostumbrados segun el estilo del notº y escrivano Infrº queriendo como quieren todos juntos y cada uno de por si tenerles aqui por expresados como si de verbo adverbium fuesen incertos y de forma que para que tenga dha obligaci3n y Capitulos su debida exen renunciacion clausula alguna no le falte.

III. Item ha sido pautado convenido y concordado entre las dhas partes que que en caso de no cumplir los dichos Domingo de la Biesa, Jusepe de Miner [y conyuges] en la distribucion de la obra en la forma que esta expresado en el Capitulo antecedente no tenga obligon el dicho Padilla de darles cantidad alguna hasta tanto que enteramente se hayan cumplido cada año en lo que tienen obligaci3n segun las distribucion que va dicha y si por culpa de los dhos Domingo de la Biesa, Juana Anna Calsi conyuges y demas conobligados no se continuase en haser dicha obra de la Portada de la Santa Iglesia Metropolitana queda el dicho Francisco Padilla hazer que otros la hagan a gastos y danyos de dichos obligados en dicha obra ello sin intervenci3n de Juez alguno si solamente por [ilegible] autoridad.

III. Otrsi ha sido pautado convenido y concordado entre las dhas partes que el dicho Frco Padilla se haya de obligar segun que en el pnte Capitulo se obliga de trasarles a los dhos D. de Labiesa y Jusepe de Miner las plantillas que sean menester para dha obra asi hiendo en aquella quando sia menester y servir de sobrestante.

V. Otrsi ha sido pautado convenido y concordado entre dhas partes que por cuanto Francisco Padilla paga por si solo el salario del auto del libramiento que se le hizo de dha obra tengan obligon ahora los dhos Domingo de Labiesa y Jusepe Menier y sus conyuges pagar el salario del pnte. Insto. por si solos al Notº y escrivano Infrascrito segun que en el pnte Capitulo lo prometen y se obligan a pagarlo.

VI. Otrsi ha sido pautado convenido y concordado entre nosotros dichas partes que los Capitulos de la pnte concordia y cada uno de ellos se hayan de observar y guardar por las dichas partes ad invicem et vicissim ço pena de duscentas libras moneda real de Vala pagadoras por la parte inobediente a la parte obediente y que sean aquellos executivos con renunciaci3n y sumision de propio fuero [...] et ali etº.

Todas las quales Capitulos leidos y publicados y por nosotros dichas partes bien entendidos Prometemos la una parte a la otra y la otra a la otra ad invicem et vicissim los pntes Capitulos y cada uno dellos observarles y cumplir lo contenido

en ellos respectivamte. Todas las dilaciones etº baxo pena de veinte sueldos moneda de Vala [ilegible] por lo qual obligan todos y cada uno de por si todos sus bienes muebles y rahizes derechos y acciones havidos y por haver en qualquiera parte y los dhos Domingo de Labiesa y Jusepe de Miner [y conyuges] renuncian a los beneficios de la Cession y division de acciones de las nuevas constituciones epistola de Adriano[...]

De las dhas cosas a pedimtº de dhas partes y respectivamente fue recibido este publico acto en la ciudad de Valencia dicho dia mes y año. Presentes fueron por testigos Salvador Cortes cordonero y Frco Ximeno albañil vecinos y moradores de la dha ciudad de Valencia.

II⁽³⁷⁾

A.P.P.V. Protocolos de Ignacio Avellaneda, n.º 5111, año 1704, 2 de septiembre.

Sia a tots cosa manifesta: Que Francisco Padilla Estudiant, Juana Batista Arboreda y de Padilla vda. de Francisco Padilla quondam architecte habitadors de Valencia: aixi en nom dels hereus deldit quondam Francisco Padilla com tambe la dita Juana Bautista Arboreda en nom de tudriu y curadriu de Vicent Padilla, Miquel P[...], Maria Vicenta P., Juana Bta. P., Jaume P., Llorens P., Pere Luis P. y Francisca Thomasa P. (que es la posthuma, que ha naixcut apres la mort de dit quondam Francisco Padilla) sos fills y fills tambe cohereus del dit qº Frco Padilla segons que de dites herencia, tutela y cura consta ab lo ultimo testament del dit Frco Padilla rebut y publicat per lo notari Infrascrit en 19 de Dehembre del any proppassat y en sis de Janer tambe proppassat del corrent any y en veu y nom de tota la dita herencia y en presencia y de expres consentiment de Emmanuel Simo Perayre, tio maternal y parent unich del dit Francisco Padilla estudiant, per quant este encara es major de vint anys y empero no te cumplida etat de vint y cinch anys; lo qual lo dit Emmanuel Simo autorisa tot lo contengut en la present acte tocant a cumplir al dit Francisco Padilla Estudiant, de part una y Joseph Padilla obrer de vila fill del quondam Frco. Padilla y Juana Bta Arboreda y germa de dits cohereus; tambe habitador de Valencia de part altra Attenent y considerant que ab acte rebut per Joan Symiant Notari, Secretari y Escriva de Ill. Capitol de la Metropolitana Esglesia de Valencia en sis de mars del dit any proppassat 1703, los Reverents Dr. Jaume Llosá, Dr. Antoni Pontons, D. Antoni Mila y D. Ramon Mascarell, canonges de dita Santa Metropolitana Esglesia com a Sindichs y en nom del dit molt Ill. Capitol Administrador dels bends y administracio de Petronila y Dionisia Mont, lliuraren y comprometeren al dit qº Frco Padilla la obra de la Portalada de dita Metropolitana Esglesia contigua a la Torre Major, eo Micalet, en quan tal masis y pedra parda, per preu de huyt mil y tres-centes lliures moneda de Valencia, pagadores, ço es mil tres-centes lliures en continent, mil lliures en lo segon any y altres

(37) La extensión de este documento obliga a presentarlo de forma fragmentaria. Por su interés, publicamos íntegra la exposición de los hechos y las primeras cláusulas donde se refleja el pacto resolutorio.

mil en lo tercer y així en avant mil lliures cascun any a proporció de lo que es treballaria y les últimes mil lliures, després de acabada, vista y donada per bona tota la dita obra; la qual se havia de donar concluhida en lo discurs de set anys contadors desde el dia de la primera paga, segons lo modelo, perfils y Capitols, que llargament se expressen en dit acte de lliurament a que les parts es refereixen. Attenent així mateix que ab apoca rebuda per lo dit Joan Symian Notari en set de dit mes de Mars y any 1703 lo dit quondam Frco. Padilla cobra del dit Molt Illustre Capítol en dit nom de Administrador., les dites 1.000 lliures de la primera paga, y a conte de les 8.300 l., preu de la desudita obra, com es de veure per la dita apoca a que es refereixen. Attenent similiter que ab altre acte rebut per Joan Bte. Salvador Not. en 26 de Agost del dit any proppassat 1703, convingue lo dit qº Frco Padilla ab Domingo de la Viesca y Joseph Miner Pedrapiquers y ab les mullers de estos, el que es prengueren, com ab tot efecte prengueren a son carrech y se obligaren a fer y eixecutar tota la dita obra de la dita Portalada, segons lo modelo, en los mateixos modo, forma y Capitols expressats en lo dit acte de lliurament de dita portalada rebut per lo dit Joan Symian notari en lo calendari dalt referit, en lo discurs dels dit set anys, y per preu de 7.300 lliures, pagadores en los plazos, modo y forma expressats en lo damunt dit acte de Concordia rebut per lo dit Joan Baptiste Salvador: obligantse lo dit qº Frco Padilla segons que se obliha a trazar les plantilles que serien menester pera dita obra y a assistir en aquella quant fos menester y a servir de sobreestant. Attenent pariter, que ab tres apoques rebudes ço es les dos per lo dit e infrascrit Notari en denu de Mars y 24 de Dehembre del dit any propassat, los dits Domingo de la Viesca y Joseph Miner Pedrapiquers, confessaren aver agut y rebut del dit qº Frco. Padilla huitcentes lliures de dita moneda a conte de les dites 7.300 lliures en que oferiren fer la dita obra de la Portalada segons lo dit acte rebut per lo dit Joan Bte. Salvador Notari. Attenent que los dits qº Frco. Padilla, Domingo de la Viesca y J. Miner escomensaren en lo dit any propposat a obrir los fonaments, plantechar y fer la dita Obra y per ser mort y passat de la present vida a la altra lo dit qº Frco. Padilla es suspengue la continuació de aquella que está tant en sos principis com per sa inspeccio es despren, y per part del dit Molt Ill. Capítol en dit nom es fan repetides instancies a la herencia del dit qº Frco. Padilla pera sa prosecucio y encara que dita herencia pareix podria pretendre que no estaria tenguda a proseguir y concluhir dita obra, per quant esta no es subhasta si que pera ferse fonch elegida la industria del dit qº Frco. Padilla y per ser personalissima ab la mort de este auria expirat la obligacio: empero regoneixent que era dubtosa dita pretencio y que en cas de rescindir-se este contracte, li era precis a la dita herencia el restituir les cinchcentes lliures que tenia cobrades a mes de les huitcentes lliures, que lo dit qº Frco. Padilla tenia pagades en dites tres apoques als dits Domingo de la Viesca y Joseph Miner, Pedrapiquers, segons dalt se ha dit, per ser molt poch los jornals que feu lo dit qº Frco. Padilla en plantechar la dita obra y assistir al comensament de aquella, ultra de que per a restituhir les dites 500 l. les hauria de buscar a interes la dita herencia per no tenir efectes prompts lo que li seria de greu perjuhi, han trobat per mes utilós a dita herencia el que lo

dit Joseph Padilla prenga a son carrech el proseguir y concluhir dita obra per les setmil lliures remanents del preu de aquella, fent gracia y remisió a favor de dita herencia de les dites 500 l. y eximintla de la obligació que contracta lo dit qº Frco. Padilla y fermantli carta de indemnitat a la dita herencia: que no es proxeguix per conte de esta la dita obra pues ningu dels hereus del dit qº Frco. Padilla es troba mestre examinat de dit offici de obrer de vila, ni ab la pericia quees necessita pera sobreestant de dita obra, y li seria precis el buscar Mestre que la tingues y pagantli dietes proporcionades, que importarien gran summa avent de durar dita obra per espay de set anys com se ha dit y sent de tanta consideracio aquella y encara que pogues discurrir, que tindria alguna utilitat mes la dita herencia de dites cinchentes lliures fentla per son conte la dita obra empero, sempre es deu considerar dubtosa y en este cas es deu attendre en favor dels menors, mes la certidumbre que la contingencia. Perço la una part sia a la altra y la altra a la altra ad invicem et vicissim en dits noms presents etº y als sens de son bon grat y certa sciencia, per tenor de la pnt. publica carta confessem y en veritat regoneixen, que en y sobre les coses damunt dites y baix especificadores foren y son entre dites parts fets, pactats [...] y concordats los Capitols infraescrits, los quals per lo Notari dejus escrit, ab alta, clara e intellegible veu, les dites parts presents y acceptants foren lilegits y publicats, y son del tenor seguent:

I. Primerament es estat pactat avengut, transigit y concordat per y entre dites parts, que les dits Frco. Padilla estudiant y la dita Joana Bta. Arboreda y de Padilla en dits nom y en veu y nom de tota la herencia del dit quondam Frco. Padilla hajent de renunciar, cedir y transfer, segons que per tenor del prnt. renuncian y cedeixen y transfereixen a favor del dit Joseph Padilla, obrer de vila, com a tots y qualsevols drets que tinguem en dits noms adquirits y competeixquen a dita herencia y resideixquen en esta pera proseguir, continuar y concluhir la dita obra de la dita Portalada en quant al masis y pedra parda, en forsa del desudit acte de lliurament rebut per lo dit Joan Symian Not. de forma y com si se li hagues lliurat tant solament al dit Joseph Padilla y que tot lo remanent preu de dita obra, que importa setmil lliures, y la ganancia eo perdua resultant de dita obra haja de ser y sia del dit Joseph Padilla, la qual y present cessio, renunciacio y translacio de drets fan en dits noms y volen se entenga feta així sens novacio ni derogacio de lo contengut y capitulat entre los dits qº Frco Padilla y Domingo de la Viesca y Joseph Miner y les mullers de estos en lo desudit acte de Concordia rebut per lo dit Joan Bte. Salvador Notari en 26 de Agost del any proppassat y sens apartarse de este. *Com tambe* de totes les clausules de translacio de drets y demes en semblants renunciacions y cessions posar acostumades y a protest de eviccio y de que no sia tenguda la dita herencia a la restitucio de quantitat alguna sino per fets propis de dita herencia: Volent pariter que lo contengut en este Capítol es notifique a qui convinga.

II. Item es estat pactat ut supra, per y emntre les dites parts Que les dits Frco Padilla Estudiant y Juana Bta. Arboreda en dits nom y en veu y nom de dita herencia hajen de renunciar, cedir y transferir segons que ab lo present renuncian, cedeixen y transfereixen a favor del dit Joseph

Padilla tots los drets y accions que tinguem en dits nom adquirits y competeixquen a dita herencia en forsa del dit acte de Concordia rebut per le dit Joan Bte. Salvador Notari en 26 de Agost del dit any propassat, contra els dits Domingo de la Viesca y Joseph Miner Pedrapiquers y ses mullers pera compellirles a la execucio y cumpliment de lo promes per estos y ses mullers en orde a la dita obra de la Portalada: la qual cessio, renunciacio y translacio fan en dits noms y volem se

entenga feta ab totes les clausules de translacio de drets y demes en semblants renunciacions y cessions posar acostumades y ab protest de eviccio y de que no sia tenguda la dita herencia a la restitucio de quantitat alguna, sino per fets [...].

[...]

Testes Christofol Pastor, Maña y Andreu Robres, Escultor de Valencia.

LA LABOR ESCULTORICA DE TRES GRANDES ARTISTAS VALENCIANOS EN LA CARTAGENA DEL SIGLO XX

En el siglo XX, Cartagena recibe la presencia de una serie de notables artistas valencianos que van a dejar en la ciudad departamental una profunda huella de su buen quehacer artístico en la plástica escultórica, que le van a dar prestigio y gloria.

Así, en el año 1915, el Ayuntamiento a través de su alcalde y concejales va a honrar con un monumento a su hijo más ilustre, el célebre marino *Isaac Peral*, inventor del submarino, para ello se propuso que los mejores escultores del momento presentaran bocetos y proyectos, entre ellos estaban los nombres preclaros de *Benlliure*, *Llimona* y *Aniceto Marinas*, el problema es que por falta de dinero se truncara dicha obra.

En 1927, un artista castellanense, *José Ortells*, paisano y compañero de *Juan Adsuara*, levantó en bronce la estatua del eminente actor cartagenero *Isidoro Maiquez*, en la plaza de San Francisco.

Finalmente, las cofradías “marrajas” y “californias” de la Semana Santa cartagenera, llamaron para completar sus procesiones y hermandades a los mejores escultores españoles, que serán valencianos, *Capuz* para los “marrajos”; *Benlliure* para los “californios”. En la Guerra Civil española 1936-39, se habían destruido numerosos pasos procesionales, muchos de *F. Salzillo*, y los presidentes de ambas cofradías encargaron sus imágenes a los artistas más idóneos por entonces y entre ellos se encontraban *Capuz* y *Benlliure*, ambos bajo puntos de vista estilísticos distintos, el primero más moderno, el segundo más tradicional y realista, realizaron para esta ciudad una labor de extraordinario mérito artístico.

MONUMENTO A ISAAC PERAL

En el año 1915, el Ayuntamiento de Cartagena pensó levantar un monumento al insigne marino, gloria de la Armada Española e inventor del submarino, “*Isaac Peral*”, en el centro de un macizo de los jardines que dan al Paseo de la Muralla, para ello dicha Corporación se ofreció con 1.000 pts., a través del concejal *D. Domingo Mardona* y *D. Manuel Ferreto Mardona*.⁽¹⁾

Con motivo de ello, el arquitecto municipal propuso a una serie de artistas para que presentasen unos bocetos

del monumento a *Peral*, indicando el presupuesto y la altura del mismo, a esta propuesta se unieron los concejales del Ayuntamiento y el propio alcalde.

Presentaron proyectos del mismo: *Mariano Benlliure*, *José Llimona* y *Aniceto Marinas*. Los artistas de mayor prestigio de la escultura española del momento.

Mariano Benlliure escribió una carta el 29 de junio del citado año al *Sr. Ros y Costa*, señalando que “había recibido con retraso la fotografía del retrato de *Peral* con un plano de emplazamiento para la estatua”. Al mismo tiempo manifiesta que “existe un pequeño obstáculo, el de ejecutar un boceto sin la regularidad de que se me encargue la obra. Ya que se trata de una estatua con un pedestal sencillo, bajo y sobrio de líneas, como Ud. indica en su carta. El éxito de la obra consistirá en encontrar la actitud adecuada al personaje con la exactitud de sus líneas fisonómicas que es lo que más caracteriza, lo cual es fácil ya que no se trata de un gran monumento en cuanto a sus dimensiones”.

“Siendo un encargo no tendré inconveniente en modelar uno, dos o tres bocetos, hasta mostrar adecuado al personaje y su emplazamiento. Lo más práctico sería que con toda franqueza me dijera la cantidad que se pueda destinar a la obra con la mayor elasticidad posible cubriendo los gastos materiales que son muy importantes en este trabajo sin escatimar nada”.

El artista catalán *José Llimona* escribe otra carta al *Sr. Ros* el 1.º de julio del mismo año, señalando que en breve le enviará boceto y presupuesto de la obra, pidiéndole un favor, y es que le diga si se trata de un concurso directo, ya que cuando se trata de un concurso, “me sabe muy mal dar precio más bajo que el de otro compañero, pero si es encargo directo me es muy fácil ajustarme a los medios económicos que se dispongan”.

Finalmente, el escultor castellano *Aniceto Marinas* escribe una carta al citado señor, afirmando que se encuentra muy atareado con las esculturas que se están levantando en la ciudad de Cádiz para perpetuar un monumento a las Cortes Constitucionales, lo que le obliga a suspender las obras para buscar un descanso

(1) PEREZ DE PUIG, ERNA: *Isaac Peral. Su obra y su tiempo*. Madrid. Industrias Gráficas Caro. 1989. pág. 349, 350-357.

fuera de Madrid, durante los tres meses de verano. También le señala que no tiene por costumbre hacer proyecto sin tener hecho definitivamente el encargo. Señalando que el arquitecto de Cartagena, *Sr. Oliver*, le pidió hace varios años un croquis para una fuente monumental que deseaba construir en la plaza de España de la ciudad departamental. Aprobado el croquis por el arquitecto “procedí hacer la maqueta o proyecto en yeso y ésta es la fecha que aún no se ha dignado contestarme, a pesar de las reiteradas cartas certificadas que le envié, por eso es mi deseo no hacer nada, sin tener hecho definitivamente el encargo”.

“Debido a esto es preciso que me diga qué cantidad es la que se requiere para llevarlo a cabo, por mi parte le enviaré una serie de bocetos”.⁽²⁾

A pesar de estos informes tan prolijos, sucedió que aunque se recaudaron fondos para ello, entre ellos varios envíos de América, no llegó nunca a realizarse el monumento por esas fechas, aunque se puso la primera piedra que sería también la última.

Después de muchos años, el 1.º de noviembre de 1927, Cartagena volvió a rendirle un homenaje al ilustre marino, en una solemne ceremonia, vistiendo con las mejores galas a los *maceros* del Ayuntamiento, que trasladaron los restos de Isaac Peral, desde el nicho que comprara *D. Manuel Dorda*, al mausoleo recién construido a instancias del Ayuntamiento, de severas y artísticas líneas arquitectónicas, fue situado en el recinto destinado a panteones de hijos ilustres en el cementerio de Nuestra Señora de los Remedios, a expensas del alcaide *D. Alfonso Torres*.⁽³⁾

Faltaba la idea de levantar un monumento al glorioso marino, truncado desde 1915, la iniciativa partió en 1945. Gracias al empeño del Capitán General del Departamento Marítimo, Almirante *D. Francisco Bstarreche*, se creó para ello una comisión para el concurso, recayendo el premio en el joven escultor cartagenero *Francisco Bolarín*⁽⁴⁾, que realizó un busto en bronce de tamaño natural, de gran parecido físico.

MONUMENTO A MAIQUEZ

El diario periódico de Cartagena “El Eco” anuncia que el día 3 de febrero de 1927, darán comienzo probablemente las obras de instalación del monumento al célebre actor cartagenero *Isidoro Maiquez*.

Con motivo de ello, el escultor castellanense *José Ortells*, autor de la decoración escultórica del monumento, ha encargado al notable marmolista *José Aus* para que ornamente los detalles decorativos del citado

monumento. Aus es un magnífico marmolista que trabaja con Mariano Benlliure.

Se prevé que la citada inauguración del monumento tendrá lugar con motivo de las Fiestas de Primavera, así como el descubrimiento de un busto a *Risueño*, que será levantado en la plaza que lleva su nombre⁽⁵⁾.

El viernes 22 de abril del mencionado año aparece un artículo en “El Eco” firmado por *F. Cantó Blasco* y fechado el 18 de abril con el sugestivo título: “Las Artes Plásticas en Levante”, en la cual señala que ha visto el modelo y la traza escultórica de la obra del insigne actor de la escena española *Isidoro Maiquez*, afirmando el articulista “*que honra a su autor, el laureado Ortells, al pueblo que la encomendó y a nuestra madre España*”. Apunta en esta escultura, su gallardía y su finura, así como su excelso modelado, que nos lleva sin lugar a dudas a un resurgir potente de la escultura en el Levante español.

En el citado artículo, señala que *Ortells* ha sido laureado con primera medalla en exposiciones generales, como lo atestigua su bella traza del monumento a *Tolosa-Latour*, al igual que su compañero y paisano *Adsuara*, que descubriría una bellísima estatua al pintor *Ribalta* en un parque de la ciudad de Castellón.⁽⁶⁾

Cuatro días más tarde, el 26 de abril, el mencionado periódico nos dice que en la noche del día 25, se reunió la comisión del homenaje a *Maiquez*, presidida por *D. José Mediavilla*, en la que se iban a dar los últimos detalles del acto de inauguración del monumento que se celebrará el 2 de mayo.

Así, se señala, que al descubrimiento de la estatua asistirá una representación de los autores y otra de actores españoles como el ilustre poeta *Sr. Marquina*. También se unirá al homenaje la Real Academia de la Lengua, en junta celebrada el día 21, a través de un comunicado al Presidente de la Comisión Gestora en atento oficio. Como así también se recibió la adhesión

(2) A.M.C. (Archivo Municipal de Cartagena). Legajo: Estatuas y Monumentos. *Monumento a Isaac Peral. Año 1915*.

(3) PEREZ DE PUIG, ERNA: *Isaac Peral*, o.c... pág. 349.

(4) PEREZ DE PUIG, ERNA: *Isaac Peral*, o.c... pág. 373. OLIVER, ANTONIO: *Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950)*. Madrid. Diputación Provincial de Murcia. 1951, pág. 49.

(5) “El Eco de Cartagena”, Miércoles 2 de febrero de 1927, Viernes 4 de febrero de 1927.

(6) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). *Expediente personal de D. Juan Adsuara Ramos*. Signatura: 270-12/5. GARIN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.: *Juan Bautista Adsuara*. Valencia. Asociación de Coleccionistas de Arte. A. Vicent García, S.L., 1992. CANTO BLASCO, F.: *Las artes plásticas en Levante*. “El Eco de Cartagena”, Viernes 22 de abril de 1927.

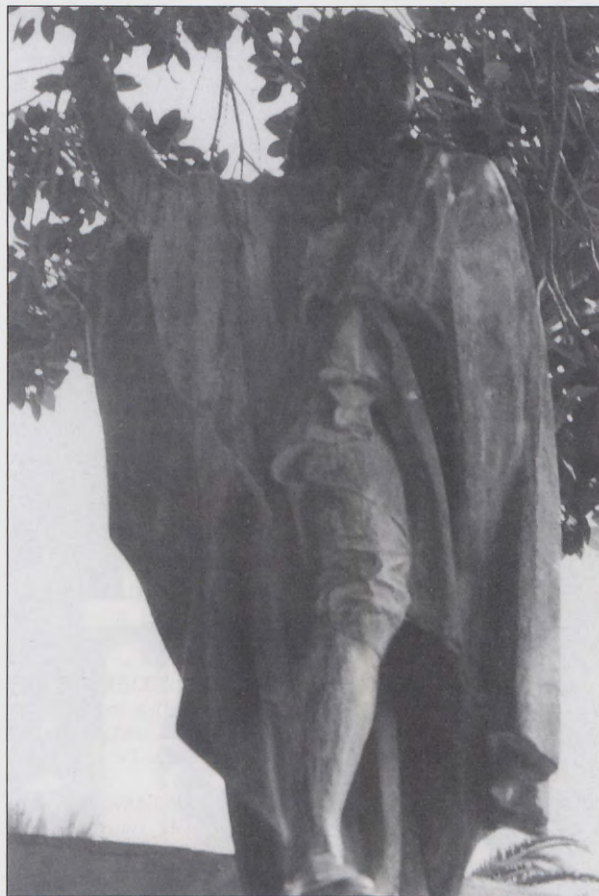
personal del académico y secretario de esta Ilustre Corporación *D. Emilio Cotarelo*.⁽⁷⁾

El 29 de abril, tres días más tarde, el periódico se hace eco de que esa misma noche y en un tren rápido el escultor *Ortells* vendrá a Cartagena a colocar su estatua. Se señala también que la Asociación de Autores ha designado para que represente a dicha entidad en el acto al ilustre sainetero *D. Angel Tomás del Alamo*.

El sindicato de actores envía como representante del acto a la actriz de teatro español en la Corte *Nieves Suárez* y al célebre actor y secretario de dicho organismo *Sr. Ortiz de Zárate*.

El acto de inauguración tendrá una gran relevancia, no parando en sus trabajos de organización, los señores *D. Miguel Pelayo* y *D. Luis Pelegrín*, ambos designados por el Ayuntamiento de Cartagena⁽⁸⁾.

El sábado 30, el periódico señala que la estatua ha sido colocada y que el escultor ha sido acompañado por el periodista *Miguel Pelayo*.⁽⁹⁾



José Ortells. Isidoro Maiquez. Detalle del monumento. Plaza de San Francisco. Cartagena.

El día 2 de mayo se inauguró con gran solemnidad el monumento al actor cartagenero *Isidoro Maiquez* en la plaza de San Francisco de la ciudad departamental. La iniciativa de este monumento partió gracias a su alcalde *D. Alfonso Torres*, que acogió esta empresa con gran júbilo y alegría.

A las once de la mañana se inauguró el monumento, acudiendo el alcalde, con sus concejales, señores *Mediavilla, Ramos, Meseguer, Martínez, Miralles, Ferro, Guijarro, García Acosta, Ruiz Garrido, Pelegrín, Oliver* y otros.

En cuanto a la representación militar asistieron: El Excmo. Sr. Capitán General, el Comandante General



José Ortells. El Actor Isidoro Maiquez. Estatua que corona su monumento. Plaza de San Francisco. Cartagena.

- (7) "El Eco de Cartagena", *El homenaje a Maiquez*. Martes, 26 de abril de 1927.
- (8) "El Eco de Cartagena", *El monumento a Maiquez*. Viernes, 29 de abril de 1927.
- (9) "El Eco de Cartagena", *El monumento a Maiquez*. Sábado, 30 de abril de 1927.



José Ortells. Detalle del perfil del monumento a Isidoro Maiquez. Plaza de San Francisco. Cartagena.

del Arsenal, Gobernador Militar, el Hermano Mayor del Hospital, *Sr. Malo de Molina*, Vicario Castrense *D. José Sola*, Cura ecónomo de Santa María de Gracia, Director del Instituto, Colegio de Abogados, Director de los Hermanos Maristas, Superior del Convento de los PP. del Corazón de María, D. Juan Dorda en representación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Presidente del Circulo Liberal, representantes de las cofradías “Marrajas” y “Californias”, etc...

Alrededor del monumento se colocaron muchas sillas,⁷⁵ que fueron ocupadas por distinguidas familias, mientras sonaba la orquesta dirigida por el Sr. Oliver. A los acordes de la marcha real, el alcalde Sr. Torres descubrió la bandera española que cubría la estatua de Maiquez, quedando al descubierto, con atronadores aplausos.

El *Sr. Mediavilla* en nombre de la Comisión hizo entrega del monumento al alcalde. Este brevemente glosó la figura del ilustre actor. Afirma que se dirigió a Granada suplicando al alcalde que en el día de hoy fuese

depositada una corona de flores sobre la tumba de este glorioso cartagenero y el alcalde de la ciudad *Marqués de Casablanca* ha comunicado que se adhiere al homenaje. Al final el alcalde de Cartagena agradeció la asistencia al acto a la Asociación de Actores y Autores, Real Academia de la Lengua y Asociación de la Prensa Madrileña. Por la Sociedad de Autores, pronunció un vibrante discurso el *Sr. Torres del Alamo*. Se depositaron diferentes coronas de flores, como fueron las del Municipio y la de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Finalizó el acto interpretando la orquesta el Himno de la Libertad, de la “Calesera” de *Marcos Redondo* y de la Compañía Calvo del Teatro Circó.⁽¹⁰⁾

DESCRIPCION DEL MONUMENTO.- El escultor castellanense José Ortells muestra al actor Isidoro Maiquez de pie en actitud airosa, gallarda y arrogante, con el pie izquierdo avanzado y el derecho en retroceso. Envuelto en un majestuoso manto con traje goyesco y en actitud de declamar, su mano derecha la alza hacia arriba y con su izquierda recoge el manto y lo lleva hacia el pecho. Su rostro es de gran naturalismo, y su cuerpo está muy bien proporcionado. La estatua fue fundida en bronce en los talleres madrileños de *Mir y Ferrero*.⁽¹¹⁾

A ambos costados del monumento se muestran dos relieves en bronce, enmarcados en dos óvalos, cada uno a ambos extremos, que representan la simbología de la escena. En uno se representa la máscara trágica: el teatro. En el otro el fuste de una columna: el teatro. Ambos relieves son sin duda alguna obra de Ortells.



José Ortells. Detalle decorativo del monumento a Isidoro Maiquez. Representa la Máscara Trágica. Plaza de San Francisco. Cartagena.

(10) “El Eco de Cartagena”. Inauguración del monumento a Isidoro Maiquez. Lunes, 2 de mayo de 1927.

(11) PEREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *Cartagena 1874-1936 (Transformación Urbana y Arquitectura)*. Murcia. Ed. Regional. 1986, págs. 136 y 360.

EL ESCULTOR VALENCIANO JOSÉ CAPUZ Y LA COFRADÍA "MARRAJA"

En 1925, el Hermano Mayor de la Real y Muy Ilustre Cofradía de "N.P. Jesús Nazareno" (Marrajos), *D. Juan Antonio Gómez Quiles*, encarga al prestigioso escultor valenciano José Capuz⁽¹²⁾ que realice en madera policromada un paso de la "Piedad" para la procesión del Viernes Santo por la noche, con motivo de ello, presentó un boceto excelente, recogido en una magnífica fotografía que sirvió de portada en la "Revista Gráfica" de Cartagena.⁽¹³⁾

Inspirándose en la "Piedad" (Virgen de la Caridad), Patrona de Cartagena, de procedencia italiana (napolitana), y en la del escultor cartagenero *Francisco Requena*, Capuz talla en madera una obra de extraordinario mérito, de tamaño mayor que el natural, en este grupo domina en absoluto la forma humana, plasmándola con sencillez. Para realizar este grupo se inspiró en los grandes imagineros del barroco español, como *Gregorio Fernández* y sobre todo en los diferentes grupos que realizó el genial *Miguel Ángel*, no hay que olvidar que Capuz pasó muchos años en Italia como artista pensionado.

Este grupo vino a sustituir a otro antiguo del escultor murciano *Sánchez Araciel*, de estilo claramente salizillesco.

Dos años más tarde, en 1927, la misma Cofradía le encarga el magnífico grupo del "Descendimiento", en un momento excepcional para el artista, ya que es nombrado académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El grupo está compuesto de cuatro figuras talladas en madera policromada: *Cristo*, *la Virgen*, *San Juan* y *María Magdalena*. La obra no quedó terminada hasta el año 1930; al principio la obra no gustó a la Cofradía, ya que se apartaba de una estética mediterránea, pero una vez explicada las características del grupo por el propio artista, con su notable originalidad y creatividad, el pueblo captó fácilmente estas ideas.

Por aquel entonces, Capuz atravesaba una primera etapa, su arte inspirado en influencias del arte egipcio e indio y también en las esculturas de *Rodín*, *Meunier* y *Miguel Ángel*.⁽¹⁴⁾

Es una obra de gran sencillez, recogida, de emoción contenida, de formas cerradas, con policromía sobria. También en esta obra podemos apreciar una cierta influencia de los primitivos flamencos (*R. Van der Weyden*).⁽¹⁵⁾

Por estas mismas fechas llevó a cabo para la citada Cofradía un magnífico "Cristo Yacente", siguiendo la

tradición del barroco español, pero muy original. Su rostro expresa una profunda emoción y sobrecogimiento. Su faz es muy expresiva, resaltando las venas en la frente con gran realismo. Su anatomía es un prodigio de perfección. Para conservar esta imagen la Casa-Taller "Granda" de Madrid, llevó a cabo un trono excepcional.⁽¹⁶⁾



José Capuz. "Cristo Yacente". Cofradía "Marraja". Iglesia de Santo Domingo. Cartagena

- (12) GUILLOT CARRATALA, JOSE: *Doce escultores españoles*. Madrid, 1953. PEREZ COMENDADOR, ENRIQUE: *El escultor José Capuz*. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1964, págs. 26-30.
- (13) ESCRIBANO RUIZ, A.: *El arte en las procesiones. La Piedad, boceto del genial artista José Capuz*. "Revista Gráfica". Cartagena, Primavera. 1925.
- (14) DICENTA DE VERA, F.: *El escultor José Capuz*. Valencia, 1957.
- (15) HERNANDEZ ALBADALEJO, E.: *Capuz y las procesiones Marrajas*. "La Lanzada". Cartagena, 1981. *José Capuz*. "La Lanzada", 1985, pág. 85-91.
- (16) En el vestíbulo del Ayuntamiento se puede admirar un precioso trono del sepulcro de la Cofradía Marraja, que se ha adquirido para la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo por la noche. Se trata de una magnífica y rica obra que enorgullece a los cofrades de Nuestro Padre Jesús. Ha sido construido en los talleres de la Casa Grande en Madrid, en los talleres del Arte del Hipódromo, en la que trabajaron unos 400 operarios. Son los mismos talleres que construyeron la Corona de la Santísima Virgen de la Caridad. La especialidad de esta Casa es la construcción de alhajas y obras de culto. El basamento del trono es de unos 4 m. de longitud, es de caoba tallada, un cuerpo que lleva alrededor cuadros de bronce y plata con relieves, aguafuerte y cenefas esmaltadas figurando diversos personajes bíblicos, 5 al lado derecho y otros 5 al izquierdo, 2 a la cabeza y 2 a los pies. En el centro del lado izquierdo llevará un minúsculo y precioso escudo de España. Van separados por cabecitas de plata. Otro cuerpo ostenta relieves de plata con marcos tallados en dorado, con escenas de la pasión, 3 al lado derecho y 3 al izquierdo, 2 al frente y 2 en lo alto. En el centro de la cabeza lleva un artístico escudo de Cartagena y otro al pie distinto de la Cofradía Marraja, la unión de estos cuerpos es de caoba. En la cabecera hay un ángel de bronce policromado, sosteniendo un candelero de plata que alumbraba la efigie de Capuz, también los laterales llevan bronce de plata. El pie de estos cuatro bronces representan los emblemas de los evangelistas. Al frente va un grupo de la Fe, Esperanza y Caridad, también en bronce. La plata que lleva el trono pesa 82 kg., y su coste total fue de 90.000 Pts. "El Eco de Cartagena", *Un nuevo trono de los Marrajos*. Viernes, 8 de abril de 1927.

En el año 1932 llevó a cabo una imagen de “La Soledad”, magnífica, en la cual sus ojos dan la impresión de que se hundan, se achican, se pierden en el rostro dolorido, el gran acierto de Capuz fue que supo reflejar la expresión dolorosa y triste de aquellos ojos en un rostro de angustia.⁽¹⁷⁾ Imagen de vestir, esta obra fue destruida durante la Guerra Civil, pero Capuz, después de la contienda y con los moldes y vaciados que conservaba, la talló de nuevo en madera en 1943, teniendo un coste de 6.000 Pts.⁽¹⁸⁾

En 1935, tres años más tarde de haber ejecutado “La Soledad”, llevó a cabo un espléndido *Nazareno*, titular de la Cofradía “Marraja”. Su rostro, de una excepcional expresividad, está lleno de angustia y dolor, tiene una mirada triste y melancólica, magníficamente conseguida por el artista. Imagen de vestir. Al igual que “La Soledad” fue destruida en nuestra pasada contienda civil. Siendo realizada de nuevo por el propio artista en 1943. Tuvo un coste de 13.000 Pts.

En 1943, al margen de realizar de nuevo “La Soledad” y “El Nazareno”, el Hermano Mayor de la Cofradía, *D. Juan Muñoz Delgado* le encargó un “San Juan Evangelista”, con rostro clásico, de efebo griego, con factura impecable y de grandes perfecciones⁽¹⁹⁾. Costó a la Cofradía 10.000 Pts.



José Capuz. “N.P. Jesús Nazareno”. Detalle. Cofradía “Marraja”. Iglesia de Santo Domingo. Cartagena

Finalmente, nueve años más tarde, en 1952, llevó a cabo su último paso para la Cofradía, “El Santo Amor de San Juan”, de bella composición y armonía.

EL ESCULTOR VALENCIANO MARIANO BENLLIURE Y LA COFRADIA “CALIFORNIA”

Al igual como ocurriera con la Cofradía “Marraja”, también los “californios” sufrieron los desastres de la Guerra Civil. Durante los años que transcurrieron de conflicto, se perdieron las imágenes procesionales y entre ellas las obras del inmortal *Francisco Salzillo*. Pero a diferencia de los “californios”, la “marraja” pudo recurrir al mismo escultor Capuz, mientras que a los primeros les fue muy difícil buscar un artista que al menos igualara el nivel artístico del gran imaginero.

El artista, que por su temperamento mediterráneo, sensibilidad y maestría muy distinta a la de su paisano Capuz, podría llevar con éxito la empresa “california” será *Mariano Benlliure*.⁽²⁰⁾

La oportunidad se le presentaría cuando el culto Comandante de la Armada *D. Leopoldo López*, le encargó en el año 1940 un “Cristo de la Fe”⁽²¹⁾, que fue



José Capuz. “N.P. Jesús Nazareno”. Cofradía “Marraja”. Iglesia de Santo Domingo. Cartagena

(17) BERNAL BLAZQUEZ, ORENCIO: *Diario de Cartagena. Las imágenes de Capuz*. “La Verdad”, Jueves, 22 de abril de 1943, pág. 7.

(18) HERNANDEZ ALBADALEJO, E.: *Capuz y las Procesiones Marrajas*, o.c....

(19) BERNAL BLAZQUEZ, ORENCIO: *Diario de Cartagena. Las imágenes de Capuz*, o.c.... pág. 7.

(20) HERNANDEZ ALBADALEJO, E.: *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor*. Cartagena, 1979.

(21) QUEVEDO PESSANHA, CARMEN DE: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, 1947, págs. 716-719.

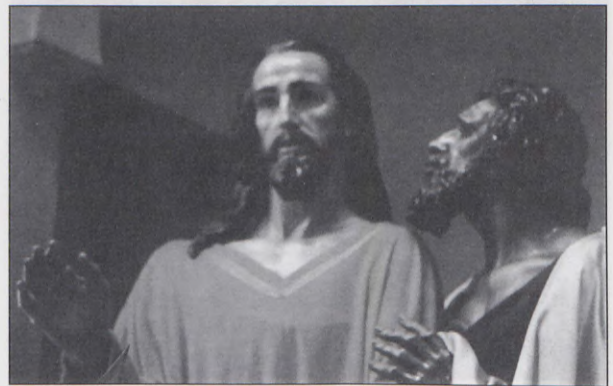
colocado en la Iglesia del Carmen de Cartagena a finales de marzo de 1941, esta imagen de Cristo Crucificado causó un enorme impacto entre el público y la crítica, causando enormes elogios. El propio artista se desplazó a la ciudad departamental, mostrándose infatigable a sus 78 años. Durante su estancia en la ciudad visitó en la Iglesia de Santo Domingo, sede de la cofradía "Marraja", la obra de su genial paisano Capuz, de la cual hizo grandes elogios. Tanto es así, que el Hermano Mayor de la Cofradía del Prendimiento "Californio", *Marqués de Fuente Sol*, le hizo entrega de la medalla de "mayordomo honorario" de la Cofradía "California". Este motivo de amistad entre Benlliure y el Marqués se convertiría más tarde en múltiples encargos para la Cofradía. También realizaría en la ciudad un monumento homenaje a los marinos caídos en la Cruzada, en el Arsenal Militar. También la *Venerable Orden Tercera (V.O.T.)* de la Iglesia Parroquial del Carmen, le encargó su titular.⁽²²⁾

Las imágenes de Mariano Benlliure para la Cofradía comienzan en el año 1942, con el encargo de su titular, el "Cristo del Prendimiento".

El encargo a Benlliure se lleva a cabo en 1941, terminando el Cristo para que salga en procesión el año 1942.⁽²³⁾ La obra está claramente inspirada en la anterior de Salzillo destruida. La imagen de Jesús es de vestir y su rostro es de una clara y serena belleza, se muestra totalmente resignado. Le acompañan dos sayones, soldados romanos, que fueron acabados cuatro años más tarde, en 1946, desfilando el citado año en la procesión. El de la derecha porta en su mano izquierda una alabarda y la derecha la muestra abierta, lleva casco con penachos y no lleva barba. El de la izquierda, de rostro más realista, fuerte barba, con la derecha sostiene un candil

para iluminar en la noche y con la izquierda sostiene una alabarda. Cristo tiene sus manos entrelazadas por un cingulo dorado y porta túnica de color púrpura.

En 1944 recibe dos encargos, "el Osculo" y "San Juan", que se estrenarían en la procesión dos años más tarde, 1946⁽²⁴⁾. Benlliure vuelve a inspirarse en el antiguo grupo de Salzillo destruido, que era una variante del conservado en la iglesia de N.P. Jesús de Murcia. Adelantando las figuras de Pedro y Marcos, para permitir que se observen las imágenes de Cristo y Judas que se muestran al fondo. En la obra de Salzillo, Cristo y Judas se muestran juntos, sacados de un mismo bloque. En la obra de Benlliure se muestran separados, sin el célebre beso salzillesco, acentuando el artista valenciano la nota realista. Todas las imágenes son de vestir.



Mariano Benlliure. "El Osculo". Detalle. Cofradía "California". Capilla "California". Iglesia de Sta. María de Gracia. Cartagena.

En el mismo año, presentó la imagen de San Juan, también de vestir. Su rostro recuerda las obras de Donatello, plenas de idealismo y naturalismo, parece un apolo griego. Su cabello se encuentra excelentemente tallado. También llegó en el mismo año la imagen de la



Mariano Benlliure. "Prendimiento". Detalle. Cofradía "California". Capilla "California". Iglesia de Sta. María de Gracia. Cartagena.

(22) "La Verdad". *Diario de Cartagena*. Estancia de Benlliure en nuestra ciudad. 27 de enero de 1941, pág. 7.

MARABOITO, JOSE M.: *Impresiones ante el Cristo de la Fe*. "La Verdad", 3 de abril de 1941, pág. 7.

(23) VICTORIA MORENO, DIEGO: *Siglo XX. (Las cofradías pasionarias de Cartagena)*. Tomo I. Cartagena, Asamblea Regional de Murcia. 1991, pág. 497. "La Verdad". *Diario de Cartagena*. La procesión de los californios. 4 de abril de 1942, pág. 7.

QUEVEDO PESSANHA, CARMEN DE: *Vida artística de Mariano Benlliure*, o.c... págs. 761-762. CASAL, F.: *Cartagena*. Guía de bolsillo, 1945. i. Garrido, pág. 26.

(24) "La Verdad". *Nuevas imágenes para Cartagena*. 6 de abril de 1946, pág. 5.



Mariano Benlliure. "San Juan". Cofradía "California". Capilla "California". Iglesia de Sta. María de Gracia. Cartagena.

"Virgen del Primer Dolor", de vestir, su rostro de gran expresión, ha merecido grandes elogios por parte del público y la crítica.⁽²⁵⁾

Finalmente, en el año 1947, entregó su última obra a la Cofradía, ya próximo a la muerte el artista, se trata de un Cristo Flagelado⁽²⁶⁾, muy expresivo, inspirado en los cristos atados a la columna de *Gregorio Fernández*. La anatomía de este Cristo es sensacional, como su musculatura, haciendo alardes Benlliure de un sensacional estudio anatómico.

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

(25) "La Verdad". *Las procesiones de Cartagena. Llegada de la Virgen de los californios*. 5 de abril de 1946, pág. 5.

(26) HERNANDEZ ALBADALEJO, E.: *Los californios y su Virgen del Primer Dolor*, o.c... pág. 48. "La Verdad", *Semana Santa cartagenera*. Viernes, 28 de marzo de 1947, pág. 4.

DOCUMENTACION

I

Carta del escultor Mariano Benlliure Gil a la Comisión del Ayuntamiento de Cartagena, que es la encargada de levantar un monumento al insigne marino e inventor del submarino Isaac Peral. (A.M.C. Leg.º: Mon. y Est.)

Sr. D. J. Ros y Costa

Muy señor mío:

Su amable carta 10 del corriente llegó a mis manos con 18 días de retraso y ayer 28 recibí la fotografía (retrato de Peral) con el planito del emplazamiento para la estatua.

Ante todo debo manifestar a Vd. mi agradecimiento por su atención al dirigirse a mí con el deseo de que lleve a la realidad el elevado y patriótico acuerdo de esa Corporación, rogándole transmita esta mi gratitud al presidente de la misma y a los dignos individuos que la componen. Lo veo un acto de verdadera justicia el que esa ilustre representación del pueblo

natal del inolvidable Peral que se honre así mismo honrando la memoria de aquel glorioso y malogrado marino que todo lo sacrificó por su patria. En lo que Vd. desea de mí, para poderlo realizarlo encuentro un pequeño obstáculo, el ejecutar un boceto sin la seguridad de que se me encargue la obra. Solo se trata de una estatua con su pedestal sencillo, bajo y sobrio de líneas, como Vd. indica muy acertadamente en su carta. Naturalmente, sin que la sencillez merme en lo más mínimo mérito artístico a la obra, tanto en conjunto como en detalle.

Así que el éxito de mi anteproyecto solo consistiría en encontrar la actitud adecuada al personaje con toda la exactitud posible de sus líneas fisonómicas y lo que más le caracteriza. Lo cual lo encuentro relativamente fácil, por su composición de grupos de personajes o hechos históricos y simbolismos de los mismos, al interpretarlos podría equivocarme y por lo tanto debe el artista someterse al criterio y pen-

samiento que concebido por la Comisión estas observaciones que me permito exponerle son como Vd. comprenderá, hijos de la mucha práctica en casos análogos, la someto a su claro criterio. La incertidumbre de no llegar a realizar la obra para quien como yo tiene la suerte (llamémosla suerte) de no tener necesidad de este preliminar para juzgar la capacidad del artista, el temor de perder tiempo, resta inspiración, y por muchos deseos que se tenga en complacer, no es posible prescindir de esta preocupación en cambio siendo un encargo, no tendría inconveniente en modelar uno, dos y tres bocetos hasta encontrar el adecuado al personaje y al emplazamiento. Si en ello no tiene el menor inconveniente, creo yo que lo más práctico sería que con toda franqueza me diga la cantidad que pueden destinar a la obra, dentro de ella procuraré darle la mayor elasticidad posible, cubriendo desde luego los gastos materiales que sabe Vd. son de gran importancia en esta índole de trabajo, sin escatimar nada y en ningún concepto a la labor artística.

Pues yo también me honraré y mucho, contribuyendo con mi trabajo a la realización de tan hermoso homenaje, no solo por ser español, sino por el afecto personal que sentí por aquel malogrado y querido amigo Isaac Peral. Perdone me haya extendido tanto y sea cual fuese su resolución créame que a todos les queda agradecidísimo quien con gusto aprovecha esta ocasión para ofrecerse muy suyo atento.

Firmado: Mariano Benlliure
Madrid, 29 de junio de 1915

II

Carta que dirige el escultor José Llimona a la Comisión pro-monumento al insigne marino Isaac Peral. (A.M.C. Leg.º: Estatuas y Monumentos)

Sr. Ros y Costa

Muy señor mío:

Recibida su atenta en la que me comunica el acuerdo de la Corporación Municipal encargándome el proyecto de un monumento a la memoria del insigne marino Isaac Peral. Con sumo gusto mandaré a la mayor brevedad posible boceto y presupuesto que se me pida.

Por ahora me bastan los datos que Vd. ha tenido la amabilidad de mandarme. Un favor quiero pedirle si es que Vd. puede hacerme, y es que me diga si se trata de un concurso directo. No extraña mi pregunta, con toda franqueza le diré

que cuando se trata de concurso me sabe muy mal dar precio más bajo que el de otro compañero pero si es encargo directo me es más fácil ajustarme a los medios económicos de que se dispongan.

Aprovecho gusto la ocasión para ofrecerme de su amigo afmos. y S.S. Q.B.S.M.

Firmado: José Llimona
Barcelona, 1-VII-1915

III

Carta del escultor Aniceto Marinas a la Comisión organizadora del Monumento a Isaac Peral. (A.M.C. Leg.º: Estatuas y Monumentos)

13-7-1915
Sr. Ros y Costa

Muy Sr. mío:

El trabajo abrumador que me da la ejecución del Monumento que se está levantando en la ciudad de Cádiz para conmemorar las Cortes, Constitución y sitio de aquella histórica ciudad, me obliga a suspender las obras para buscar el descanso fuera de Madrid durante los tres meses de verano.

He de manifestarle también (y perdone que le hable con esta claridad) que no tengo por costumbre hacer proyectos sin tener definitivamente el encargo.

El Sr. Oliver, arquitecto de esa ciudad de Cartagena pidiome ya hace varios años, un croquis para una fuente monumental que deseaban construir en la plaza de España de Cartagena.

Aprobado el croquis por el referido arquitecto procedí a hacer la maqueta o proyecto en yeso y esta es la fecha que aún no se ha dignado a contestarme, proceder que no quiero calificar. No fueron bastantes los repetidos avisos y cartas certificadas para que dicho señor, cumpliendo los más elementales deberes de cortesía se dirigiese a mí contestando, por consiguiente quedó en mi poder el proyecto sin que el Ayuntamiento de esa capital lo conociese.

Por lo expuesto comprenderá mi decisión de no hacer nada sin tener el encargo hecho para lo cual se precisa que me digan que cantidad presupuestan aproximadamente y poder proyectar el monumento haciendo uno o varios bocetos.

Se ofrece de V. Affmo. q.b.s.m.

Rubricado: A. Marinas

PINTURA VALENCIANA DE POSTGUERRA

Quizás uno de los momentos más interesantes y apasionantes de nuestro siglo haya sido la recuperación artística que se produjo en España al finalizar la Guerra Civil.

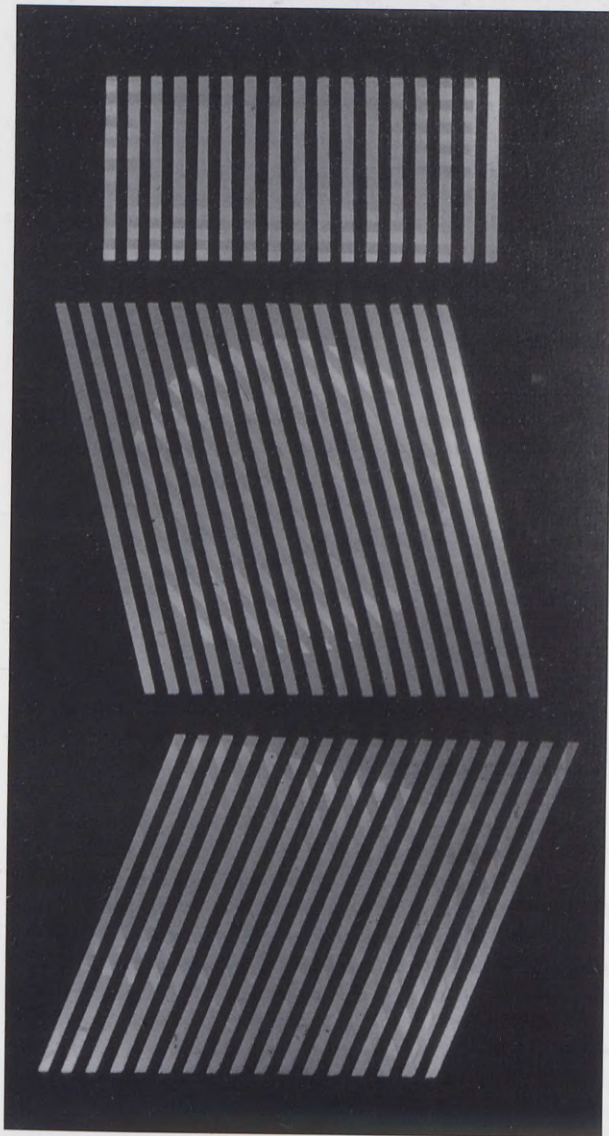
Sería farragoso, por conocido, describir la situación en la que se encontró nuestro país tras una de las guerras más cruentas y fraticidas que, además, terminó de la peor manera posible: con el poder en manos de una dictadura fascista, con todo lo que esto conlleva a todos los niveles y especialmente en el artístico que es el que nos ocupa.

Será precisamente por esto, por las nefastas condiciones en las que tuvieron que trabajar nuestros artistas, con dificultades de índole política, social y cultural lo que hace más apasionante ese empeño que, contra viento y marea, llevaron a cabo estos artistas para conseguir, en principio, recuperar una vanguardia truncada por la guerra y en segundo lugar engancharse al tren de las nuevas vanguardias internacionales, intentando y consiguiendo, en muchas ocasiones, colocar nuestro arte en los mejores lugares del panorama internacional.

Durante los primeros años de la década de los cuarenta y, con el resto de Europa en guerra, habrá en España una política de supervivencia en la que volver a centrarse en lo que es el desarrollo de una vida *normal* fuera de una situación bélica era lo primordial. Como consecuencia de esta situación postbélica, los artistas tendrán que enfrentarse a dos problemas que harán más difícil todavía la normalización artística: el exilio de muchos de nuestros artistas que ya estaban trabajando antes de la guerra y también el de algunos artistas jóvenes que no soportaron la nueva situación española y emigraron a otros países; y, por otro lado, el aislamiento internacional del país, que a nivel cultural supuso una falta total de información de lo que estaba ocurriendo fuera de nuestras fronteras.

Al mismo tiempo y, por el color del nuevo gobierno, se impuso la censura y proselitismo agravado todo ello por la ausencia de una sociedad lo suficientemente receptiva y preparada intelectualmente que pudiera no sólo reivindicar sino apoyar cualquier innovación.

En esta situación, prácticamente la única excepción en cuanto a actividad artística vendrá de la mano de *Vázquez-Díaz* y *Solana*, los únicos artistas supervivientes



Eusebio Sempere, Relieve luminoso, 1960. Madera, plástico, acrílico, lámparas incandescentes y motor de corriente alterna. 120x63,7x13,7 cms. Colección IVAM.

de la vanguardia prebélica, de la Academia Breve de *Eugenio D'Ors* y de los Salones promovidos por ésta que por lo menos pusieron en movimiento las aletargadas energías del arte español.

Pero, ya a finales de la década comienzan a producirse ciertos acontecimientos que nos harán pensar en la existencia del caldo de cultivo suficiente como para esperar la paulatina *normalización* de nuestro arte. Estos acontecimientos serán, sucintamente, la aparición, en 1947 en Zaragoza, de un grupo de pintores abstractos formado por *Laguardia, Aguayo y Lagunas* y, en 1949 la creación en Barcelona del grupo *Dau al Set*, una de las agrupaciones que más contribuyó a la introducción de la vanguardia en España. Ya en el ámbito del País Valenciano, la creación en 1947 del *Grupo Z* y en 1949 del *Grupo de los 7*, y, especialmente, la primera exposición abstracta de *Eusebio Sempere* en la Galería Mateu de Valencia en 1949. Sempere se encontraba en estos momentos estudiando en París y la exposición careció de éxito entre una sociedad incomunicada que tan sólo había bebido en fuentes artísticas locales y cuyas minorías cultas conocían el impresionismo por medio de fotografías.

Un fenómeno muy característico de este período será la creación de grupos o asociaciones de artistas, hecho que se justifica por la necesidad de aunar esfuerzos frente a esas circunstancias tan adversas de las que hemos hablado antes. Era necesario abrir muchos frentes en la aletargada sociedad española y sólo desde la fuerza de una agrupación era posible realizar tan ardua tarea. De hecho, la gran mayoría de estos grupos — salvo excepciones como *El Paso* y *Dau al Set* o más tarde el *Equipo 57*— estarán formados por artistas con diferentes concepciones estéticas, que convivían bajo la premisa de romper con el convencionalismo artístico imperante e introducir la modernidad y la renovación. Y será también por esto, precisamente, por lo que la vida de estos grupos será más bien breve, pues debido a los diferentes criterios artísticos las diferencias y tensiones internas no tardan en aparecer. Sólo posteriormente, durante los años sesenta, se crearán una serie de grupos que, ahora sí, tendrán una ideología común y desde presupuestos ético-políticos tendrán la pretensión de intervenir activamente en la sociedad no solo intentando despertarla sino desde posiciones más radicales, cambiarla. Será éste el caso de grupos como *Estampa Popular, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Grupo Hondo*, etc.

Volviendo a la realidad concreta de los años de postguerra, nos encontramos con que, a partir de finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta, la sociedad española vivirá momentos de tímida apertura. Coincidiendo con el auge económico que significó el fin del período de autarquía y la consiguiente apertura al exterior se produce un paulatino resurgir de la vanguardia



Salvador Soria. *Hierro y Espacio*, 1968. Tec. Mixta/Tela.
101,5 x 74 cms. Col. Particular.

española. Comienza a llegar información de las últimas tendencias de la vanguardia internacional y nuestros artistas comienzan a viajar fuera de España al tiempo que se produce el retorno de algunos españoles en el exilio.

El Informalismo fue la corriente dominante aceptada incluso oficialmente a partir de su representación en la *I Bienal Hispano-Americana* —si bien no desde el apoyo convencido a esta tendencia sino más bien con fines propagandísticos de cara al exterior.— Aunque también tuvo importancia la abstracción geométrica con artistas como *Sempere, José M.^a de Labra, Michavila, Palazuelo*, etc. El informalismo en España estuvo representado principalmente por los miembros de *Dau al Set* y *El Paso*, y en el País Valenciano por artistas como *Doro Balaguer, Monjalés* y, en cierta manera, *Salvador Soria*, todos ellos miembros del *Grupo Parpalló*.

En el ámbito del País Valenciano se van a producir una serie de circunstancias que influirán positivamente en la apertura a una cierta modernidad:

— el apoyo de algunas instituciones semi-públicas como la *Caixa d'Estalvis del Sudest d'Espanya* en Alicante que organizará una serie de exposiciones y concursos bastante dignos:

— la labor llevada a cabo por el Ateneo Mercantil de Valencia, que organizaba anualmente unos “Salones de Otoño” sin grandes pretensiones, pero que permitían el conocimiento de lo que se estaba haciendo en ese momento. Precisamente en el año 1952 el Ateneo Mercantil le hizo a *Manolo Gil* el encargo de realizar unos murales para uno de sus salones, acontecimiento éste que supuso un importante golpe a la sociedad valenciana del momento. Dichos murales que representaban temas alegóricos sobre la pesca y la agricultura, fueron representados a partir de un estudio del espacio que nos recuerda inmediatamente a *Piero de la Francesca* y el *Quattrocento* italiano. Pues bien, ante estos murales se armó tal conmoción que incluso un periódico local realizó una encuesta sobre si se debían o no destruir esos murales. Todo esto nos da una idea de cual era el talante del público valenciano, especialmente si tenemos en cuenta lo que se estaba haciendo en otros países, y a modo de ejemplo podemos decir que por estas épocas *Jackson Pollock* estaba ya a punto de abandonar la técnica del **goteo**;

— otro de los fenómenos positivos que se desarrollaron en estos años fue la aparición de algunas galerías de arte como la *Galería Mateu*, la *Sala Martínez-Peris* o la librería *Concret*, donde también se realizaban exposiciones. Todas ellas tuvieron un papel sumamente importante en el desarrollo y la difusión del arte del momento, especialmente si tenemos en cuenta el escaso coleccionismo, sin ninguna tradición por lo demás, que había en el País Valenciano;

— la llegada a Valencia de las primeras exposiciones de arte contemporáneo, **Tendencias recientes de la pintura francesa 1945-55** en 1955 y en 1956 **Arte abstracto español. I Salón de Arte no figurativo**; así como la creación del Instituto Iberoamericano de Valencia y el Centro de Estudios Norteamericano contribuyeron en buena medida al aperturismo artístico;

— pero será, quizás, la fundación el 23 de Octubre de 1956, por un grupo de artistas e intelectuales, del *Grupo Parpalló* uno de los fenómenos que más contribuyó a la incorporación de la vanguardia en el País Valenciano. Los motivos de su asociación, sus problemas y posterior ruptura los analizaremos más adelante.

Sin embargo, y a pesar de todo lo anteriormente comentado, todavía seguían existiendo graves dificultades y frenos para la normalización cultural. Por parte de los organismos oficiales como Ayuntamientos, Diputación, Escuela de Bellas Artes etc. se seguía manteniendo una política de inmovilismo ante ciertas facturas académicas y trasnochadas.

En cuanto a la sociedad, desde la que existía un cierto y progresivo interés, aunque muy velado, al no existir, desde los organismos oficiales, un apoyo y un empuje a la innovación, dicho interés se diluía ante la falta de una oferta cultural coherente.

Finalmente por parte de la prensa había un nulo interés por la actividad artística valenciana y de los tres periódicos que se publicaban, *Jornada*, *Levante* y *Provincias*, ninguno tenía un crítico especializado en arte y las crónicas, cuando se hacían, eran más bien de tipo social. Sin embargo, la actitud de la crítica irá progresivamente cambiando y ya bien entrada la década de los cincuenta críticos como *Azcárraga*, *López-Chavarrí* o *Felipe M.^a Garín* dedicarán de una manera profesional, aunque desde posturas conservadoras, sus artículos en prensa y radio al análisis de la situación artística.

Más tarde una nueva generación de jóvenes profesionales con una preparación teórica importante se dedicarán a la crítica de arte desde diferentes medios apoyando abiertamente la introducción de la vanguardia y el trabajo de los artistas valencianos. Es importante señalar aquí la labor de *Alfons Roig*, *Manolo Gil*, *Juan Portolés*, *E. Bello* y sobre todo de *Aguilera Cerni*, que muy pronto se convirtió en el teórico del *Grupo Parpalló*.

Como apuntábamos anteriormente, la creación del *Grupo Parpalló* en 1956 fue uno de los acontecimientos más relevantes de la década, pues aglutinó a un gran número de los artistas más inquietos y preocupados por las nuevas tendencias artísticas, y porque se convirtió en un foro de debate que desde su publicación, *Arte Vivo*, informaba sobre todo lo que acontecía en España y el extranjero al tiempo que en ella participaron algunas de las más prestigiosas plumas del momento.

El grupo estuvo formado por un gran número de artistas entre los que destacan *Aguilera Cerni*, *Manolo y Jacinta Gil*, *Salvador Soria*, *Michavila*, *Albalat*, *Genovés*, *Nassio*, *Ribera Berenguer*, *Martínez Peris* y un largo etcétera.

El objetivo primordial del grupo fue más de carácter informativo y cultural que estético, pues su interés residió, en un principio, en reavivar el prácticamente inexistente ambiente cultural de nuestra ciudad, introduciendo modernidad y rompiendo con las viejas fórmulas todavía vigentes.

El grupo durante los dos primeros años de existencia, amplió su nómina de miembros, realizó cinco exposiciones y editó la revista *Arte Vivo* de la que se publicaron cuatro entregas.

Posteriormente atravesó una profunda crisis debido, probablemente, a las dificultades para coordinar



Andreu Alfaro. *Homenaje a Jorge Oteiza*, 1961. Maqueta.
Hierro pintado. 40,5 x 40 x 32 mm. Colección del artista

un mínimo consenso entre un colectivo tan extenso y heterogéneo, al tiempo que hubo grandes diferencias entre sus miembros por la disparidad de objetivos que surgieron tras dos años de trabajo en común.

Más tarde un grupo reducido de miembros — *Aguilera, Alfaro, Monjalés y Martínez Peris*— continuó su labor bajo el mismo nombre con unos presupuestos más acordes con lo que se considera un grupo de artistas con un programa estético más o menos concreto.

Por su parte los pintores Michavila y Soria y el periodista Juan Portolés —todos ellos escindidos del *Grupo Parpalló*— crearon junto al poeta *Rubén Vela* el *Movimiento Artístico del Mediterráneo*, que se dedicó a organizar exposiciones y promover la plástica valenciana fuera de nuestras fronteras llegando incluso a exponer en Argentina o Taypen. El *Movimiento* editó, asimismo, los *Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo*.

Es importante reconocer aquí que, a pesar de lo heterogéneo del grupo, de la confusión reinante entre sus miembros y su corta vida, la importancia del *Grupo Parpalló* residió fundamentalmente en que en su seno se produjo el debate estético que marcó la vida artística de

fin de los años cincuenta y principios de los sesenta: la disyuntiva entre el Informalismo y la corriente de un arte geométrico y formal bautizado por Aguilera Cerni con el nombre de *Arte Normativo*.

Como hemos dicho antes, la renovación artística española de postguerra vino de la mano del Informalismo, que recoge el legado surrealista del automatismo psíquico, y que desde sus corrientes básicas de acción, indeterminación y materia se caracterizaba por ser un arte subjetivo donde se primaba lo irracional sobre la razón. Frente a esto las propuestas del Normativismo se plantean como una alternativa a la hegemonía informal desde un planteamiento estético que recoge, a su vez, algunos de los programas defendidos por las vanguardias tales como el neoplasticismo holandés, el constructivismo ruso y la *Bauhaus*, y en el que imperaba la norma, la razón y la investigación formal, al tiempo que recogía los conceptos de integración de las artes, el trabajo en equipo y la profunda convicción de la necesidad de intervenir en la sociedad a través del arte.

El 12 de Marzo de 1960 se inauguró en el Ateneo Mercantil de Valencia la **Primera Exposición conjunta de Arte Normativo Español**, organizada por el *II Grupo Parpalló* y en que también participaron el *Equipo 57*, el *Equipo Córdoba*, *José M.^a de Labra* y *Manuel Calvo*. Esta fue la primera y última vez que se expuso conjuntamente al público una muestra de arte normativo que, por otra parte, y a pesar de la importancia histórica que tuvo, apenas obtuvo repercusión a excepción de un pequeño grupo de especialistas.

Así este movimiento de arte normativo, surgido a fines de los años cincuenta como alternativa al informalismo tuvo una vida bastante breve. Las razones de este fracaso se podrían resumir fundamentalmente en tres: en principio, se enfrentó a un movimiento como el informalismo que en ese momento todavía continuaba siendo hegemónico y que tardaría todavía unos años en desaparecer; en segundo lugar, por la falta de coherencia entre todo el cuerpo teórico promulgado por Aguilera Cerni, Moreno Galván y Giménez Pericás y las obras que en el seno de esta corriente realizaron los artistas lo que llevó a una serie de tensiones y contradicciones internas entre los teóricos y los artistas⁽¹⁾; y, finalmente,

(1) Para una ampliación de este tema es interesante la lectura del artículo firmado por el *Equipo 57* "Acerca de un panorama actual del arte en España", donde se definen sus puntos de vista sobre los problemas del Arte Normativo. Dicho artículo se publicó en el n.º 11 de la revista *Acento Cultural* de Abril de 1961.

por la ausencia total de las condiciones objetivas en la España del momento para la concreción de esa intervención social a través de un arte experimental. Pablo Ramírez ve en las causas del fracaso del Normativismo las mismas que marcaron el fin del *Grupo Parpalló* "... no podemos dejar de ver en él (en el Normativismo) la repetición de la misma constante que condiciona a toda la historia del *Grupo Parpalló*: la absoluta desconexión entres sus planteamientos teóricos y sus resultados artísticos"⁽²⁾.

A fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta se produjo en España una combinación de acontecimientos que supondrán un cambio profundo en la trayectoria artística del país. De nuevo las circunstancias políticas marcarán notablemente el desarrollo artístico, dato que, por otra parte, ha sido una constante en la historia del arte de nuestro país. Francisco Calvo Serraller nos lo muestra claramente, "el *boom* económico de los sesenta, la apertura de las fronteras del país, esta vez en los dos sentidos, y otro período de cierta tímida liberalización del régimen franquista, aviso de su lenta descomposición, cambió notablemente el panorama. En el terreno artístico, este cambio se notó en muchos aspectos, pero, sobre todo, reforzando el compromiso ético. Se produjo entonces lo que ya he definido como una aguda conciencia moral de la obligación vanguardista, plástica y políticamente, del arte"⁽³⁾.

Así vemos cómo las nuevas circunstancias políticas, junto a la crisis del informalismo en España —coincidiendo con su deterioro a nivel internacional a partir de 1960— dieron lugar a una corriente artística con fuertes condicionamientos éticos y políticos que se plasmaron artísticamente en una serie de reelaboraciones

figurativas que fueron tomando diferentes posiciones, desde un cierto expresionismo hasta los más variados tipos de realismo y especialmente la influencia decisiva del *pop* en las nuevas generaciones de artistas.

Llegados a este punto, considero que debemos terminar un artículo que hemos intitulado *Pintura Valenciana de Postguerra* y, aún a sabiendas de lo relativo de estas acotaciones, creo que a partir del momento anteriormente mencionado y a pesar de las especiales condiciones que se mantenían en el país; la progresiva liberalización del régimen franquista abocado ya en este momento al fin, al tiempo que una cierta homologación del arte español con el resto de las corrientes internacionales nos obligan a cerrar aquí un capítulo de la historia de nuestro arte. Pues a pesar de todos los problemas, retrasos, confusiones —que todavía mantenemos en algunos ámbitos— se consiguió recuperar la vanguardia precedente; crear las condiciones objetivas para el desarrollo de un arte en libertad, con debates profundos; de un balbuceante mercado del arte; y de una prensa y crítica especializadas, fenómenos todos ellos de los que hoy todos somos herederos.

CRISTINA DOMENECH

(2) Pablo Ramírez: *El Grupo Parpalló, una aproximación. Catálogo Exposición Palau dels Scala*. Ed. Alfons el Magnànim, Valencia, 1990.

(3) Francisco Calvo Serraller: *Del Futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma, Madrid 1988.

DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DEL ESCULTOR JULIO BENLLOCH (1893-1919)

Hace escasamente dos años se cumplía el centenario del nacimiento del escultor *Julio Benlloch Casares*, cuya corta trayectoria artística, quizás por desconocida, no ha sido estudiada con el detenimiento que merecía⁽¹⁾. Por ello, hemos creído oportuno elaborar una aproximación a su biografía y obra que pueda servir de acicate a nuevos y minuciosos estudios sobre su figura.

Julio Benlloch que nació junto a la antigua ermita de la Misericordia, también conocida como de "l'ai-guardent", en Meliana, el 5 de noviembre de 1893⁽²⁾ fue el segundo de los cinco hijos de una modesta familia. Su primera formación se llevó a cabo en las Escuelas Públicas de la localidad, edificio de 1889 recientemente derruido, de la mano del maestro don *Eduardo Romero*. Pero, parece ser que su primera vocación por el arte la intuyó tempranamente el entonces vicario de la parroquia de los Santos Juanes de la localidad, don *Mariano Martí Sorlí*, ya que "Juliet" (diminutivo con el que se conocía a Benlloch), impulsado posiblemente por su carácter introvertido y arraigada religiosidad, pasaba parte de su tiempo contemplando las obras de arte que el templo albergaba⁽³⁾. Benlloch, decidido a consolidar su vocación artística, encontró en el taller de *José Ponsoda Bravo* la oportunidad de hacer realidad su sueño, pues pronto destacó como uno de sus oficiales más avanzados junto con *Carmelo Vicent Súrria*⁽⁴⁾. Práctica que compaginaría con los estudios de modelado en la Escuela de Artes y Oficios y la asistencia a clases de dibujo impartidas por el profesor don *Francisco Paredes* entre 1906 y 1909⁽⁵⁾. Situación que, unida a la falta de recursos económicos, obligó al escultor a utilizar la escuela como improvisado estudio hasta su posterior matriculación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos⁽⁶⁾.

En 1909, cuando Benlloch contaba apenas dieciséis años, se creó en Meliana una sociedad de socorros mutuos⁽⁷⁾ que, además de proporcionar a sus asociados un servicio asistencial, procuró desde sus inicios ofrecer también un decidido acercamiento a la cultura. De ello se desprende que en 1910 adquiriera un piano, promueva conciertos de canto, cursos de solfeo y, años después, clases de dibujo lineal y artístico⁽⁸⁾. Actividades que contribuirán, sin duda, a definir la per-



San Francisco de Borja, 1914. 0,32 cms. Terracota. Julio 14/Base posterior. Colección de José Rausell Sanchis.



Tiradores de red, 1914. 0,25 cms. Terracota patinada. J. Benlloch 14/Base superior derecha. Colección de José Rausell Sanchis.



Busto retrato del escultor José M.ª Rausell, 1915. 0,59 cms. Escayola. A mi amigo Rausell J. Benlloch 1915 / Base derecha. Colección de José Rausell Sanchis.



Torso de hombre, 1916(?). 0,52 cms. Escayola. Julio Benlloch / Base izquierda. Colección de José Rausell Sanchis.

sonalidad tanto del escultor como la de sus amigos y colegas *Francisco Coret Bayarri, José María Rausell Montañana y Rafael Cardells Camarlench*⁽⁹⁾.

Será a partir de ahora cuando Benlloch conforme su estilo y desarrolle su espíritu creador, pues fruto de esta etapa, que se prolongará hasta su fallecimiento en 1919, son las obras que conocemos y más adelante presentamos.

Tenemos constancia de un primer viaje a Madrid, junto con *Carmelo Vicent y José Capuz*, para trabajar en la Casa del Cura⁽¹⁰⁾ y, posteriormente, de otro con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, donde será premiada su "Brama Boreal" con una segunda medalla⁽¹¹⁾. Lo que proporcionó a Benlloch el prestigio y reconocimiento necesarios para la realización de nuevas obras. Pues, en este mismo año, obtendrá también el primer premio de la exposición realizada por la Universidad de Valencia por su obra "Torso"⁽¹²⁾ y, posteriormente, confeccionará para el obelisco que remata la fuente de la plaça del Pou en Meliana, un relieve en mármol con el retrato de don *Vicente Gimeno*⁽¹³⁾, así como el busto del alcalde de Valencia don *Faustino Valentín Torrejón*.

Fruto de esta dedicación a la creación artística, a lo que se unirá el interés añadido por su divulgación, resultará la participación de Benlloch en la fundación del Círculo Artístico Instructivo de Meliana el 10 de Noviembre de 1917⁽¹⁴⁾.

Escasas referencias poseemos de sus últimos años, aunque tenemos constancia que el 29 de enero de 1919 obtuvo una bolsa de viaje con la más alta recompensa que concedía la Academia⁽¹⁵⁾, pues una infección gripal aguda le obligó a guardar reposo en Serra, enfermedad que posteriormente degeneraría en incurable tuberculosis pulmonar; causa del fallecimiento del escultor el 24 de junio de 1919⁽¹⁶⁾.

Años después, sus amigos, compañeros y vecinos con el ayuntamiento de la localidad a la cabeza, dedicarán merecido homenaje al finado el 12 de septiembre de 1922. Acto que culminó con la inauguración de un busto de Benlloch, obra de José María Rausell Montañana⁽¹⁷⁾.

UNA APROXIMACION A SU ESTILO Y OBRA

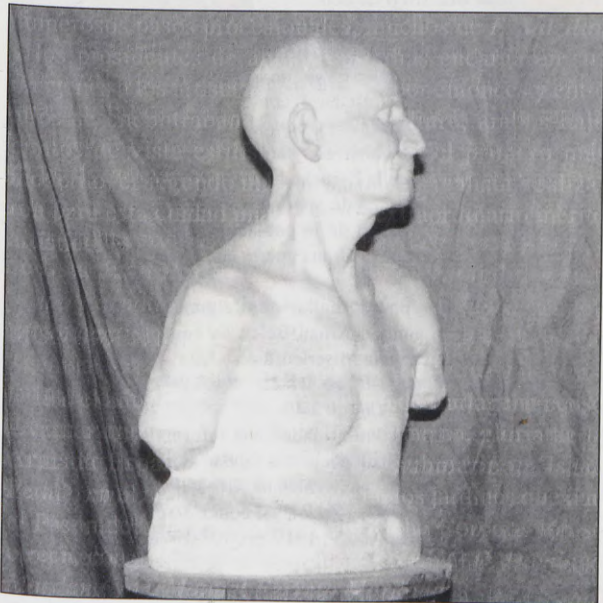
Si la biografía de Julio Benlloch es, hasta cierto punto, inédita, su estilo nunca se ha abordado con el rigor necesario, quizás por el desconocimiento integral de su obra, ciertamente escasa y diseminada⁽¹⁸⁾. Pues en la actualidad conocemos unas veinte esculturas⁽¹⁹⁾, sin contar las que han desaparecido, además de algunos dibujos y esculturas de su etapa académica⁽²⁰⁾.

Pertenciente a una generación artística cuya referencia hay que buscar en Mariano Benlliure, escultor que vino a desarrollar su actividad durante casi setenta años, creemos que Benlloch pronto demostró, de igual forma que algunos de sus coetáneos, su preocupación

por el espacio, la masa y el volumen, superando las aportaciones "pictóricas" de la etapa anterior que, como hemos señalado, se perpetuaba anacrónicamente con el benlliurismo⁽²¹⁾. Tal vez influido por la corriente renovadora que tenía lugar desde distintos puntos del país, de la mano de *Mogrobejo, Durrio, Llimona, Clará, Casanovas, Julio Antonio* o *Mateo Inurria*⁽²²⁾, Benlloch asimiló una nueva forma de concebir la escultura. Recordemos que paralelamente a sus estudios realizó su aprendizaje con el prolífico imaginero José Ponsoda, donde aprendió y perfeccionó su técnica⁽²³⁾. No en vano demuestra en su producción un dominio excepcional del modelado, hasta el punto de poderse observar nítidamente sus huellas imprimadas en yeso o arcilla, materiales sobre los que desarrolló fundamentalmente su creación.

Si tuviéramos que definir su estilo diríamos, siguiendo la opinión del escultor José Rausell⁽²⁴⁾, que Benlloch fue un escultor clásico e idealista que, con refinamiento, sensibilidad y delicadeza, trataba la forma con tal sensualidad plástica en el modelado que invita a querer tocar estas formas redondeadas y dulces para poder hacer otras lecturas⁽²⁵⁾.

ALBERTO FERRER ORTS



Busto retrato de un anciano, 1916(?). 0,64 cms. Escayola. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.



Boceto de la Bruma Boreal, 1916-17. 0,66 cms. Escayola. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.

- (1) La trayectoria de Julio Benlloch quedó truncada por su temprana desaparición. Aunque su figura viene siendo frecuentemente citada en obras generales, referidas al ámbito valenciano, y en esporádicas exposiciones locales, su obra nunca se ha abordado de forma integral y monográfica, excepción hecha de la obra inédita de ARNAU BELÉN, J. *Vida y obra del escultor Julio Benlloch y Casares*, 1981, referencia de indudable valor por ser el primer intento de enfocar la personalidad del escultor.

A ello ha venido a contribuir la dispersión y desconocimiento general de la misma, conservada principalmente, en las colecciones de don José Rausell Sanchis, don Víctor Cardells Tatay (ambos las heredaron en gran medida de sus padres, amigos de Benlloch, el escultor José María Rausell Montañana y el pintor Rafael Cardells Camarlench, respectivamente), don José Arnau Belén, don Rafael Cardells Rodrigo, así como el Ayuntamiento de Meliana. Aprovecho la ocasión para agradecer a todos ellos las facilidades que me han proporcionado a la hora de acceder a sus colecciones. Muy especialmente al escultor José Rausell Sanchis y al pintor Víctor Cardells Tatay, por perpetuar la memoria de Julio Benlloch hasta la actualidad como ya lo hicieran ejemplarmente sus padres.

- (2) Sobre el lugar de su nacimiento nos informa Cardells Camarlench, R. "Datos de Arte" en *Meliana. Bodas de Oro de la*



Bruma Boreal, 1916-17. Bronce. Sin firmar. Ayuntamiento de Meliana.

Cooperativa Eléctrica de Meliana (1923-1973), Meliana, 1973, sin paginar, al decir: "nacido en 1893 en la antigua casa de los señores Martínez, junto a la vieja ermita de nuestra Patrona la Virgen de la Misericordia, en la misma huerta al lado de una fábrica de licores denominada La Ermita...", testimonio de importancia por ser su autor contemporáneo de Benlloch.

Sobre el particular Arnau Belén, *J. Op. Cit.*, p. 9 refiere al hablar de su infancia: "Los alrededores de su casa-ermita los hace suyos".

En todo caso, dicho edificio, desaparecido hace unos lustros y del que queda constancia gráfica, había perdido todo su carácter religioso tiempo atrás, convirtiéndose en una alquería donde se ubicó una fábrica de licores. Ello lo podemos constatar por dos fuentes: el *Boletín Municipal Informativo*, Meliana, Abril de 1957, al hablar de la cruz terminal, y por el mapa publicado por Durán Martínez, *J. Topografía Médica de Meliana*, Valencia-1915 (reed. Meliana-1989).

Sobre el nacimiento de Benlloch, Arnau Belén aporta el certificado del mismo, así como el acta de su bautismo sin transcribir ambos documentos. Por lo que creemos oportuno dar a conocer este último:

Archivo Parroquial de Meliana, Quince Libri de la Yglesia Parroquial de Meliana: 1889 á 1894, n.º 102, p. 102:

"En la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Meliana, diócesis y provincia de Valencia, día cinco de Noviembre de mil ochocientos noventa y tres, el infrafirmado Cura Ecónomo de la misma, bauticé solemnemente a un niño que nació el mismo día á las seis de la mañana, hijo legítimo de Antonio Benlloch, natural de Paiporta y de María Casares, natural de esta parroquia, casados y vecinos de la misma. Abuelos paternos: José Benlloch Tarazona natural de Paiporta difunto de la misma, y Josefa Benlloch Cubells natural y vecina de Paiporta. Maternos: Manuel Casares y Ros natural y difunto de esta parroquia y Vicenta



Retrato en relieve de don Vicente Gimeno, 1919. Mármol. Julio Benlloch 19 / A la izquierda. Ayuntamiento de Meliana.

Esteve Navarro natural de Almacera, vecina de Meliana. Se le puso por nombre Julio. Fueron sus padrinos Vicente Martínez Ferris y Julia Martínez Ferris solteros, vecinos de Valencia, á quienes previne el parentesco espiritual y obligaciones contraídas, especialmente la de enseñar al bautizado la doctrina cristiana. De que certifico

Juan Bta. Escrivá. Eco."

De todo ello deducimos que Benlloch tuvo por padrinos, posiblemente, a los dueños del inmueble, recibiendo el nombre de la padrina como muestra de agradecimiento.

- (3) Según comenta Arnau Belén, *J. Op. Cit.*, pp. 14 y 15. Sin embargo, don Mariano Martí fue nombrado coadjutor de la parroquia en 1909, cuando Benlloch era ya un adolescente y había comenzado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios.

Por otro lado, es de suponer que el templo guardara la mayor riqueza artística de la población, aunque los acontecimientos derivados de la última guerra nos privan de tener una visión más amplia.

No hemos podido hallar obra alguna de Benlloch para dicho edificio, aunque Arnau Belén da como suya la antigua anda de la Virgen de la Misericordia.

- (4) Arnau Belén, *J. Op. Cit.*, pp. 21-22.
 (5) Arnau Belén, *J. Op. Cit.*, p. 27.
 (6) De ello y otras particularidades nos informa "La Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos en el Año CLXIII de su existencia" en *Archivo de Arte Valenciano*, Año II, n.º 2, 1916, pp. 45, 46, 52, 72 y 74, así como "Crónica Académica" en la misma revista, Año V, 1919, pp. 108-109 y Arnau Belén, *J. Op. cit.*, p. 28.
 (7) Arnau Belén, *J. Op. Cit.*, pp. 17-18, que retoma lo dado a conocer por Bayarri Fernández, V. "El Casino" en *Meliana. Bodas de Oro...*, sin paginar, y Ferrer Orts, A. "La Cooperativa Eléctrica de Meliana. Introducción histórica a un fenómeno social" en



Busto retrato de don Faustino Valentín Torrejón, 1919. Arcilla(?).



Corazón de Jesús. Sin datar. 0,46 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.



Busto retrato de "El morrut". Sin datar. 0,39 cms. Escayola. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.



Boceto de niños. Sin datar. 0,24 cms. Escayola patinada. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.

Meliana II. Eléctrica Meliana. Sociedad Cooperativa Valenciana, p. 12 (en prensa).

- (8) Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 18.
 (9) No sólo la personalidad de Benlloch ha quedado incógnita historiográficamente, pues de igual forma lo han sido incomprensiblemente las de los escultores Francisco Coret y José María Rausell y la del pintor Rafael Cardells, de las que ofrecemos a continuación una pequeña aproximación.

Francisco Coret Bayarri (1885-1977) después de cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, trabajó en los talleres de los escultores Romero de Tena y Damián Pastor. Fue también compañero y amigo de Navarro, Capuz y del pintor Benedito. Marchó a París en 1914 para perfeccionar sus estudios. Al regresar se instaló definitivamente en Valencia, coincidiendo su etapa más fecunda entre 1910 y 1955.

José María Rausell Montañana (1898-1984) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y, posteriormente, fue discípulo del escultor Ponsoda junto con Benlloch, Bolinches y Vicent. Posiblemente su mayor actividad se llevó a cabo entre 1930-1964, en los que compartió taller con Lloréns en la plaza del Picadero (actual Pintor Pinazo) de Valencia.

Rafael Cardells Camarlench (1899-1980) realizó sus estudios en las Escuelas de Artes y Oficios y de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Buen conocedor de los procedimientos



San José. Sin datar. 0,54 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis.



Angel para un panteón. Sin datar. 0,49 cms. Escayola patinada. Julio Benlloch. Colección de Víctor Cardells Tatay.



Maternidad. Sin datar. 0,26 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Arnau Belén.



Proyecto de una fuente. Sin datar. 0,42 cms. Escayola barnizada. Julio Benlloch / Base anterior. Colección de Víctor Cardells Tatay.

pictóricos, estableció su estudio en Valencia. Su etapa más fecunda se desarrolló entre 1930-1965 aproximadamente.

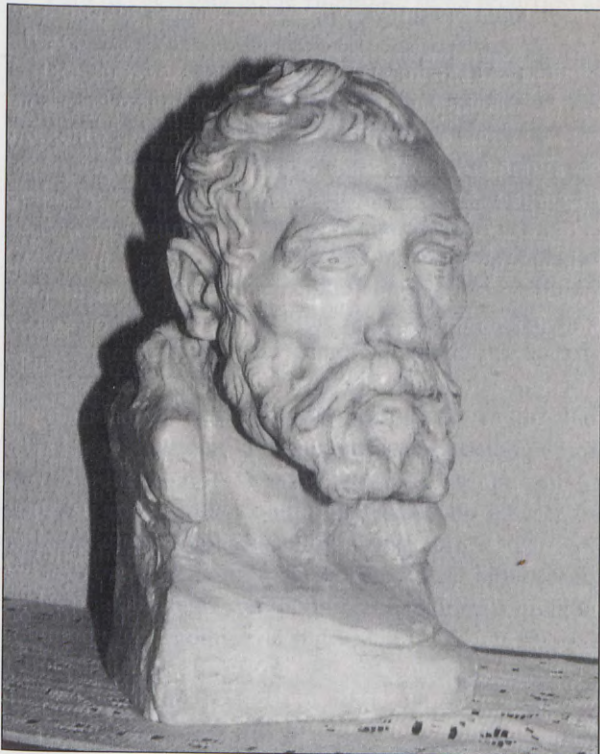
Para mayor información ver: Cardells Camarlench, R. *Art. cit.*; Ferrer Orts, A. *El Templo de los Santos Juanes de Meliana y sus artífices*, inédito, 1991, pp. 47 y 49; VV. AA. *Festes Majors-92*, Meliana, 1992, sin paginar o Ferrer Orts, A. "L'Art efímer contemporani en l'obra d'alguns artistes de Meliana" en *X Aniversari Falla Avgda. Santa Maria i Adjacents*, Meliana, 1995, pp. 90-92.

(10) Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 22.

(11) "Crónica Académica" en *Archivo de Arte Valenciano*, año V, 1919, p. 109; noticia seguida por VV. AA. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Tomo II, Valencia-1972, p. 167; Cardells Camarlench, R. *Art. cit.*, sin paginar; Catalá Gorgues, M. A. *100 Años de pintura, escultura y grabados valencianos*, Valencia, 1978, p. 117; Arnau Belén, J. *Op. cit.*, pp. 28-29 o Blasco Carrascosa, J. A. "L'Escultura" en *Història de l'Art Valencià*, Tom VI, València, 1988, p. 92.



Virgen del Carmen. Sin datar. 0,47 cms. Terracota. J. Benlloch / Base posterior. Colección de José Arnau Belén.



Busto retrato de un anciano. Sin datar. 0,48 cms. Escayola patinada. Sin firmar. Colección de Rafael Cardells Rodrigo.

- (12) Bayarri, J. M. *História de l'Art Valencià*, 1957, p. VI y Catalá Gorgues, M. A. *Op. Cit.*, p. 117. Aunque Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 52, dice que la obra presentada por el escultor fue "La testa del llauro".
- (13) Martínez Aloy, J. *Geografía General del Reino de Valencia*, Tomo I, Barcelona, s. a., p. 962-963; Monsoriu Marí, J. "Tradición y costumbres" en *Meliana. Bodas de Oro...*, sin paginar y Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 29.
- (14) Según se desprende del *Reglamento del Círculo Artístico Instructivo de Meliana*, Valencia, 1917, al que se refieren Cardells Camarlench, R. *Art. Cit.*, sin paginar; Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 18 y Ferrer Orts, A. "Els Benlliure i Meliana. Dades sobre l'ambient artístic en Meliana durant el primer quart del s. XX" en *Festes Patronals Meliana*, Setembre 1994, sin paginar.
- Sin embargo, el mismo se inauguró el día 6 de enero de 1918, pues de dicha efemérides conservamos el discurso que pronunció B. Morales San Martín, editado en Valencia el referido año: "*La educación moral de los pueblos y de los individuos*" (Discurso pronunciado en la inauguración del Centro Instructivo y Artístico de Meliana el día 6 de enero de 1918 por D. B. Morales San Martín), Imprenta de "E.M.B.", Valencia, 1918.
- (15) "Crónica Académica" en *Archivo de Arte Valenciano*, Año V, 1919, p. 109 y Arnau Belén, J., *Op. Cit.*, p. 29

Seguramente Benlloch, con un expediente académico destacado, no disfrutó de mayores recompensas, como la pensión de escultura que anualmente ofrecía la Diputación de Valencia, debido a la interrupción que sufrieron en el período comprendido entre 1916-21, según Gracia, C. *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 16.

- (16) "Crónica Académica" en *Archivo de Arte Valenciano*, Año V, 1919, p. 109; Cardells Camarlench, R. *Art. Cit.*, sin paginar; Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 31 y ss. y Ferrer Orts, A. "Els Benlliures y Meliana..." en *Festes Patronals Meliana*, Setembre 1994, sin paginar.

Transcribimos a continuación su registro; *A.P.M.*, Libro de defunciones de la Iglesia Parroquial de Meliana: 1910 á 1940, n.º 32, p. 83:

"El infrafirmado Don Francisco Morales Bonet, como Cura párroco de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Meliana, diócesis y provincia de Valencia, el día veinticinco de junio de mil novecientos diecinueve, mando dar sepultura eclesiástica en el cementerio de esta parroquia, transcurrido que fue en el debido tiempo al cadaver de Julio Benlloch Casares de veintiseis años, soltero, natural y vecino de esta parroquia, hijo legítimo de Antonio Benlloch Benlloch y de Marfa Casares Esteve que, según certificación facultativa, falleció el día veinticuatro a las siete horas de la tarde a consecuencia de tuberculosis pulmonar en la Huerta, habiendo recibido los santos sacramentos de penitencia y Extremaunción que le administró Don Mariano Martí Sorlí, coadjutor de esta parroquia. No testó. De que certifico:

Francisco Morales Bonet. Cura."

Quede constancia de mi agradecimiento al rector de la parroquia de los Santos Juanes de Meliana, don Enrique R. Arce Navarro, por facilitarme el acceso al mencionado archivo.

- (17) Martínez Aloy, J. *Op. Cit.*, p. 961; Bayarri, J. M. *Op. Cit.*, p. VI; Cardells Camarlench, R. *Art. Cit.*, sin paginar; Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 42 y ss. y Ferrer Orts, A. "Els Benlliure y Meliana..." en *Festes Patronals Meliana*, Setembre 1994, sin paginar.
- (18) Vid. nota I.
- (19) De las obras que tenemos constancia, diez esculturas son propiedad de don José Rausell Sanchis, tres lo son de don Víctor Cardells Tatay, dos de José Arnau Belén y una de Rafael



Relieve con la cabeza de un árabe. Sin datar. 0,46 cms. Escayola patinada. Julio Benlloch / A la derecha. Colección de Víctor Cardells Tatay.

Cardells Rodrigo. Además, el Ayuntamiento de Meliana conserva el original de su "Bruma Boreal", al mismo tiempo que exhibe en uno de los jardines de la localidad un vaciado de la misma en bronce (recordemos que una copia en mármol de esta obra aparece en los jardines de Viveros de Valencia) y el retrato

de don Vicente Gimeno, ubicado en el obelisco de la plaça del Pou de Meliana. Queda también constancia fotográfica del escultor realizando el busto para el alcalde de Valencia don Faustino Valentín Torrejón.

- (20) Obras de las que cumplidamente dan cuenta "La Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos en el año CLXIII de su existencia" y "Crónica Académica" en *Archivo de Arte Valenciano*. Año II, n.º 2, 1916, pp. 45, 46, 52, 72, 74 y Año V, 1919, pp. 108-109, respectivamente.
- (21) Pérez Sánchez, A. E. "Arte" en *Tierras de España: Valencia*, Madrid, 1985, pp. 345, 346, 347, 374, 375, 376 y 377; Catalá Gorgues, M. A. *Op. Cit.*, p. 116 y ss.; Blasco Carrascosa, J. A. *Art. Cit.* p. 84 y ss. o Garín Ortiz de Taranco, F. M. y Patuel Chust, P. *Historia del Arte de Valencia*, Estella, 1990, pp. 370 y ss.; Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, p. 19 afirma que Benlloch era amigo íntimo de Pepino Benlliure (1884-1916), referencia de interés porque el escultor también tuvo ocasión, que sepamos, de conocer personalmente a Mariano Benlliure Gil cuando el Círculo Artístico e Instructivo de Meliana lo invitó a visitar la localidad, de lo que da testimonio Cardells Camarlench, R. *Art. Cit.*, sin paginar. Fallecido Benlloch, y a consecuencia del homenaje que se le rindió en 1922, el comité ejecutivo encargado de tal acontecimiento recibió una carta de adhesión de José Benlliure Gil en la que el pintor excusaba su no asistencia aludiendo, al referirse a Benlloch, a "... su carácter dulce y su laboriosidad fue tan idéntica a la de mi inolvidable hijo, que me sería en ese acto solemne, muy difícil el contener mis lágrimas", documento que parcialmente corrobora la tesis mantenida por Arnau Belén y del que también se hace eco.
- (22) Sobre la actividad renovadora de estos escultores, ver: Gaya Nuño, J. A. *Arte del Siglo XX (Ars Hispaniae, H.U.A.H.)*, Vol. 22, Madrid-1958, p. 61 y ss.
Posiblemente de todos ellos fue del cordobés Mateo Inurria del que Benlloch adquirió mayor influencia.
- (23) Arnau Belén, J. *Op. Cit.*, pp. 21 y 22, refiere que Ponsoda presentaba a Benlloch como modelo de escultor a su propia clientela.
- (24) El escultor José Rausell Sanchis, al que nos hemos referido, nos comenta además, que anteriormente a la consecución de la pensión de escultura por la Diputación de Valencia en 1951 fue un seguidor del estilo de Julio Benlloch.
- (25) Blasco Carrascosa, J. A. *Art. Cit.*, p. 91 y ss. lo incluye en el grupo que denomina como perpetuadores del academicismo, al que también tilda de pro-helénico.

LA CARICATURA EN LA VALENCIA DE LA II REPUBLICA

Este artículo tiene su origen en el trabajo de investigación que durante seis años he elaborado para la realización de la tesis doctoral titulada "La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)" y que fue leída el 26 de septiembre de 1994 en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

La estructura de la tesis parte de una investigación de campo, un análisis formal de las caricaturas por artistas (clasificados en núcleos temáticos y estilísticos) y la aplicación del trabajo de *Henri Avelot* a la caricatura.

Esta división obedece a un doble objetivo:

— Dar a conocer la existencia de una activa generación de caricaturistas valencianos en el período que duró la II República.

— Profundizar en los métodos de análisis de la caricatura.

Para llegar a esta doble finalidad, se ha recurrido al siguiente estudio:

— Examen comparativo en el que se demuestran las conexiones evidentes y profundas de la caricatura con otras disciplinas artísticas relacionadas con los principales movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX.

— Aplicación práctica del método de análisis contemporáneo planteado por *Henri Avelot*.

Estas puntualizaciones refuerzan, por una parte, las afinidades generacionales como son aspectos estilísticos, temáticos e históricos que se dieron en Valencia y por otra, inclina un posible camino de estudio de la caricatura.

No obstante resultaría muy amplio el desarrollar todo lo planteado en la tesis, por lo tanto detallaremos aquellos rasgos más significativos que han permitido afirmar la existencia de una generación de dibujantes en Valencia en la década de los años treinta.

Asimismo, repasaremos brevemente el significado del tratado de *Henri Avelot* para el conocimiento de la caricatura de principios de siglo.

El concepto de caricatura

Por **caricatura** entendemos aquella figura en donde aparecen deformadas las facciones de una persona.



Don Niceto Alcalá Zamora.
Primer Presidente de la segunda República española.

J. Barreira.

Revista: "La Semana Gráfica", Tomo I. 12-12-31. Valencia.

Al reflexionar acerca del concepto de caricatura, encontramos diversas apreciaciones a lo largo de la historia. En la Edad Media era corriente encontrar personajes grotescos que decoraban las sillerías de coros o los relieves de los capiteles, que bien podían ser considerados caricaturas. *Leonardo da Vinci*, fue el que inventó el término caricatura, que utilizó en algunos de sus dibujos. Después en el período postrenacentista, plasmar la naturaleza era una cosa y la caricatura otra distinta. Pero será en el siglo XX cuando se tome en consideración la importancia del valor de la caricatura.

También ligados a la caricatura existen otras apreciaciones que nos permiten reflexionar acerca de ella. Son ramas desarrolladas paralelamente que le sirven de

AFINIDADES ZOOLOGICAS



Después de tanto coqueteo, la leona inglesa se ha quedado compuesta y sin novio

Dubón. Periódico "El Mercantil Valenciano", 5-6-1938. Valencia

base y estudio. Así encontramos, las ideas acerca de la **caricatura deformativa** y la significación del término **fisonomía**. La caricatura deformativa fue planteada por el crítico de arte francés *Robert de la Sizeranne* y posteriormente recogida en el estudio acerca de la caricatura en 1930 por el crítico español *José Francés*. La deformación, no es otra cosa que el aumentar algunos rasgos



Autocaricatura de Mariano Benlliure.



J. Estruch. Cuerpo gráfico de arte valenciano, Tomo 9. Palacio Marqués de Dos Aguas. Valencia. Autocaricatura de José Estruch.

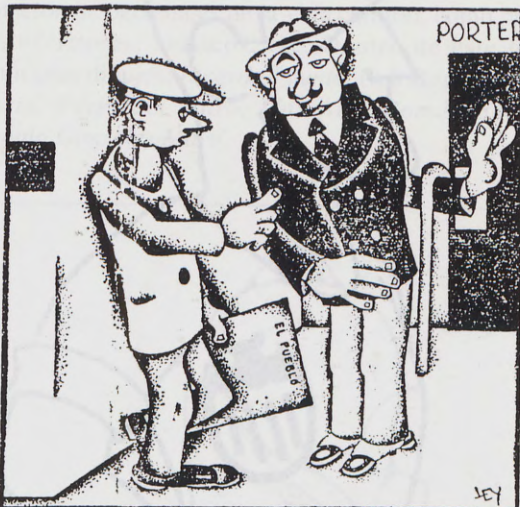
del cuerpo humano, creando desproporción entre sus miembros.

Los dibujantes de la segunda mitad del siglo XX representaban las celebridades desproporcionadas, la cabeza mucho más grande en relación al cuerpo. Cultivadores de este estilo fueron los franceses *André Gill*, *Alfred Le Petit* y los españoles *Ramón Cilla* y *José Estruch*, entre otros.

La **fisonomía** o **fisionomía** es aquella que hace referencia al aspecto particular del rostro de una persona, que resulta de la variada combinación de sus facciones. *Joham Caspar Lavater* fue uno de los primeros estudiosos del concepto acerca de la fisonomía, su planteamiento parte de 1775. La fisonomía al tratar la

Cambó vuelve a la política

Deducción de LEY.



—Pero ¿viene como regionalista o como progresista?
—¡Bah!... Como todos los viejos: ¡Como transformista!

Ley. Periódico “El Pueblo”, portada 10-10-1931. Valencia

aparición de la expresión humana es referencia obligada para el estudio de la caricatura. La caracterización fisonómica es algo tan antiguo como la literatura occidental por lo menos y los primeros ejemplos de ella se encuentran en los poemas homéricos.

El crítico de arte francés Henri Avelot publicó en 1932 el libro “La caricature”, el cual recogió algunas ideas acerca de la fisonomía formuladas por varios autores. Precisamente este tratado de Avelot es el que me ha permitido un estudio metodológico más preciso del dibujo satírico, por la gran variedad de planteamiento, que aporta.

La caricatura en la Valencia de la II República

La caricatura en la etapa de la II República es necesario situarla en el punto donde se desarrolló. La victoria republicana, se produjo en las elecciones del 12 de abril de 1931, por lo que el gobierno monárquico se vio obligado a efectuar la transmisión de poderes al comité revolucionario republicano-socialista. Por lo tanto, la República quedó proclamada el 14 de abril de 1931.

Los periódicos valencianos también se hicieron eco de los nuevos cambios políticos y diarios como “El Pueblo”, fundado por Vicente Blasco Ibáñez apoyaron la



Muro. Periódico “El Mercantil Valenciano”.
p. 6. 22-9-1931. Valencia

República naciente, unas veces con artículos acerca de los personajes del momento y en otras ocasiones con señaladas caricaturas personales. Mientras el “Diario de Valencia” agrupó a la derecha regional (surgida en 1930).

Algunos factores fomentaron el dibujo satírico en Valencia, además de las publicaciones diarias de periódicos y de revistas como “La Traca”, “La Chala”, “El Fallero”, “Pensat i Fet”, “La Semana Gráfica”, etc. Fue la celebración de una serie de actos culturales y celebraciones artísticas que fomentaron el arte en todas sus vertientes.

A partir de 1932, se dieron cita anualmente semanas culturales valencianas, donde participaban personalidades de la cultura, como la celebrada en julio de 1933, con la participación de Salvador Carreres, Nicolau Primitiu, Enric Soler i Godes, Eduard López Chavarrí y Maximilià Thous.

Entre los mencionados con anterioridad, Enric Soler fue uno de los escritores y dibujantes relevantes en la década de los treinta, colaboró para los diarios de Castellón en “La Provincia Nueva” y en el “Heraldo de Castellón”.

Dentro de la actividad polifacética de algunos artistas valencianos que alternaron el dibujo con la pintura, está la de insertar en algunas ocasiones, a los personajes retratados en los cuadros gestos y trazos que más bien se podrían considerar caricaturas. Tal es el caso de Ismael Blat, José Benlliure, Sorolla, Sabater, Eduardo Muñoz y Antonio Vercher.

Otro hecho reseñable fue la celebración de salones de humoristas que sirvieron para realzar el valor de la caricatura. En España se celebraron varios certámenes

desde que en el año 1907 se organizó el primero por *Filiberto Montagud*.

La temática en la caricatura de la II República

Pero quizá una de las aportaciones más significativas de este trabajo de investigación y que comprende el período de 1931 a 1939, sea el destacar la clasificación temática de las publicaciones periódicas y la permanencia de dos estilos diferenciados con rasgos propios.

Las **cuatro temáticas** más significativas del dibujante en Valencia son: **la caricatura política, deportiva, taurina** y la que denominaremos la caricatura de **artistas**.

Por **caricatura política** entendemos aquellas imágenes gráficas de contenido satírico en donde se intenta criticar la situación social, teniendo en cuenta en algunos casos, la ideología política del artista. Desarrollándose con más fuerza durante la Guerra Civil española.

Els capdevanfers de la Setmana Cultural Valencianista



Salvador Carreres, Nicolau Primitiu Gómez, Ignaci Villalonga, Enric Sollà, Adolf Pizcueta, Eduard López Chavarri i Maximilià Thous

Panach. Periódico "Las Provincias", p. 6. 30-7-1933. Valencia.

La caricatura política valenciana se formó en torno a una serie de dibujantes, que podemos considerarlos como más representativos de este género. Entre ellos, *Luis Bagaría, Cabanes, Carnicero, Manuel Sánchez del Arco, Luis Dubón, Emilio Panach* y *José Soriano*, entre otros.

En cuanto a la **caricatura deportiva**, se recogieron en los dibujos aspectos de los certámenes deportivos. Unas veces se plasmaron caricaturas personales y, otras, escenas de partidos y jugadas que se tomaban de apuntes del natural.

Entre los que mejor plasmaron la caricatura deportiva en Valencia estuvieron *Alamar, Juan Masiá* y *Tormo Monzó*.



Enrique Molina, visto por Masiá

J. Masiá. Periódico "El Mercantil Valenciano". p.5. 3-5-1933. Valencia

El éxito de los espectáculos taurinos aumentó el interés de algunos dibujantes a utilizar como tema preferente la **caricatura taurina**. Los caricaturistas más significativos de este género fueron *Ricardo García*,

Juan Pérez del Muro, Fresno, Enrique Pertegás, Manolo Garrido y Francisco Galván.

La **caricatura de artistas** fue esbozada por la mayor parte de dibujantes. Hace referencia a la representación de personajes de la vida cultural, como pintores, escritores, músicos, etc. Dentro de este tema publicaron dibujos, *Ricardo Fuente, Luis Bagaría, Juan Masiá, Pérez del Muro, Max Aub, Román Bonet y Manolo González Martí.*



HERIBERTO G. WELLS
Presidente del Comité Eje-
cutivo Internacional

Guasp. Periódico "El Mercantil Valenciano", p. 4. 24-5-1935.

Caras literarias



FELIX ROS
(Caricatura de Fuente)

*R. Fuente. Periódico "El Mercantil Valenciano",
 p.5. 14-6-1935. Valencia.*

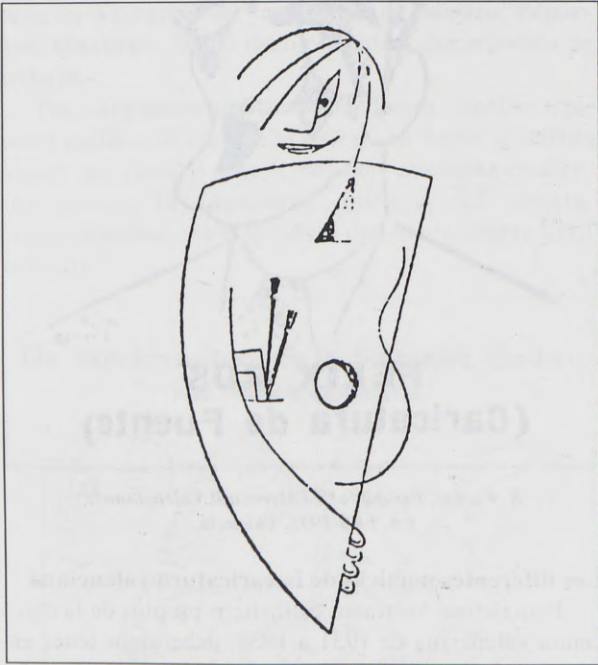
Las diferentes poéticas de la caricatura valenciana

Para definir los trazos estilísticos propios de la caricatura valenciana de 1931 a 1939, deberemos tener en cuenta las diferentes tendencias artísticas que durante ese tiempo se produjeron en España y en concreto en Valencia.

La presencia en nuestra península desde principios del siglo XX de los movimientos vanguardistas europeos, Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Surrealismo, etc. y de estilos como el Art-Decó. Así como la permanencia en Valencia de un arte regionalista y de un Modernismo que adquirió características propias fueron creando una serie de rasgos que posteriormente fue utilizado por los dibujantes. También hay que tener en cuenta el predominio de un Realismo apegado a las tradiciones populares y el empleo de temas históricos y costumbristas.

Por otro lado, tenemos la evolución socio-política que marcó en los caricaturistas dos etapas decisivas, el ciclo de la II República de 1931 a 1936 y el desarrollado durante la Guerra Civil española de 1936 a 1939, donde el artista pasó de ser un observador de la realidad a participante activo.

Todos estos planteamientos fueron determinando una serie de rasgos propios en los dibujantes satíricos que nos han permitido apreciar y simplificando necesariamente la cuestión dos grandes tendencias: **La vanguardista**, que se desarrolló con sus diferentes particularidades en el primer tercio del siglo XX, e influyó de alguna manera en los dibujantes. Y **la tradicionalista**, con claras connotaciones realistas y costumbristas. Esta segunda tendencia de marcado carácter



*Cabanes. Periódico "El Mercantil Valenciano".
30-3-1938. Valencia. Caricatura de Picasso.*

realista, la hemos dividido en dos períodos, a los que corresponden dos realismos diferenciados. El **realismo tradicional**, que convivió con las vanguardias artísticas de 1931 a 1936 y que reflejó la manera de hacer del siglo XIX con un dibujo galante, festivo e histórico. El **realismo crítico**, que abarcó de 1936 a 1939, acentuándose el dibujo satírico de corte populista.

Ambos planteamientos pueden tomarse como puntos de partida para la interpretación formal de la caricatura valenciana, durante la década de los treinta. Pero nunca pretendo aceptarlo como algo inamovible ni muchos menos definitivo.

Tendencia vanguardista

En la inclinación vanguardista he analizado algunas características significativas de estas corrientes. Para

encontrar rasgos formales en los dibujos profundizaremos en el trazado, la valoración lineal y el claroscuro.

Pasando al análisis estilístico de las caricaturas, y si planteásemos qué dibujantes estuvieron dentro del cubismo, tendremos que valorar aquellas formas gráficas en donde domina el plano y la distorsión del espacio,



*Cabanes. Periódico "El Mercantil Valenciano",
p. 3. 14-1-1938. Valencia. Caricatura de Hitler.*

así como los diferentes puntos de vista sin atender al retrato de carácter realista. Algunos artistas que podemos clasificarlos dentro de este estilo son *Joseantonio, Cabanes y Sánchez del Arco*.

El estilo expresionista se caracteriza por la utilización gestual y los contrastes fuertes. Frente a la racionalidad tendremos la intuición. Los dibujos los identificamos por trazos quebrados y rápidos. Resaltaron los dibujantes *Gori Muñoz, Luis Dubón y Ramón Puyol*. Estos artistas combinaron algunos de estos rasgos con el realismo desarrollado de 1931 a 1939. Mientras *Ernesto Guasp* alternó la inclinación expresionista con el cubismo y junto a *Ricardo Fuente*, de la misma manera, algunos rasgos surrealistas.

Las diferentes manifestaciones no se dieron aisladas, ni mucho menos en estado puro. Así, lo más normal es que se puedan detectar la coexistencia de rasgos distintos.

Tendencia tradicionalista

En la tendencia tradicionalista hemos incluido a aquellos artistas que realizaron parte de su producción influidos por conceptos academicistas. Estos dibujantes consideraron el arte como medio de propaganda ideológica, sobre todo a partir de 1936, tomando el dibujo satírico como vía de expresión y de comunicación de masas.

Para la clasificación de los artistas hemos tenido en cuenta los aspectos formales, temáticos y simbólicos.

El **realismo tradicional** se desarrolló junto con algunas formas surrealistas, con la pintura de historia y con cierta crítica a la modernidad. Esta última se fomentó en Valencia a partir de 1927 y retomó temas clásicos de la cultura popular. El estilo de los dibujantes que correspondieron a esta primera etapa, estuvieron sujetos además al tipismo regional, sin olvidar que algunas manifestaciones como el Art-Decó influyeron en el carácter decorativo de ciertas ilustraciones y viñetas. Dentro del realismo tradicional valenciano destacaremos las aportaciones de *Barreira*, *Pérez del Muro*, *Juan Masiá*, *José Mateu*, *José Soriano*, *Enric Soler i Godes*, *Tormo Monzó* y *Antonio Vercher*.

El **realismo crítico** se desarrolló con enorme vigor en la etapa de la Guerra Civil. El artista tomó conciencia de la situación política y social en que vivía, adquirió conocimientos de las vanguardias europeas y utilizó los nuevos modelos de expresión gráfica, como la ilustración y el cartelismo, así como el dibujo satírico como medio de protesta. En este estado de cosas, la caricatura surgió con fuerza, tomando relevancia la caricatura política. El dibujante hizo uso de un lenguaje emblemático: el barroquismo temático, caracterizado por dibujos cargados de símbolos y lemas, llenó las páginas de periódicos y revistas. Entre los dibujantes más significativos tenemos a Carnicero, Luis Dubón, Menda y Ramón Puyol. La mayor parte de ellos venían publicando caricaturas desde el primer tercio del siglo XX, pero la conciencia crítica se manifestó con más fuerza en esta segunda etapa.

Tratado práctico de Henri Avelot

La primera pregunta a plantear, es: ¿qué sentido tiene la aplicación de un método de análisis de la caricatura? Creemos que para conocer la fisonomía humana e interpretarla por medio de la caricatura, la utilización de un método de trabajo contribuye a su comprensión y justificación.

El tratado de Avelot fue coetáneo de la caricatura como manifestación gráfica en el primer tercio del siglo XX. También recoge ideas acerca de la caricatura



*Carnicero. Periódico "El Pueblo",
pág. 4. 6-11-1937. Valencia.*

deformativa planteadas por *Léandre*. Así como reflexiones acerca de la leyes de la fisonomía, con teorías de *Lavater*, *Mathias Duval*, *Bologné* y *Toppfer*. De la misma manera los dos métodos de retrato-caricatura, la manera amplificativa y la manera simplificativa. Por último estudia la fisonomía del hombre comparada con la de los animales y que es tratada por *Charles Le Brun*, *Gandville*, *Caran D'Ache* y *Benjamín Rabier*.

Caricatura deformativa

En cuanto a la caricatura deformativa, que es el primer punto del planteamiento de Avelot, es aquella que copia la naturaleza deformándola.

En España en la segunda mitad del siglo XIX se solían representar las celebridades con una cabeza grande sobre un cuerpo pequeño, esto es lo más aproximado a la clasificación de **caricatura deformativa**. El valenciano *José Estruch* fue uno de los iniciadores de esta tendencia deformativa al estilo de *Cilla*. Posteriormente podemos encontrar ejemplos en dibujantes como *Fuente*, *Ernesto Guasp* o *Juan Masiá*, que ejecutaron diversas caricaturas para "El Mercantil Valenciano" en la década de los treinta. También *Emilio*

Panach y Tormo Monzó practicaron este estilo en el periódico "Las Provincias".

Manera amplificativa y manera simplificativa

Dentro del estudio de la fisonomía, Henri Avelot planteó dos métodos del retrato-caricatura, que son la manera **amplificativa** y la manera **simplificativa**. En la primera de ellas se exagera del dibujo inicial aquello que no resulta ordinario, se agrandan o se reducen las imperfecciones. En esta orientación estuvieron algunas caricaturas de los valencianos Luis Dubón y Manolo González Martí. En la tendencia simplificativa se simplifican los rasgos del personaje dibujado. Dentro de ella podemos considerar a algunos artistas como Max Aub, Luis Bagaría, Manolo Galván, Juan Masiá y Tormo Monzó.

La fisonomía del hombre comparada con la de los animales

Otro aspecto que trató Avelot acerca de la fisonomía, fue la apariencia que toma el hombre en relación

con los gestos de animales. Así como confirió a algunos animales atributos humanos. Estos datos son recogidos en algunas ocasiones por los dibujantes dando a sus personajes aspectos y apariencia de animales. Los dibujos de Luis Bagaría nos hacen reflexionar sobre la relación hombre-animal y su comportamiento ante la sociedad. Dio al león atributos humanos y lo convirtió en el símbolo de la potencia nacional. El artista valenciano Luis Dubón, que sintió gran admiración por este artista, empleó también el emblema del león para criticar el sistema político y social, como podemos observar en la publicación para "El Mercantil Valenciano" de 1937. Otros dibujantes que practicaron esta manera de hacer fueron Carnicero, Emilio Panach y Joseantonio.

M.^a ANGELES VALLS VICENTE

SOBRE LA CONDICION NOBILIARIA DE LOS ACADEMICOS DE SAN CARLOS (1768-1849)

Estudio acerca de la posible condición nobiliaria de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Se ha estructurado este trabajo en tres partes, en base a las fuentes documentales que se han utilizado:

1.- *Antecedentes:*

Estatutos de la Real Academia de San Carlos (Edición de 1828 publicada en la imprenta de D. Benito Monfort, impresor de Valencia).

Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Edición de 1757 publicada en la Casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Real Academia).

2.- *Análisis:* Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1824 (Edición de 1824 publicada en la Imprenta de D. Benito Monfort).

3.- Tratado de la Nobleza de Aragón y Valencia comparada con la de Castilla para ilustración de la Real Cédula del Señor D. Luis I, de 14 de agosto de 1724, por D. Mariano Madramany y Calatayud (Edición de 1788 publicada en la imprenta de Josef y Tomás de Orga).

Conclusión.

1.- ANTECEDENTES:

Mediante Real Cédula, de Su Majestad el Rey Don Carlos III, fechada en el Pardo el 14 de febrero de 1768, se crea en Valencia la Real Academia de las Artes intitulada de San Carlos.

En la exposición de motivos de su Real Carta, el monarca declara:

“Por cuanto continuando los magnánimos designios del Rey mi Señor y padre, que en paz descansa, y los de mi muy caro y amado hermano el Señor Rey Don Fernando, que está en gloria, entre los cuidados que me debe el bien y la prosperidad de mis pueblos, ocupa muy distinguido lugar el de proporcionarles la cñltura y las ventajas que produce el estudio de las Artes... he resuelto crear y elevar, como por el presente creo y elevo la Junta Preparatoria establecida en Valencia por mi Real Orden de 28 de febrero de 1765 al Grado de Academia Real de las Artes, con el título de San Carlos, y todas las prerrogativas que se expresarán en este mi Despacho...”⁽¹⁾

Los Estatutos son el instrumento fundamental de nuestro estudio. En sus artículos está recogido todo lo relativo a la Real Academia: la dirección, el gobierno, sus privilegios y prohibiciones. Vamos a analizar el contenido de los artículos que hagan referencia a sus miembros y tengan relación con los requisitos, las calidades y las prerrogativas que tenían los Académicos.

El *Artículo I*, detalla las *Clases de Académicos*, diciendo que “se compondrá la Academia de un Presidente, un Vicepresidente, dos Consiliarios, dos Vice-Consiliarios, un Secretario, los Académicos de Honor que se juzguen convenientes, un Director General, dos Directores de Pintura, dos de Escultura, dos de Arquitectura, uno del Grabado, un Teniente Director de Pintura, otro de Escultura y otro de Arquitectura; Académicos de Mérito, y los Supernumerarios que se hallaren con la pericia y requisitos correspondientes”.

El *Artículo II*, dice que en atención a que el *Ayuntamiento de la ciudad de Valencia* ha contribuido a la fundación de la Academia facilitando su dotación, con sus propias rentas, y le ha dado sede para su “perpetua residencia, es mi voluntad, que todos sus individuos le reconozcan por su *Patrono*, y goce las *prerrogativas de tal*, en la forma que lo es”.

El *Artículo III*, declara que ha de ser *Presidente* de la Academia el actual Intendente de Valencia, y los que le sucedan en su empleo en calidad de Corregidor de la Ciudad, y Presidente de su Ayuntamiento.

A petición de la Real Academia, este artículo sufrió una modificación por Real Orden de 24 de enero de 1815 en la que se resuelve que “en lo sucesivo el Capitán General de este Reyno sea Presidente de la Academia, y que el tratamiento de esta sea el de Excelencia”.

Llegados a este punto creemos oportuno hacer referencia a los *especiales privilegios que algunas Ciudades*

(1) Página 131, tomo IX. “Códigos Españoles concordados y anotados”. Segunda Edición. Editado por Antonio San Martín. Madrid, 1872.

obtuvieron a favor de sus Ciudadanos insaculados, o que hubiesen servido en alguno de los empleos municipales.⁽²⁾

Apoyaremos nuestras aseveraciones en la obra "Tratado de la nobleza de Aragón y Valencia", de D. Mariano Madramany, por ser coetánea con la creación de la Real Academia de San Carlos, y lo que allí se diga es de aplicación al objeto de nuestro estudio.

Entre las muchas y muy antiguas mercedes otorgadas por los Reyes⁽³⁾, destacaremos que la Ciudad de Valencia obtuvo un privilegio en el año 1420 otorgado por el Rey Don Alfonso III, en que se reconoció como gracia especial, que todos los Ciudadanos honrados, Doctores y Licenciados Jurisperitos, y otros Ciudadanos que hubiesen servido o sirviesen de ahora en adelante los oficios de Justicias Criminal y Civil, de Jurados y de Mustafaz o Almotacen, gozasen de todas las inmunidades, honores, gracias y prerrogativas que gozan los Caballeros y hombres de Parage por derecho o costumbre, y que fuesen considerados Caballeros.

A pesar de los Privilegios⁽⁴⁾, los Ciudadanos insaculados, o que sirvieron los empleos municipales, tan favorecidos y honrados por los Reyes, no participaban de todos los privilegios que gozaban los Nobles, los Generosos y los Caballeros. Puesto que no se eximían, de las cargas reales ni vecinales, ni de los oficios públicos en calidad de Ciudadanos, ni de la jurisdicción criminal, que residía en el Justicia y en el Portante-veces o Lugar-Teniente de Gobernador. Y aunque por lo demás eran considerados estos Ciudadanos por Caballeros, no tenían la obligación de armarse tales, y tampoco entraban en el Estamento Militar.

Más recientemente⁽⁵⁾, en el año 1626, el Rey Don Felipe IV, ordenó que a la Ciudad de Valencia se le diese tratamiento de Señoría. Y a los Jurados se les honrase con el título de Magníficos.

El Intendente del Reino de Valencia despachó una "Carta Circular⁽⁶⁾", a los Gobernadores y Corregidores para que informasen al pueblo. En ella se informaba de la Real Orden de 18 de enero de 1771, en que se declaraba que la exención de quintas de "los Ciudadanos de inmemorial insaculados, reputados y admitidos por tales, entre los demás nobles".

La limpieza de oficios mecánicos⁽⁷⁾, así como el desahogo económico que esto suponía, así como tener cualidades de gobierno, eran circunstancias que debían concurrir en los Ciudadanos honrados, pues facilitaba su insaculación para el sorteo de los oficios municipales. Llamóse aquel acto insaculación, y a los Ciudadanos insaculados, porque se incluían sus nombres en un saco, bolsa o cántaro para ser sorteados una

vez al año. Los empleos de Justicia y Económicos de Valencia, conferían a los ciudadanos que los obtenían, las especiales honras y prerrogativas que quedan expuestas.

La regulación de esta elección la establecen⁽⁸⁾ los privilegios del Rey Don Felipe IV, dados en el año 1633 y 1648.

En ellos, se ordena la insaculación de determinadas personas. Y que de ellas y no de otras se hiciese extracción de los oficios de Justicias, Jurados, Racional, Síndicos y Almotacén. A tenor de este privilegio, para el sorteo de los empleos se debían constituir tres bolsas, en la primera había que hacer insaculación de veinte Caballeros, en la segunda de veinte Ciudadanos que hubiesen sido Jurados anteriormente, y en la tercera veinte Ciudadanos, pero que no hubieran ocupado todavía estos empleos.

Según el deseo del Rey Don Luis I, a los descendientes de aquellos patricios Regidores o Jurados antiguos, que en los principios gobernaron la Ciudad de Valencia, y "los otros Ciudadanos⁽⁹⁾ que se entienden los que modernamente fueron habilitados por Real despacho al concurso o sorteo anual de Regidores o Jurados, se han tenido por hidalgos de privilegio".

Además, en Valencia era requerido, que los que entrasen en tan respetable cuerpo no hubiesen ejercido oficios mecánicos, esto es, que fuesen ya Ciudadanos honrados. En las Cortes de Monzón del año 1626 se mandó guardar el Fuero 174 de las cortes de 1604, "sobre que ciertos oficios⁽¹⁰⁾ de Xátiva fuesen provistos en Ciudadanos", y no en artesanos ni mercaderes. Estos Ciudadanos pues del mismo modo que los hidalgos de Castilla, y conforme la etimología de esta palabra *hidalgo*, tenían o debían tener el algo, o cierta y determinada hacienda para su decoro, eran así mismo *hijos de bien* en el otro sentido en que igualmente se toma aquella voz, denotando un honrado y virtuoso proceder, y en fin, debían ser limpios de oficios mecánicos, y de *buenos lugares*, esto es de buenos solares, o de casas y familias distinguidas.

(2) Página 279. "Tratado de la Nobleza..." por M. Madramany.

(3) Página 284. Idem.

(4) Página 335. Idem.

(5) Página 334. Idem.

(6) Documento XV. Idem.

(7) Página 287. "Tratado de la Nobleza..." por M. Madramany.

(8) Página 294. Idem.

(9) Página 308. Idem.

(10) Página 310. Idem.

Aristóteles dice, que la nobleza es de cuatro maneras, de linaje, de riquezas, virtud y ciencia; circunstancias que debían concurrir en los Ciudadanos honrados que gozasen de privilegios militares, es decir, la buena familia o la limpieza de linaje, los bienes de fortuna, las virtudes políticas y la formación necesaria para el gobierno del pueblo.

Tras esta larga exposición, queda claro que desde antiguo aquellas personas que desempeñaron oficios concegiles en la Ciudad de Valencia tuvieron consideración de nobles, pudiendo ser de dos maneras, los que por su linaje lo fuesen o aquellos otros que por concurrir en ellos destacadas circunstancias personales, eran equiparados a los primeros.

Artículo IV. El Vice-Presidente sustituirá al Presidente en sus ausencias, enfermedades y ocupaciones. Lo será, el Regidor que sea el Consiliario más antiguo.

El *Artículo V*, trata de los Consiliarios, y en su párrafo primero dice que “los Consiliarios han de ser precisamente Regidores de la Ciudad de Valencia, y para que su elección recaiga en los que tengan más inteligencia y amor a las Artes; en las vacantes, o cuando se crea conveniente aumentar el número, la Junta particular propondrá tres a la Ciudad, para que elija de ellos el que juzgue más a propósito; hecha esta elección, la Junta particular la comunicará a la de mi Academia de San Fernando, para que vista en ella, y no ofreciéndose la reparo que proponerme, la apruebe, y despachada esta aprobación se pondrá al electo en posesión de su oficio”.

Artículo VI. El Párrafo primero dispone que la Junta Particular, propondrá del “Cuerpo de Regidores de Valencia” a los Vice-Consiliarios.

El párrafo segundo dice que la obligación principal de los Vice-Consiliarios será asistir a la casa de la Academia, en las horas de estudio, a cuidar que se hagan “con buen orden y método”. En este cometido alternarán con los Consiliarios, y los Académicos de Honor.

Artículo VIII. Trata de los Académicos de Honor. Párrafo primero: La Junta Particular, a proposición del Presidente, elegirá los Académicos de Honor que estime oportuno, y seguidamente se les dará posesión de su oficio. Y textualmente dice “mando al Presidente, que para esta clase proponga personas de distinguido carácter, amor a las Artes, y celosas del bien público, ya sean seculares, o ya eclesiásticas”.

Como puede verse, en el ejemplo que sigue a continuación, se cumplía con creces lo mandado observar por el Rey, en cuanto a la distinción, de los elegidos para esta clase:

En el Cementerio de Valencia, (sección izquierda B. 60 - N.º 301), podemos leer la siguiente lápida funeraria “Ilmo. Sr. Don Félix Joaquín Rodríguez de la Encina⁽¹¹⁾, Fernández de Mesa, Ros de Ursinos y Ciscar = Barón de Santa Bárbara, Benimuslem, Forna y su castillo; dueño territorial de los lugares de Puchol, Godella y Rocafort, y de los despoblados de Mislata, Toro y Miralríos = Caballero Maestrante de la Real de esta Ciudad, Académico de Honor de la Real de Nobles Artes de San Carlos y Socio de la Económica de “Amigos del País”, etc.

Falleció en Valencia 24 de Julio de 1836, a los 66 años”.

Artículo XV. Académicos de Mérito. Párrafo primero: Los Académicos de Mérito serán aquellos Profesores de las tres Artes y Grabado que hayan adquirido en sus respectivas profesiones toda la pericia necesaria para ser considerados maestros. Debían asistir a los estudios con frecuencia, tanto para dar buen ejemplo a los Discípulos, como para perfeccionarse más, a fin de merecer ser ascendidos a Tenientes y a Directores.

Artículo XVI. Académicos Supernumerarios. En su único párrafo declara “es mi voluntad, que la Academia pueda poner en esta clase a todos aquellos Discípulos que habiendo obtenido los premios, o dando otras pruebas de habilidad no se hallen todavía con la consumada perfección que requiere el grado y ejercicio de maestro; pero que estén próximos a merecerlo”. Tenían asiento en las Juntas Públicas. Y si el Presidente los convocaba para alguna Junta General tenían asiento y voto consultivo.

Artículo XXIII. Las Juntas Ordinarias según el Párrafo primero se compondrán, del Presidente, Vice-Presidente, Consiliarios, Secretario, Académicos de Honor, Director General, Directores actuales, Director del grabado y Tenientes Directores. El Presidente estaba facultado para poder convocar a los Académicos de Mérito que estimase oportuno, que asistirían con voto.

El Párrafo segundo dispone, que la Junta se celebre el primer Domingo de cada mes.

El Párrafo tercero ordena que la persona que presida, propondrá a las personas que pretendan ser Académicos. Esta facultad es exclusiva del Presidente. Y sobre la admisión votarán en secreto los asistentes con derecho a voto, *debiéndose hacer todo en la forma ordenada* para los Académicos de Honor en el Artículo XXII, Párrafo cuarto. El cual dispone que “a proposición solamente del Presidente se han de crear los

(11) Abuelo en quinto grado de quien estas líneas escribe.

Académicos de Honor, votando todos los vocales por votos secretos, con bolas negras y blancas. Y declaro que para que el propuesto quede electo, bastará no solo la pluralidad de votos, sino también que salgan empata- dos, porque como sólo se han de proponer para este grado personas de distinguido carácter, se debe facilitar su admisión y más cuando se debe suponer que el voto del Presidente, que es de calidad, estará a su favor, pues lo propone libremente”.

Artículo XXVI. Orden de asientos. El Párrafo primero establece el orden de asientos que se ha de observar en las Juntas. Según la voluntad del Rey, ocupará el primer lugar el Presidente, en silla distinguida, y a su derecha los Consiliarios, Vice-Consiliarios y Académicos de Honor. Al lado izquierdo, el Director General, los Directores actuales, incluso el de Grabado, precedido siempre de los Directores de Pintura, Escultura y Arquitectura, aunque estos fuesen más modernos, y a continuación los Tenientes Directores, los Académicos de Mérito y por último los Supernumerarios.

El Párrafo tercero declara, que la precedencia de unas clases sobre otras a de ser puntualmente según el orden con que las colocó el Monarca en el Artículo I de los Estatutos. Y entre los individuos de cada una se ha de observar el orden de antigüedad, sin considerarse otras cualidades ni circunstancias.

Artículo XXVIII. Elección y duración de Oficios. El Párrafo primero declara la perpetuidad en los empleos de Consiliario y Vice-Consiliario.

Igualmente, el Párrafo segundo, la establece para el Secretario. Y añade el Rey, “quiero que cuando haya vacante se proponga por la Junta Particular a la Ciudad, tres personas de inteligencia, honor, representación y probidad, prefiriendo al profesor en quien concurren estas circunstancias”.

Artículo XXIX. Recepción de Académicos. Admite que la admisión de Académicos de Honor pueda hacerse excepcionalmente por aclamación y sin votación, en la Junta, pero siempre a proposición del Presidente.

El Párrafo segundo dicta las condiciones para admitir a un profesor, de cualquier Arte, en la clase de Académicos de Mérito. Para ello, se declaran hábiles a todos los naturales y extranjeros, debiendo entregar —el aspirante— un memorial con expresión de su Patria y una obra acabada de su especialidad, al Presidente.

El Párrafo cuarto, establece la manera de elegir al candidato, y la cantidad de votos necesarios para quedar admitido. Necesitando menor porcentaje de votos los discípulos de la Academia, sobre los que no lo fuesen, y los nacionales sobre los extranjeros.

Artículo XXX. Privilegios. En el primer Párrafo se concede facultad para que se titule, y manda —el Rey— que “de aquí en adelante por todos mis vasallos se la intitule, y llame Real Academia de San Carlos y que use del Sello y Armas que eligiere, para autorizar sus despachos y demás cosas y casos que se la ofrecieren”.

El Párrafo segundo declara que “es mi voluntad, que los Académicos profesores de todas clases, así en Valencia como en cualquier Pueblo de estos mis Reinos y Señoríos, tengan facultad para ejercer libremente su profesión, sin que por ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse en Gremio alguno, ni a ser visitados ni examinados por Veedores o Síndicos de ellos, ni sujetarlos a las contribuciones, repartimientos o cargas de los mismos gremios”.

El Párrafo tercero, da facultades a la Academia, a que sea ella y no otra persona ni tribunal la que tenga facultad para examinar y aprobar a los profesores.

Artículo XXXI. Prohibiciones. Nos fijaremos en el Párrafo decimoquinto, que dice “por último, para asegurar el acierto en los casos y cosas no prevenidas en los presentes Estatutos, es mi voluntad que en ellos se arregle la Academia a lo que se dispone en los de la de San Fernando. Y cuando o no la sea adaptable, o no se halle resolución en ellos, quiero que consulte y confiera con dicha mi Academia, pues como cabeza de todas las del Reino ha de cuidar de sus progresos y aciertos”.

2.- ANALISIS

A continuación se hace un pormenorizado estudio de la legislación aplicable a los Académicos de San Carlos desde 1768 hasta 1849.

Real Resolución de S. M. de 22-6-1777.

En que declara varios aspectos y Privilegios concedidos a la Real Academia de San Carlos y a sus individuos.

El motivo de esta Resolución fue la condena que impuso un Alcalde del Crimen de la audiencia de Valencia, a dos Académicos Escultores, al pago de las Contribuciones Gremiales de Carpinteros de la ciudad de Valencia. “Como si después de ser Académicos pudiese reputárseles Maestros Carpinteros”. Además se les intimidó, para que hiciesen renuncia formal del Magisterio, si querían eximirse de dicha contribución en el futuro.

Según el Párrafo segundo del Artículo XXX de la Real Academia de San Carlos, antes visto: los Académicos Profesores de todas clases tienen facultad para ejercer libremente sus profesiones, sin ser obligados a incorporarse a Gremio alguno, por ningún Juez o

Tribunal. Ni a ser visitados o examinados, por Veedores o sus Síndicos. Ni estar sujetos a contribuciones, repartimientos o cargas de los gremios.

“A cuya libertad, honor y reparación” se agrega el *Privilegio de la Academia de San Fernando de Madrid, recogido en el artículo XXXIV de sus Estatutos* (véase más adelante), *que debe seguir y guardar la Academia de San Carlos, haciéndolo suyo en virtud de los expuestos en el Párrafo decimoquinto del Artículo XXXI*. En él, se reconoce la Nobleza de las Artes. Y se privará de los honores y grado de Académico, a cualquiera de ellos, por el mero hecho de incorporarse a un Gremio. Pues era legalmente incompatible “el Título y Profesión de Académico”, con el servicio gremial.

Según el espíritu de estos principios, los Profesores quedaron segregados e independientes del Gremio de Carpinteros, desde el mismo día en que fueron creados Académicos. Sin necesitar para ello, que hicieran renuncia de sus Magisterios. Por lo mismo, se les declaraba exentos de pagar las contribuciones del gremio.

Por medio de la Academia de San Fernando, El Rey, se ha servido declarar, “que para evitar dudas en lo venidero: Que desde este propio día cualquier Profesor que entre en la clase de Académico, deba por el hecho mismo de reputarse no solo exento de aquellas contribuciones, sino también absolutamente separado, y sin la menor dependencia del Cuerpo o Gremio del que fue Maestro, no necesitándose para gozar de esta exención e independencia, de acto alguno de renuncia, por ser incompatible el honor de Académico, con el servicio gremial, y antes bien se les prohíbe expresamente practique semejante acto de renuncia, so pena de ser borrado de la lista de los Académicos”.

Además de esto, el artículo XXXIV de la Real Academia de San Fernando dice:

“Concedo a la Academia la facultad de titularse Real Academia de San Fernando, de usar de su propio Sello y Armas, y de autorizar con él los Títulos, Despachos y Documentos que expidiere. A la Casa de su residencia concedo el título de Casa Real, y todos los honores, asenciones y prerrogativas que gozan mis Reales Casas.

La doy facultad para que me consulte no solo los Empleos vacantes, sino también todos los negocios que merecieren mi Real noticia, ya sea por medio del Protector, o ya por sí misma en derecho a mi Real Persona, según la importancia de los asuntos lo requiera.

Asimismo la doy facultad para que en las ocasiones que se considere oportuno, se presente en cuerpo a besar mi Real Mano: y para que eligiendo un Impresor de su satisfacción, pueda imprimir las Obras de su Instituto,

después de haberlas examinado por sus individuos, sin necesidad de otras aprobaciones, ni licencias.

A todos los Académicos Profesores, que por otro título no la tengan, concedo el especial Privilegio de Nobleza personal con todas las inmunidades, prerrogativas y esenciones que la gozan los Hijos-Dalgo de Sangre de mis Reynos: y mando que se les guarden y cumplan en todos los Pueblos de mis Dominios donde se establecieren, presentando el correspondiente título, o certificación del Secretario de ser tal Académico...”

Real Resolución de Su Majestad de 21-1-1774

“A consulta de su Real Academia de San Fernando, por representación de la de San Carlos, sobre las funciones que han de ejercer, los lugares que han de ocupar y los honores con que recíprocamente han de ser tratados los Individuos de entrambas Academias”.

Cuando se hallen en Madrid individuos de la Academia de Valencia, deberán presentarse al Protector, Vice-Protector o Secretario, para que les convoque a las Juntas correspondientes de sus respectivas clases. Los Consiliarios, serán convocados a todas y en ellas tendrán la misma voz y voto que los Consiliarios de San Fernando. Se les dará asiento después del más antiguo. Lo mismo se ha de observar con los Académicos de Honor, los Directores, los Tenientes, los Académicos de Mérito y los Supernumerarios. De manera que en estas clases, “preceda siempre el más antiguo de la de San Fernando al de las otras, y este a los demás, con la misma voz y voto que ellos”.

De donde se denota que no había diferencia práctica entre los Académicos de estas dos Instituciones.

Real Orden de 1.º de Abril de 1779

Por la cual se ha servido S. M. declarar algunas dudas y resolver varios puntos concernientes al Gobierno facultativo y económico de la Real Academia de San Carlos.

“El Rey ha entendido que con ocasión del aumento de la dotación concedida a la Academia de San Carlos de Valencia por R. O. de 24 de octubre de 1778 se han suscitado entre los Individuos de ella varias dudas, y aún disensiones. Y para decidir aquellas, y evitar los perjuicios que pudieran resultar de éstas, frustrando las benéficas intenciones de S. M. en el fomento que ha dado a la misma Academia a resuelto lo que voy a significar a V. S.”.

En esta Real Orden, se da respuesta a nueve cuestiones de diversa índole, planteadas a S. M. por la Real

Academia. Y para que no hubiera lugar a más preguntas por parte de este Instituto, se deja zanjada la cuestión en el párrafo siguiente:

Párrafo X. “Siempre que ocurra alguna duda en cuanto al modo de proceder en algún punto particular del Instituto del Cuerpo, acertará este en arreglarse a lo que previenen los Estatutos de la Academia de San Fernando.

Todo lo cual, quiere el Rey haga V. S. presente a la de San Carlos de Valencia, para su puntual observancia y cumplimiento, advirtiéndola seriamente en el Real nombre, procure restablecer la buena armonía que debe reinar en todo Cuerpo y señaladamente en los destinados al cultivo de las Artes, y **se abstenga de parcialidades**, como de hacer recursos, teniendo siempre presente el fin para que fue fundada, la benignidad y munificencia con que S. M. la ha tratado y distinguido, las reglas que se la prescriben en sus Estatutos y la resolución de 24 de octubre de 1778.

Particípole a V. S. de Real Orden para su cumplimiento, y ruego a Dios guarde a V. S. muchos años. El Conde de Floridablanca”.

Real Orden de 27 de Mayo de 1800.

Aprobando los requisitos o reglamento propuesto por la Real Academia de San Fernando para conferir el título de Académicos de Mérito por la Arquitectura a los profesores aprobados de Maestros Arquitectos:

Y dice así, “que para que un Maestro Arquitecto examinado y aprobado por esta Academia se incorpore en la clase y con denominación de Académico de Mérito, **sea sujeto bien opinado, tanto en la parte moral como en la facultativa**”.

Se vuelve a insistir en la idea de que los candidatos a Académicos, han de ser sujetos de la mayor distinción.

Real Orden de 15 de septiembre de 1814.

Concediendo licencia absoluta del Real Servicio de las Armas a los Académicos y Discípulos de esta Real Academia de San Carlos.

“Y deseando acreditar a la Academia el particular aprecio que le merece, y los grandes deseos que tiene de fomentar las Artes, ha accedido S. M. con mucho gusto, a la solicitud de la Academia y con esta fecha paso el aviso correspondiente al Secretario del Despacho de la Guerra”.

Real Orden Circular de S. M. de 28 de febrero de 1787

Sobre las circunstancias que deben observar todos los Cuerpos, tanto Eclesiásticos como Seculares, en el nombramiento de Arquitectos y Maestros de Obra, comunicada por el Excmo. Sr. Conde de Floridablanca.

Entre otras cosas se dice, que los Arquitectos o Maestros Mayores de las Capitales y Cabildos Eclesiásticos principales del Reino, sean precisamente Académicos de mérito de San Fernando o de San Carlos si fuere en el Reino de Valencia. Para lo cual, siempre que haya una vacante de este empleo, lo avisarán a dichas Academias.

Podemos ver la equiparación que se hace entre los Académicos de ambas Instituciones, diferenciándose tan sólo en su ámbito territorial.

Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo de 21 abril de 1828.

Por las que se establecen de nuevo las reglas que han de observarse en estos Reinos, en el ejercicio de las Nobles Artes, y nombramientos de arquitectos, de las Corporaciones Civiles y eclesiásticas.

En *Párrafo segundo*, se dice que con arreglo a la Real Cédula de 2 de octubre de 1814 y a la Circular de 28 de febrero de 1787, no puede ser nombrado para dirigir las obras de Arquitectura, de cualquier clase que sean, el que no se haya sujetado al riguroso exámen de la Academia de San Fernando o a la de San Carlos en el Reino de Valencia.

Y en el *Párrafo tercero*, “que los Arquitectos Maestros Mayores de las Capitales y Cabildos Eclesiásticos del Reino sean precisamente Académicos de Mérito o Arquitectos de San Fernando o de San Carlos, si fuese en el Reino de Valencia”.

De lo que se deducen dos cosas, la primera que el examen de aptitud se podía hacer en cualquiera de las dos Academias indistintamente; y la segunda, que el criterio, era puramente territorial, puesto que ambas Academias, quedaban equiparadas según expresión del Monarca.

3.- CONCLUSION

El hecho de ser miembro de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, constituye sin lugar a dudas, nobleza en la persona miembro de esta Real Corporación.

La nobleza personal, como decía el Marqués de Siete Iglesias (Nominación de la Nobleza, Apuntes de Nobiliaria. Ediciones de la Revista Hidalguía, Madrid 1984) “es aquella que se alcanza por merecimientos personales de un individuo, sin posibilidad de transmitirla, bien por ejercer ciertos cargos, bien por rescripto del Rey en que conste esta circunstancia de ser sólo para la persona a quien se concede”.

Por último, la nota c, a la Ley XII (“Modo de proceder en las execuciones hasta hacer el remate y pago”, del Rey Felipe II, del año 1566. Ley 19, título 21, libro 4, de la Recopilación), del título XXVIII, del libro XI, de la Novísima Recopilación⁽¹²⁾, afirma que entre las personas que no pueden ser presas por deudas estan: 1.º los nobles e hijosdalgo (Leyes 2 y 10, título 2, libro 6, de la Novísima Recopilación); 2.º los jueces, doctores o licenciados en cualquier ciencia (Leyes 14 y 15, Título 18, Libro 6, de la Novísima Recopilación); 3.º los maestros de primeras letras con título del Consejo y Dirección General de estudios (Real Cédula de 1-9-1743); 4.º Los que ejercen las artes de arquitectura, esculptura y pintura, pues están declarados nobles; etc.

Esta Academia se reorganizó en 1849 (R. D. 31 de octubre de 1849), dándosele nuevos Estatutos, comunes con otras Academias provinciales de Bellas Artes. En estos nuevos Estatutos no se alude en ningún momento

a las calidades y circunstancias personales que debían concurrir en sus miembros.

Posteriormente la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, en su artículo 137, manda que las Academias de Bellas Artes conserven el estado adquirido por el R. D. de 1849. (Diccionario de la Administración Española, por D. Marcelo Martínez de Alcobilla, quinta edición Madrid 1892).

VALENTÍN DE CÉSPEDES ARECHAGA
Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales
Diplomado en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria.

(12) De “Códigos Españoles concordados y anotados”. Tomo IX. Primera Edición. Madrid 1850. Imprenta La Publicidad, a cargo de D. M. Rivadeneyra. Y Segunda edición. Madrid 1872. Antonio de San Martín, Editor.

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 1994 - 1995

En cumplimiento del artículo 63, punto 4 del vigente Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se da lectura a la Memoria del curso anterior, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, que se desarrollan en los epígrafes que siguen.

1. SESION INAUGURAL

Con la solemnidad acostumbrada tuvo lugar el día 10 de noviembre de 1994.

Se iniciaron los actos con la Misa de apertura de curso, oficiada por el Muy Ilustre Sr. *D. Ramón Rodríguez Culebras*, Canónigo de la Catedral de Segorbe y Académico Correspondiente, quien pronunció una brillante homilía, acompañándose la celebración con motetes polifónicos interpretados por la *Coral Villanella* dirigida por el profesor *Alberto Pérez Bueno*. 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 profesor *D. Pedro Miguel Ibáñez Martínez*, de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien disertó sobre el tema "El retablo de la Crucifixión, de Yáñez y sus vínculos pictóricos en Valencia", que ilustró con abundante material gráfico, obteniendo general aplauso por su brillante intervención. Tras esto, el Presidente hizo entrega de la medalla y diploma de Académico Correspondiente al Ilmo. Sr. *D. Joaquín Company Climent*, Director del Museo de Bellas Artes "San Pío V", quien agradeció tal distinción recibida y dedicó unas sentidas palabras en la glosa "En favor de un nuevo humanismo". Finalmente la Presidencia declaró inaugurado el curso académico 1994-1995.

2. ACTO DE CLAUSURA

Significativa relevancia adquirió la sesión de clausura del curso académico 1994-1995 celebrado el pasado día 11 de julio, en la que disertó el Ilmo. Sr. *D. Lorenzo Hernández Guardiola*, Académico Correspondiente en Alicante, sobre el tema "El mundo simbólico de Velázquez", pasando seguidamente el profesor *Adolfo Bueso* a interpretar al piano obras de Listz, Báguena y Debussy.



D. Lorenzo Hernández Guardiola en el Acto de Clausura del curso 1994-1995



D. Adolfo Bueso en el Acto de Clausura

3. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Intenso curso de trabajo el que finaliza, en el que la Real Academia se ha reunido en veinticinco ocasiones, entre Juntas Ordinarias, Extraordinarias, de Gobierno, de Sección y Públicas. De los acuerdos y resoluciones adoptados, queda constancia en el correspondiente Libro de Actas.

Las Juntas Ordinarias se ocuparon de asuntos propios de la Corporación; las Extraordinarias y de Gobierno, en particular, de la Comisión de Estudio de los Estatutos; y las de Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas.

De entre las sesiones extraordinarias de carácter público hay que destacar la celebrada, con motivo del 227º Aniversario de la fundación de la Academia, el 14 de febrero, en la que intervino el Doctor *D. Manuel Muñoz Ibáñez*, Académico Correspondiente, quien trató sobre el tema “La Pintura Valenciana de la década de los 50”.



D. Manuel Muñoz Ibáñez en un momento de su intervención

Otras sesiones a reseñar, también de carácter público, fueron las celebradas por la Academia, con la colaboración de la Asociación de Conservadores y Restauradores de Obras de Arte de la Comunidad Valenciana, con motivo del Ciclo de Conferencias sobre Restauración, iniciándose la apertura el día 28 de marzo, en la que intervino la Dra. *Lilianne Masschelein-Kleiner*, Directora del Real Instituto del Patrimonio Artístico de Bruselas, sobre “Ética de la Conservación del Real Instituto de Cultura de Bruselas”; para continuar con las sesiones del día 6 de abril, con la intervención de *D. José Vergara*, Conservador-Restaurador de Obras de Arte sobre soporte de papel, sobre “Restauración de Estampas y Grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”; del día 25 de abril, con la participación de *Julián Almirante* y *Manuel Marzal*, Técnicos



Dra. Lilianne Masschelein-Kleiner



Apertura del Ciclo de Restauración

en Restauración del Museo de Bellas Artes San Pío V, quienes trataron acerca de la “Restauración del retablo de Santo Domingo”; del 2 de mayo, con la intervención de la Dra. *Carmen Rayo Gruss*, Restauradora de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre “El restaurador ante el monumento histórico”; cerrándose el Ciclo con una mesa redonda sobre Restauración, moderada por el Dr. *Felipe Vte. Garín Llombart*, Catedrático



D. José Vergara en un momento de su conferencia dentro del Ciclo sobre Restauración

de Historia del Arte, en la que participaron *D. Alvaro Gómez-Ferrer*, Doctor Arquitecto; *Nassio Bayarri*, escultor; *D. Joaquín Bérchez Gómez*, Catedrático de Historia del Arte; y *D. Jaime Sancho*, de la Comisión Mixta Arzobispado-Estado.



Ciclo de Restauración: Mesa Redonda

Otros actos también tuvieron relevante importancia: Con fecha de 4 abril se celebró sesión pública disertando el escritor *D. José Hierro*, Premio Príncipe de Asturias y Premio Nacional de Poesía, sobre "Incorporación a la modernidad"; en la de 23 de mayo el también escritor *D. Jaime Siles*, Doctor en Filología Clásica, disertó sobre el tema "Influjo de la revolución industrial de las Artes"; y en la de 20 de junio, en conmemoración del Día Europeo de la Música, fueron presentadas las "Partituras para voz y piano del compositor Manuel Palau (1893-1967)" por *Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco*, Presidente de la Real Academia, disertando a continuación el Académico de Número *D. Joaquín Michavila Asensi* sobre el "Perfil de Manuel Palau" y celebrándose seguidamente un concierto con la participación de la soprano *Patricia Llorens* y el pianista *Francisco Taberner*, que interpretaba en estreno absoluto el ciclo de canciones "Paréntesis lírico" de Manuel Palau, con textos poéticos de *Vicente E. Pertegaz*.



D. Jaime Siles



D. Joaquín Michavila en el acto de presentación de las "Partituras" de Manuel Palau



Patricia Llorens y Francisco Taberner

4. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADEMICOS

En sesión de 7 de febrero de 1995 se acuerda el nombramiento de Académico de Honor a favor de *D. Arturo Zabala López*, quien acepta el nombramiento.

En sesión de 13 de diciembre de 1994 fue propuesto para Académico Correspondiente el cineasta *D. Luis García Berlanga*; y en la de 7 de febrero el Crítico y Catedrático de Historia del Arte Doctor *D. Juan Angel Blasco Carrascosa*.

5. FALLECIMIENTOS DE ACADEMICOS

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de sus Miembros Correspondientes Ilmos. y Excmos. Sres. *D. Felipe Perles Martí*, *D. Joaquín Pérez Villanueva*, *D. Amadeo Ruiz Olmos*, *D. Luis Galve Raso* y *D. Juan Ainaud de Lasarte*; de Número, *D. José Báguena Soler*; y de Honor *D. Miguel Colomina*.

6. ACUERDOS DE SIGNIFICACION ESPECIAL

Indirectamente vinculada con la Corporación, ésta hizo constar su pésame por el fallecimiento de *Dña. Concha Danza Catalá*, esposa del Académico de Honor Excmo. Sr. *D. Ernesto Furió*.

La Real Academia en sesión de 13 de diciembre acordó felicitar al Académico *D. Salvador Soria* por el éxito de la Exposición antológica de su obra celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno; al Académico Correspondiente *D. Enrique Llobregat*, al haberle sido concedida la Medalla de Honor de la Provincia de Alicante; al Académico Correspondiente Sr. *D. Joaquín Company*, Director del Museo San Pío V, por la Exposición "El mundo de los Osona", y por el magnífico catálogo editado, felicitación que se hizo extensiva a la Consellera de Cultura *Dña. Pilar Pedraza* y al Director General de Patrimonio Artístico *D. Salvador Aldana*; y por último al Académico de Honor *D. José María Yurrealde* por haber obtenido la Cátedra de Pintura de la Facultad de Bellas Artes en Valencia.

En sesión de 10 de enero se dio lectura a una síntesis del dictamen emitido por el bufete jurídico de Sapena abogados sobre "Personalidad y capacidad jurídica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia", y se acordó la actualización de los Estatutos de la misma mediante una nueva redacción, para cuya elaboración fue constituida una Comisión integrada por los Sres. *Felipe M.^a Garín*, *Alvaro Gómez-Ferrer*, *Joaquín Michavila*, *Francisco Sebastián*, *Martínez García-Ordóñez*, *Nassio Bayarri*, *Báguena Soler*, *Alegre Cremades* y *Silvestre Montesinos*, que se ha reunido

para su estudio en más de diez ocasiones en largas sesiones de trabajo durante el curso que finaliza.

También en Junta Ordinaria de 10 de enero, el Académico Correspondiente *Muñoz Ibáñez* propuso que se estudiara y debatiera en Junta el "Informe de la Comisión constituida para el estudio de la reordenación de las Colecciones Nacionales del Prado y Centro de Arte Reina Sofía", adoptándose como conclusión elevar un escrito a la Sra. Ministra de Cultura, y dado el carácter público de dicho informe, manifestar a los medios de comunicación los acuerdos adoptados.

En sesión de 7 de marzo se trató acerca del Convenio Conselleria de Cultura-Cortes Valencianas, relacionado con el patrimonio de la Academia, acordándose designar una Comisión formada por los Sres. Académicos *Silvestre*, *Esteve Edo*, *Gonzalvo*, *Alegre Cremades* y *Lleó Serret*, para el estudio sobre todo de las cláusulas referentes a las obras de escultura, propiedad de la Academia.

En cuanto a candidaturas a premios, en Junta Extraordinaria de la Sección de Arquitectura celebrada en 20 de diciembre, para la candidatura al Premio de la Fundación "Antonio Camuña", se propuso por unanimidad al arquitecto *D. Antonio Fernández Alba*; en Junta General de 4 de abril, sobre la propuesta al Premio de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, se presentó la candidatura del padre *Miguel Batllori Munné*; en Sesión Ordinaria de 7 de marzo se acordó por unanimidad para el Premio "Príncipe de Asturias 1995 de Arte", presentar la candidatura a favor del "Misteri d'Elx".

En sesión de 7 de marzo y en relación con el escrito enviado por la Sra. Alcaldesa de la Ciudad para la adhesión de la Ciudad de Valencia como capital cultural para el año 2000, o en su defecto en el 2001, se acuerda por mayoría sumarse a dicha adhesión.

En Junta Ordinaria de 9 de mayo se atendió la solicitud de la firma comercial BMW relativa a una sala de exposiciones con destino a celebrar dicha Entidad la muestra del "Premio de Pintura 1995", acordándose dirigirse a la Dirección del Museo en solicitud de cesión de una sala, accediendo a la misma y celebrándose la muestra durante los meses de septiembre y octubre.

En sesión de 6 de junio se propuso felicitar al Académico Correspondiente Ilmo. Sr. *D. Santiago Calatrava* por sus obras realizadas en Valencia; al Académico de Número Sr. *Felipe Vte. Garín* por su nombramiento como Director del Instituto "Cervantes" en Roma; y al Académico Sr. *Alegre Cremades* y a los restauradores del Museo de San Pío V, Sres. *Julián Almirante* y *Manuel Marzal*, en representación de la Asociación de Conservadores y Restauradores de Obras

de Arte de la Comunidad Valenciana, por el buen desarrollo del Ciclo de Conferencias sobre Restauración celebrado en esta Academia.

7. MOVIMIENTO DE FONDOS Y PRESTAMO DE OBRAS DE ARTE

Coincidiendo en fechas con la apertura del curso académico se accedió al préstamo temporal de la obra de *José de Ribera*, "San Sebastián atendido por la matrona Irene y una esclava", para la exposición dedicada al organista *Juan Cabanilles*, celebrada durante los meses de noviembre y diciembre de 1994 en la Sala de Exposiciones del Palau de la Música.

En sesión de 13 de diciembre se dio cuenta de haber sido cedidas para la Exposición "Las vanguardias en el Museo San Pío V", celebrada en la Sala de Exposiciones "Emilio Varela", de la CAM de Alicante, desde diciembre de 1994 a enero de 1995, organizada por la Conselleria de Cultura, las obras de los artistas siguientes: "Secano", de *Francisco Sebastián*; "Sin título", de *Enrique Mestre*; "Integración en el espacio", de *Salvador Soria*; "Hipótesis n.º 4", de *Luis Prades*; "Preparado para el salto cósmico", de *Nassio Bayarri*; "Danzarina", de *Vicente Beltrán*; "Escalera real", de *Juan Bta. Porcar* y "La font", de *Vicente Fillol*.

En sesión de 10 de enero, y ante la petición formulada por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, en solicitud de permiso para reproducir el "Autorretrato" de *Velázquez*, propiedad de esta Academia, con destino a la emisión en circulación de la segunda serie de monedas conmemorativas de "Cultura y Naturaleza", de las cuales el "cincuentín" se dedica a *Velázquez*, se acordó la pertinente autorización.

En sesión de 7 de febrero se autorizó la salida de la obra del pintor *Francisco Domingo* titulada "Retrato de don Agustín Domingo", con destino a la Exposición "Los Salones Artal", celebrada de marzo a abril en Buenos Aires.

En sesión de 4 de abril se acordó por unanimidad acceder al préstamo temporal solicitado por *don José Antonio Gisbert Santonja*, Director del Museo Arqueológico de Denia, para la Exposición "Poc a poc. Roc Chabás, 1844-1912", conmemorativa del 150 Aniversario del nacimiento de *don Roque Chabás*, de las piezas arqueológicas siguientes: un fragmento de sarcófago paleocristiano, una placa con inscripción funeraria; una cabeza femenina en mármol blanco, un Poseidón en bronce y una falconeta de hierro del siglo XVI, así como diversos libros del siglo XIX y documentos gráficos de los fondos de la Biblioteca y Archivo histórico de la Real Academia.

En sesión de 4 de julio, de 22 dibujos de flores para su restauración en Madrid.

Y con fecha 22 de septiembre la Presidencia decreta, dando cuenta a la Junta General, de la cesión temporal, con destino a la Exposición "La imagen de la Música en el San Pío V", celebrada en octubre de 1995 en Alicante, a petición de aquella Universidad, de las obras: "Sibila", copia del *Domenichino*; "Joven pastor", de *Juan Belda Morales*; "Escena de costumbres andaluzas" de *José Benlliure Gil*; "Alegoría de esta Real Academia y Carlos III", de *Manuel Camarón y Meliá*; "Encuentro de Caballería", de *Esteban March*; "Concierto de mujeres u orchestra vienesa", de *Salvador Tuset* y "Estudio", de *Juan José Zapater*.

Actualmente en las salas del Museo San Pío V y como pieza del trimestre se halla expuesta la obra maestra de *José de Ribera*, "San Sebastián atendido por la matrona Irene y una esclava", propiedad de esta Real Academia.

8. INFORMES OFICIALES

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.

En sesión de 4 de abril el Académico *D. Mauro Lleó* presentó un informe del estado de deterioro en que se encontraba la Iglesia de Santa María de Jávea, proponiendo solicitar del Ayuntamiento de dicha población que intervenga en las obras necesarias para la reparación de la referida iglesia.

En Junta General de 9 de mayo se leyó una solicitud del Excmo. Ayuntamiento de Valencia referente a la designación de un representante de la Academia en el consorcio de San Miguel de los Reyes-Comisión de usos del edificio, designándose al Académico *Sr. Gómez-Ferrer*, Secretario de la Corporación, y de la que también forma parte el Académico Correspondiente *Sr. Calvo*.

En misma sesión y a instancias de los Académicos *Sres. Michavila y Muñoz Suay* se trató acerca del solar conocido como "de Jesuítas" y sobre la destrucción sistemática del patrimonio urbanístico valenciano, insistiéndose en la preocupación de la Academia por estos asuntos y acordándose mandar un escrito al Ayuntamiento en torno al primer tema y sobre el patrimonio artístico valenciano.

9.- INFORMES DE CARACTER 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. Así, el Académico Secretario informó sobre las obras que se practican en el edificio de San Pío V, con la conclusión de la cúpula, y del proyecto en general previsto para la ampliación de los espacios destinados para el funcionamiento de la Real Academia: Presidencia, Secretaría, Archivo, Biblioteca, Taller de Grabado, Sala de Exposiciones, etc.; proyecto que será elevado al Ministerio de Cultura para su aprobación.

10.- DONACIONES Y ADQUISICIONES

En lo referente a obras ingresadas hay que hacer mención de que en sesión de 4 de abril y a propuesta del Académico Sr. *Alegre Cremades* fueron adquiridos tres grabados de *Piranessi* con el fin de ampliar la colección ya existente, reiteradamente expuesta, cuyos títulos son “*Vedutta dell Avanzo del mausoleo de Santa Elena*”, “*Veduta dall Anfiteatro Flavio, ditto Colloseo*” y “*Tempio di Bacco*”.

También la Academia ve incrementar los fondos de su pinacoteca con la donación en fecha reciente de un lienzo del pintor *José Mongrell*, titulado “*Retrato de doña María Millán*”, legado a la Academia por *don Vicente Martí*, albacea testamentario de la donante *doña Laura Ballester Millán*.

De igual modo la Biblioteca ha recibido un importante legado de libros, donación hecha por su Presidente, Excmo. Sr. *D. Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco*.

11. MEDALLAS Y DIPLOMAS

En sesión de 8 de julio, y a propuesta del Académico Sr. *Nassio Bayarri*, se acordó por unanimidad otorgar la “*Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1995*” a la Universidad Politécnica de Valencia, estando prevista la entrega de dicha distinción en el acto de apertura del curso académico 1995-1996.

12. 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 75 de su dilatada trayectoria, siendo numerosos los trabajos que avalan el interés científico de la edición. A cuantos han contribuido con su desinteresada colaboración, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

13. CONVENIO SUSCRITO

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 ha percibido el apoyo económico convenido, como dotación anual para el funcionamiento de la misma.

14. PERSONAL CIENTIFICO, TECNICO Y ADMINISTRATIVO

En trabajos de patrimonio artístico y documental académico, inventario de obras artísticas, funcionamiento del Archivo Histórico y asesoramiento a los investigadores procedentes de Universidades, Organismos oficiales y Entidades culturales, intercambio de publicaciones periódicas con la revista *Archivo de Arte Valenciano*, registro informático y trabajos administrativos de carácter interno de la Institución, hay que contar con la colaboración, como personal contratado por esta Academia, de los Licenciados y Doctorados en Historia del Arte *D. Javier Delicado Martínez* y *D.ª María Isabel Estela Giménez*, y de la Doctora en Historia del Arte *D.ª Angela Aldea Hernández*, siendo los diferentes departamentos coordinados por la Académica Correspondiente *D.ª Concepción Martínez Carratalá*, adjunta a Presidencia.

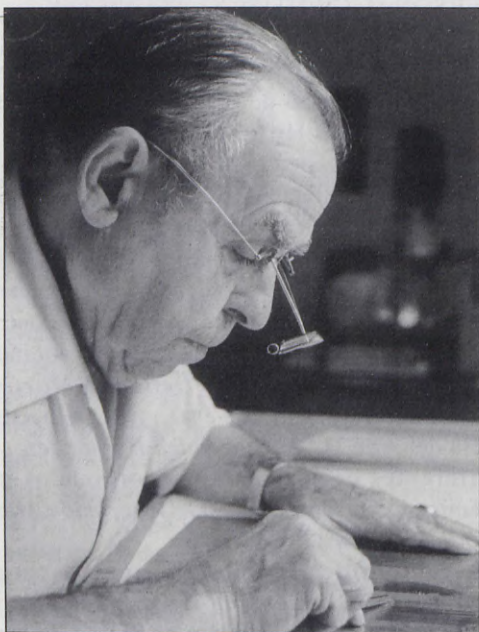
El servicio de Biblioteca estuvo a cargo de *D.ª Carmen Rodrigo Zarzosa*, Doctora en Historia del Arte, comisionada al efecto por el Museo de acuerdo con la Real Academia, colaborando cuando es necesario en trabajos de la Academia, voluntarios, del Museo San Pío V.

Y con la lectura de este punto da por concluido el resumen de la memoria del curso 1994-1995, de lo que como Secretario, certifico en Valencia a 7 de noviembre de 1995.

ALVARO GOMEZ-FERRER BAYO
Secretario General

ERNESTO FURIÓ

Académico de Honor († 1 - 3 - 1995)

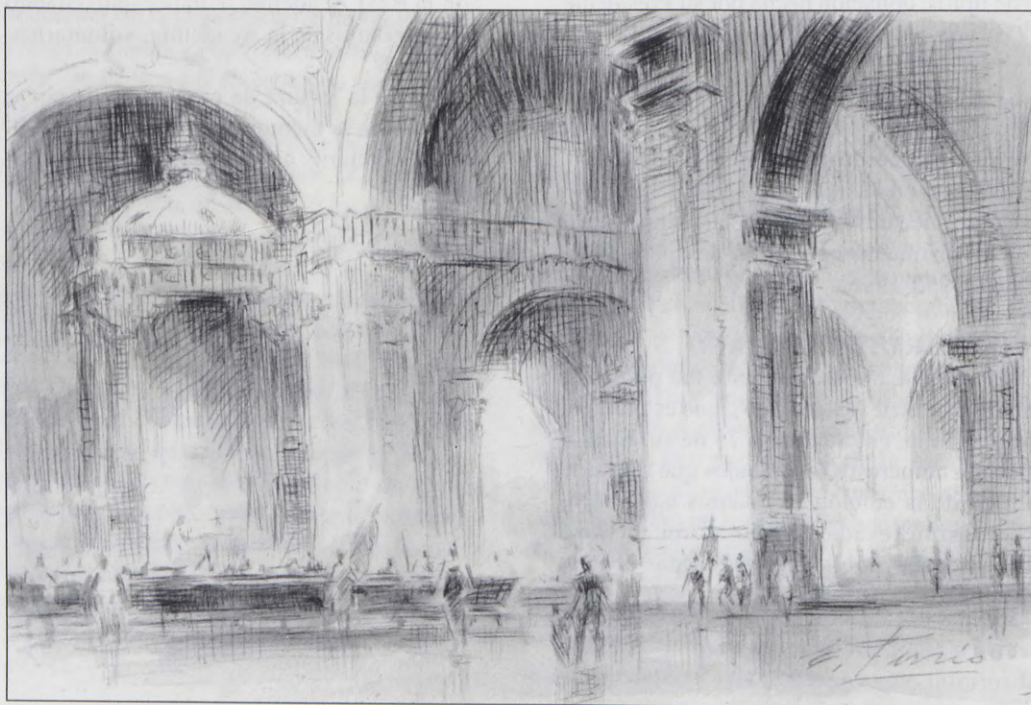


Maestro de varias generaciones de artistas, Ernesto Furió ha sido uno de los más prestigiosos y excepcionales grabadores y acuarelistas de todos los tiempos; un gran profesional con muchas horas de oficio en su ya dilatada vida (había nacido en el Canyameler, junto al mar, en 1902).

La Real Academia de San Carlos recompensó su brillante magisterio nombrándole en 1953 Miembro de Número, y desde 1986 Académico de Honor. La Corporación, también en reconocimiento a su labor, tuvo a bien concederle su más alta distinción: la "Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes"; y le propuso en diferentes ocasiones a los Premios "Príncipe de Asturias", Sección de Bellas Artes.

Decano de los artistas valencianos, a los que le conocimos, nos queda su amable humanidad, su afecto y su magisterio; y a las postreras generaciones, como herencia, su obra.

JAVIER DELICADO



In memoriam

JOSÉ BÁGUENA

Académico de Número († 17 - 4 - 1995)

La Historia de la música valenciana cuenta entre los anales del siglo XX con la importante figura del maestro y compositor Don José Báguena Soler, hombre intimista de espíritu ilustrado y caballero cortés, a la vieja usanza donde los haya, de trato exquisito.

Compositor receptivo e independiente, estudió todas las tendencias musicales y ello se palpa desde su primera partitura para ópera, “El mar de las sirenas”, compuesta en 1940, hasta sus “Sinfonías” y “Preludios”, pasando por sus “Sincronías” y “Recitativos adornados”, y más modernamente sus últimas transformaciones polifónicas y “Diagramas sinfónicos”.

Miembro de Número de la Real Academia de San Carlos desde 1969, fueron varias las conferencias que en su seno dictó sobre estilos musicales, y numerosas las composiciones escritas por el maestro de la armonía que se interpretaron en su foro.

José Báguena honró con sus obras a Valencia y hoy desde esta breve semblanza se le recuerda.

JAVIER DELICADO



BIBLIOGRAFÍA

LEON TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María Virginia: *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 1.363 páginas.

Profundo y enjundioso trabajo de investigación el llevado a cabo por los investigadores Francisco José León Tello y M.^a Virginia Sanz Sanz, profesores eméritos de la Universidad Complutense, quienes en un grandioso volumen acometen el estudio de la Estética y de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVIII en España, un siglo en el que el cambio estilístico coincide con el movimiento academicista dentro de unos planteamientos ilustrados, con las crisis gremiales y la instauración de las Academias de Bellas Artes.

En la obra, estructurada en doce capítulos, destaca por su importancia y copiosidad de autores tratados, el primero (de más de 400 páginas), en el que se estudia y analiza todos aquellos teóricos y ensayistas de la Arquitectura Española del siglo XVIII, desde los iluminados que defendían el desarrollo estilístico anterior, a los nuevos ilustrados que, promediando la centuria, abobinaban de la estética barroca y defendían un purismo clasicista, y donde suenan nombres, eruditos los más, como *Corachán, Ardemans, Feijoo, Villanueva, Jovellanos, Bails, Llaguno, Ponz, Bosarte*, y un largo etcétera, siempre buceando en los principios y consejos que éstos daban en el ámbito de la arquitectura y sobre el gusto de una época, basado en las corrientes renovadoras estilísticas que provenían de Italia.

Los restantes capítulos glosan los principios estéticos del gran arte de la Arquitectura, la teoría y la percepción de los estilos, los principios y práctica de la construcción, la teoría de los Ordenes y de la Ornamentación, el estudio de la arquitectura civil de época ilustrada, la arquitectura religiosa y evolución del templo en el siglo XVIII, las construcciones militares (en el que los autores subrayan la necesidad de una mayor capacidad de resistencia de las fortificaciones ante el incremento de la potencia de fuego y destrucción de las armas), la política hidráulica y el urbanismo.

Una importante y abundantísima recopilación bibliográfica, junto a un cuidado índice onomástico,

ayudan al lector e investigador a profundizar en el bello y noble arte de la arquitectura.

Un libro, en suma, en el que como muy bien apuntan sus autores, completa una serie de investigaciones —iniciada años antes por ellos mismos— sobre el ámbito de la teoría de la música, pintura y escultura españolas del siglo XVIII.

JAVIER DELICADO

JUAN DE HERRERA. *Institución de la Academia Real Mathematica*. Edición y estudios preliminares de José Simón Díaz y Luis Cervera Vera. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid. 1995.

Con razón se considera la creación de la Academia Real de Matemáticas como una aportación capital de Felipe II a la cultura española. Al estudiar los antecedentes de las Academias de Ingenieros y de Artillería en el siglo XVIII y los de la teoría expuesta por Fernández Medrano, en nuestro libro “Estética y teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII” (Madrid, C.S.I.C., 1994) señalamos el interés de los tratados escritos por varios de los autores que ejercieron la docencia en ella. Nuestro precario conocimiento de la misma se ha enriquecido inesperadamente con la publicación del libro que comentamos. En la introducción titulada “Nueva imagen de la Academia de Matemáticas a la luz de la Institución de Herrera”, José Simón Díaz (que anteriormente había reunido los datos que se conocían sobre esta Academia en su “Historia del Colegio Imperial de Madrid...”, (2.^a edición, Madrid, 1992), explica las circunstancias del feliz hallazgo en la Bibliothèque Mazarine de París de un ejemplar del escrito de Herrera. Parece obvio encarecer la importancia del hecho, merecido premio a la abrumadora tarea de investigación bibliográfica realizada por Simón Díaz. En su admirable estudio preliminar, Simón ofrece una antología de citas de *Pedro de Guevara, Pedro Ambrosio Ondérez, Ginés de Rocamora y Torrano, Cristóbal Suárez de Figueroa, Vicente Carducho*,

Llaguno-Ceán Bermúdez, Martín Fernández de Navarrete y Pérez Pastor; estos textos, el estudio e interpretación de la documentación conservada y el propio escrito de Herrera y el examen de la bibliografía referente al tema, le permiten exponer el origen, fundación, desarrollo histórico y etapa final de la Academia, determinar las asignaturas impartidas y los profesores encargados de las diversas enseñanzas y establecer la condición social de los alumnos que se matriculaban en sus clases. La transcripción de las evocaciones poéticas de Lope de Vega de su asistencia a las mismas, le permiten incluir en su valioso estudio el bello testimonio literario del poeta.

Excelente conocedor de la vida y la obra de Herrera, Luis Cervera Vera ha escrito para esta edición el importante artículo "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera en la Institución de la Academia Real Matemática", que enriquece su ya larga bibliografía sobre el arquitecto escorialense. Concebido desde distinta perspectiva del ofrecido por Simón Díaz, ambos trabajos se complementan y constituyen la mejor introducción al conocimiento del texto de Herrera. Con rigurosa hermenéutica, Cervera ha realizado un preciso y clarificador análisis y comentario de la cultura artística y las ideas pedagógicas que refleja Herrera en su proyecto de Academia. Constituye su exégesis una magistral aportación al conocimiento de la estética herreriana.

Por el carácter y la finalidad de la "Institución", su extensión debía ser forzosamente reducida. Pero a pesar de su brevedad, constituye una síntesis de principios científicos y sociológicos que se proyectan en la historia de la cultura española. La idea de creación de la Academia y la concepción de la estructura de su funcionamiento se insertan en la aspiración humanista a superar el empirismo de taller como metodología de aprendizaje y a extender a las artes la orientación pedagógica universitaria. De modo implícito se advierte esto en la licencia real para su publicación. Juan de Herrera lo manifiesta expresamente: "pues las ciencias todas como las virtudes se ayudan y favorecen juntas por el vínculo y conexión que entre sí tienen": la docencia exige así convergencia de saberes y maestros; se trata de los mismos criterios que informarán la revolución académica del siglo XVIII propugnada por los ilustrados para la enseñanza superior de las Academias e incluso Escuelas de grado medio de Dibujo y de Artes.

A partir de los descubrimientos pitagóricos, el desarrollo de la matemática como primer grado de abstracción permitió introducir posteriormente a esta ciencia en los estudios universitarios, como propedéutica para investigaciones abstractas más profundas. Su relación

con las artes es distinta. La música sirvió de paradigma: no sólo se acude a la matemática para fundamentar sus normas, sino que se confiere naturaleza matemática a su estudio especulativo. A su ejemplo se integra después en la misma ciencia las doctrinas en las que se basan las prácticas de las diversas artes. De esta manera el conjunto de disciplinas matemáticas se fue incrementando hasta alcanzar el elevado número de las que componen los voluminosos tratados del siglo XVIII como el de Tosca o el de Bails. Herrera acertó a distinguir este doble significado de la matemática, así como el proceso de su ampliación. Su función de introducción a los estudios universitarios se hace patente en estas palabras: "abren la entrada y puerta a todas las demás ciencias... disponiendo el entendimiento para que levantando sobre las cosas materiales y sensibles, suba a la contemplación de las sobrenaturales e inteligibles". En cuanto a su número, hace referencia al cuádrivio inicial y a su aumento posterior a ocho: Aritmética, Geometría, Mecánica, Astrología, Perspectiva, Mensuradora, Música y Numeradora; la sucesiva extensión de saberes obligaba a una subdivisión de estas disciplinas que se refleja ya en la "Institución": "Destas principales se derivan y deciden todas las demás que participan deste nombre". Frente a interpretaciones esotéricas de las reglas de la construcción y de las de otras artes, como la misma música, Herrera era consciente de que esta inclusión en la matemática respondía al principio de racionalidad descubierta por la ciencia y aplicado por el arte en nuestra cultura europea: "por su grande certitud y mucha evidencia, donde tomaron el nombre de Mathematicas o disciplinas que todo es uno y manifiestan el método verdadero y orden de saber". En los breves apartados dedicados a la docencia de cada una de las artes encontramos preceptos didácticos y recomendaciones bibliográficas; en arquitectura centra su atención en los tratados de Vitruvio y Alberti; en fortificación se limita a una mención general de la abundancia de libros modernos; lamentamos que en el caso de la música no cite la obra de Salinas, cuya primera edición databa de 1577.

Aparte de su contenido teórico, la "Institución" contiene observaciones sociológicas de gran interés. Señalemos en primer lugar que Herrera se adelantaba en dos siglos a la petición académica de que se proveyese "(si conviniese) por ley y público decreto, que ninguno sin ser examinado por las personas que para ello se nombrare, use públicamente, ni exercite profesión alguna de las arriba nombradas": la necesidad de evitar dispersión de entidades en la colación de títulos es evidente. Uno de los fines atribuidos a la Academia sería que "a los que en esta escuela quisieren aprovecharse y

salir examinados della, se les den sus cartas de aprobación y títulos en forma, conforme a la facultad que profesaren"... Herrera terminaba esta solicitud puntualizando que habría de hacerse esto "con todas las honras, prerrogativas y preheminiencias, que las Universidades aprobadas suelen dar y algunas más": recordemos que la aspiración universitaria de las Escuelas de Bellas Artes sólo han tenido cumplimiento pleno en años todavía recientes; los Conservatorios o Escuelas de Música pospusieron su incorporación, a pesar de la antigua presencia de la enseñanza especulativa de este arte en la universidad de Salamanca.

En la justificación de la "Institución" Herrera utiliza algunos argumentos que tienen interés informativo sobre la sociedad de su tiempo. Destaca, por ejemplo, que "aunque en las Universidades y Estudios destos Reynos, ay instituidas, y dotadas cathedras de Mathematicas, no ay muchos que las professen, ante tan pocos, que apenas ni en las Universidades ni fuera de ellas se halla quien con fundamento de principios sepa ni pueda discernir lo falso de lo cierto en esta sciencia": la polémica suscitada en el siglo XVIII en la Universidad de Salamanca o las razones aducidas por los Ilustrados, que propugnaban un cambio en la orientación de los estudios universitarios, confirmaban la continuidad de la situación denunciada por Herrera, quien deseaba que en estas disciplinas se alcanzase el nivel que "por beneficio y merced de Dios en estos Reynos los naturales dellos florecen en Christiandad, armas y letras divinas y humanas". Otros autores han elevado esta observación de Herrera a característica diferencial de nuestra cultura.

La mera enumeración de los principios expuestos, testimonios sociológicos y anticipaciones de la ideología académica posterior, que figuran en la "Institución de la Academia Real Mathematica" ponen de manifiesto el interés del ejemplar conservado en la Bibliothèque Mazarine de París. Su edición facsímil junto con los espléndidos y esclarecedores estudios de José Simón Díaz y Luis Cervera Vera ha de valorarse como un verdadero acontecimiento bibliográfico para el conocimiento de la personalidad de teórico y arquitecto de Juan de Herrera y de su fecunda coincidencia con los ideales artísticos y pedagógicos de Felipe II.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: "El Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla. Una

fundación franciscana del siglo XVI". Separata de las *Actas del Simposium "Monjes y Monasterios Españoles"*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas - Estudios Superiores del Escorial, 1995, Tomo I (Arte), páginas 1.195-1.259, 5 ilustraciones.

Coincidiendo con el Simposium "Monjes y Monasterios Españoles" celebrado en septiembre de 1995 en San Lorenzo de El Escorial, el historiador de arte y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Jumilla, Francisco Javier Delicado Martínez, ha publicado en las Actas de dicho Simposium un interesante estudio monográfico de más de sesenta páginas sobre **El Convento franciscano de Santa Ana del Monte, de Jumilla (Murcia)**, uno de los seis conventos que perteneció a la Provincia Franciscana de San Juan Bautista, que tenía sede en el Convento de San Juan de la Ribera, de Valencia.

Con profusión de detalles, Javier Delicado, en este estudio pormenorizado y amplísimo, profundiza en el origen de las fundaciones franciscanas en el Reino de Murcia, y describe con riguroso criterio la génesis y evolución histórica del Convento jumillano desde el siglo XVI hasta la actualidad; dando también noticia de su presencia en las fuentes escritas; patronos y mecenas del cenobio, principalmente eclesiásticos y particulares; la religiosidad popular en Santa Ana, romerías y ofrendas; la arquitectura y arte del convento, sus dependencias y espacioso atrio; las siete ermitas del huerto (una de ellas de planta circular con mesa de altar triangular), un lugar de retiro espiritual, fenómeno en consonancia con el antecedente de la Tebaida, cuyo ejemplo vemos, de igual modo, en ermitas de la sierra de Córdoba, Luchente (Valencia) y Desierto de las Palmas (Castellón); la Biblioteca con un fondo de 10.000 volúmenes impresos desde el siglo XVI al XIX y el rico Archivo; su iglesia recoleta (de escala reducida, siguiendo el pensamiento alcantarino) obrada de ladrillo y madera en la que trabajaron frailes, legos y donados; arte (con retablos y relicarios renacentistas) e imaginería (con lienzos de *Lorenzo Suárez* y *Folch de Cardona*; y tallas de singular aprecio de *Francisco Esteve*, *Salzillo* y *Roque López*), además de una interesante azulejería valenciana (mucho del XVIII; y la del XIX, de tipo popular, alguna con retablos cerámicos de *Dasí Ortega*) dispersa por las estancias conventuales; el museo franciscano y otras dependencias anejas.

Siendo uno de los escasos conventos que pudo recuperarse tras la Desamortización por la misma Orden descalza que lo fundó, y por no haber sufrido daños durante la Guerra Civil, podemos afirmar que constituye el

convento franciscano de Jumilla un compendio de épocas y estilos artísticos, siempre dentro de la sencillez y austeridad franciscana, donde algunos ecos del arte valenciano dejaron su impronta.

Un abundante repertorio de notas de archivo y aparato bibliográfico especializado, unas cuidadas ilustraciones y un apreciado índice onomástico, ayudan al investigador y al estudioso a conocer más cerca este rincón de la Sierra de Santa Ana, situado a las faldas de la cumbre de Picacho, un sitio mágico y especialmente elegido que invita a la meditación y para el que se incoa expediente de Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento.

En síntesis, una obra imprescindible para el estudio, fruto de una investigación larga y compleja llevada a cabo por Javier Delicado.

FELIPE M.^a GARIN

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes Peñalver*. Murcia, CajaMurcia - CAM, 1992, 88 páginas (13 de ellas con ilustraciones en blanco y negro).

José Luis Melendreras es un experto investigador del arte murciano que se viene especializando en la plástica escultórica imaginera, con numerosos artistas estudiados en su haber, particularmente del entorno valenciano que se afincaron en tierras próximas o trabajaron para Murcia: entre otros, *Juan Dorado*, *Pedro Juan Guissart*, *los Pastor (Modesto y Damián)*, *los Coullant Valera e Ignacio Esteban* y un largo etcétera, muchos publicados en la revista *Archivo de Arte Valenciano*.

En esta ocasión Melendreras nos sorprende con la monografía dedicada a un celebrado artista de siglo XX, el escultor José Planes Peñalver (Espinardo, 1891-1974), murciano, que estudió algunos años en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que en el transcurso de su vida y a lo largo de su obra desarrolló tanto la escultura naturalista como figurativa, pasando por la tradición imaginera siguiendo a Salzillo. Formado con *Anastasio Martínez*, la obra de este maestro de mármol y de la madera puede equipararse a la de un *Victorio Macho* o un *Emiliano Barral*, debiendo mucho a *Rodin* y *Julio Antonio*.

El investigador acomete con singular acierto el estudio de la obra de Planes en todas sus épocas, incidiendo de manera significativa en su faceta imaginera, con una extensa relación de obras elaboradas, no solo para el ámbito murciano (Jumilla, Cieza, Abarán, Lorca) sino

también para otras poblaciones del resto de la geografía y países de habla hispana.

José Planes residió durante su etapa de juventud en Madrid, concurrió a diversas Exposiciones Nacionales y Bienales Internacionales y obtuvo siempre justas recompensas. En 1933 regresará a Murcia donde funda la Escuela de Artes y Oficios en aquella capital, de la que será Director durante muchos lustros, y en 1960 será elegido Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como colofón al libro de José Luis Melendreras, el autor acompaña una selecta bibliografía y se ayuda de un preciso índice que permite un mejor conocimiento del escultor mediterráneo ahora recuperado.

JAVIER DELICADO

COMPANY, Ximo: *Museo de Bellas Artes San Pío V: Obras maestras*. Valencia, Generalitat Valenciana - Bancaixa, 1995, 243 páginas ilustradas con 251 reproducciones en color.

Con una edición cuidada a cargo de la Dirección General de Museos y Bellas Artes de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, se presenta esta obra de divulgación que recoge y da a conocer aquellos fondos pictóricos del Museo de Bellas Artes de Valencia que se han considerado más valiosos para la ocasión.

Sin tratarse de un trabajo de erudición, como su autor Ximo Company indica en la introducción, la obra responde a una voluntad y cumple el objetivo de acercar al Museo a los amantes del arte en general para su deleite visual.

La obra, profusamente ilustrada con unas muy buenas reproducciones en color, recoge 110 obras seleccionadas de las cerca de tres mil pinturas que alberga el Museo de Valencia, acompañando un breve comentario a cada una de ellas.

Una cuidada bibliografía a cargo también del autor, que cuenta con la coordinación de departamentos técnicos del propio Museo, aporta cuanto se ha escrito en cada obra, incorporando aquellos datos precisos (autoría, título, técnica, soporte, datación, procedencia, referencias catalográficas, exposiciones) que se han estimado de más interés para un conocimiento útil.

JAVIER DELICADO

LLORENS BARBER, Ramón: *Vida y obra de un escultor alteaño: Antonio Moltó y Such (Altea, 1841 - Granada, 1901)*. Alicante, Talleres Tipográficos de Such Serra, S.A.L., 1992, 535 páginas + 45 ilustraciones en blanco y negro.

Algunos estudios referenciales y datos biográficos ya se conocían con anterioridad sobre el escultor *Antonio Moltó y Such*, de la mano del infatigable investigador *Ramón Llorens Barber*, que habían sido publicados en diarios de la prensa regional valenciana, amén de otros estudios puntuales, sobre algunas de sus esculturas, llevados a cabo por *Angel Luis López Villacañas*, que permanecen inéditos.

Es ahora cuando el primer autor citado, *Ramón Llorens Barber*, Bibliotecario durante muchos años en Altea e infatigable historiador, acomete con rigor científico y minucioso estudio la vida y obra de *Antonio Moltó y Such*, uno de los escultores y pintores contemporáneos más importantes en el devenir de la plástica

española del XIX, artista alteaño vinculado por razones profesionales durante décadas a Madrid y Granada, dándolo a conocer en un grueso volumen de más de 500 páginas, magníficamente editado y que ha contado con las oportunas ayudas de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, la Diputación de Alicante, el Ayuntamiento de Altea y la Caja de Crédito de Altea.

El autor profundiza en la vida y etapas artísticas del escultor, docencia, premios conseguidos, exposiciones participadas y catálogo de sus obras, a través de noticias entresacadas de archivos y del rastreo paciente en la prensa periódica, revistas ilustradas, boletines, etc.

Un importante trabajo el de Ramón Llorens que cubre un importante hueco sobre la plástica escultórica del XIX, tan poco conocida y apenas estudiada.

JAVIER DELICADO

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1995

A) MONOGRAFIAS

A1. Compras.

BOSCH JULIA, Miguel. "Memoria sobre la Inundación del Júcar en 1864 presentada al Ministerio de Fomento". Valencia: París-Valencia, 1990.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín. "Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España". Valencia: París-Valencia, 1992. Tomos I, II, III, IV, V y VI.

COCK, Henrique. "Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia". Valencia: París-Valencia, 1994.

ESPI VALDES, Adrián. "Vida y obra del pintor Gisbert: un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX". Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1971.

FORNES Y GURREA, Manuel. "Observaciones sobre la práctica del Arte de Edificar". Valencia: París-Valencia, 1993.

FITZ DARBY, Delphine. "Juan Sariñena y sus colegas". Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1967.

IGUAL UBEDA, Antonio. "Cristos yacentes en las Iglesias valencianas". Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1964.

IGUAL UBEDA, Antonio. "Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid". Valencia: Institución Alfonso El magnánimo, 1968.

IGUAL UBEDA, Antonio. "José Esteve Bonet: Imaginero valenciano del siglo XVIII, vida y obras". Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1971.

KURZ MUÑOZ, Juan Alberto. "El pintor Salvador Tuset 1883-1951. Arte, vida y pensamiento". Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1978.

NOU, Jean-Luis. "Taj-Mahal. Fotografías Jean-Louis Nou".

EL PATRIMONIO del Mundo. Barcelona: Plaza y Janés, 1994.

SANCHIS GUARNER, Manuel. "La Ciutat de València: síntesi d'Història i Geografia urbana". València: Ajuntament, 1989.

SORIA, Marín S. "Esteve y Goya". Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.

STIERLIN, Henri. "El Arte Barroco en España y Portugal". Barcelona: M. Moleiro, 1994.

VIÑAZA, Conde de la. "Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez". Valencia: París-Valencia, 1992. Tomos Primero, Segundo, Tercero y Cuarto.

a2. Donativos e Intercambios.

ABASCAL, J.M. "Un tesoro de sestercios romanos procedente del Territorium de Dianum, Hispania Citerior". Alicante: Museo Arqueológico Provincial, 1995.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. "Francisco Lozano. Maestro del Paisaje Mediterráneo". Valencia: Universidad Politécnica, 1995.

AGUSTIN, Miguel. "Libro de los secretos de agricultura..." Barcelona: (s.n.), (s.a.).

ALEJOS MORAN, Asunción. "La Eucaristía en el Arte Valenciano". Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1977.

ALONSO DE SANTO TOMAS, Fray (O.P.). "Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro". Málaga: Benedito, Ed, 1994.

APARICIO PEREZ, José. "Mesolítico, Eneolítico e Ibérico en el Camí del Plá (Oliva), Valencia". Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1994.

APARICIO PEREZ, José. "Orígenes de Villena". Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 1995.

ARGENTE OLIVER, José. "Las fíbulas de la Edad del Hierro en la Meseta Oriental: valoración tipológica, cronológica y cultural". Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.

ARGENTE OLIVER, José Luis. "Tiermes IV. La Casa del Acueducto: Domus alto imperial de la ciudad de Tiermes. Campañas 1979-1986". Madrid: I.C.R.B.C., 1994.

- “ARQUITECTURA Gótica en Gálfcia: Los Templos. Catálogo gráfico”. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Gálfcia. Universidad de Santiago, 1986.
- “ARQUITECTURAS Superpuestas: Historia y Rehabilitación del Instituto de Jovellanos, Gijón 1794-1897-1994”. Gijón: Ediciones Nóbél, 1995.
- “ARTE y Crisis: para una reflexión sobre nuestro tiempo”. Villafamés: Museo Popular de Arte Contemporáneo, 1981.
- “ARTE y Devoción. Exposición: Estampas de Imágenes y Retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas”. Madrid: Ayuntamiento, Calcografía Nacional, 1990.
- ASINS VELIS, Sabina. “Colección monetaria del Ayuntamiento de Valencia I. Monedas ibéricas y romanas de cecas valencianas”. Valencia: Ayuntamiento, 1991.
- AVERLY-Fundición. “Fundición Averly fundada en 1855”. Zaragoza: Fundición, 1995.
- BADIA CAPILLA, Angeles. “Las Murallas árabes de Valencia”. Valencia: Ajuntament, 1991.
- BALLESTER, Manuela. “Homenaje a Manuela Ballester. Exposición”. Valencia: Institut Valencià de la Dona, 1995.
- BARCELO, Miquel. “Miquel Barceló 1984-1994. Exposición”. Valencia: I.V.A.M., 1995.
- BARREDA, Fernando. “Las rutas Jacobeas por Cantabria”. Santander: Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 1993.
- BERCHEZ, Joaquín. “Arquitectura Renacentista = Renaixentista Valenciana 1500-1570”. Valencia: Bancaixa, 1994.
- BISQUERT, Antonio. “El Pintor Antonio Bisquert 1646-1696: Exposición antológica del Museo Diocesano de Teruel: 23 mayo - 18 junio 1995”... Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995.
- BLAS BÉNITO, Javier. “Bibliografía del Arte Gráfico: grabado litográfico, serigrafía, historia, técnicas artísticas”. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1995.
- BOCK, Susan. “Los Hunos: tradición e historia”. Murcia: Universidad, 1992.
- “BOIX; Heras, Armengol. Exposición”. Valencia: I.V.A.M. Centre Julio González, 1995.
- BROOKES, John. “The book of garden desing”. New York: MacMillan Publishing Company, 1991.
- “BULEVARES: introducción al estudio de los nuevos bulevares de Valencia”. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
- CALVO MANUEL, Ana M.^a “Las Restauración de Pintura sobre tabla: su aplicación a tres retablos góticos levantinos (Cintorres, Castellón)”. Castellón: Diputación, 1995.
- “EL CASTILLO del Río; Aspe (Alicante): Arqueología de un asentamiento andalusí y la transición al feudalismo: siglos XII-XIII”. Alicante: Diputación Provincial, 1994.
- CAVANILLES, Antoni Josep. “Icones et desriptiones Plantarum: quae aut sponte in Hispania crescunt aut in hortis hospitantur”. - ed. facs. Valencia: Conselleria de Cultura, 1995.
- “CENTENARIO ADVOCACION DE LA MARE DE DEU DELS DESAMPARATS (5.º 1995. València). València: Ajuntament, Generalitat, Arquebisbat, 1995.
- “CENTENARIO Advocación de la Mare de Deu dels Desamparats” (5.º 1994. Valencia). Valencia: Comisión del V Centenario, 1994.
- CHAPI, Ruperto. “La Revoltosa”. Valencia: Palau de la Música, 1995.
- “CIUTAT Vella. Exposición: Materiales para el Urbanismo: Valencia del 4 al 22 de mayo de 1992, Palacio Marqués de Campo”. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos: Generalitat Valenciana, Ajuntament, 1992.
- “COLECCION Pedro Masaveu. Exposición. Cincuenta obras: Museo de Bellas Artes de Asturias-Oviedo, mayo-junio 1995”. Oviedo: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1995.
- “La COLECCION Raimon Casellas. Exposición. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya”. Barcelona: M.N.A.C.; Madrid: Museo del Prado, 1992.
- “COLOQUIO INTERNACIONAL: EL ANFITEATRO EN LA HISPANIA ROMANA (1.º 1992. Mérida)”. Mérida: Junta de Extremadura; Madrid: Museo Nacional de Arte Romano, 1995.
- “El COLOR de la Industria. Exposición. La Litografía en Asturias 1834-1937: Museo Casa-Natal Jovellanos Gijón 1994”. Gijón: Ayuntamiento, 1994.
- CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL PAPEL (1.º 1995. Madrid-Capellades). Instituto de Conservación y Restauración; Asociación Investigación Técnica de la Industria Papelera Española.

- CONSEJO IBEROAMERICANO DE LA MUSICA (1995 Madrid). Música y sociedad en los años '90: Madrid 8-10 de junio de 1994. Madrid: Ministerio de Cultura: Sociedad General de Autores, 1995.
- CONTE CAZCARRO, Anchel. "La aljama de moros de Huesca". Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.
- CORACHAN, J.B. "Aritmética demostrada...". (En Valencia: Jaime Bordázar, 1679) (reimp. Barcelona: Pablo Campús, 1735, 1757).
- CORMACK, Malcolm. "The paintings of Thomas Gainsborough". Cambridge: University Press, 1991.
- GALERIA DE ARTE NACIONAL. "Colección de Pinturas, Dibujos y Estampas del siglo XIX". Exposición. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 1993.
- COROMINAS, Francesc. "Un Receptari Gironí d'Adrogueria i Confiteria del segle XVII, 1663 de Francesc Corominas". Girona: Ajuntament, 1994.
- "CORTES Forales Valencianas: Exposición. Poder y representación". Valencia: Corts Valencianes, 1994.
- "Les CORTS Valencianes. Exposición. Un passeig per la Història: 25 abril-30 juny 1994". Valencia: Cortes Valencianes, 1994.
- "CRISTIANISMO y Aculturación en tiempos del Imperio Romano". Murcia: Universidad, 1990.
- DARRAGH, Joan. "Museum Design: Planning and building for Art". New York; Oxford: University Press, 1993.
- DEBUSSY, Claude. "Pellás et Mélisande: drama lírico en 5 actos y 12 cuadros". Valencia: Palau de la Música, 1995.
- DELICADO MARTINEZ, Fco. Javier. "El Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla, una fundación franciscana del siglo XVI". Separata de: Actas del Simposium "Monjes y Monasterios Españoles". San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995.
- DIEZ GIL, Pedro. "Díez Gil: Matèria memòria: 30 anys de pintura. Exposició. Sala del Pati del Palau de la Diputació: Tarragona del 9 al 29 de gener de 1995". Tarragona: Diputació, 1995.
- DUPRE I RAVENTOS, Xavier. "L'Arc romà de Bera: Hispania Citerior". Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1994.
- DURAN, Fernando. "Fernando Durán: Colecciones de Arte: Libros y manuscritos. Subastas". Madrid: Durán, 1994.
- DURAN GUDIOL, Antonio. "La villa y la Colegiata de Alquézar". Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- "ECIJA. Exposición: Luis Vélez de Guevara y su época. Oficina de Turismo y Sala Capitular del Ayuntamiento de Ecija. 20 oct.-6 nov. 1994". Ecija: Ayuntamiento, 1994.
- "EIXIM al Carrer. Exposició itinerant. Museu Sant Pius V". València: Conselleria de Cultura, 1995.
- "EL ESPLENDOR DE ALCORA. Exposición. Cerámica del S. XVIII. Museo San Pío V, mayo-sept. 1995". Valencia: Conselleria de Cultura, 1995.
- "ESTRATEGIAS de intervención en centros históricos". Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1994.
- "EXTREMADURA Arqueológica IV. Arqueología en Extremadura: 10 años de descubrimientos". Badajoz: Junta de Extremadura; Madrid: Universidad Autónoma, 1995.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín. "Exposición de El Abanico en España. Catálogo General ilustrado. Madrid, mayo-junio 1920". Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1920.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. "Iconografía de San Vicente Ferrer". Valencia: F. Domenech, 1995.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. "Iconografía Popular de la Mare de Déu dels Desamparats". Valencia: F. Domenech, 1993.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. "El nostre patró: un grabado inédito de Rafael Esteve". Separata de: Centre d'Estudis Contestans. Cointaina, El Comtat (1995?).
- "FIESTAS PATRONALES MANISES 1995". Manises: Ayuntamiento, 1995.
- FORCADELL ALVAREZ, Carlos. "El Regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX". Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- FORMENT, Damián. "Damián Forment. Exposición itinerante. Escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. 14 de dic. 1995-28 ene. 1996. Centre Cultural Bancaixa, Valencia". San Sebastián: Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 1995.
- FUNDACION CESAR MANRIQUE. "Memoria". Lanzarote: Fundación, 1994.
- GARCES ROMEO, José. "Arquitectura popular de Serralbo". Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

- GARCIA PUCHOL, Ximo. "Un Museu de Belles Arts". Valencia: Generalitat, Conselleria de Cultura, 1995.
- GARRIDO, Juan Pedro. "El hábitat antiguo de Huelva, periodos orientalizante y arcaico. La primera excavación arqueológica en la calle del Puerto". Madrid: I.C.R.B.C., 1994.
- "GIRONA: cinc anys d'art contemporani. 50 propostes de les Sales Municipals. Exposició. Del 21 de jul. al 30 set., 1994". Girona: Ajuntament, 1994.
- "GIRONA: Guia d'Arxius Biblioteques, Centres de Documentació i Museus". Girona: Diputació, 1994.
- GOMEZ ORTEGA, José. "Estudio de las inundaciones del Júcar de 1864". Valencia: Confederación Hidrográfica del Júcar, 1988.
- GONZALEZ MARTI, Manuel. "Pinazo: su vida y su obra 1849 a 1916". Valencia: Ayuntamiento, 1971.
- HERNANDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. "Pintura decorativa barroca en la Provincia de Alicante". Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- HERNANDEZ QUERO, José. "Pinturas y breve biografía = Paintings and brief biography". Madrid: Libertarias Prodhufi, 1994.
- HERNANDEZ VICENTE, Esteban. "Rimas del Sacristán de Viejaarra: Calas en torno a la poesía de este poeta burgalés del S. XVII". Burgos: Institución Fernán González, 1995.
- IGLESIAS COSTA, Manuel. "El Monasterio de Alaón en Ribagorza". Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990.
- "La IMPRONTA de la Vanguardia en el Museo San Pío V. Exposición". Alicante: Fundación Cultural CAM. Valencia: Museo San Pío V, 1994.
- "INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE: Un institut fédéral au service du patrimoine artistique". Bruxelles: KIK, 1990?
- ITURBI, José. "José Iturbi (Valencia 1895-Los Angeles 1980). Cien años después: comentarios, informes, recitales, programas, exposición". Valencia: Palau de la Música, 1995.
- JIMENEZ ZORZO, F. Javier. "La industrialización en Aragón: la fundición Averly de Zaragoza". Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987.
- JUDD, Donald. "Donald Judd. Exposición. Prints and works in editions: a Catalogue Raisonné". Cologne; New York: Edition Schellmann, 1993.
- LEE BYARS, James. "The Perfect Moment. Exposición. IVAM Centre del Carme. 6 oct. 1994-8 ene. 1995". Valencia: IVAM, 1994.
- "El LLEGAT de l'Església de Dénia: Catalogue-Exposició... Museu Arqueològic de la Ciutat de Dénia". Denia: Ajuntament, 1991.
- LLUECA UBEDA, Emilio. "La naranja en la Vall de Segó". Quartell: Ayuntamiento, 1995.
- MADRID. Ayuntamiento. "Encuadernaciones Artísticas en las Colecciones Municipales. Exposición. Museo Municipal de Madrid. Nov. 1994-ener. 1995". Madrid: Ayuntamiento, 1994.
- MANGANELLI, Giorgio. "Experimento con la India". Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1994.
- MARINESCU, Constantin. "La Politique Orientale d'Alfonse V d'Aragon Roi de Naples (1416-1458)". Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1994.
- MATEÛ IBARS, María Dolores. "Cada día: Poesía". Barcelona: el autor, 1985.
- MEIRELES, Cildo. "Cildo Meireles. Exposición. IVAM Centre del Carme. 2 febr.-23 abril 1995". Valencia: IVAM, 1995.
- MESTRE MOLTO, Josep Albert. "Escultures de Moisés Gil: Sala d'Exposicions del Centre Cultural de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Alacant, sept.-oct. 1993". Alacant: Centre Eusebi Sempere..., (1993).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (New York). "Metropolitan jewelry". New York: MET; Boston; Toronto; London: Bulfinch Press, 1991.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. N.Y. Library. "Notable Arts Books Exhibitions: A look bakward: Thomas J. Watson Library: jun-6 jul. 28 1989: A selection of books on Sculptura..." New York: MET, 1989.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. N.Y. Library. "The Banks and Art Italian Bank Books: An exhibition of books presented to the Thomas J. Watson Librari by the Banks of Italy". New York: MET, 1990.
- MILNER, John. "The studios of Paris: the capital of Art in the late nineteenth century". New Haven; London: Yale University Press, 1988.
- "MONUMENTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA: Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados". Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1995.
- MULLICAN, Matt. "Matt Mullican. Exposición: IVAM Centre del Carme, 11 marzo-9 jul. 1995". Valencia: IVAM, 1995.

- "El MUNDO de los Osona: ca. 1460-ca. 1540. Exposición: Museo San Pío V, Valencia. 28 dic. 94-febr. 95". Valencia: Conselleria de Cultura, 1994.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. "El Museo en (durante) 1980-1986-1988". Separata de: Archivo de Arte Valenciano 1980-86, 1988.
- MUSEO DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE. Madrid. "Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana". Madrid: Ayuntamiento, 1995.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. "Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid I: Estampas Españolas: Grabado 1550-1820". Madrid: Museo Municipal, 1985.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. "Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid II. Estampas extranjeras: Grabado ca. 1513-1820". Madrid: Ayuntamiento, 1989.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. "Guía del Museo Municipal de Madrid: La Historia de Madrid en sus colecciones". Madrid: Ayuntamiento, 1993.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. "San Fernando ante la Virgen de Luca Giordano. Exposición: La recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid". Madrid: Ayuntamiento, 1994.
- MUSEO NACIONAL DE CUBA, PALACIO DE BELLAS ARTES. "La Habana: Salas del Museo Nacional de Cuba: Palacio de Bellas Artes". La Habana: Museo Nacional, 1990.
- MUSEO SAN PIO V. "Guía del Museo San Pío V". Valencia: ONCE, 1994.
- MUSEO SAN PIO V. "Madonnas y Vírgenes S. XIV-XVI; Colección del Museo San Pío V". Valencia: Museo San Pío V, 1995.
- MUSEO SAN PIO V. "Pintura y Música en el Museo San Pío V: Sala de Exposiciones de la Universidad de Alicante...: del 3 al 27 oct. de 1995". Valencia: Museo San Pío V, 1995.
- MUSEU FREDERIC MARES. Barcelona. "Catàleg de xapes de guarniment". Barcelona: Ajuntament, 1994.
- "La NUEVA visión. Exposición. Fotografía de Entreguerras: Ford Motor Company Collection en el Metropolitan Museum of Art New York: IVAM Centre Julio González enero-marzo 1995". Valencia: IVAM, 1995.
- NURNBERGER, Helmuth. "Josep Roth". Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1995.
- OTERO TUÑEZ, Ramón. "El legado artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago. Lección inaugural del curso 1986-87". Santiago de Compostela: Universidad, 1986.
- "OTROS emigrantes. Exposición. Pintura Española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Edificio del Reloj; Puerto de Valencia, junio 1995". Valencia: Autoridad Portuaria, 1995.
- OTXOTORENA, Juan M. "El discurso clásico en arquitectura: Arquitectura y razón práctica". Pamplona: Universidad de Navarra, 1989.
- PALACIOS GAROZ, José Luis. "El último villancico barroco valenciano". Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.
- PALAU, Manuel. "A l'aire del cor i del seny. Música impresa: veu i piano..." Valencia: Editorial de Música Piles, 1994.
- PALAU, Manuel. "Criatura dolcíssima. Música impresa: veu i piano..." Valencia: Piles, 1994.
- PALAU, Manuel. "Dos cançons alacantines. Música impresa: veu i piano..." Valencia: Piles, 1994.
- PALAU, Manuel. "Paréntesis lírico. Música impresa: Ciclo de lieder para voz y piano..." Valencia: Piles, 1994.
- PALAU, Manuel. "Non, non noneta. Música para piano: veu i piano..." Valencia: Piles, 1994.
- PAREJA LOPEZ, Enrique. "Carmen Jiménez". Sevilla: Gever, 1994.
- "El PATRIMONIO Histórico-Artístico en la vida y la cultura actuales". Villafamés: Museo Popular de Arte Contemporáneo, 1983.
- PATRIMONIO HISTORICO DE EXTREMADURA. "CONJUNTO Arqueológico de Mérida: Patrimonio de la Humanidad". Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio, 1994.
- "PATRIMONIO recuperado: El Palacio de Buenavista Museo de Bellas Artes de Málaga". Malaga: Universidad, 1994.
- PELITI, Federico. "Federico Peliti. Exposición. 1844-1914: Un fotógrafo piamontese in India al tempo della Regina Victoria". Roma: Peliti Associati, 1994.
- PEVSNER, Nicolau. "Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius". Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- PINGARRON, Fernando. "Las advertencias para los edificios y fábricas de los Templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631: Estudio y transcripción". Valencia: el autor, 1995.

- "PINTORES del reinado de Felipe IV. Exposiciones. Valencia, abril-mayo 1995, Bancaja Obra Social y Cultural". Valencia: Bancaja, 1995.
- "PINTORES del reinado de Felipe III. Exposición: Valencia, nov.-dic. 1993 Bancaja Obra Social y Cultural". Valencia: Bancaja; Madrid: Museo del Prado, 1993.
- "PINTURA española del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de La Habana. Exposición. Madrid del 9 de abril al 2 de julio de 1995". Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1995.
- PREMIO BMW DE PINTURA (9. 1994. Madrid). "IX Premio BMW de Pintura. Exposición. Museo San Pío V; octubre 1995". Madrid: BMW, 1994.
- "PREMIO Nacional de Grabado 1993. Exposición. Convocado por la Calcografía Nacional..." Madrid: Calcografía Nacional, 1993.
- "PREMIO Nacional de Grabado 1994. Exposición. Convocado por la Calcografía Nacional..." Madrid: Calcografía Nacional, 1994.
- REAL ACADEMIA DE MEDICINA DE VALENCIA. "Medio Ambiente y Salud". Valencia: Fundación Cañada Blanch, 1993.
- "RECUPERACION Integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Primera Parte. Metodología, Inventario, Diagnóstico, Registro de datos". Valencia: Universidad Politécnica, 1994.
- REUNIÓ D'ARQUEOLOGIA CRISTIANA HISPANICA (3.ª 1988. Maó). "III Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispanica; Maó, 12-17 de setembre de 1988". Barcelona: Institut d'Estudis Catalans; Menorca: Consell Insular, 1994.
- RIJKSMUSEM. Amsterdam. "Waaiers en Waaierbladen 1650-1800 = Fans and Fan Leaves 1650-1800..." Amsterdam: Rijksmuseum; Zwolle: Waanders Uitgevers, 1992.
- ROBELLO, Patricia. "El Renacimiento en el arte en el jardín del S. XX". Pamplona: Universidad de Navarra, 1990.
- ROBLES, Emmanuel. "Camus: hermano del Sol". Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1995.
- ROSE DE VIEJO, Isadora. "A honor y gloria del Pan: una silla de manos Eucarística del siglo XVIII español". Madrid: CSIC, 1994. Separata de: Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, n.º 268, 1994.
- SALA CATALA, José. "Ciencia y Técnica en la Metropolitización de América". Madrid: CSIC, 1994.
- SANTANA, Lázaro. "César Manrique: un arte para la vida". Barcelona: Prensa Ibérica, 1993.
- SCHWITTERS, Kurt. "Kurt Schwitters. Exposición. IVAM Centre Julio González, 6 abril-18 jun. 1995". Valencia: IVAM, 1995.
- SEMANA SANTA (1995. Zamora). "Pregón de la Semana Santa de Zamora 1995". Zamora: Caja España, 1995.
- SIMPOSIUM LA ESCULTURA EN EL MONASTERIO DEL ESCORIAL (1.º 1994. El Escorial). "La escultura en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium 1-4 oct. 1994". San Lorenzo del Escorial: R.C.U., 1994.
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. "Sorolla: Fondos del Museo de Sorolla. Exposición: Centre Cultural Bancaja Valencia, marzo-abril 1995". Valencia: Fundación Bancaja; Madrid: Museo Sorolla, 1995.
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. "Sorolla pequeño formato. Exposición. Fondos del Museo Sorolla. Edificio del Reloj; Puerto de Valencia, 21 de marzo-30 de abril 1995". Valencia: Autoridad Portuaria; Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- STIERLIN, HENRY. "Alhambra". Barcelona: M. Moleiro, 1992.
- SUVERO, Mark di. "Mark Suvero. Exposición. IVAM Centre Julio González, 16 dic. 1994-19 marzo 1995". Valencia: IVAM, 1994.
- "TESOROS del dibujo europeo. Exposición. La colección del Stadtmuseum Linz-Nórdico: Museo Municipal marzo-junio 1995". Madrid: Ayuntamiento, 1995.
- TOMAS, Antonio. "Procesos. Exposición". Requena: Ayuntamiento, 1995.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. "Resumen de Tesis Doctorales año 1992, 1993". Madrid: Universidad Complutense. Vicerrectorado de Investigación, 1995.
- UNIVERSITAT DE VALENCIA: Estudi General. "Nuestra Señora de la Sapiencia: Patrona de la Universitat de València. Estudi General: Imagen pintada por Nicolás Falco MDXVII: la labores de Conservación y Restauración realizadas por Angel Barros 1989". Valencia: Universitat, 1989.
- "VALENCIA en los libros de viajes: Catálogo de la Exposición". Valencia: Ayuntamiento, 1995.
- VARES, Antoni. "Antoni Varés, del cartell al cinema 1928-1966. Exposición: Museu d'Història de la Ciutat". Girona: Ajuntament, 1994.

VELAZQUEZ SORIANO, Isabel. "Las pizarras visigodas: edición crítica y estudio", Murcia: Universidad, 1989.

"VIAJEROS franceses por la Valencia del siglo XIX". Valencia: Ayuntamiento, 1995.

VILLALMANZO CAMENO, Jesús. "Llibre de Ordenacions de la Almoyna e Cofradia del offiçi dels fusters: Estudio histórico, transcripción y traducción". Valencia: Javier Boronat, 1990.

"XÀTIVA, els Borja: una projecció europea. Catàleg de l'Exposició 1995 4 febr. - 3 abril: Museu de l'Almodí". Xàtiva: Ajuntament, 1995.

YEPES, Thomas. "Thomas Yepes. Exposición. 26 sept. - 26 nov. 1995. Centre Cultural Bancaixa". Valencia: Fundación Bancaja, 1995.

ZOBEL, Fernando. "Fernando Zóbel. Exposición: Río Júcar: 20 abril-16 mayo 1995. Museo San Pío V". Madrid: Fundación Juan March; Valencia: Confederación Hidrográfica del Júcar: Museo San Pío V, 1995.

ZURBARAN, Francisco. "Exposición Zurbarán en el III Centenario de su muerte. Casón del Buen Retiro, nov. 1964-febr. 1965". Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966.

B) PUBLICACIONES PERIODICAS

ABRENTE. Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. La Coruña. 1993, n.º 25.

ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1994, n.º 79, julio-diciembre.

ACCIÓ CULTURAL DEL PAÍS VALENCIÀ. *Bulletí Intern.* Valencia. 1985, n.º 87, febrero-marzo.

AGENDA CULTURAL. Madrid. Ministerio de Cultura. 1995, abril-junio.

ALEBUS. Cuadernos de Estudios Históricos de Elda y Valles del Vinalopó. 1991, n.º 1 y 1992-93, n.ºs 2-3.

ANALES DE HISTORIA DEL ARTE. Madrid. Universidad Complutense. 1993-94, n.º 4.

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS. Madrid. 1994, tomo XXXIV.

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. Méjico. 1994, volumen XVI, n.º 65, otoño.

ANALES DEL MUSEO DE AMERICA. Madrid. 1994, n.º 2.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Valencia. 1991-92. Memoria Curso Académico.

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ARCHÉOLOGIE. Bruselas. Universidad Libre. 1995, volumen XVI.

ANUARIO BIBLIOGRAFICO DI STORIA DELL'ARTE. Roma. Istituto Nazionale di Archeologie e Storia dell'Arte. 1990-91, volumen XXXIX-XL.

ANNUAL REPORT FOR THE YEAR. New York. The Metropolitan Museum of Art. 1994-95.

ANTIGÜEDAD Y CRISTIANISMO. Monografía Históricas. Murcia. Universidad. 1989 volumen VI, 1990 vol. VII y 1992 vol. IX.

ANUARIO-URTEKARIA. Estudios, Crónicas. Bilbao. Museo de Bellas Artes. 1994.

ARABISMO. Boletín Informativo. Madrid. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe. 1994.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA. Madrid. Centro de Estudios Históricos. 1989, volumen 62, n.ºs 159-160.

ARCHIVO HISPALENSE. Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. Diputación Provincial. 1993, volumen LXXVI, n.ºs 231, 232 y 233.

ARTIGRAMA. Revista del Departamento de Historia del Arte. Zaragoza. Universidad. 1993, n.º 10.

AZORIN. Boletín Informativo de la Casa Museo Azorín. Monóvar (Alicante). 1995, n.º 1, junio.

BOLETIN DE SUMARIOS-AURKIBIDEEN BOLETINA. Bilbao. Museo de Bellas Artes. 1995, n.ºs 1 y 2.

BOLETIN DE LA INSTITUCION "FERNAN GONZALEZ". Burgos. Academia Burguense de Historia y Bellas Artes. 1993-94, año LXXVII, Indices n.ºs 206-209; 1994/2, año LXXIII, n.º 208, 209; 1995/1, año LXXIV, n.º 210; 1995/2, año LXXIV, n.º 210 y 1995, año LXXIII, Anexo al n.º 210.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURISIMA CONCEPCION. Valladolid. 1994, n.º 29.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE CORDOBA, DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES. 1994, año LXV, n.º 127; 1996, año LXVI, n.º 128.

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. 1994, tomo CXCI, cuaderno 3 y 1995, tomo CXCII, cuadernos 1 y 2.

- BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón de la Plana. 1994, volumen LXX, n.ºs II, III, IV; 1995, volumen LXXI, n.º 1.
- BOLETIN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIEN- NENSES. Jaén. 1991, año XXXVII, n.ºs 143, 144; 1992, año XXXVIII, n.ºs 145, 146; 1993, año XXXIX, n.ºs 147, 148, 149, 150; 1994, año XL, n.ºs 151, 152, 153, 154 y 1995, año XLI, n.º 155.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO "CAMON AZNAR". Zaragoza. 1994, LVIII y 1995, LXI.
- BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. 1994, tomo XV, n.º 33. BOLETIN DEL MUSEO DE ZARAGOZA. 1993, volumen 12.
- BOLETIN DEL REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS. Oviedo. 1994, volúmen, XLVIII, n.ºs 143, 144 y 1995, vol. XLIX, n.º 145.
- BULLETIN DE L'INSTITUT ROYAL DU PATRI- MOINE ARTÍSTIQUE. Bruselas (Bélgica). 1992, volumen XXIV.
- BUTLLETÍ DE L'ASSOCIACIÓ CULTURAL "LA BALAGUERA". Puebla Tornesa (Castellón de la Plana). 1995, volumen 5.
- BUTLLETÍ DE LA REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. Barcelona. 1993-94, n.ºs VII-VIII.
- LA CAÑA. Revista de Flamenco. Madrid. Asociación Cultural "España Abierta". 1994, n.º 10, otoño y 1995, n.º 11, invierno.
- CIVILTÀ MANTOVANA. Rivista trimestrale. Módena (Italia). 1994, año XXIX, n.ºs 12-13 y 1995, año XXX, n.º 100.
- CLAHR. Colonial Latin American Historical Review. New Mexico (U.S.A.). University. 1995, n.ºs 1, 2, 3.
- CUADERNOS DE ARQUEOLOGIA DE LA UNI- VERSIDAD DE NAVARRA. Pamplona. 1994, n.º 2 y 1995, n.º 3.
- CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. 1995, volumen XXV.
- DEBATS. Valencia. Institución Valenciana de Estudios e Investigación. 1994, n.º 47, más suplemento, n.ºs 48, 49, n.º 50, más suplemento; 1995, n.ºs 51, 52-53.
- ESPAI-OBERT. Revista d'Assaig i Investigació. Gan- dia. 1994, n.º 1.
- ESTUDIS BALEÀRICS. Palma de Mallorca. Institut d'Estudis Baleàrics. 1994-95, n.º 50, octubre-enero.
- ESTUDIS CASTELLONENÇS. Castellón de la Plana. Diputación Provincial. 1994-95, n.º 6.
- EXPRESSIONS. Magazine. Tabernes Blanques (Valencia). Lladró. 1995, n.º 9, otoño.
- GALERIA ANTIQUARIA. Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo. Madrid. 1995, volú- men XIII, n.ºs 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133 y 134.
- GENAVA. Une Revue d'Histoire de l'Art et de l'Archéologie. Ginebra (Suiza). 1994, tomo XLII, Index 1968-92 y 1995, tomo XLIII, monográfico.
- GOYA. Revista de Arte. Madrid. Fundación "Lázaro Galdiano". 1995, n.ºs 245, marzo-abril, 246, mayo- junio, y separata indización n.ºs 240-241 a 246.
- INFORMATIU. Publicació Semestral del Museu Molí Paperer de Capellades. Barcelona. 1995, n.º 04, sep- tiembre.
- INFORMATIU MUSEUS. Barcelona. Generalitat. 1995, n.ºs 26, abril-jun., 27, estiu, 18, tardor.
- JOURNAL OF WARBURG AND COURTAULD INS- TITUTES. London. University. 1994, volumen LVII.
- KALATHOS. Revista del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense. Zaragoza. Instituto de Estudios Turolenses. 1991-92, n.ºs 11-12.
- LETRAS DE DEUSTO. Bilbao. Universidad. 1995, volumen 25, 66, enero-marzo, 67, abril-junio y 68, julio-septiembre.
- LIÑO. Revista Anual de Historia del Arte. Oviedo. Universidad. 1989, volumen 8, 1990, vol. 9 y 1991, vol. 10.
- MAESTRAZGO. Ulldecona (Tarragona). 1994, año XXII, n.º 28 y 1995 año XXIII, n.ºs 32, 33, 34, 35, 36.
- MEMORIAS DE LA SECCION HISTORICA ARQUEOLOGICA. Barcelona. Instituto de Estudios Catalanes. 1993, volumen XLV y 1994, vol. XLVI, monográficos.
- The METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLE- TIN. New York. 1993-94, vol. LI, n.º 3, winter; 1994, vol. LII, n.º 1, summer; 1994-95, vol. LII, n.ºs 3, winter, 4, spring y 1995, vol. LIII, (sin n.º), sum- mer, n.º 2, fall.
- MILLARS. Castellón de la Plana. Universidad "Jaime I". 1994, XVII.
- MURGETANA. Real Academia de "Alfonso X El Sabio". Murcia 1994, n.ºs 88, 89 y 1995, n.º 91.
- EL MUSEO DE PONTEVEDRA. 1990, volumen XLIV, monográfico y 1991, vol XLV, Memoria.
- NATIONAL GALLERY TECHNICAL BULLETIN. London. 1996, volumen 16.

- NORBA-ARTE. Revista de Arte, Geografía e Historia. Cáceres. Universidad de Extremadura. 1993, tomo XIII.
- NOTICIAS DE LA UNIVERSIDAD DEL SALVADOR. Buenos Aires (Argentina). 1994, volumen 4, n.º 25, octubre.
- NOTICIAS DEL I.C.O.M. Boletín del Consejo Internacional de Museos. París. 1995, volumen 48, n.º 4.
- NOULAS. Bulletí d'Informació Municipal. 1995, volumen XXXVII, n.º 234, sept.-oct.
- PRELUDIO. Boletín Informativo del Palau de la Música. 1995, n.ºs 30, 31, 32 y 33.
- PRINCIPE DE VIANA. Pamplona (Navarra): Institución "Príncipe de Viana". 1993, volumen LIV, n.ºs 204, 205, 206 (monográfico).
- QUADERNS DEL MUSEU FREDERIC MARÉS. Barcelona. 1995, n.º 0, monográfico.
- REALES SITIOS. Revista del Patrimonio Nacional. Madrid. Palacio Real. 1995. Vol. XXXI, n.ºs 123, 124 y 125.
- RESEÑA DE INFORMACION CULTURAL Y BIBLIOGRAFICA. Roma. Ministerio para los Bienes Culturales y Ambientales. 1993, XXXVI, n.ºs 1/2.
- RESEÑA DE LITERATURA, ARTE Y ESPECTACULOS. Madrid. Ministerio de Cultura. 1995, vol. 258, 259, 261, 262, 263 y 267.
- REVISTA DE ESTUDIOS ANTEQUERANOS. Antequera (Málaga). Biblioteca Antequerana de Unicaja. 1992, año 2 y 1995, año I.
- REVISTA NAVARRA DE ARTE. R.N.A. Pamplona. B.O., Ediciones. 1994, n.º 1; 1995, n.ºs 2, 3, 4, 5, 6 y 1995/96, n.º 7, nov.-dic.-enero.
- REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Histórica, Literaria y Artística. Badajoz. Centro de Estudios Extremeños. 1994, vol. L, n.ºs I, II, III y 1995, vol. LI, n.º I.
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Medellín (Colombia). 1994, vol. LXIII, n.º 238, oct.-dic. y 1995, vol. LXIV, n.º 239, enero-marzo.
- RIVISTA DELL'ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE. Roma. 1993, anno XVI, III serie.
- SAITABI. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Valencia. 1993, vol. XLIII y 1994, vol XLIV.
- SCHERZO. Revista de Música. Madrid. Centro de Documentación Musical. 1995, año X, n.ºs 91, 92-99, año XI, n.º 100.
- SEMINARIO DE ARTE ARAGONES. Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses. 1991, vol. XLV.
- SIGNOS UNIVERSITARIOS. Revista de la Universidad del Salvador. Psicopedagogía. Buenos Aires (Argentina). 1994, año XIII, n.º 26, enero-junio.
- WAD-AL-HAYARA. Revista de Estudios de la Institución provincial de Cultura "Marqués de Santillana". Guadalajara. 1993, n.º 20 y 1994, n.º 21.
- The WARBURG INSTITUTE NEWSLETTER. London. University. 1995, n.ºs 2 y 3.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA
M.ª 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 1995

ACADEMICOS DE HONOR

S.S. Juan Pablo II

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre

General Yagüe, 11, 4.ª, 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. 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.

Excmo. Sr. D. Miguel Colomina Barberá

Paseo de la Alameda, 3, 17º. 46010 Valencia.

Excmo. Sr. D. Arturo Zabala López

G.V. Marqués del Turia, 45. Tel. 351 98 27. 46005 Valencia.

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.
- 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.
- 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 Ordoñez
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 Montserrat, 20. Tel. 391 33 84. 46008 Valencia.
- 2-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez
C/ Maestre Racional, 3, 10ª. Tel. 374 23 55. 46005 Valencia.
- 7-2-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García
Llano de la Zaidía, n.º 2. Tel. 347 24 55. 46009 Valencia.
- 23-4-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés
Paseo Aragón, 52. Tel. 185 62 08. 46120 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. Sorni, 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. Tel. 382 31 23. 46008 Valencia.
- 13-5-1986 Ilmo. Sr. D. José M.ª Yturralde López
Guardia Civil, 7, esc. izqda. 4.º A. Tel. 362 61 76. 46020 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. 46980 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, drcha. 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 03800 Alcoy (Alicante)

Fecha nombramiento		Residencia
3-3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal Camí Real, 76. Tel. 266 20 05	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 (12560 - Castellón): Apartamentos Tritón Avda. Ferrandis Salvador, 134. Apartado 11. Tels. 39 36 87 y 908 967 349	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.	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 En Valencia: C/ Alcira, 25, 15ª. Tel. 384 03 87. 46007 C/ Mayor, 12	46113 Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4º. Tel. 26 11 05	12001 Castellón
6-2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez Avda. 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
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 Menéndez Pelayo, 5, 1.º, 2ª. Tel. 360 25 13 Y 46010 Valencia	Jávea (Alicante)
8-5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias Avda. Miraflores, 35	28035 Madrid
8-5-1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asins 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 Brasil, 6, 6.º, D. Tel. 511 63 54	03008 Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz Calcografía, 5, 7.ª, drcha. Tel. 273 28 43 Guardia Civil, 20, esc. 1, Pta. 35. Tel. 361 71 33	28007 Madrid 46020 Valencia
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 46003 Valencia. Barchilla, 4. Tel. 392 29 79	Oliva (Valencia)
6-3-1984	Ilma. Sra. D.ª Cristina Aldana Nácher. Los Arces Y 46007 Valencia. Av. Giorgeta, 43, 5.º. Tel. 341 48 54	Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro Doctor Nácher, 60, 8.ª Y: Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97	46370 Chiva (Valencia) 28023 Madrid
7-5-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars Calabria, 75, 5.º, drcha. Tel. 224 07 59	08015 Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas San Gregorio, 17, 1.º Y: Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19ª. Tel. 392 29 24	03300 Orihuela (Alicante) 46003 Valencia
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera Dr. Gómez Ulla, 22, 7.º. Tel. 245 73 50 Y García de la Vega, 40, 5.º, drcha. Tel. 22 74 64	28028 Madrid 38005 Santa Cruz de Tenerife
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín Máximo Aguirre, 9, 1.º, A. Tel. 424 86 12 Y: Avda. Carlos VII, 10, 1.º. Tel. 483 76 69	48010 Bilbao Portugalete (Vizcaya)
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal Nou del Convent, 1. Tel. 242 20 52	46680 Algemesí (Valencia)
9-12-1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano Apartamentos Recoletos, 404. C/ Villanueva, 2. Tel. 431 91 00	28008 Madrid

Fecha nombramiento		Residencia
9-12-96	Ilma. Sra. D. ^a Teresa Sauret Guerrero Carlos Barral, 7	29007 Málaga
9-2-1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent Gran Passeig de Ronda, 15 ático 3-A. Tel. 26 14 47	25002 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, D. Tel. 243 07 16	28015 Madrid
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper Seseña, 31, 11.º, 1.ª. Tel. 218 34 32	28024 Madrid
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela Vicente Cabrera, 49, 2.ª Y: C/ Alboraya, 42, 1.ª. Tel. 360 77 79	03100 Xixona (Alicante) 46010 Valencia
17-1-1989	Ilma. Sra. D. ^a M. ^a Concepción Martínez Carratalá Doctor Guijarro, 7, 1.º. Tel. 230 04 92... ..	46340 Requena (Valencia)
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino S. Vicente, 32, 6.ª. 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, 2.º C. Tel. 86 18 76	30140 Santomera (Murcia)
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo Y: Salamanca, 5, 7.º, 15.ª. Tels. 333 88 17 - 333 22 31	Segorbe (Castellón) 46005 Valencia
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)
5-7-1994	Ilmo. Sr. D. Alberto Darías Príncipe General Ramos Serrano, 10. Tel. 28 21 96	38004 Santa Cruz de Tenerife
12-12-1995	Ilmo. Sr. D. Juan Angel Blasco Carrascosa Dr. Marañón, 6, 8.º. Tel. 350 21 13... ..	Villafamés (Castellón) 46920 Mislata (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: Embajada del Perú. Príncipe de Vergara, 36, 5.º, drcha.	Lima (Perú) 28001 Madrid
9-1-1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry Desouk Street, 30. Giza Agouza	El Cairo (Egipto)
4-2-1974	Ilmo. Sr. D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street	New York, 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: Paseo Nacional, 74, B, ático 2	06600 Ciudad de México D.F. (México) 08003 Barcelona
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: C/ Lirio, 3, 6º. Tel. 333 41 85	75011 París (Francia) Valencia
17-1-1984	Ilmo. Sr. D. José M.ª de Domingo-Arnau y Rovira Vía Cavour, 17 (Y en Madrid: Apartado 8114)	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 - 284 61 70 Y: Jorge Juan, 6, 4.º, 8ª. Tels. 352 77 66 - 394 34 34	2750 Cascais (Portugal) 46004 Valencia
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: Telémaco, 20. Tel. 742 93 96	Trieste (Italia) 28027 Madrid
14-1-1992	Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls Blaumeisliweg, 6. Tel. 41-1-252 88 77 (Y en París)	8053 Zurich (Suiza)

INDICES

INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia, por <i>María Gómez Rodrigo</i>	3
+ Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (I), por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	11
Mitos clásicos en un ara de la Colección Epigráfica del Museo San Pío V, de Valencia por <i>Cristina Aldana Nacher</i>	26
Catedral de Valencia. Aula capitular nueva, por <i>Juan A. Oñate</i>	30
Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del Monasterio de San Bernardo de Rascaña, extramuros de Valencia (1385-1387), por <i>Luis Arciniega García</i>	32
+ El mundo simbólico de Velazquez: "La Túnica de José" y "La Fragua de Vulcano", estudio iconológico, por <i>Lorenzo Hernández Guardiola</i>	41
El retablo mayor de la Capilla de los Reyes (Convento de Santo Domingo de Valencia): una obra de Josep Esteve e Isaac Hermes Vermey (1581-1583), por <i>Sofía Mata de la Cruz</i>	47
Felipe Pablo de San Leocadio. Aportación documental, por <i>Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Vicente Samper Embiz</i>	52
Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, por <i>David Vilaplana</i>	55
Intervenciones y proyectos inéditos de la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII, por <i>Fernando Pingarrón</i>	60
Arcimboldo en España, por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frígola</i>	75
Miguel Parra. Los retratos valencianos, por <i>Sergio Pascual Garnería</i>	77
Arte provisional en la Iglesia de Santa Catalina de Alzira (Valencia), por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	86
El arquitecto Salvador Escrig, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	91
"El último villancico barroco valenciano", nueva aportación musicológica del profesor José L. Palacios, por <i>Salvador Seguí</i>	101
El rastro de José Iturbi. Una aproximación al Maestro en el centenario de su nacimiento, por <i>Javier Casal Novoa</i>	103
La búsqueda del lenguaje creativo en la música de Francisco Llácer Pla: la "Sonata para piano", por <i>Francisco Carlos Bueno Camejo</i>	106
Un artista valenciano en la ilustración de Noticia del Nueva York ochocentista, por <i>María Dolores Bastida de la Calle</i>	112
La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos, por <i>M.^a Angeles Blaya</i>	118
Una obra del escultor valenciano Carmelo Vicent en Jerez de la Frontera: El Señor de la Sentencia y Humildad, por <i>Aurelia María Romero Coloma</i>	125
Las ermitas de Jijona (I), por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	128
La ermita de Santa Bárbara, de Yecla, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	133
Retablo de la Parroquia arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona. Obra de Octavio Vicent, por <i>Francisco Baños</i>	143
Binomi en la producció retaulística de Jaume Molins i Antoni Richarte. El retaule major de l'Assumpció de Carcaixent de l'any 1748, por <i>Vicente Guerola Blay</i>	146
Memoria del primer proyecto de Teatro de Emilio Jover para la ciudad de Alicante: Fuentes Teóricas, por <i>Juana María Balsalobre García</i>	154

Dos proyectos en Almàssera - 1995, por <i>Juan Luis Calvo y Aparisi</i>	160
“Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Felip” (1775-1835), por <i>José Luis Barrio Moya</i>	162
Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la Catedral de Valencia (1703-1705), por <i>María José López Azorín</i>	172
La labor escultórica de tres grandes artistas valencianos en la Cartagena del siglo XX, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	181
Pintura valenciana de postguerra, por <i>Cristina Domenech</i>	190
Datos para la biografía del escultor Julio Benlloch (1893-1919), por <i>Alberto Ferrer Orts</i>	195
La caricatura en la Valencia de la II República, por <i>M.ª Angeles Valls Vicente</i>	203
Sobre la condición nobiliaria de los académicos de San Carlos (1768-1849), por <i>Valentín de Céspedes Arechaga</i>	211
Memoria del Curso Académico, 1994-1995, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i>	218
In memoriam:	
Ernesto Furió, Académico de Honor, por <i>Javier Delicado</i>	224
José Báguena Soler, Académico de Número, por <i>Javier Delicado</i>	225
Bibliografía	226
Relación de publicaciones recibidas en 1995, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa y M.ª Isabel Estela Giménez</i> ...	231
Real Academia de BB.AA. de San Carlos, de Valencia.	
Relación de académicos	241

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia:

<i>Imagen 1. Retablo de S. Miguel del Maestro de Gabarda antes del incendio de 1936. F. Archivo Más</i> ...	4
<i>Imágenes 2 y 3. San Cosme y San Damián de Yáñez de la Almedina. Fotografía Archivo Más</i> ...	4
<i>Imagen 4. "San Miguel pesando las almas" de Rodrigo de Osona. Restaurado recientemente</i> ...	5
<i>Imágenes 5 y 6. Sagrada Familia de Vicente Masip antes del incendio y estado actual de la obra con daños de calcinación respectivamente</i> ...	5
<i>Imágenes 7 y 8. S. Hugo de Lincoln y S. Hugo de Grenoble de Francisco Ribalta. Fot.: Archivo Mas</i> ...	6
<i>Imagen 9. Detalle de los daños que padecía el retablo de San Miguel. Tabla de la "Adoración"</i> ...	7
<i>Imagen 10. Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda antes del proceso de restauración</i> ...	7
<i>Imagen 11. Estado actual del retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda</i> ...	7
<i>Imagen 12. Retablo de San Miguel. Muestra la tabla central con la figura de San Miguel a mitad del proceso de restauración</i> ...	8
<i>Imágenes 13 y 14. Retablo de San Miguel de Gabarda. Antes y después de la intervención</i> ...	8
<i>Imágenes 15 y 16. Las fotografías muestran la zona donde se encuentra el Niño de la tabla del "Nacimiento" antes y después de la primera fase de restauración</i> ...	8
<i>Imagen 17. Retablo de San Miguel de Gabarda. Tabla de "La Resurrección"</i> ...	9
<i>Imagen 18. San Hugo de Lincoln de Francisco Ribalta. Daños en la pintura</i> ...	9
<i>Imagen 19. San Hugo de Lincoln después de la restauración</i> ...	9
<i>Imagen 20. San Hugo de Lincoln</i> ...	9
<i>Imagen 21. San Hugo de Lincoln después de la restauración</i> ...	10
Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (I):	
<i>Tacuinum Sanitatis</i> ...	13
<i>Serafín. Pintura románica. S. VIII</i> ...	15
<i>San Miguel. Juicio final. Memling</i> ...	16
<i>Taddeo Gaddi. Anunciación. Florencia. Fiésole. Bandini</i> ...	17
<i>Angel Yahoel (Metatron) y Abraham - Apocal. de Abraham. S. XIV</i> ...	18
<i>Giotto. Crucifixión. Pádua - Serovengni</i> ...	19
<i>Santa María golpea al Diablo. Arte popular griego. M. Biz. Atenas</i> ...	19
<i>Giotto. Lucifer en el Infierno</i> ...	20
<i>Pieter Brueghel el viejo. Caída ángeles</i> ...	21
<i>Hombres marginales. Xilografía</i> ...	22
<i>La tabla redonda. Ms. Francés XV</i> ...	23
<i>Penas del Infierno. Salterio de Gloucester. c. 1200 Munich</i> ...	24
Mitos clásicos en un ara de la Colección Epigráfica del Museo San Pío V, de Valencia:	
<i>Lápida funeraria de Liria</i> ...	26
El mundo simbólico de Velázquez: "La túnica de José" y "la fragua de Vulcano", estudio iconológico:	
<i>Fig. 1. Diego Velázquez. "La túnica de José" (223x250 cm.) Monasterio de El Escorial</i> ...	41
<i>Fig. 2. Alegoría de la "Envidia" en "La túnica de José"</i> ...	42
<i>Fig. 3. Diego Velázquez. "La fragua de Vulcano" (223x290 cm.) Madrid. Museo del Prado</i> ...	43
<i>Fig. 4. Diego Velázquez. Cabeza de Apolo (36x25 cm.) Nueva York. Colección particular</i> ...	44
<i>Fig. 5. Horozco y Covarrubias, "Emblemas morales", VI, Lib. III</i> ...	44
<i>Fig. 6. "Carpit et carpitur una", 12, Centuria I. Sebastián de Covarrubias, "Emblemas morales". 1610</i> ...	45
Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia:	
<i>Alegoría de la Razón</i> ...	58
<i>"Qui plantio rosae in Jerico" (Edo. 24, 18)</i> ...	59

Intervenciones y proyectos inéditos de la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII:

Lámina I. Aspecto actual del camarín de la Capilla de Santo Tomás de Villanueva de la Catedral de Valencia	60
Láminas II y III. Espadaña del Miguelete. Conjunto y detalle (1736). Dibujo firmado por "Martínez Joseph Navarro, Hypólito Ravanals". A.H.M.V.	62
Lámina IV. Alzado de la llamada Casa del Magistre, obra de José García (1793). A.H.M.V.	64
Lámina V. Alzado de la fachada exterior de la sacristía y aula capitular, obra de Joaquín Tomás y Sanz (1827). A.H.M.V.	64
Lámina VI. Firmas autógrafas de Lorenzo Martínez, Mauro Mínguet y Juan Bautista Mínguez (7-VI-1783). A.H.M.V.	65
Lámina VII. Proyecto de fachada monumental para la nueva sacristía mayor de la Catedral de Valencia (1783). A.H.M.V.	67
Lámina VIII. Planta de la cabecera de la Catedral de Valencia, desarrollando el ideado ensanche hacia el este (1783). A.H.M.V.	67
Lámina IX. Conjunto de la casa, con la portada en ella embebida, de la cárcel capilla de San Vicente Mártir. Diseño de Timoteo Calbo e Ibarra (1831). A.H.M.V.	67
Lámina X. Portada de la cárcel capilla de San Vicente Mártir. Diseño de Timoteo Calbo e Ibarra (1831). A.H.M.V.	68
Lámina XI. Detalle del alzado de la fachada del Palacio Arzobispal de Valencia. Dibujo del maestro de obras Vicente Ferrer (1797). A.H.M.V.	68
Lámina XII. Proyecto de José García para la transformación de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia (1796), firmado tras la muerte de éste por su cuñado Cristóbal Sales. A.C.V.	69
Lámina XIII. Proyecto de Vicente Marzo para la transformación de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia (1796). A.C.V.	70
Lámina XIV. Detalle del segundo plano de la Plaza de la Seo, con la planta del pórtico diseñado por Vicente Marzo para la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia (1796). A.H.M.V.	70
Lámina XV. Detalle del proyecto del "Arco y Ornato del Relox Mayor de esta M. Ylle. Ciudad", en la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.	71
Lámina XVI. Detalle del "Arco y Ornato Mayor de esta M. Ylle. Ciudad", en la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.	72
Lámina XVII. Corte lateral de dichos "Arco y Ornato..." (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.	73
Lámina XVIII. Planta del "casilicio" a edificar sobre el arco del reloj mayor sobre la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.	73
Lámina XIX. Detalle del "casilicio" a edificar sobre el arco del reloj mayor sobre la calle del Miguelete de Valencia (Cristóbal Sales, 1797). A.H.M.V.	73
Arcimboldo en España:	
"El Agua"	75
"La Primavera". Real Academia de San Fernando	75
"El Fuego"	76
Miguel Parra, los retratos valencianos:	
Fig. 1. General don José María de Santocildes. M. Parra	79
Fig. 2. Teniente General D. Luis Alejandro Procopio de Bassecourt	80
Fig. 3. Don Vicente María de Vergara. M. Parra	80
Fig. 4. Don Felipe Augusto, caballero de Saint Marq Dostel. M. Parra	81
Fig. 5. Felipe VII, Capitán General. M. Parra (antes Vicente Rodés Aries)	81
Fig. 6. El Conde Almodóvar. M. Parra	82
Fig. 7. Don Francisco de Plasencia, Brigadier de los ejércitos. M. Parra	82
Fig. 8. Don Francisco de Longa y Anchia. M. Parra	83
Fig. 9. Grabado de Noseret de don Francisco de Longa y Anchia	83
Fig. 10. Isabel II, niña. M. Parra	84

Arte Provisional en la Iglesia de Santa Catalina de Alzira (Valencia):	
<i>Catafalco y decorado interior de la Iglesia Catedral de Manila para la celebración de Honras Fúnebres por el terno descanso de S.M. el Rey D. Alfonso XII</i>	87
<i>Dibujo reproducción</i>	88
<i>Dibujo reproducción</i>	90
El Arquitecto Salvador Escrig:	
<i>Fig. 1. Retablo de la Iglesia de San Bautista de Manises (Valencia). Ejecutado por Salvador Escrig en 1805 (Foto Sanchis)</i>	94
<i>Fig. 2. Fachada de la Calle Nueva (Valencia). Dibujo de Salvador Escrig para transformar el color de la fachada. 1807. A.R.A.S.C.</i>	97
<i>Fig. 3. Puente sobre el río Júcar (Alberique, Valencia). Construido por Joaquín Martínez y participación de Salvador Escrig. 1791. Foto: Angela Aldea</i>	99
El rastro de José Iturbi. Una aproximación al Maestro en el centenario de su nacimiento:	
<i>Fotografía de José Iturbi</i>	103
<i>José Iturbi con su hermana Amparo</i>	104
<i>Cartel anunciador de una de sus películas</i>	105
La búsqueda del lenguaje creativo en la música de Francisco Llácer Pla. "La sonata para piano":	
<i>Reproducción de la 1.ª página de la partitura de la "Sonata" para piano (1955), obra de Francisco Llácer Pla</i>	110
<i>Reproducción de la carta mecanografiada y rubricada por el Marqués del Turia, fechada el 21 de noviembre de 1957, en donde designa a Francisco Llácer Pla para que le represente en el Tribunal de Oposiciones del Premio de Piano "Alonso", de 1957</i>	111
Un artista valenciano en la ilustración de "Noticia" del Nueva York ochocentista:	
<i>Fig. 1. Marshal Concha's last victory - Storming the heights of Galdamés. Harper's Weekly, 8 de agosto de 1874...</i>	112
<i>Fig. 2. The Fulton Market. Frank Leslie's, 9 de septiembre de 1875</i>	113
<i>Fig. 3. Tea tasting in a Front Street Warehouse. Frank Leslie's, 2 de febrero de 1876</i>	114
<i>Fig. 4. New York City. - Dinner-hour at the Chapin Home for the aged and infirm, sixty-sixth street, near Third Avenue. Frank Leslie's, 6 de mayo de 1876</i>	114
<i>Fig. 5. New York City: The sleighing carnival of 1877 - Setting out for a drive on St. Nicholas Avenue. Frank Leslie's, 27 de enero de 1877</i>	115
<i>Fig. 6. New York. - Afternoon exercise of members of the Ladie's Club for outdoor sports, at camp Washington, Staten Island. Frank Leslie's, 8 de septiembre de 1877</i>	116
<i>Fig. 7. New York City. - An overlooked branch of Art. - Interior of the workshop of an italian image an figure maker on Grand Street. Frank Leslie's, 26 de octubre de 1878...</i>	117
La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos:	
<i>Mare de Déu de Montolivet</i>	119
Una obra del escultor valenciano Carmelo Vicent en Jerez de la Frontera:	
"El Señor de la Sentencia y Humildad":	
<i>Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Humildad. Capilla de la Yedra (Jerez)</i>	125
<i>Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y Humildad. Capilla de la Yedra (Jerez)</i>	126
Las ermitas de Jijona (I):	
<i>Variante de la carretera N-340 al paso por Jijona, entre las ermitas de San Sebastián y Santa Bárbara</i>	129
<i>Frontispicio de la ermita de San Antonio, junto a la N-340...</i>	131
<i>Interior de la ermita. Una chapucera imitación en yeso de bóveda de arista, encubre el estilo gótico arcáico del edificio, que no podemos constatar</i>	132
<i>Ermita de San Antonio el día de la celebración de la fiesta, en su entorno el tradicional "porrat"</i>	132
La ermita de Santa Bárbara, de Yecla:	
<i>Fig. 1. Yecla. Vista de la población desde el Cerro de Santa Bárbara</i>	133

Fig. 2. Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Fachada tristemente remozada en 1979...	136
Fig. 3. Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Coro	136
Fig. 4. Yecla. Ermita de Santa Bárbara. Presbiterio con retablo barroco	138
Fig. 5. ¿José Reig y Pérez?: Virgen de la Aurora. Oleo sobre lienzo. Año 1856. Propiedad de la Cofradía de la Virgen de los Auroros. Yecla	139
Fig. 6. Yecla. Ermita de Santa Bárbara y anejas escuelas arruinadas	141
Retablo de la Parroquia arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona. Obra de Octavio Vicent:	
Fotografía del Retablo	144
Detalle	145
Binomi en la producció retaulística de Jaume Molins i Antoni Richarte:	
El púlpit de l'Assumpció. Obra del mestre escultor Jaume Molins amb la col·laboració de l'ebanista Josep Herrero. Documentat l'any 1739	148
El retaule major de l'Assumpció. Obra del mestre escultor Jaume Molins amb pintures d'Antoni Richarte. Documentat l'any 1748	149
Diagrama iconològic	151
Permenor del retaule de l'Assumpció amb els llenços de Richarte, a excepció del central, obra del xativí Jaume Gozàlbes, de meitat del segle XIX	152
Detall del segon cos del carrer lateral esquerre amb el llenç de La Visitació de Richarte	152
La Visitació. Col·lecció Gomis Corell. Gravats de Lud Rouget a partir de l'obra pictòrica de Pierre Mignard	153
Dos proyectos en Almàssera - 1995:	
Monumento al Milagro de los Peces	160
Plaza Mayor de Almàssera	161
Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Felip (1775-1835):	
Foto 1. Retrato del poeta Manuel José Quintana (Madrid, Casón del Buen Retiro)	162
Foto 2. Retrato del escultor Bellver (Madrid. Academia de San Fernando)	163
Foto 3. "Manolo"	164
Foto 4. "Manola"	165
Foto 5. "Calesero"	167
Foto 6. "Aguador"	168
Foto 7. "El bolero, baile español"	169
Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la Catedral de Valencia (1703-1705):	
Portada barroca de la Catedral de Valencia, 1703-1741	172
La labor escultórica de tres grandes artistas valencianos en la Cartagena del siglo XX:	
José Ortells. El actor Isidoro Maiquez. Estatua que corona su monumento.	
Plaza de San Francisco. Cartagena	183
José Ortells. Isidoro Maiquez. Detalle del monumento. Plaza de San Francisco. Cartagena	183
José Ortells. Detalle del perfil del monumento a Isidoro Maiquez. Plaza de San Francisco. Cartagena	184
José Ortells. Detalle decorativo del monumento a Isidoro Maiquez. Representa la Máscara Trágica	184
José Capuz. "Cristo Yacente". Cofradía "Marraja". Iglesia de Santo Domingo. Cartagena	185
José Capuz. "N.P. Jesús Nazareno". Cofradía "Marraja". Iglesia de Santo Domingo. Cartagena	186
José Capuz. "N.P. Jesús Nazareno". Detalle. Cofradía "Marraja"	186
Mariano Benlliure. "Prendimiento". Detalle. Cofradía "California". Capilla "California".	
Iglesia de Sta. María de Gracia. Cartagena	187
Mariano Benlliure. "El Osculo". Detalle. Cofradía "California". Capilla "California".	
Iglesia de Sta. María de Gracia. Cartagena	187
Mariano Benlliure. "San Juan". Cofradía "California". Capilla "California"	188

Pintura valenciana de postguerra:

<i>Eusebio Sempere. Relieve luminoso, 1960. Madera, plástico, acrílico, lámparas incandescentes y motor de corriente alterna. 120x63,7x13,7 cms. Colección IVAM</i>	190
<i>Salvador Soria. Hierro y Espacio, 1968. Tec. Mixta/Tela, 101,5x74 cms. Col. particular</i>	191
<i>Andreu Alfaro. Homenaje a Jorge Oteiza, 1961. Maqueta. Hierro pintado. 40,5x40x32 mm. Colección del artista</i>	193

Datos para la biografía del escultor Julio Benlloch (1893-1919):

<i>San Francisco de Borja, 1914. 0,32 cms. Terracota, Julio 14 / Base posterior. Colección de José Rausell Sanchis</i>	195
<i>Tiradores de red, 1914. 0,25 cms. Terracota patinada J. Benlloch 14 / Base superior derecha. Colección de José Rausell Sanchis</i>	195
<i>Busto retrato del escultor José M.^a Rausell, 1915. 0,59 cms. Escayola. A mi amigo Rausell J. Benlloch 1915 / Base derecha. Colección de José Rausell Sanchis</i>	196
<i>Torso de hombre, 1916(?). 0,52 cms. Escayola. Julio Benlloch / Base izquierda. Colección de José Rausell Sanchis</i>	196
<i>Busto retrato de un anciano, 1916(?) 0,64 cms. Escayola. Sin firmar. Colec. de José Rausell Sanchis</i> ...	197
<i>Boceto de la Bruma Boreal, 1916-17. 0,66 cms. Escayola. Sin firmar. Colec. de José Rausell Sanchis</i> ...	197
<i>Bruma Boreal, 1916-17. Bronce. Sin firmar. Ayuntamiento de Meliana</i>	198
<i>Retrato en relieve de don Vicente Gimeno, 1919. Mármol. Julio Benlloch, 19 / A la izquierda. Ayuntamiento de Meliana</i>	198
<i>Busto retrato de don Faustino Valentín Torrejón, 1919. Arcilla (?)</i>	199
<i>Busto retrato de "El morrut". Sin datar. 0,39 cms. Escayola. Sin firmar. Colec. José Rausell Sanchis</i> ...	199
<i>Corazón de Jesús. Sin datar. 0,46 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis</i>	199
<i>Boceto de niños. Sin datar. 0,24 cms. Escayola patinada. Sin firmar. Colec. de José Rausell Sanchis</i> ...	199
<i>San José. Sin datar. 0,54 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Rausell Sanchis</i>	200
<i>Proyecto de una fuente. Sin datar. 0,42 cms. Escayola barnizada. Julio Benlloch / Base anterior. Colección de Victor Cardells Tatay</i>	200
<i>Angel para un panteón. Sin datar. 0,49 cms. Escayola patinada. Julio Benlloch. Colección de Victor Cardells Tatay</i>	200
<i>Maternidad. Sin datar. 0,26 cms. Terracota. Sin firmar. Colección de José Arnau Belén</i>	200
<i>Virgen del Carmen. Sin datar. 0,47 cms. Terracota. J. Benlloch / Base posterior. Colección de José Arnau Belén</i>	201
<i>Busto retrato de un anciano. Sin datar. 0,48 cms. Escayola patinada. Sin firmar. Colección de Rafael Cardells Rodrigo</i>	201
<i>Relieve con la cabeza de un árabe. Sin datar. 0,46 cms. Escayola patinada. Julio Benlloch / A la derecha. Colección de Victor Cardells Tatay</i>	202

La caricatura en la Valencia de la II República:

<i>J. Barreira. Revista: "La Semana Gráfica". Tomo 1. 12-12-1931. Valencia</i>	203
<i>Dubón. Periódico "El Mercantil Valenciano". 5-6-1938. Valencia</i>	204
<i>J. Estruch. Cuerpo gráfico de arte valenciano. Tomo 9. Palacio Marqués de Dos Aguas. Valencia. Autocaricatura de José Estruch</i>	204
<i>Autocaricatura de Mariano Benlliure</i>	204
<i>Ley. Periódico "El Pueblo", portada 10-10-1931. Valencia</i>	205
<i>Muro. Periódico "El Mercantil Valenciano", P. 6. 22-9-1931. Valencia</i>	205
<i>Panach. Periódico "Las Provincias", P. 6. 30-7-1933. Valencia</i>	206
<i>J. Masiá. Periódico "El Mercantil Valenciano". P. 5. 3-5-1933. Valencia</i>	206
<i>Guasp. Periódico "El Mercantil Valenciano". P. 4. 24-5-1935</i>	207
<i>R. Fuente. Periódico "El Mercantil Valenciano". P. 5. 14-6-1935. Valencia</i>	207
<i>Cabanés. Periódico "El Mercantil Valenciano". 30-3-1938. Valencia. Caricatura de Picasso</i>	208

<i>Cabanes. Periódico "El Mercantil Valenciano". P. 3. 14-1-1938. Valencia. Caricatura de Hitler</i>	208
<i>Carnicero. Periódico "El Pueblo", pág. 4. 6-11-1937. Valencia</i>	209
Memoria del Curso Académico 1994-1995:	
<i>D. Lorenzo Hernández Guardiola en el acto de clausura del curso 1994-1995</i>	218
<i>D. Adolfo Bueso en el acto de clausura</i>	218
<i>D. Manuel Muñoz Ibáñez, en un momento de su intervención</i>	219
<i>Dra. Lilianne Masschelein-Kleiner</i>	219
<i>Apertura del ciclo de Restauración</i>	219
<i>D. José Vergara en un momento de su conferencia dentro del ciclo sobre Restauración</i>	220
<i>Ciclo de Restauración: Mesa Redonda</i>	220
<i>D. Jaime Siles</i>	220
<i>D. Joaquín Michavila en el acto de presentación de las "Partituras" de Manuel Palau</i>	220
<i>Patricia Llorens y Francisco Taberner</i>	220
In memoriam:	
<i>Ernesto Furio. Fotografía</i>	224
<i>Grabado de Ernesto Furió</i>	224
<i>José Báguena Soler. Fotografía</i>	225

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. D. 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 ESTEVE EDO
ACADÉMICO DE NÚMERO

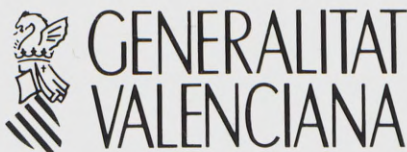
ILMO. SR. D. JOSÉ HILARIÓN VERDÚ CANDELA
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

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





La isla de Nueva Tabarca o Tabarca en la costa valenciana de Alicante. *(Se ven la iglesia y el recinto fortificado).*