

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXXVII

1996

Número único

*Reconstrucción hipotética del hallazgo de la Dama.
La Alcudía de Elche. Colección A. Ramos.*

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1996

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.

EDITA: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

I.S.B.N.: 84-922839-0-4

DEPÓSITO LEGAL: V. 2.393-1997

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia (España)

Tel. 96-391 23 04* • Fax 96-392 06 39

REFERENCIAS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LOS RELIEVES ACADÉMICOS CONSERVADOS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES Y EN LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA, DE VALENCIA

Repartida entre el Museo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica, de Valencia, se halla una misma colección de relieves académicos de los siglos XVIII y XIX, de extraordinaria importancia, tanto por su calidad como por ser en algunos casos las únicas obras conocidas que se conservan de sus artífices, todos ellos vinculados y la mayoría formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia.

La finalidad de estos relieves variaba. En unos casos, se trataba de las obras presentadas por los artistas para poder obtener la aprobación académica necesaria para ejercer libremente su profesión; en otros, eran ejercicios obligatorios para ascender en el escalafón académico, y en ocasiones, se trataba de obras presentadas por sus artífices en los certámenes celebrados en la Academia, concretamente en los concursos generales, de periodicidad trienal.⁽¹⁾

Excepto en casos aislados, no han sido estudiados apenas en la bibliografía hasta hace pocos años, si bien se dejaba constancia de su existencia. David Vilaplana por primera vez analizó estilísticamente los relieves del Museo de Bellas Artes en su conjunto, sacando algunos del anonimato.⁽²⁾ Asimismo, fueron estudiados cinco de ellos con motivo de la exposición Tolsá, Gimeno y Fabregat, Méjico-Alicante, 1989.⁽³⁾

En este artículo únicamente pretendemos llevar a cabo un estudio histórico de esta valiosa colección, basándonos en las fuentes documentales del Archivo de la Academia de San Carlos, de Valencia, dejando para posterior ocasión un análisis más profundo, que incluya una valoración estilística y un apunte biográfico de los artífices de estos relieves.

Después de abordar el estudio propuesto detallaremos las fuentes documentales y bibliográficas en que nos hemos basado y a las que haremos referencia abreviadamente en el análisis de cada pieza; análisis que desarrollaremos siguiendo un criterio cronológico.

1.- ABEL Y CAÍN OFRECEN SACRIFICIOS A DIOS Y ES ACEPTADO EL DEL PRIMERO.

IGNACIO VERGARA.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'59 x 0'44 m.



Fig. 1.- Ignacio Vergara. Abel y Caín ofrecen sacrificios a Dios y es aceptado el del primero. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 1)

- (1) Para comprender todo el engranaje académico, aparte de los Estatutos de la Academia propiamente dichos, puede consultarse el capítulo introductorio de la obra de Bérchez, J.- Corell, V.: *Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia 1768-1846*. Valencia, 1981.
- (2) Vilaplana Zurita, D.: "Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Escultura", *Historia del Arte Valenciano*, IV. Valencia, 1989; íd.: "Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia", *Goya*, 1991, n.º 220, pp. 210-219.
- (3) Buchón Cuevas, A.: "La Escultura Valenciana Contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia". *Tolsá, Gimeno, Fabregat. trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia, 1989.

Este relieve, firmado en el ángulo inferior izquierdo, lo presentó Ignacio Vergara (1715-1776), en la Academia de Santa Bárbara, de Valencia, en la sesión del 30 de mayo de 1754, en la que profesorado y académicos de mérito y supernumerarios entregaron una obra con el asunto propuesto a cada uno por la Academia, la cual organizó una exposición con aquellos trabajos, que se prolongó desde ese día, onomástica del Rey, Fernando VI, hasta el 4 de diciembre del mismo año, día del santo de la Reina, Bárbara de Braganza.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva un relieve de yeso, idéntico a éste, que pensamos será, quizá, un vaciado suyo.

FUENTES DOCUMENTALES.

Breve Noticia...: 1757, p. 32; Inventario, 1797, n.º 5.

BIBLIOGRAFÍA.

Ceán : 1800, V, p. 188; Araujo Gómez: 1885, p. 479; Buchón Cuevas: 1986, p. 136.

2.- EL SACRIFICIO DE ELÍAS EN PRESENCIA DEL REY ACAB.

LUIS DOMINGO

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'43 x 0'57 m.

Este relieve, firmado dos veces en el ángulo superior izquierdo, fue presentado por Luis Domingo (1718-1767) en la Academia de Santa Bárbara, de Valencia, en la sesión del 30 de mayo de 1754 (véase el relieve anterior).

FUENTES DOCUMENTALES.

Breve Noticia...: 1757, p. 32; Inventario, 1797, n.º 14.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahali: 1897, p. 362; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 8, n.º 32; Vilaplana Zurita: 1989, p. 280; íd.: 1991, p. 211, fig. 1; Buchón: 1989, p. 106, n.º 21.

3.- SACRIFICIO DE ISAAC.

JUAN BAUTISTA NICOLAU

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'82 x 0'62 m.

En la Junta Ordinaria (en adelante, J.O.) de 11 de diciembre de 1768 celebrada en la Academia de San Carlos de Valencia se leyó un memorial de Juan Bautista Nicolau (n. 1729) en el que pedía se le diera asunto para realizar una obra con la que obtener aprobación para el ejercicio

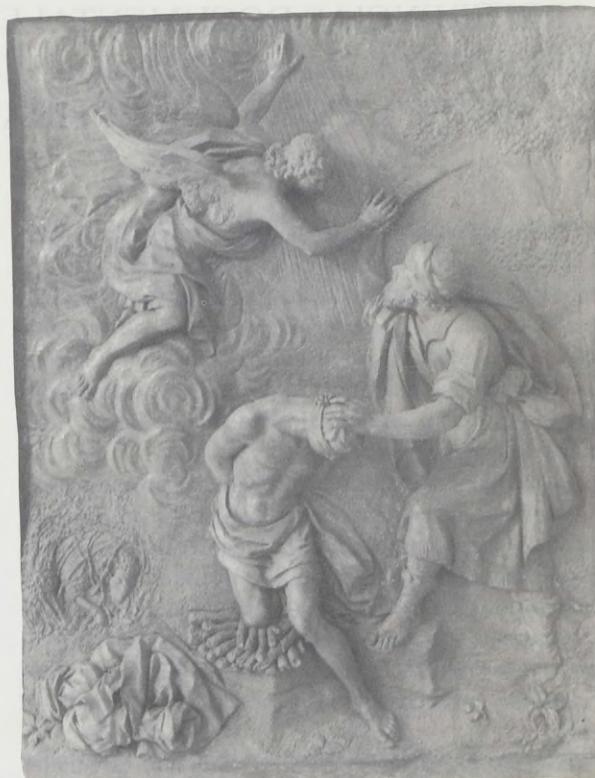


Fig. 3.- Juan Bautista Nicolau. *Sacrificio de Isaac*. Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 3)

de su profesión. Se determinó que modelara un relieve con este tema. La obra fue presentada el 29 de enero de 1769, y después de examinarla obtuvo la aprobación que solicitaba.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º, 1768-1786.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 6, n.º 23; Aldana Fernández: 1970, p. 254; Vilaplana: 1989, p. 273; íd.: 1991, p. 211, fig. 2.

4.- LA CIUDAD DE VALENCIA IMPLORANDO LA REAL PROTECCIÓN PARA LA ERECCIÓN Y FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS, POR MEDIO DE LA REAL DE SAN FERNANDO.

JOSÉ PUCHOL RUBIO

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'59 x 0'462 m.



Fig. 4.— José Puchol Rubio. *La ciudad de Valencia implorando la protección de Carlos III para la fundación de la Real Academia de San Carlos.*
Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 4)

En la J.O. de la Academia de San Carlos celebrada el 30 de abril de 1769, José Puchol Rubio (1743-1797) presentó este relieve y, en atención a su aplicación y estar dicha obra “manejada con buen gusto y bien acabada” se le concedió el nombramiento de académico de mérito por la escultura, que solicitaba, al obtener todos los votos favorables.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario, 1797, nº 6; Libro de Individuos, capítulo de académicos de mérito, f. 177 vº.

5.- ALEGORÍA DE UN JOVEN ESCULTOR CONDUCIDO POR MINERVA AL TEMPLO DEL HONOR.

PEDRO JUAN GUISSART.
VALENCIA. Museo de Bellas Artes.



Fig. 5.— Pedro Juan Guissart. *Alegoría de un joven escultor conducido por Minerva al templo del honor.*
Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 5)

Relieve de barro cocido. 0'92 x 0'63 m.

Por este relieve obtuvo su autor, Pedro Juan Guissart (m. 1803), el nombramiento de académico de mérito por la escultura en la J.O. de 13 de diciembre de 1772 celebrada en la Academia de San Carlos, de Valencia.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario, 1797, nº 12; Libro de Individuos, capítulo de académicos de mérito, f. 158.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 5, nº 14; Igual Úbeda: 1966, p. 6; Aldana: 1970, p. 184; Vilaplana: 1989, p. 279; Buchón: 1989, p. 107, nº 22; Bérchez: 1990, pp. 365-366; Vilaplana: 1991, p. 214, fig. 12.

6.- LA REAL PROTECCIÓN QUE ESTA ACADEMIA DE SAN CARLOS HA OBTENIDO DE S.M. POR MEDIO Y A INFLUJO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

FRANCISCO SANCHIS.
VALENCIA. Universidad Politécnica.
Relieve de barro cocido. 0'82 x 0'54 m.

Por todos los votos a favor Francisco Sanchis (1740-1791) obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos, al presentar este relieve en la J.O. de 19 de junio de 1772.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 9, figura como Alegoría del Señor don Carlos III; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, f. 157 vº.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 395; Aldana: 1970, p. 320; Vilaplana: 1989, p. 279.

7.- EL ACTO EN QUE EL REY MORO PRESENTÓ LAS LLAVES DE ESTA CIUDAD AL REY DON JAIME EL CONQUISTADOR.

JOSÉ ESTEVE BONET.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'68 x 0'47.

En la J.O. de 23 de febrero de 1772 José Esteve Bonet (1741-1802) obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos, de Valencia, habiendo salido todos los votos a su favor.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 8; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, f. 157 vº; Legajo 65, nº 209.

BIBLIOGRAFÍA.

Martí Mayol: 1867, p. 10; Boix: 1877, p. 30; Ossorio y Bernard: 1883, I, p. 205; Viñaza: 1889, p. 170; Alcahalí: 1897, p. 366; Aldana: 1970, p. 127; Igual: 1971, p. 218, lám. VII; Pedraza: 1988, p. 302; Vilaplana: 1989, p. 276.

8.- SAN VICENTE MÁRTIR PRESO EN LA CÁRCEL.

FRANCISCO NAVARRO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'55 x 0'72 m.

Es la prueba de pensamiento presentada por Francisco Navarro (n. 1739) para optar al premio de segunda clase de escultura del concurso general de 1773, según el asunto establecido en la J.O. de 19 de julio de 1772. Cotejada con la obra de repente, le fue adjudicado el premio en la Junta General de la Academia de San Carlos celebrada el 13 de agosto de 1773.



Fig. 6.- Francisco Navarro. San Vicente Mártir preso en la cárcel. Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 8)



Fig. 7.- Francisco Brú. Carlos III en acto de poner bajo la protección de la Inmaculada los reinos de España y la nueva distinguida Orden española. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 9)

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º, 1768-1786; Inventario, 1797, nº 34.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 389; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 8, nº 29; Aldana: 1970, p. 250; Vilaplana: 1989, p. 275; íd.: 1991, p. 214, fig. 7.

9.- **CARLOS III EN ACTO DE PONER BAJO LA PROTECCIÓN DE LA INMACULADA LOS REINOS DE ESPAÑA Y LA NUEVA DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA.**

FRANCISCO BRÚ.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'65 x 0'45 m.

Gracias a esta obra, que fue presentada en la J.O. de 18 de abril de 1773 de la Academia de San Carlos, Francisco Brú (1733-1803) obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la escultura, al haber recibido nueve votos favorables de los doce totales.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 7; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, ff. 158 y 158vº.

10.- **CARLOS III.**

JOSÉ PUCHOL RUBIO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'90 (eje mayor)x0'56 (eje menor) m.

Por este relieve, vaciado en yeso del retrato marmóreo de Carlos III que Puchol Rubio labró para una de las sobrepuestas del presbiterio de la iglesia del Temple de Valencia, obtuvo este artista el nombramiento de director honorario en la clase de escultura de la Academia de San Carlos en la J.O. del 25 de mayo de 1774.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 41; Libro de Individuos, capítulo de los directores honorarios por la escultura, nº 1.

BIBLIOGRAFÍA.

Aldana: 1970 (bis), lám. 6; Vilaplana: 1989, p. 278; Buchón: 1989, p. 109, nº 24; Vilaplana: 1991, p. 216.

11.- **MINERVA CORONANDO LAS ARTES.**

JOSÉ ESTEVE BONET.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'90 x 0'56 m.



Fig. 8.- José Esteve Bonet. *Minerva coronando las Artes*. Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 11)

El 13 de febrero de 1774 José Esteve Bonet obtuvo honores de teniente en la Academia de San Carlos en su clase de escultura por esta obra.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786. Inventario. 1797, nº 16.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 4, nº 9; Aldana: 1970, p. 128; Igual: 1971, p. 219; Vilaplana: 1989, p. 276; Buchón: 1989, p. 108, nº 23; Vilaplana: 1991, p. 215, fig. 8.

12.- **LA TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR.**

FRANCISCO SANCHÍS.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'80 x 0'55 m.

Francisco Sanchís obtuvo honores de teniente por la escultura en la Academia de San Carlos al presentar esta obra en la J.O. de 9 de enero de 1774.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 18; Libro de individuos..., capítulo de tenientes honorarios por la escultura, nº 1.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 395; Aldana: 1970, p. 320 (afirman que se encuentra en la Academia de San Fernando, de Madrid).

13.- **NUESTRA SEÑORA, EL NIÑO DIOS, SAN JUAN BAUTISTA Y SAN JOSÉ.**

FRANCISCO BRÚ.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Bajorrelieve de yeso. 0'88 (eje mayor) x 0'67 (eje menor) m.

Esta obra le valió a Francisco Brú Pérez el nombramiento de teniente honorario de escultura en la J.O. de 5 de mayo de 1776 de la Academia de San Carlos.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 49; Libro de Individuos..., capítulo de tenientes honorarios, nº 3; Legajo 65, nº 193.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 4, nº 12; Vilaplana: 1989, p. 274; íd.: 1991, p. 212.

14.- **SAN FERNANDO Y SAN CARLOS.**

FRANCISCO BRÚ.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'80(eje mayor) x 0'62 (eje menor) m.

En la J.O. de 10 de junio de 1778, celebrada en la Academia de San Carlos se presentó este relieve, acompañado de un memorial de su artífice, Francisco Brú, y en atención a esta obra y a las demás que tenía presentadas, se acordó que se tendría en cuenta en la primera vacante de teniente de escultura que ocurriera.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 10.

BIBLIOGRAFÍA.

Tormo: 1932, p. 54; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 6; Pedraza: 1988, p. 308; Vilaplana: 1989, pp. 273-274; Buchón: 1989, p. 110, nº 27; Vilaplana: 1991, p. 212, fig. 6.

15.- **JAEI HABIENDO MUERTO AL CAPITÁN SÍSARA.**

FRANCISCO ALBEROLA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'78 x 0'55 m.

En la J. O. de 24 de agosto de 1779 Francisco Alberola obtuvo por este relieve, que presentó acompañado de un memorial, el nombramiento de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos, tal como solicitaba.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 51; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, nº 9; Legajo 65, nº 194.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 344 (según él se halla en la Academia de San Fernando); Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 3, nº 7 (lo atribuye a Vicente Llácer y para él representa Píramo y Tíse en el acto de darse la muerte al ver su cadáver); Aldana: 1970, p. 16 (repite a Alcahalí); Vilaplana: 1989, p. 283; íd.: 1991, p. 218, fig. 18 (rectifica el argumento y lo presenta como anónimo).

16.- **BESAEL Y ODOLÍAS, DIRECTORES DEL TABERNÁCULO, SEGÚN LA IDEA QUE DIOS HABÍA DADO, HACEN PRESENTE A MOISÉS MANDE SUSPENDER LA CONTRIBUCIÓN IMPUESTA AL PUEBLO PARA SU CONSTRUCCIÓN, POR HABERSE YA RECOGIDO SUPERABUNDANTE RIQUEZA, LO QUE EJECUTA A VOZ DE PREGÓN.**

FRANCISCO NAVARRO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'56 x 0'77 m.



Fig. 9.- Francisco Navarro. *Besael y Odolías diciendo a Moisés que no pida más ofrendas para el tabernáculo.* Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 16)

Este relieve corresponde a la prueba de pensado realizada por el único opositor, Francisco Navarro, para la primera clase de escultura del concurso general de 1780, celebrado en la Academia de San Carlos. En la J.O. de 30 de marzo de 1780 se acordaron los asuntos de pensado que debían realizar los aspirantes a los premios. En la Junta General de 21 y 22 de noviembre del mismo año los correspondientes a las pruebas de repente; entregándose los premios en la Junta Pública celebrada cuatro días después.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 28.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 389; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 2, nº 2; Vilaplana: 1989, p. 275; íd.: 1991, p. 214, fig. 13. Los dos últimos lo atribuyen a José Vilella, si bien Vilaplana indica que en el Museo de Valencia se citaba un relieve del mismo tema de Francisco Navarro.

17.- JESUCRISTO ENCARGÁNDOLE LA IGLESIA A SAN PEDRO

AGUSTÍN PORTAÑA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

En la J.O. de 23 de marzo de 1781 de la Academia de San Carlos se presentó este relieve (Tercera aparición de Jesucristo a San Pedro junto al lago Tiberíades) de Agustín Portaña, por el que obtuvo el nombramiento de teniente honorario de escultura.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 17; Libro II de los Individuos..., capítulo de tenientes honorarios por la escultura, nº 4; Legajo 66, nº 14.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 392; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 8, nº 31; Aldana: 1970, p. 284; Vilaplana: 1989, p. 278; íd.: 1991, p. 215, fig. 10.

18.- HELIODORO ARROJADO DEL TEMPLO.

JOSÉ GIL.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'51 x 0'82 m.

Este relieve fue modelado por José Gil como prueba de pensado para el premio de primera clase de escultura del concurso general de 1783. El tema se dispuso en la J.O. de 26 de enero de 1783. Con él y con la obra hecha como prueba de repente, consiguió Gil el primer premio



Fig. 10.- José Gil. Heliodoro arrojado del templo. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 18)

de escultura, que le fue entregado en la Junta Pública de 1 de noviembre de 1783.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 29.

19.- LA MUERTE QUE HIZO DARLE A LUCIO SÉNECA EL EMPERADOR CLAUDIO NERÓN.

FRANCISCO ALBEROLA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'79 x 0'61 m.

Por este relieve Francisco Alberola (m. 1822) obtuvo el nombramiento de teniente director honorario de escultura en la J.O. de la Academia de San Carlos celebrada el 9 de junio de 1785.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 1º. 1768-1786; Inventario. 1797, nº 13; Legajo 66, nº 66.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 344; Aldana: 1970, p. 16; Vilaplana: 1989, p. 283; íd.: 1991, p. 218, fig. 17.

20.- DAVID OFRECIENDO EN SACRIFICIO EL AGUA DE LA CISTERNA DE BETLEM.

JOSÉ COTANDA.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'64 x 0'83 m.

Este relieve lo presentó José Cotanda Clemente (1758-1802) como prueba de pensado para el premio de primera clase de escultura del concurso general de 1789, cuyo



Fig. 11.- José Cotanda. *David ofreciendo en sacrificio el agua de la cisterna de Betlem.*
Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 20)

asunto se había fijado en la J.O. de 7 de diciembre de 1788. Por él y por el que modeló como prueba de repente se le adjudicó el premio en la Junta General de 10 de julio de 1789.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800; Inventario. 1797, nº 31.

BIBLIOGRAFÍA.

Buchón: 1995 (en prensa).

21.- CUANDO SAN LUCAS Y SAN PABLO FUERON A PREDICAR AL MAR DE ALCAYA.

AGUSTÍN PORTAÑA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'86 x 0'62.

En la J.O. de la Academia de San Carlos celebrada el 5 de julio de 1789 se leyó un memorial de Agustín Portaña en el que suplicaba se le admitiera este relieve y se colcara en la sala de juntas en el lugar de otro de su mano que representaba a *David cuando va a pelear con el gigante Goliat*, por parecerle que tenía más mérito; solicitud que fue atendida por los miembros de la Academia.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800; Inventario. 1797, nº 11; Legajo 53, s/n.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 392; Aldana: 1970, p. 284; Vilaplana: 1989, p. 278; Vilaplana: 1991, p. 213, fig. 9.

22.- EL REY D. RAMIRO AL QUE SE LE APARECE EN SUEÑOS EL APÓSTOL SANTIAGO EN LA MONTAÑA DE CLAVIJO.

VICENTE LLÁCER.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'62 x 0'50.

Este relieve, hasta ahora anónimo, fue presentado como prueba de pensado por Vicente Llácer y Alegre (n. 1772) para optar al premio de segunda clase de escultura del concurso general de 1795, cuyo asunto se fijó en la J.O. del 1 de marzo de ese año. En la General celebrada el 13 de octubre obtuvo el premio al que aspiraba.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800. Inventario. 1797, nº 40.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 383; Aldana: 1970, p. 208 (afirman que se encuentra en la Academia de San Fernando); Vilaplana: 1989, p. 283; íd.: fig.3.

23.- EL MARTIRIO DE SANTA CATALINA.

JOSÉ GIL.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'88 x 0'62.

En la J.O. de 15 de mayo de 1792 celebrada en la Academia de San Carlos se leyó un memorial de José Gil (1759-1828) en el que solicitaba que se le diera asunto para hacer una obra para crearse académico de mérito en su clase. La junta determinó que realizara un relieve con El martirio de Santa Catalina. En la J.O. de 6 de diciembre de 1795 presentó la obra y obtuvo el nombramiento al que aspiraba.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800.; Inventario. 1797, nº 15; Libro de Individuos..., f. 159 vº.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín: 1955, p. 4, nº 10; Vilaplana: 1989, p. 282; íd.: 1991, p. 217, fig. 16.

24.- LA TÚNICA DE JOSÉ.

JOSÉ COTANDA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'87 x 0'68.

Por esta obra obtuvo José Cotanda el nombramiento de académico de mérito por la escultura, que le fue otorgado en la J.O. de la Academia de San Carlos celebrada el 5 de noviembre de 1798.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800; Inventario. 1797, nº 59; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, nº 15.

BIBLIOGRAFÍA.

Aldana: 1970, p. 106; Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 7, nº 25; Vilaplana: 1989, p. 281; íd.: 1991, p. 217, fig. 15; Buchón: 1995 (en prensa).

- 25.- **ESTANDO EL REY DN. ALONSO IV DE ARAGÓN EN EL REAL DE VALENCIA, RATIFICA EN SU PRESENCIA LOPE FERNÁNDEZ PACHECO, EMBAJADOR DE PORTUGAL, LA CONCORDIA RENOVADA POR LOS REYES DE ARAGÓN Y CASTILLA EN LA VILLA DE ÁGREDA.**

JOAQUÍN DOMÉNECH.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'63 x 0'83 m.



Fig. 13.- Joaquín Doménech. Estando Alfonso IV de Aragón en el Real de Valencia ratifica en su presencia el embajador de Portugal la concordia renovada por los reyes de Aragón y Castilla en Ágreda.

Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 25)

El tema de este relieve fue fijado en la J.O. del 4 de marzo de 1798 de la Academia de San Carlos como prueba de pensado de la primera clase de escultura del concurso general de ese año. Para optar al premio se presentaron Vicente Llácer, que obtuvo dos votos, y Joaquín Doménech, que consiguió diez (Junta General de 14 y 15 de noviembre de 1798). Probablemente sea el último

artista el artífice de esta obra, pues nos parece de mayor calidad que el relieve conservado en la Universidad Politécnica de Valencia con el mismo tema (nº 26), el cual sería el presentado por Vicente Llácer, que aunque no consiguió el premio, obtuvo por él el nombramiento de académico supernumerario por la escultura (J.O. de 28 de noviembre de 1798).

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800; Inventario. 1797, nº 61.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p. 363 (este autor, y quienes en él se han basado, indica que se encontraba en la Academia de San Fernando, de Madrid); Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 36, nº 9; Aldana: 1970, p. 118; Vilaplana: 1989, p. 282; íd.: 1991, p. 217, fig. 19.

- 26.- **ESTANDO EL REY DN. ALONSO IV DE ARAGÓN EN EL REAL DE VALENCIA, RATIFICA EN SU PRESENCIA LOPE FERNÁNDEZ PACHECO, EMBAJADOR DE PORTUGAL, LA CONCORDIA RENOVADA POR LOS REYES DE ARAGÓN Y CASTILLA EN LA VILLA DE ÁGREDA.**

VICENTE LLÁCER.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'70 x 0'88 m.

(Véase el comentario del relieve anterior)

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 2º. 1787-1800; Inventario. 1797, nº 60; Libro de Individuos, capítulo de académicos supernumerarios, nº 2.



Fig. 14.- Vicente Llácer. Estando Alfonso IV de Aragón en el Real de Valencia ratifica en su presencia el embajador de Portugal la concordia renovada por los reyes de Aragón y Castilla en Ágreda.

Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 26)

27.- **JESUCRISTO PARTIENDO EL PAN EN EL CASTILLO DE EMAÚS.**

JOSÉ CLOOSTERMANS.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'50 x 0'60 m.



Fig. 15.- José Cloostermans. *Jesucristo partiendo el pan en el castillo de Emaús*. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 27)

José Cloostermans (1783-1836) por este relieve y el correspondiente a la obra de repente ganó el premio de segunda clase de escultura del concurso general de 1804, habiendo obtenido los nueve votos a su favor en la Junta General de 22 y 23 de octubre de 1804. El asunto para la prueba de pensado se fijó en la J.O. de 11 de marzo del mismo año.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3º. 1801-1812; Inventario. 1797, nº 73.

28.- **MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS.**

VICENTE ROIG

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'57 x 0'79.

Por este relieve (J.O. 9-febrero-1806) y por el repente que representaba *El desmayo de la reina Esther*, Vicente Roig, profesor de escultura y director de esa clase y de dibujo de la ciudad de Tarragona, fue nombrado académico de mérito de escultura de la Academia de San Carlos, de Valencia, el 3 de agosto de 1806.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3º. 1801-1812; Inventario. 1797, nº 75.



Fig. 16.- Vicente Roig. *Moisés salvado de las aguas*. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 28)

29.- **EL DESEMBARCO DE COLÓN EN LAS INDIAS DONDE FIJA LA CRUZ.**

JOSÉ GIL Y NADALÉS(?)

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'53 x 0'63 m.



Fig. 17.- José Gil y Nadalés(?). *El desembarco de Colón en las Indias donde fija la cruz*. Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 29)

En la J.O. de 1 de marzo de 1807 se fijó el asunto que se representa en este relieve como el correspondiente a la prueba de pensado por la segunda clase de escultura del concurso general de ese año. Comparado con la prueba de repente, se adjudicó el premio a José Gil y Nadalés (n. 1783) en la Junta General de 21 de octubre.

Según el inventario de 1797-1849 esta obra ya no existía en la Academia en 1815.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3º. 1801-112; Inventario. 1797, nº 77.

30.- **NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO JUNTO AL POZO DE JACOB PIDIÓ DE BEBER A LA SAMARITANA.**

JOSÉ CLOOSTERMANS.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'79 x 0'61 m.

José Cloostermans obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la escultura el 4 de noviembre de 1810, al haber presentado en la Academia de San Carlos este relieve con el asunto que se le había fijado el 22 de julio de 1810.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3°. 1801-1812; Inventario. 1797, nº 80; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, nº 20; Legajo 68, nº 3.3.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 7, nº 27; Aldana: 1970, p. 100; Vilaplana: 1989, p. 284; íd.: 1991, p. 219, fig. 20.

31.- **EL REY DE ARAGÓN DON SANCHO RAMÍREZ TENIENDO SITIADA HUESCA ES HERIDO MORTALMENTE DE UNA FLECHA, Y NO PERMITE SE LA EXTRAIGAN HASTA QUE SUS HIJOS, GRANDES Y PRELADOS JUREN NO LEVANTAR EL SITIO HASTA RENDIR LA PLAZA.**

JOSÉ GIL Y NADALÉS O VICENTE GIL Y MELIÁ.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'44 x 0'59 m.

José Gil y Nadalés realizó un relieve con este tema como prueba de repente del primer premio de escultura del concurso general de 1810, el cual obtuvo (Junta General de 5 de diciembre de 1810 y junta Pública de 13 del mismo mes y año).

Vicente Gil y Meliá, su primo, eligió en octubre de ese año este asunto para representarlo en un relieve como prueba de repente para obtener el título de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3°. 1801-1812; Legajo 77, s/n; Libro 6°. 1828-1845.

32.- **SANSÓN DESPEDAZA A UN LEÓN.**

FELICIANO IRANZO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'61 x 0'53 m.

Feliciano Iranzo (n. 1781) obtuvo por esta obra, cuyo asunto se había establecido en la J.O. de la Academia de San Carlos de 14 de mayo de 1810, y por el repente que trabajó en la misma Academia, el premio de segunda clase de escultura del concurso general de aquel año (Junta General de 6 de diciembre).

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 3°. 1801-1812; Inventario. 1797, nº 82.

33.- **ELIEZER CUANDO PRESENTA A REBECA UNOS BRAZALETES Y ZARCILLOS DE ORO JUNTO AL POZO DE JACOB.**

IGNACIO GARCÍA.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'85 x 0'67 m.

En la J.O. de 21 de abril de 1813 se le señaló asunto a Ignacio García con el que crearse académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos. El 1 de octubre de 1815 obtuvo el nombramiento que deseaba al presentar este relieve.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 4°. 1813-1821; Inventario. 1797, nº 86.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcahalí: 1897, p.375 (afirma que se encuentra en la Academia de San Fernando); Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 7, nº 26; Aldana: 1970, p. 158; Vilaplana: 1989, p. 280; íd.: 1991, p. 217, fig. 14.

34.- **DALILA ENTREGA A SANSÓN A LOS FILISTEOS.**

JOSÉ GIL Y NADALÉS.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'65 x 0'75.

En la J.O. de 3 de noviembre de 1816 José Gil y Nadalés obtuvo el nombramiento de académico supernumerario por la escultura gracias a este relieve.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 4°. 1813-1821.; Inventario. 1797, nº 88.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 3, nº 3; Aldana: 1970, p. 166; Vilaplana: 1989, p. 284; íd.: 1991, p. 219, fig. 21.

35.- **JUDITH VICTORIOSA CON LA CABEZA DE HOLOFERNES.**

FELICIANO BERENGUER.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'76 x 0'58 m.



Fig. 19.— Feliciano Berenguer. *Judith victoriosa con la cabeza de Holofernes.*
Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 35)

Feliciano Berenguer (n.1791) obtuvo por esta obra el nombramiento de académico supernumerario por la escultura en la J.O. de la Academia de San Carlos celebrada el 2 de agosto de 1829.

FUENTES DOCUMENTALES.
Libro 6º. 1828-1845; Inventario. 1797, nº 100.

36.- LEGIONARIOS ROMANOS MUESTRAN LA CABEZA DE POMPELLO A JULIO CÉSAR.

BERNARDO LLÁCER.
VALENCIA. Museo de Bellas Artes.
Relieve de barro cocido. 0'54 x 0'77 m.

En la J.O. de 1 de mayo de 1831 Bernardo Llácer presentó este relieve y un memorial en que solicitaba el nombramiento de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos. Los académicos acordaron admitir la obra y le señalaron el tema para hacer la obra de repente. Presentada y aprobada esta última en J.O. de 5 de junio de 1831, obtuvo el nombramiento que solicitaba.



Fig. 20.— Bernardo Llácer. *Legionarios romanos muestran la cabeza de Pompello a Julio César.*
Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 36)

FUENTES DOCUMENTALES.
Libro 6º. 1828-1845; Inventario. 1797, nº 103; Libro de Individuos..., capítulo de académicos de mérito por la escultura, nº 26; Legajo 74, nº 189.

BIBLIOGRAFÍA.
Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 8, nº 30; Aldana: 1970, p. 209; Vilaplana: 1989, p. 285; íd.: 1991, p. 219, fig. 22.

37.- SAN EUSEBIO EMPAREDÁNDOLE POR ORDEN DEL EMPERADOR ROMANO CONSTANCIO.

ANTONO ESTEVE Y ROMERO.
VALENCIA. Universidad Politécnica.
Relieve de barro cocido. 0'98 x 0'65 m.

Antonio Esteve y Romero (1804-1859) presentó esta obra como prueba de pensado en la J. O. de 23 de octubre de 1831. Por ella y por la de repente que se le asignó se acordó concederle el grado de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos el 6 de noviembre de 1831.

FUENTES DOCUMENTALES.
Libro 6º. 1828-1845; Libro de individuos..., capítulo de académico de mérito por la escultura. 162 V.º

BIBLIOGRAFÍA.
Alcahalí: 1897, p. 370.

38.- SEPULCRO A LAS CENIZAS DE IGNACIO VERGARA.

VICENTE GIL Y MELIÁ.
VALENCIA. Universidad Politécnica.
Relieve de barro cocido. 1'01 x 0'70 m.



Fig. 22.— Vicente Gil y Meliá. *Sepulcro a las cenizas de Ignacio Vergara.*
Valencia. Universidad Politécnica. (n.º 38)

En Junta Pública de 19 de noviembre de 1841, Vicente Gil y Meliá obtuvo por esta obra, prueba de pensamiento, y por la de repente que se le asignó, el premio de la primera clase de escultura del concurso general que solemnizaba la onomástica de Isabel II en la Academia de San Carlos.

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 6º. 1828-1845.

39.- CONSTANTINO QUE RECIBE DE MANOS DE SUS SOLDADOS EL PENDÓN PARA SÍ.

VICENTE GIL Y MELIÁ.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'79 x 0'59 m.

Por este relieve, hasta ahora anónimo, que presentó acompañado de un memorial solicitándolo, Vicente Gil y Meliá (n. 1816) obtuvo el grado de académico supernumerario por la escultura de la Academia de San Carlos en la J.O. de 6 de noviembre de 1842.



Fig. 23.— Vicente Gil y Meliá. *Constantino que recibe de manos de sus soldados el perdón para sí.*
Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 39)

FUENTES DOCUMENTALES.

Libro 6º. 1828-1845; Legajo 76, nº 214.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 7, nº 28; Vilaplana: 1989, p.285; íd.: 1991, p. 219, fig. 23.

Aparte de estos relieves académicos de autoría conocida se conservan otros todavía anónimos en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia. La restauración de que han sido y están siendo objeto los últimos, probablemente arrojen luz sobre algunos de ellos.

40.- ESCENA IMPERIAL ROMANA.

ANÓNIMO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'57 x 0'80 m.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 9, nº 35; Vilaplana: 1991, p. 212, fig. 4.

41.- **EL BUEN SAMARITANO.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'60 x 0'77. m.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 9, n° 34; Vilaplana, p. 212, fig. 5.



**Fig. 24.- Anónimo. *El buen samaritano.*
Valencia. Museo de Bellas Artes. (n.º 41)**

42.- **DEFENSA DEL PARQUE DE MONTELEÓN POR DAOÍZ Y VELARDE.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Museo de Bellas Artes.

Relieve de barro cocido. 0'62 x 0'54 m.

BIBLIOGRAFÍA.

Garín Ortiz de Taranco: 1955, p. 3, n° 6; Vilaplana: 1989, p. 285; íd.: 1991, p. 219, fig. 24.

43.- **ESCENA BÍBLICA DE UN MILAGRO.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'68 x 0'86 m.

En el Inventario de la Academia iniciado en 1797 se anota un bajorrelieve de la *Resurrección de Lázaro* (n° 32) que valió a Pedro Bellver el primer premio de la clase de escultura del concurso general de 1792 y otro con el mismo tema (n° 72) con el que logró igual premio Francisco Millán en el concurso general de 1804. Este último

ya no existía, según la misma fuente documental, en 1815. De representar el relieve esta escena no se ajustaría al pasaje evangélico.

44.- **ESCENA HISTÓRICA.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'47 x 0'59 m.

45.- **EL JUICIO DE PARIS.(?)**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'52 x 0'75 m.

46.- **ESCENA MITOLÓGICA.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'73 x 1'07 m.

47.- **ESCENA MITOLÓGICA.**

ANÓNIMO.

VALENCIA. Universidad Politécnica.

Relieve de barro cocido. 0'64 x 1 m.

Mención aparte merecen dos relieves que son vaciados de yeso de otras obras escultóricas. Uno de ellos, conservado en la Universidad Politécnica de Valencia (0'46 x 1'86 m.), es un vaciado del relieve del sepulcro de Fernando VI en las Salesas Reales, de Madrid, obra de Francisco Gutiérrez (Inventario. 1797, yesos, n° 17). El otro, en el Museo de Bellas Artes, de Valencia, fue atribuido con interrogante a Ignacio Vergara por Garín Ortiz de Taranco (1955, p. 42, n° 154). Se trata de un vaciado en yeso (1 x 2'25 m.) del relieve con "putti" que cantan en el altar de Borromini de la capilla Filomarino en los Santos Apóstoles de Nápoles, obra de F. Duquesnoy, "el Flamenco". Éste es recogido en el Inventario de 1797, en el capítulo de yesos, con el número 29.

FUENTES DOCUMENTALES

Todas ellas se encuentran en el Archivo de la Academia de San Carlos.

MANUSCRITAS

“Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786” (Libro 1º).

“Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 asta 1800” (Libro 2º).

“Libro tercero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812” (Libro 3º).

“Libro cuarto. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde 1813 a 1821” (Libro 4º).

“Libro quinto. Acuerdos en limpio Juntas Ordinarias desde 1821 a 1827 (Libro 5º).

“Libro sexto. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde 1828 a 1845” (Libro 6º).

“Inventario general de las Pinturas, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vaciados, Dibuxos de todas clases y diseños de arquitectura; y también de las obras pertenecientes al Ramo del Grabado: de los Libros e Impresiones; con alguna noticia de su ejecución y adquisición: ultimamente de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Academia de San Carlos. Hecho en el año 1797, por el Secretario de la misma y algunos de sus más zelosos directores” (Inventario. 1797).

“Libro de Individuos de la Rl. Academia de Sn. Carlos de Valencia desde su erección”.

Legajos 53, 65, 66, 74, 76 y 77.

IMPRESAS

Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura; erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus Naturales para estas bellas Artes. Madrid, 1957.

BIBLIOGRAFÍA

ALCAHALÍ, B. de: Diccionario biográfico de artistas valencianos. Valencia, 1897.

ALDANA FERNÁNDEZ, S.: Guía abreviada de artistas valencianos. Valencia, 1970.

ALDANA FERNÁNDEZ, S. (bis): Pintores valencianos de Flores (1766-1866). Valencia, 1970.

ARAUJO, F.: Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia. Madrid, 1885.

BÉRCHEZ, J.: “Cultura artística entre la tradició y la novetat”. L'època borbònica fins a la crisi del Antc Règim. Historia del País Valencià. Valencia, 1990.

BOIX, V.: Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX. Valencia, 1877.

BUCHÓN, A.: Ignacio Vergara Gimeno. Escultor barroco y académico valenciano. 1715-1776. Tesis de Licenciatura (inérita). Universidad de Valencia, 1986.

— — : “La escultura valenciana contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia”. Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII. Valencia, 1989, pp. 81-110.

— — : “El escultor José Cotanda. Vida y obra”. Ars Longa, 1995 (en prensa).

CEÁN BERMUDEZ, A.: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, 1800.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.M^a: Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 1955.

IGUAL ÚBEDA, A.: “Primeres noticies de l'escultor valencià del segle XVIII Pere Joan Guissart”. Anales del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1966.

— — : José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Valencia, 1971.

MARTÍ MAYOL, J.V.: Biografía de D. José Esteve Bonet. Castellón, 1867.

OSSORIO Y BERNARD: Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX. Madrid, 1883, 1.

PEDRAZA, P.: “Les artes figuratives al segle XVIII: pintura, escultua y gravat”. Historia de l'Art al País Valencià. Valencia, 1988.

TORMO, E.: Valencia. Los Museos. Madrid, 1932.

VILAPLANA ZURITA, D.: "Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo. La escultura". Historia del Arte valenciano. IV, Valencia, 1989.

___: "Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia". Goya, 1991, nº 220, pp. 210-219.

VIÑAZA, C.de la: Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez. Madrid, 1889.

ANA M^a BUCHÓN CUEVAS

LA ALCUDIA Y LA DAMA DE ELCHE

Conferencia Inaugural del Curso 1996-97 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Un montículo en la llanura, una Alcudia, ése es el topónimo del yacimiento arqueológico ilitano del que ahora expondré un sucinto esquema para precisar cómo, en sus siete metros de ruinas superpuestas, se sucedieron las distintas épocas y ciudades que lo configuran. Y, una vez situados los tiempos pasados, trataré de ese espléndido busto ibérico que hoy llamamos Dama de Elche e intentaré comunicarles qué es la Dama de Elche, quién fue esa Dama, por qué se esculpió y cuándo se realizó.

La Alcudia es un yacimiento que guarda los restos del pasado desde el año 5.000 a.J.C. Las gentes que hace siete milenios se establecieron allí lo hicieron porque encontraron que ese lugar reunía unas especiales dotes de defensa, porque en la antigüedad era un islote rodeado por un río. Allí se inició la vida urbana en estas tierras y sus gentes evolucionaron a lo largo de las etapas neolíticas, de la Edad del Cobre y de la del Bronce hasta que, ya en el siglo VII a.J.C., iniciaron un proceso de comercio con pueblos mediterráneos, con fenicios, con griegos, con tartesios..., que implicó unas relaciones humanas y una culturización que, con la asimilación de estímulos técnicos, artísticos y espirituales, originó una civilización autóctona y personalísima que hoy llamamos ibérica.

La Alcudia permite seguir los pasos del tiempo e identificar el desarrollo de la cultura ibérica que se inició a mediados del siglo VI a.J.C. y que en su primera etapa, en su período Arcaico, se caracterizó por una producción escultórica de raíz orientalizante y por una cerámica de decoración geométrica. En ese periodo, en La Alcudia, ya se edificó un templo, consagrado a la Gran Diosa, a la divinidad única a quien veneraba el mundo entero bajo diversos nombres y variados ritos según expresaba Apuleyo.

Hacia el año 410 a.J.C. se inició su época Clásica, se produjo la sustitución de los influjos orientales por los helenos, fue el momento de plenitud de esta civilización, el momento de producción de la magnífica estatuaría cuyo más bello ejemplar es la Dama de Elche. Durante este período Clásico se enriqueció el templo ya existente en La Alcudia con espléndidas esculturas: un caballero togado, varios guerreros, una dama entronizada, un grifo y dos imágenes que nos hacen comprender y conocer los cultos practicados en él. Aludo a las esculturas del templo que reproducen a un caballo y a un toro, espíritus

respectivos de la tierra y de la fertilidad. Imágenes que nos presentan la realidad de la práctica de los cultos agrarios, cultos a través de los cuales, con su liturgia y sus ritos, los fieles pedían a la tríada divina ese gran milagro anual que consistía en la obtención de la próxima cosecha.

Porque los dioses, como la semilla enterrada, debían permanecer una parte del año en el seno de la tierra, en los infiernos, para luego, en primavera mostrarse en epifanía a los humanos y traer con ellos esa cosecha, traer con ellos ese cambio “cósmico” que era capaz de transformar aquella semilla en una flor.

Esta etapa concluyó, de forma violenta, entre los años 228 y 218 a.J.C. a causa de los avatares de la Segunda Guerra Púnica. La ciudad y su templo fueron devastados, con sus fragmentos escultóricos se pavimentaron las calles, sólo una pieza fue salvada de aquella destrucción, fue escondida y ha llegado intacta a nuestros días. Después hablaré de ella.

Tras aquellos demoledores hechos la ciudad se reedificó, su templo volvió a levantarse y se inició el período Ibero-púnico y Helenístico de la cultura ibérica que en La Alcudia está caracterizado por unas decoraciones cerámicas que representan la plasmación de la idea de la divinidad femenina. Esta diosa se muestra pintada bien como prótomo que brota como una flor de su cáliz o bien como figura independiente aunque siempre asociada a la mostración de la plenitud de la simbología vegetal y animal que la rodea. En el primer caso esta representación hace referencia al nacimiento del capullo floral que se metamorfosea en cabeza de mujer. Es la germinación vegetal que se manifiesta en un rostro divino, el rostro que nace pero que todavía en su tallo es una flor, con lo que se expone un pensamiento universal del mundo antiguo que expresa la idea de tránsito.

Esa cabeza supone la plasmación del momento en que la divinidad brota de la tierra para presentarse ante los humanos porque esa cabeza es la de la diosa que nace del propio orden vivificante que preside. Así, la imagen que brota del cáliz de una flor es una manifestación más de las epifanías divinas representadas en la cerámica de La Alcudia que se muestran con una figuración casi completa, exponentes del segundo caso citado, y que presentan una imagen femenina con alas, con vestido acampanado, asociada a una exuberante vegetación y bordeada por

rosetas reiterativas de su divinidad y símbolo de su presencia.

Tras esta etapa llegaremos al año 42 a.J.C., año en el que a esta ciudad, que pudo ser la Heliké citada por Diodoro Sículo, Lépido le concedió el rango de Colonia romana, latinizó su nombre y, desde entonces, la historia la conoce como Ilici. Augusto, el año 27 a.J.C., ratificó aquella consideración y además la declaró inmune, le concedió el Derecho Itálico y el derecho a acuñar moneda. Pero aún más, regaló un templo a la diosa local, templo que se inauguró el año 12 a.J.C., acto que se conmemoró con la emisión de una moneda, un semis, que en su anverso presenta la cabeza laureada de Augusto y en su reverso un templo tetrástilo con una dedicatoria en su arquitrabe en el que se lee IVNOVI: para Juno. Porque Juno era la advocación romana de la Gran Diosa de los iberos, la que fue Tanit, la que era Diosa Celeste, la divinidad venerada por aquellas gentes.

Precisamente estos últimos años hemos excavado en La Alcudia la zona del foro romano y hemos encontrado en él el templo de Juno, pero además se ha descubierto la existencia de dos templos más: uno frente al de la diosa y otro a su lado derecho. Estos hallazgos han puesto de manifiesto la continuidad, bajo distintos nombres, de las divinidades iberas y así podemos comprender como en el situado frente al de la Celeste pudo estar el de aquel Poseídas, el esposo, Señor de la tierra y de los campos cultivados, simbolizado por el caballo, que en esta época hispanorromana se veneraría como Heracles y el lateral correspondería al antiguo Sabazio, ahora tal vez Atis-Adonis, a la divinidad simbolizada por el toro, al hijo, el amante y la víctima de la Diosa.

A partir de aquellos momentos, paulatinamente, la identidad ibérica va siendo sustituida por la uniformidad romana propia del Imperio y, consecuentemente, se fue creando una ciudad de tipo provincial romano, una ciudad que, a mediados del siglo III de nuestra era, sufrió las incursiones francas, y que, en la primera mitad del siglo IV, se cristianizó. En ella se edificó una gran basílica que se decoró con un magnífico pavimento de mosaico policromo. Ilici fue desde entonces sede episcopal. A principios del siglo V soportó las inestabilidades de las llamadas invasiones bárbaras, tras las cuales quedó bajo el mandato visigodo, etapa con la que se acentuó la crisis económica hasta el extremo de caer en el olvido los conocimientos técnicos hasta entonces logrados. Así, ya a mediados del siglo VIII, con la instalación en tierras próximas de la Elich islámica, Ilici, poco a poco, trasvasó su población a la ciudad nueva.

Con este esquema no sólo he pretendido informar escuetamente del contenido arqueológico e histórico de La

Alcudia, sino también marcar los tiempos de las etapas pasadas y en ellas situar el objeto que ahora pasaré a tratar. He querido así, en la secuencia del devenir histórico, precisar el tiempo de La Dama de Elche.

Siempre es correcto hablar bien de una dama, deja de serlo la expresión de algún comentario no suficientemente documentado o la supuesta información. Por ello, intentaré exponer lo que concretamente conozco de la dama que a partir de ahora ocupará esta conferencia, de la Dama de Elche.

Pierre París afirmaba que la Dama de Elche era, sin duda alguna, una obra única y que ningún monumento ibérico se le podía comparar.

Después Blanco Freijeiro escribía: “no sabemos si fue un prototipo que tuvo éxito y fue imitado, o si el género era anterior a ella y el artista no puso de su parte más que su genialidad. Ésta no se le puede negar. Del mismo modo que en el arte del Renacimiento no puede haber más Gioconda que la de Leonardo, por muchos y admirables bustos de mujer que se le puedan contraponer, en el arte ibérico no habrá más Dama que la de La Alcudia. Otras admirables podrán aparecer y ojalá aparezcan, pero pretender que una de ellas prive de su sitio a esta Dama equivaldría a negar la existencia del genio en el mundo del arte. Y cuando García y Bellido escribía que la escultura española no alcanzó la altura de la Dama hasta que el Maestro Mateo esculpió en Santiago el Pórtico de la Gloria, no hacía más que proclamar una verdad incontestable”. Y hoy es significativa esta apreciación puesto que, reunidos los artistas contemporáneos, en 1995, valoraron a la Dama de Elche como la mejor escultura española, pero seguida, en un segundo lugar, por el Pórtico de la Gloria; también de ella se ha escrito que su “mundo está en su intimidad, en el recogimiento, en la meditación y en el silencio, algo que sugiere un Más Allá escatológico, no olímpico. Visto desde ella misma, el mundo clásico se revela, si no como inferior, sí como distinto...”.

La Dama de Elche es una de las obras escultóricas más célebres del mundo. Hoy se custodia en el Museo Arqueológico Nacional, tras su estancia en el Louvre desde fechas inmediatas a su descubrimiento en 1897 hasta 1939, año en el que, para su seguridad, fue trasladada al Castillo de Montauban, donde se ocultó hasta 1941, fecha de su regreso a España, y tras su larga permanencia en el Museo del Prado.

Su localización respondió a un hallazgo fortuito producido durante la realización de tareas agrícolas. Pero de las circunstancias que lo rodearon es deducible que se trató de una ocultación intencionada, puesto que para su seguridad erigieron un semicírculo de losas protectoras que delimitaban el espacio suficiente para albergar la pieza

y que adosaron a la muralla de la ciudad. Existió una idea de conservación en este escondrijo que dió su fruto y permitió que esta espléndida obra escultórica llegara intacta a nuestros días, conservando incluso buena parte de su policromía.

En cuanto a la Dama en sí, la posibilidad del indigenismo de esta obra indica que únicamente es demostrable su producción local, puesto que la piedra en que está labrada procede de las canteras de Elche, pero esa piedra pudo estar trabajada tanto por un ibero educado en talleres greco-orientales como por un artesano foráneo desplazado a las tierras de Iberia, por lo que se carece de base documental que permita no sólo la identificación del artista que la creó sino, incluso, la ascendencia del mismo.

El rostro de la Dama destaca por la personalidad de sus facciones: nariz delgada y recta, boca de labios finos, ojos rasgados que debieron tener la pupila y el iris superpuestos, y una ligera asimetría general que personaliza su expresión abstraída, aparente reflejo de una concentración profunda que representa de modo insuperable el contacto de lo humano con lo divino. Esta expresión es la que da carácter español al busto porque no se debe a ningún modelo o influjo exterior y tal vez en ella radique su consideración de pieza única dentro del conjunto de la estatuaria antropomorfa en general.

Ese rostro resalta a pesar de mostrarse enmarcado y abrumado por el aparato de su tocado y de sus aderezos. Sólo la expresión de aquél rostro captó toda la sensibilidad de artista de su autor. Así como en las estatuas femeninas del llamado arte clásico la condición de diosa anula el aspecto de mujer, en la Dama de Elche todo su mundo está en la profundidad de la apariencia silenciosa de una condición humana que trasciende a lo divino.

Su cuello y su pecho están adornados por tres collares integrados por dos tipos de colgantes: bulas porta-amuletos y anforillas. Reproducciones de joyas que responden a modelos fechados entre los años 440 y 260 a.J.C. Se trata de joyas de tipo orientalizante que aluden a la existencia de una corriente procedente de países ribereños del Este mediterráneo matizada por creaciones de la periferia griega y a que fueron adoptadas en Iberia como modelos ornamentales asociados a las representaciones de mujeres que habían prestado sus rasgos para permitir el retrato de la divinidad, puesto que únicamente los retratos de sacerdotisas, que fueron en sí la propia divinidad, se engalanaron con grandes bulas porta-amuletos de eminente carácter protector mientras que las estatuas de los fieles oferentes portaban collares acordonados.

La Dama de Elche presenta en su espalda un hueco, una cavidad casi esférica cuya capacidad es insuficiente

para considerarla urna funeraria, por lo que sólo sería válida como depósito de ofrendas o como contenedor de algún objeto talismánico.

La pieza fue concebida y realizada como busto, dato argumentable por razones técnicas y artísticas que indican que no se trata de la parte superior de una estatua rota o cortada. Además, en función de los hallazgos de fragmentos de piezas similares a la de Elche, parece probable que en la escultura de los iberos existiese un género consistente en la realización de bustos femeninos, de rostros entre bellos e ideales, engalanados con una fastuosa riqueza material de la que sin duda eran merecedoras las representaciones.

Y también un razonamiento ideológico podría explicar la condición del busto como canon escultórico que precisara el modelo para las realizaciones incompletas de cuerpos antropomorfos, puesto que existió una etapa cronológica y cultural en la historia del busto en sí en la que aquél no era considerado como tal, sino sólo como la parte superior de un cuerpo en movimiento vertical. Constituiría pues un ánodos, es decir una escena plástica que representa personajes que brotan del suelo, de la tierra, y que responden a un tránsito ctonio, a un viaje fúnebre, a un regreso tenebroso, a una ascensión de tipo revivificador procedente del estadio infernal, pues al descenso al interior de la tierra sigue la subida al reino de la luz desde las tinieblas.

El busto es una representación simbólica en la que lo realmente importante es el significado, no la figuración. Los bustos se muestran alegóricamente cortados del resto de su cuerpo, pero esa imagen parcial que ofrecen no existiría en el pensamiento ibérico más que temporalmente, durante un instante, durante su tránsito. Pues las gentes conocedoras del ritual sabían que el personaje salía de la tierra, subía a la luz, y que inmediatamente se mostraría en su integridad corporal; o bien, que descendía al seno de esa tierra y que pronto desaparecería de su visión.

La elaboración de bustos presupone la necesidad de introducir en el pensamiento de los artesanos la forma simbólica del prótomo con la finalidad de transmitir de modo visible el carácter fúnebre de las divinidades así representadas, que precisamente por responder a esa forma constituyen manifestaciones expresivas de sus epifanías ante los humanos.

La concepción del busto debió responder a una forma religiosa cuya difusión se realizó a través del mundo mediterráneo grequizado, que bajo la manifestación genérica de prótomo se extendió a las representaciones de todas las divinidades subterráneas del occidente mediterráneo: itálicas, etruscas, púnicas y ibéricas.

Con relación a la problemática referida a si esta obra reproduce la imagen de una mujer mortal o de una diosa

o a si reunía ambas apariencias a la vez para expresar la unidad de lo divino y lo humano, existen interpretaciones distintas. Pudo tratarse de una mujer ricamente ataviada o pudo ser la figura ideal de una diosa, o incluso una ambigua manifestación de las dos. La evidencia nos precisa que su escultor reprodujo los rasgos del rostro de una auténtica mujer.

La Dama de Elche es, sin duda, el retrato de una mujer real, mujer que en parte de su tocado responde a la descripción de Artemidoro de Efeso alusiva al adorno en el vestir de ciertas hembras de Iberia. Es una mujer y además la escultura responde a la copia de un modelo real puesto que no se da en ella la perfección física de la divinidad: sus dos mitades del rostro no son iguales. La obra es fiel reflejo de una mujer que ofreció su rostro a la estatua divina.

Además, en el ambiente mediterráneo helenizado del que participaron los iberos, pudo ser usual el hecho de situar ante los templos "estatuas de mujeres que fueron sacerdotisas" de la diosa, al igual que en la entrada de los santuarios "hay estatuas de mujeres en piedra, de muy buen arte, y de las que dicen los del país que representan sacerdotisas"... Éstas son citas de Pausanias, "Periégesis", II 38,8; y VII 25,7.

Por todo ello, considero que la Dama de Elche fue el retrato de una gran sacerdotisa de la diosa, que no fue una estatua de la diosa en sí sino que se representó sólo como el reflejo que la propia divinidad causaba en ella. Porque el cuerpo físico de la sacerdotisa era parte constitutiva del ser divino y su fisonomía pasaba a ser receptáculo terrestre del espíritu de la diosa. Así esta Dama fue una mujer que siendo mujer revistió a la divinidad, y al mismo tiempo fue la diosa hecha mujer.

Y, por último, debo intentar dar respuesta a la pregunta: ¿cuándo se esculpió? Parece evidente que esta obra escultórica, que estilísticamente puede ser relacionada con modelos rodios, puede fecharse, tanto por sus parentescos como por los tipos de joyas que reproduce y por su asociación al conjunto escultórico del templo ibérico de La Alcuía, en el denominado periodo Ibérico Clásico, es decir entre los años 410 y 228 a.J.C., si bien esta amplitud cronológica todavía puede ceñirse más, pues las precisiones aportadas por su factura y por su ornamentación determinan su esculpido entre los últimos años del siglo V y la primera mitad del IV a.J.C.

RAFAEL RAMOS FERNÁNDEZ

BIBLIOGRAFÍA.-

RAMOS FERNÁNDEZ, R.: "De Heliké a Ilici". Ed. Such-Serra. Alicante, 1974; "La ciudad romana de Ilici". *Instituto de Estudios Alicantinos*, II-7. Alicante, 1975; "Excavaciones en La Alcuía de Elche". *Excavaciones Arqueológicas en España*, 91. Madrid, 1976; "Las villas de la centuriación de Ilici". Symp. Ciudades Augusteas, II. Zaragoza, 1977; "Arqueología. Métodos y Técnicas". Ed. Bellaterra. Barcelona, 1977 (3ª ed., 1987); "Lecciones de Arqueología". U.N.E.D. Madrid, 1980; "La Alcuía y su Museo Monográfico". *HISTORIA* 16, 46. Madrid, 1980; "Arqueología Prehistórica de la Península Ibérica". Ed. Picher. Elche, 1982; "La Alcuía de Elche". *CAAM*. Alicante, 1983; "La Alcuía: Del Eneolítico a la etapa visigoda". Madrid, 1984; "Introducción a la Historia del Arte. De la Prehistoria al Islamismo". *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1986;

"La escultura antropomorfa de Elche". *ESCULTURA IBÉRICA. Revista de Arqueología*. Madrid, 1987; "Iconografía funeraria en la cerámica de La Alcuía". *Archivo Español de Arqueología*, 60. Madrid, 1987; "Los Museos Arqueológicos de Elche y La Alcuía". *Nuestros Museos*, XIII. Ed. Vicent. Valencia, 1989; "Nuevos hallazgos en La Alcuía de Elche. Su simbología religiosa y funeraria". *Archivo Español de Arqueología*, 62. Madrid, 1989; "El toro de Iberia". Hmje. J. Molina. Academia Alfonso X. Murcia, 1990; "Guía del Museo y del Yacimiento de La Alcuía". Elche, 1990; "Ilici". I Congreso Hispano-Italiano de Historia y Arqueología. Roma, 1991; "Simbología de la cerámica ibérica de La Alcuía de Elche". Elche, 1991; "La Dama de Elche". *MADRID*, 4. Madrid, 1991; "El yacimiento arqueológico de La Alcuía de Elche". Serie Minor. Valencia, 1991 (2ª ed., 1994); "El monumento funerario de El Parque de Elche". XX Congreso Nacional de Arqueología.

Santander-1989. Zaragoza, 1991; "Aspectos iconográficos de la Gran Diosa de Elche en los períodos ibéricos". I Coloquio Internacional de Religiones Prehistóricas. ZEPHYRVS, XLIII. Salamanca, 1992; "Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche". *Studi Classici*, 1. Fac. Lettere, XVI. Perugia, 1992; "Ritos de tránsito. Sus representaciones en la cerámica ibérica". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5-6. Murcia, 1992; "La crátera ibero-romana de La Alcudia". Hmje. E. Pla. *Servicio de Investigación Prehistórica. Trabajos Varios*, 89. Estudios de Arqueología ibérica y romana. Valencia, 1992; "El caballo como divinidad ibérica". *AUREA SAECULA*, 10. Barcelona, 1993; "El Elche de hace 2000 años". *Temas d'Elx*, 22. Elche, 1994; "Novedades escultórico-arquitectónicas en La Alcudia". *Revista de Estudios Ibéricos*, 1. Universidad Autónoma de Madrid, 1995; "El prótomo de caballo: una interpretación para su tipo en los reversos de la moneda hispano-cartaginesa". IX Congreso Nacional de Numismática. Elche, 1995; "El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche". Elche, 1995; "Probables relaciones entre la Helike griega y la ibérica". Second International Conference on Ancient Helike and Aigialeia. Aigion, 1995; "La expresión iconográfica en la cerámica ibérica de Elche". XXIII Congreso Nacional de Arqueología. Elche, 1996; "Hace más de 2000 años: De Ilici a Elche". Elche, 1996.

RAMOS FOLQUÉS, A.: "Nuevos descubrimientos en Ilici". *Archivo Español de Arqueología*, 26. Madrid, 1933; "Nuevas excavaciones en La Alcudia". *Corona de Estudios*. Madrid, 1941; "Hallazgos cerámicos en Elche y algunas consideraciones sobre el origen de ciertos temas". *Archivo Español de Arqueología*, 56. Madrid, 1944; "La Dama de Elche. Madrid, 1945; "La Dama de Elche. Datos para su cronología". III Congreso Arqueológico del Sureste Español. Murcia, 1947; "Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche". *Archivo Español de Arqueología*, 81. Madrid,

1950; "La escultura ibérica y las excavaciones de Albertini en La Alcudia". *Archivo Español de Arqueología*, 85. Madrid, 1952; "La Alcudia de Elche". *Noticario Arqueológico Hispánico*, II. Madrid, 1955; "Excavaciones en La Alcudia". *Noticario Arqueológico Hispánico*, III y IV. Madrid, 1956; "La escultura ibérica de Elche". V International Congress Frühgeschichte. Berlín, 1961; "La Dama de Elche". Ed. Peñíscola. Barcelona, 1965; "Un kernos y otros vasos de La Alcudia de Elche". IX Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 1966; "Estratigrafía de La Alcudia". *Saitabi*, XVI. Valencia, 1966; "La cerámica ibérica de La Alcudia de Elche". VI Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas. Roma, 1966; "Excavaciones en La Alcudia". Trabajos n.º 39 del Servicio de Investigación Prehistórica. Valencia, 1970; "Evolución de la cerámica campaniense a la sigillata en La Alcudia". R.C.R.F., XI-XII. Munich, 1970; "Historia de Elche. Elche, 1970; "Un cancel visigodo en La Alcudia". *PYRENAE*, 8. Barcelona, 1972; "El nivel ibero-púnico en La Alcudia de Elche". *Rivista di Studi Liguri*, XXXIV. Bordighera, 1973; "Guía de La Alcudia y su Museo". Elche, 1973; "La Dama de Elche". Elche, 1974; "El Cristianismo en Elche". Alicante, 1975; "Ritos religiosos en La Alcudia en la época ibero-púnica". XIII Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 1975; "Un mosaico helenístico en La Alcudia". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIV. Valencia, 1975; "Excavaciones en La Alcudia". *Excavaciones Arqueológicas en España*, 91. Madrid, 1976; "Cerámica ibérica de La Alcudia con figuras animales a tinta plana". XV Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 1977; "Guía de La Alcudia y su Museo". Elche, 1980; "La cerámica ibérica de La Alcudia de Elche". Alicante, 1990.

RAMOS MOLINA, A.: "Cabeza de toro ibérica de La Alcudia". XXI Congreso Nacional de Arqueología. Teruel-1991; "Planimetría de La Alcudia de Elche". Alicante, 1996.

CATEDRAL DE VALENCIA. EL AULA CAPITULAR NUEVA (Continuación)

En Archivo de Arte Valenciano *LXXVI* (1995) páginas 30-31 expusimos lo referente al edificio; ahora nos vamos a ocupar de “su contenido”: lo que hay en a) La Sala y lo que hay en b) La Capillita de las Reliquias.

a) En el Aula (o Sala) Capitulare tenemos: 1. El Episcopologio y 2. La Sillería.

1. EPISCOPOLOGIO

Serie de 5 cuadros retratos de los Obispos y Arzobispos de Valencia.

Del 1 al 24 (Ferrer de Pallarés a Fernando de Loaces, inclusive) están pintados sobre guardamaciles (pieles).

Los restantes sobre lienzos.

El patrón de los retratos es un rectángulo de 86 cm. de altura por 60 cm. de anchura.

Este patrón se ha tomado con cierta amplitud. Hay cuadros que lo superan en algunos centímetros, por ejemplo, el de Juan de Ribera y bastantes otros, sobre todo, entre los modernos.

Los mejores son, en líneas generales, los antiguos.

Los que están en mejor estado de conservación son, como es natural, los más recientes.

Son, uno por uno, los siguientes:

1. JUAN DE JUANES (o su taller). Ferrer de Pallarés, Ob. de Valencia de 1240-1243. Guadamacil.

2. JUAN DE JUANES (o su taller). Arnaldo de Peralta, Ob. de Valencia de 1243-1248. Guadamacil.

3. JUAN DE JUANES (o su taller). Fr. Andrés de Albalat, Ob. de Valencia de 12408-1276. Guadamacil.

4. JUAN DE JUANES (o su taller). Jazperto de Botonach, Ob. de Valencia de 1276-1288. Guadamacil.

5. JUAN DE JUANES (o su taller). Fr. Raimundo Despont, Ob. de Valencia de 1289-1312. Guadamacil.

6. JUAN DE JUANES (o su taller). Raimundo Gastón, Ob. de Valencia de 1312-1348. Guadamacil (deteriorado), (restaurado).

7. JUAN DE JUANES (o su taller). Hugo de Fenollet, Ob. de Valencia de 1348-1356. Guadamacil (muy deteriorado), (restaurado).

8. JUAN DE JUANES (o su taller). Vidal de Blanes, Ob. de Valencia de 1365-1369. Guadamacil.

9. JUAN DE JUANES (o su taller). Jaime de Aragón (Carden), Ob. de Valencia de 1369-1396. Guadamacil.

10. JUAN DE JUANES (o su taller). Hugo de Lupia, Ob. de Valencia de 1398-1427. Guadamacil (deteriorado), (no restaurado. la leyenda).

11. JUAN DE JUANES (o su taller). Alfonso de Borja (Papa). Cardenal en 1444 y Papa Calixto III el 7 de abril de 1455, Ob. de Valencia de 1429-1458. Guadamacil (restaurado en 1962 por F. Calatayud).

12. JUAN DE JUANES (o su taller). Rodrigo de Borja (1.er Arzobispo de Valencia) Papa Alejandro VI, Ob. de Valencia de 1458-1492. Guadamacil (restaurado después de 1939), (menos la leyenda).

13. JUAN DE JUANES (o su taller). César Borja (Cardenal), Ob. de Valencia de 1492-1498. Guadamacil (deteriorado), (en mal estado).

14. JUAN DE JUANES (o su taller). Juan Borja (Cardenal), Ob. de Valencia de 1499-1500. Guadamacil (deteriorado).

15. JUAN DE JUANES (o su taller). Pedro Luis Borja (Cardenal), Ob. de Valencia de 1500-1511. Guadamacil (deteriorado), (restaurado).

16. JUAN DE JUANES (o su taller). Alfonso de Aragón (Virrey de Barcelona y Arzobispo de Zaragoza), Ob. de Valencia de 1512-1520. Guadamacil (neces. buena restauración).

17. JUAN DE JUANES (o su taller). Erardo de la Marca (Cardenal), Ob. de Valencia de 1520-1538. Guadamacil (leyenda casi perdida).

18. JUAN DE JUANES (o su taller). Jorge de Austria, Ob. de Valencia de 1538-1544. Guadamacil.

19. JUAN DE JUANES (o su taller). Santo Tomás de Villanueva, Ob. de Valencia de 1544-1555. Guadamacil (Restaurado).

El actual NO es el retrato hecho por J. de Juanes en guadamacil (el único guadamacil, perdido de la serie). Se dio a restaurar para una “exposición”; pero lo cierto es que el actual retrato está sobre lienzo y no es del tiempo de J. de Juanes (o hecho por él). ¿Cuándo se perdió el original? No tenemos constancia.

20. VICENTE MACIP. JUANES (Hijo). Francisco de Navarra, Arzob. de Valencia de 1556-1563. Guadamacil (deteriorado).

21. VICENTE MACIP. JUANES (Hijo). Acisclo Moya de Contreras, Arzob. de Valencia de 1564-..... Guadamacil (deteriorado).

22. VICENTE MACIP. JUANES (Hijo). Martín P. (7) de Ayala, Arzob. de Valencia de 1564-1566. Guadamacil.

23. VICENTE MACIP. JUANES (Hijo). Fernando de Loaces, Arzob. de Valencia de 1567-1568. Guadamacil (deteriorado).

Consta documentalmente que estos cuatro retratos son de JUANES (hijo) Sanchis y Sivera, Catedral 510.

24. J. DE SARANYENA (Libre de obres, 1611, f. 68 v.). S. Juan de Ribera, Arzob. de Valencia de 1569-1611. Patriarca de Antioquia, etc. Lienzo restaurado.

25. A. desconocido. Pedro de Castro. Arzob. de Valencia de 1611-.... Lienzo

26. AYERBE, Juan. L. f. 33 (1649). Fr. Isidoro Aliaga. Arzob. de Valencia de 1612-1648. Lienzo.

27. J. ESPINOSA (1659). Fr. Pedro de Urbina, Arzob. de Valencia de 1649-1658. Lienzo.

28. J. ESPINOSA (1666) (L. f. 43; éste y el anterior). Martín L. de Hontiveros. Arzob. de Valencia de 1659-1666. Lienzo restaurado en 1676 por V. Salvador Gómez).

29. A. desconocido (L. fol. 61). Ambrosio Spinola. Arzob. de Valencia de 1667-1668. Lienzo restaurado en 1709 por José Medina.

30. J. ESPINOSA-V. SALVADOR (1676). Luis A. de los Cameros, Arzob. de Valencia de 1668-1676. Lienzo rehecho en la fecha indicada por el 2.º pintor).

31. Gaspar de la HUERTA (L. fol. 47 v.). Fr. Tomás de Rocaberti. Arzob. de Valencia de 1677-1699. Lienzo pintado en 1700.

32. Evaristo MUÑOZ. (L. fol. 47 v.). Fr. Antonio Folch de C., Arzob. de Valencia de 1700-1724. Lienzo pintado en 1724.

33. A. desconocido. Andrés de Orbe y Larreat, Arzob. de Valencia de 1725-1738. Lienzo.

34. A. desconocido. Andrés Mayoral Alonso, Arzob. de Valencia de 1738-1769. Lienzo.

35. A. desconocido. Tomás Azpuru, Arzob. de Valencia de 1770-1772. Lienzo.

36. Vicente INGLÉS (L. fol. 48). Francisco Fabián y Fuero, Arzob. de Valencia de 1773-1794. Lienzo 1799 (deteriorado).

37. A. desconocido. Antonio Despuig Dameto, Arzob. de Valencia de 1795-.... Patriarca de Antioqu. y Cardenal. Lienzo (le falta el marco). Se restauró hace poco.

38. A. desconocido. Juan F. Jiménez del Río, Arzob. de Valencia de 1796-1800. Lienzo.

Su sepultura estaba donde hoy el Altar mayor. Se quitaron sus restos de allí y su lauda sepulcral de mármol negro fue destruida ¡por innecesaria!

39. A. desconocido. Fr. Joaquín Company, Arzob. de Valencia de 1800-1813. Lienzo deteriorado por la humedad.

40. A. desconocido. Do. Veremundo Arias, Arzob. de Valencia de 1815-1824. Lienzo.

41. A. desconocido. Simón López García, Arzob. de Valencia de 1824-1831. Lienzo.

42. A. desconocido. Joaquín López Sicilia, Arzob. de Valencia de 1832-1835. Lienzo.

43. A. desconocido. Pablo García Abella, Arzob. de Valencia de 1848-1860. Lienzo (Los trece años de interregno entre él y el anterior debido a la desamortización y Guerras carlistas).

44. R. MONTESINOS. Mariano Barrio F. Cardenal, Arzob. de Valencia de 1861-1876. Lienzo.

45. J. CEBRIÁN M. Antolín Monescillo, Cardenal, Arzob. de Valencia de 1877-1892. Lienzo.

46. E. SOLER LLOPIS. Cirilaco M. Sancha, Cardenal, Arzob. de Valencia de 1892-1898. Lienzo.

47. ALONSO. Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, Cardenal, Arzob. de Valencia de 1898-1903. Lienzo.

48. A. desconocido. Victoriano Guisasola, Cardenal, Arzob. de Valencia de 1906-1914. Lienzo.

49. a desconocido. Valeriano Menéndez Conde. Arzob. de Valencia de 1914-1916. Lienzo.

50. A. desconocido. José Salvador Barrera. Arzob. de Valencia de 1917-1919. Lienzo.

51. A. desconocido. Enrique Reig Casanova, Cardenal.⁽¹⁾ Arzob. de Valencia de 1920-1923. Lienzo.

52. Ric. NAVARRO. Prudencio Melo y Alcalde, Arzob. de Valencia de 1923-1945.

53. F. CALATAYUD LLOV. Marcelino Olaechea Loizaga, Arzob. de Valencia de 1946-1966. Lienzo

54. J. CELDA DE LA V. José M.ª García Lahiguera, Arzob. de Valencia de 1969-197?. Lienzo

55. Ant. VINAIXA. Miguel Roca Cabanellas, Arzob. de Valencia de 1978-199?. Lienzo.

(1) Se les da el título de Cardenal aunque no ostentasen algunos tal dignidad mientras estuvieron al frente de la Archidiócesis, porque en los retratos aparecen siempre retratados en la máxima dignidad de su vida.

También ostentan en los retratos, desde Fabián y Fuero en adelante, las cruces de Carlos III, Isabel la Católica, etc., con sus inartísticas cintas en extraña amalgama con las vestiduras pontificales, bajo la capa pluvial. Los cinco últimos son excepción.

De los retratos de que no consta su autor nos ha parecido mejor no aventurarnos y atribuirlos a uno u otro, sin prueba alguna.

2. SILLERÍA

1. 26 Sillas corales: 13 a cada lado (adosadas a los muros izquierdo y derecho de la Sala.

(Parte de la sillería del antiguo Coro de la Catedral) (8)

De muy buen nogal. De las sillas del Coro bajo (o de Beneficiados)

Del taller de DOMINGO HERNÁNDEZ DE AYARZA (1594-1604)

Fueron colocadas aquí después de la Guerra de 1936-1939

B) RELICARIO

Hasta 1812 fue uno de los tesoreros artísticos más ricos del mundo.

En aquel año unos hombres necios, que querían paliar su enemiga la Iglesia con llamarse liberales, fundieron tontamente toda aquella inmensa riqueza para sacar en moneda acuñada el valor de ciento ochenta y tres pesetas con cincuenta céntimos. Un robo —pues aquello no era del Estado— y, ¡de fatales consecuencias!

Aún queda alguna que otra pieza intacta, que vale por sí sola bastante más que todo lo que sacaron con aquella boba fundición.

Hoy importantes relicarios se encuentran en el Museo (Tesoro) Catedralicio, donde se exhiben en su calidad de joyas de orfebrería.

Allí serán reseñados.

Se encuentra el Relicario en el Abside de la Sala Capitular o Capilla de las Reliquias.

Las Reliquias se hallan distribuidas en tres grandes armarios, empotrados en el Abside, cada uno de ellos, cerrados con dos puertas: la interna, de cristal (de una pieza) y la externa, de dos piezas (o batientes), de madera, con pinturas al exterior de escenas de la entrega de las Reliquias a la S. Iglesia Catedral.

Interiormente están divididos en tres estantes, el de medio (central) y en cuatro, los dos de los lados.

Toda la madera, no pintada (al interior principalmente) está labrada y dorada.

Fueron los autores: de la talla (ebanistería) Jerónimo PUCHOL y del dorado, José APARICIO.

Como las demás pinturas al fresco de este ABSIDE o Capillita fueron obra de Miguel PARRA. De él o su taller pueden ser también las de las puertas del Relicario. Representan éstas:

1. *PUERTA CENTRAL*: Entrega del Santo Cáliz a la Catedral por don Juan de Navarra.

2. *PUERTA IZQUIERDA*: Entrega de la Santa Espina a la Catedral por S. Luis Rey de Francia.

3. *PUERTA DERECHA*: Entrega de Reliquias a la Catedral por Alfonso V el Magnánimo.

INTERIOR DEL RELICARIO

a) ARMARIO CENTRAL:

PRIMER ESTANTE (9)

1. *LIGNUM CRUCIS* del Marqués de S. José.

Regalo de dicho Marqués, Canónigo en 8 febrero 1781.

El Relicario actual es una especie de portapaz de plata afiligranada, con cruz vaciada (donde va la Reliquia).

S. XIX, de poco gusto y no mucho valor.

2. *LIGNUM CRUCIS PATRIARCAL* (dicho erróneamente del patriarca, cual si hubiese pertenecido al Patriarca S. Juan de Ribera y éste lo hubiese donado a la Catedral).

Como Reliquia es la más notable que posee la Catedral, excepción hecha del Santo Cáliz de la Cena del Señor.

De ser todo auténtico, es uno de los mayores Lignum Crucis, si no el mayor, de toda la Cristiandad: 35 cm. de largo por 5 de ancho.

Parece ser el Lignum Crucis de doña Constanza, emperatriz de los Griegos (Leg. 47, n. 8) y en ese caso, es posible que nuestra Catedral posea el Lignum Crucis del Relicario imperial de Constantinopla. La Reliquia existía en la Catedral siglos antes del arzobispado de Juan de Ribera.

El Relicario está formado actualmente por dos partes:

1) Una cruz Patriarcal de plata dorada en todos sus lados, excepto el anterior que es de cristal para dejar en exposición el Lignum Crucis, colocada en tal forma (oriental).

La Cruz es sencilla pero de muy buen gusto.

2) Un pie de época posterior: s. XVI. Pudo ser hecho en tiempo del Patriarca Juan de Ribera, aunque no costado por él. La razón es que dicho pie de plata dorada, que lleva en relieve, los Apóstoles Evangelistas, Profetas, Angeles con instrumentos de la Pasión, etc., no ostenta en ningún sitio sus armas, como se decía.

Originariamente debió ser Cruz Procesional (Magnífico).

3. *LIGNUM CRUCIS* (crucecita muy pequeña) Calixto III?

El Relicario actual es una Cruz de plata (que lleva en una teca la Reliquia). El pie es de metal blanco

(Reformado después de 1812, al parecer, con restos de lo antiguo).

4. *LIGNUM CRUCIS de San Miguel de los SS. REYES.*

Procede de el Monasterio de S. Miguel y de los SS. Reyes (afueras de Valencia).

La Reliquia es uno de los mayores Lignum Crucis del mundo: una Cruz Patriarcal de 24 cm. de larga por 2 de ancha en su palo vertical.

Dícese ser la del Patriarcado latino de Jerusalén al tiempo de las Cruzadas.

Entregada al Cabildo en 20 de agosto de 1812 (Leg. 644, 8).

El Relicario en que está es pobrísimo: una Cruz Patriarcal de madera plateada con el centro dorado (cabe la Reliquia).

El primitivo Relicario debió ser expoliado en las vicisitudes porque atravesó el Monasterio en años anteriores a la entrega de la Reliquia a la S. I. Catedral.

(Se haya adosado al fondo del centro del estante).

5. *TROCITO DE LA ESPONJA con que dieron a beber a Cristo N. S.*

(Mt. 27, 48; Mc. 15, 36; Jn. 19, 29).

Relicario s. XV, gótico. De plata sobredorada. La Reliquia va en alto, dentro de un globo de cristal de roca artísticamente labrado coronado por una diadema de plata sobredorada.

Procede del Relicario de la Corona de Aragón. Donación de Alfonso V.

6. *RELIQUIAS DE LA CAPILLA DE STA. ESPINA*

Un Lignum Crucis, una Espina de la Corona de Xto. y otras diversas Reliquias.

Relicario grande, recompuesto, sin duda, después de 181? con piezas auténticas, que se pudieron salvar de los primitivos.

Se compone actualmente de tres partes:

1) (En lo alto). Una mándorla de cristal de roca dentro de la cual está colocada la Sta. Espina. Está rodeada por otra mándorla de oro, toda ella adornada de perlas y piedras preciosas.

2) (Bajo en anterior): un recipiente en forma de vaso de cristal de roca, que contiene una pequeña cruz pectoral.

Las peanas de estos dos relicarios, las guirnaldas de unión y los dos pavorreales que trepan por ella, parecen ser de oro (o al menos de plata fuertemente sobredorada) s. XV ambos. Regalo de Clemente VII (las Reliquias) a doña Violante de Castilla, de quien las recibió Jaime

Castelló, que fue quien las donó a la Capilla de la Sta. Espina, de que era patrono. (Vol. 3546, f. 281: 27 marzo 1422). Muy buenos.

3) (Debajo de los anteriores) UN CUBO de plata dorada: dos de sus partes contienen muchas reliquias de los Santos Lugares y de Stos. Apóstoles y Mártires; otros dan en escritura gótica a buril los nombres de las anteriores reliquias.

S. XV-XVI. Estilo plateresco incipiente. Debió formar parte de algún magnífico Relicario, que fue sin duda, fundido en 1812.

Lo demás de este precioso Relicario (el fuste y su peana), aunque parecen de plata, es del todo inferior a tan artísticas piezas.

Pertenece a mitad del s. XIX y carece de valor artístico, siendo en tal Relicario una especie de pegote.

7. *Parte de SEIS ESPINAS DE LA CORONA DE CRISTO.*

El actual Relicario es de plata, sencillo.

Lo regaló el Canónigo don Juan Bautista Pérez Caballero, en 22 diciembre 1918, después de depredado el magnífico antiguo por los liberales de 1812.

Compónese de un pie, que sostiene una gran teca de plata y cristal, dentro de la cual, sobre una reproducción pequeñísima de la Columna del Señor y dos flagelos, se halla un facsimil de un fragmento de la Corona, en el que van engastadas en oro parte de seis Espinas.

El antiguo, según consta por los Inventarios, era de una riqueza y arte muy elevados. Perteneció al Relicario de la Corona de Aragón y fue donación de Alfonso V.

ESTANTE SEGUNDO

1. *HUESO (fémur) de S. Jorge.*

Relicario de metal (plata?) dorado. La peana es de mader dorada S. XVIII o más bien recompuesto, al menos en el XIX. Pobre.

2. *Corporales con UNA FORMA SAGRADA.*

Salvada en la hijuela de un corporal del incendio de la Iglesiasilla de Aniñón, distrito de Calatayud.

Perteneció al Relicario de la Corona de Aragón y fue donada a nuestra Catedral por Alfonso V.

El Relicario actual conserva el araceli o teca del antiguo y una parte de su montura primitiva.

Toda esta parte es gótica s. xv; de plata sobredorada.

Alrededor del Araceli estas inscripciones góticas:

Ave verum Corpus natum

Vere passum immolatum

Dirupisti vincula mea

de Maria Virgine

in cruce pro homine.

Tibi sacrificabo hostiam laudis...

Depredado todo lo más del Relicario antiguo, se puso sencillamente, después de 1812, una peana de madera dorada, sin arte alguno, a lo poco que pudo salvarse con la Reliquia.

3. CAMISETA DEL NIÑO JESUS (tal vez de alguna Imagen milagrosa).

Del Relicario de la Corona de Aragón.

Entregada a la Catedral por Alfonso V.

El Relicario en que se encuentra parece ser el original, que se describe así en el Inventario primitivo: "Un cano de cristal engastats los caps en un cercle de or. Lo peu tot de or ab sis smalts ab les armes de Aragó y de Sent Antoni... lo cual con es sedat un costat e la cuberta de cristal un poc trencada".

Es lo que hoy vemos. Parece ser pudo ser ocultado y salvado, así de la depredación ministerial.

S. XV. Artístico y bueno.

4. Trocito de paño (dicho) de la vestidura de Cristo.

El Relicario actual no tiene valor alguno. Un mal pie de metal que sostiene un rectángulo, donde está, entre cristales de la Reliquia.

La Reliquia fue donación de Alfonso V.

El Relicario, depredado pobremente en 1812, era preciosísimo: de plata sobredorada, adornado por muchas piedras preciosas.

5. Antebrazo y mano derecha de S. Lucas Evangelista.

El Relicario actual es igual al de S. Jorge, descrito en el n.º 1, de este estante segundo. (Algunos restos del antiguo, recompuestos pobremente en la primera mitad del s. XIX).

La Reliquia es un antebrazo y mano derecha momificados. En los dedos lleva tres anillos (de oro?): el del dedo central con esmaltes, los laterales con piedras preciosas.

El Relicario antiguo, que perteneció a la Corona de Aragón, y que entregó a la Catedral Alfonso V, era parte de plata sobredorada: muy artístico y enriquecido con pedrería y esmaltes. Depredado, con toda probabilidad, en 1812.

TERCER ESTANTE

1. Trocito de manto de la Stma. Virgen. Donación de Alejandro VI.

El Relicario es un busto de plata sobredorada (la cara policromada o encarnada al natural). Hasta la Guerra de

1936 tenía corona real y piedras preciosas.

En su base esta inscripción: "Qui me invenerit inveniet vitam et hauriet salutem a Domino".

S. XV (finales).

En este tercer estante no hay actualmente más reliquias.

Los restantes relicarios fueron trasladados al Museo (parte del Tesoro).

b) ARMARIO DE LA IZQUIERDA

PRIMER ESTANTE:

1. Reliquia de los mártires turolenses (Parte de fémur o de Juan de Perusia o Pedro Saoferrato).

El Relicario actual no tiene valor.

De metal, pie de madera y tubo de cristal.

El antiguo de 80 onzas de plata fue depredado en 1812.

2. Omoplato derecho de S. Juan de Ribera.

El Relicario actual está compuesto de una teca grande en figura de mándorla de plata y dos cristales (Leg. 35, núm. 31) de 1801.

El pie es de metal blanco y sin valor.

Parece ser posterior. El primitivo debió ser de plata como la teca y sería depredado en la gran expoliación de 1812.

3. Parte de un hueso de Sta. María Egipciaca, penitente.

El Relicario actual: Una teca redonda de metal dorado. De poco valor. (Las demás piezas de valor de este estante se hallan hoy en el Museo [Tesoro] de la S. I. Catedral).

ESTANTE SEGUNDO

Hoy no se encuentran en este estante más que dos envoltorios con Reliquias de Santos.

Estaban en dos arquillas: la de ágata y plata y la de marfil, actualmente en el Museo (parte llamada Tesoro).

Acaba de colocarse en medio de este estante la siguiente Reliquia:

1. MANO DE S. LUIS BELTRAN.

El Relicario es bueno: de plata (la mano dentro de la teca, sobredorada).

El pie está compuesto de un Cáliz con la serpiente (alusión a un milagro del Santo: atentado de envenenarle con el vino de la S. Misa) y la forma. Alrededor del borde del Cáliz lleva esta inscripción: Los Marqueses de la Roca a su santo antecesor. 1933.

Fue costeado por dichos marqueses y cincelado por el platero Sr. Pajarón. (La reliquia se hallaba anteriormente en una cajita de plata, con su auténtica dentro).

(Las Reliquias restantes debieran guardarse en alguna arqueta, hasta que se provean de sus respectivos Relicarios).

ESTANTE TERCERO

1. *Reliquias (fragmentos de tibia, mandíbula y húmero), de los Santos Abdón y Senén.*

El Relicario actual es pobrísimo: de metal y vidrio, con pie de madera dorada (o más bien dada de purpurina).

El antiguo, costado por el canónigo don Honorato Foguerola, era de plata, con imágenes de los Santos. Depredado en 1812, no quedó sino la teca con las Reliquias, que se acomodó a un pie de madera.

2. *Reliquia (fragmento de ileon) de S. Luis Obispo de Toulouse.*

Relicario de poco valor: La teca de cristal con guarniciones de plata sobredorada: el pie de madera purpurinada. (Restos de depredación).

3. *Fragmentos de hueso (al parecer de costilla) atribuidos a S. Cosme y S. Damián.*

El Relicario actual: Una teca de cristal con guarniciones de plata sobredorada, colocado sobre fuste de madera y peana (Restos acomodados provisionalmente, después de la depredación en 1812 del artístico Relicario de plata con imágenes de los Santos en su parte superior).

4. *Bonete romano (birreta) que perteneció, según se dice, a S. Felipe Neri.*

5. *Fragmento de costilla de S. Andrés Apóstol.*

(Pergam. 0.17: Acta de entrega y Auténtica: Arch. Catedral).

El actual Relicario no vale nada: Un tubo de cristal (roto) sostenido por un pie de madera).

El Relicario primitivo: teca de oro con buenos esmaltes y pie de plata sobredorada, fue depredado para hacer moneda en 1812.

6. *Fragmentos de hueso de S. Bernardo de Alcira.*

(Leg. 654 n. 4: Auténtica 9 nov. 1850).

El Relicario es de metal blanco. Dentro de su teca, circundando la Reliquia, adornos de filigrana de plata.

7. *Fragmentos de hueso de S. Mauro Mártir.*

(Leg. 41, n. 16: Auténtica y Acta donación... 6 oct. 1611).

Relicario: teca de plata dorada S. XVII (lo que se salvó de la depredación de 1812). Desaparecido entonces

el pie, etc., de plata, se substituyó por uno de madera. El original fue costado por el Cabildo; la Reliquia fue donación de los Colegiales PERPETUOS del Patriarca.

ESTANTE CUARTO:

1. *Trocito de piel y del primer metatarsiano de S. BARTOLOME Apóstol.*

Reliquias enviadas por CALIXTO III.

El Relicario actual es de lo más pobre: de madera y cristal, dentro del cual está una teca de metal con las Reliquias.

El primitivo, tontamente fundido en la depredación de 1812, era muy artístico: todo de plata, con la estatua del Santo adornado con perlas.

2. *Reliquias de S. Vicente Mártir (ex pelle) b) S. Acasio Mr., c) Sta. Cecilia, d) S. Matías Apóstol, e) S. Francisco, f) S. Cleofás, g) S. Martín, h) S. Blas y Sto. Domingo.*

El Relicario es de metal dorado. Las Reliquias se hallan en un tubo de cristal. Mandadas por el Papa Calixto III.

El desaparecido Relicario sería artístico y de valor en plata.

3. *Fragmento de hueso (de tibia?) de S. Dionisio Areopagita.*

El Relicario actual, construido provisoriamente después de la expoliación de 1812, no tiene valor. Es un tubo de cristal sostenido por un pie de madera.

El inicuaamente fundido en 1812 era de plata sobredorada artístico como todo lo que perteneció a la Capilla de los Pertusas (S. XV) y llevaba varios esmaltes con las armas de los patronos.

4. *Reliquias de S. Sebastián Mr. (trocos y parte de una saeta con que fue martirizado).*

El Relicario actual, es de madera y cristal. Hecho después del expolio de 1812. El antiguo, fundido por el Gobierno en 1812, era un busto de plata del Mártir, que estaba sujeto a un árbol y llevaba clavadas 9 saetas: todo de plata sobredorada. Donación (las Reliquias) de Calixto III.

c) ARMARIO DE LA DERECHA

PRIMER ESTANTE

1. *Parte de la mitra de S. Agustín de Hipona (en forma de frigia).*

2. *Parte del báculo de S. Agustín de Hipona (la terminación redonda) (eburneus et rotundus)*

Proceden las Reliquias con sus Relicarios del Convento de S. Agustín de esta ciudad.

Se hallan en sus dos Relicarios gemelos de madera dorada: cuadros con cristal circular en el centro para la ostensión de las Reliquias.

Los primitivos Relicarios fueron de plata. En la Catedral entraron después de la Desamortización, tal como se conservan, en la actualidad.

Están colocados en los extremos del estante por razón de simetría.

3. *Carta autógrafa de S. Ignacio de Loyola (a Carlo V?) fechada el 13 de enero 1543 en Roma.*

Tiene marco de plata bien trabajado, S. XVIII (comienzos).

Está en medio de este estante primero, al fondo.

4. *Reliquias de cilicio, cabellos y media de S. Vicente Ferrer.*

Relicario: la teca, un tubito de cristal; el resto de plata sobredorada.

5. *Reliquia de hueso (al parecer de un dedo) de Sto. Tomás de Villanueva.*

Relicario: de plata sobredorada S. XVII? (Legajo 35, n. 19).

6. *Vértebra de S. Francisco de Borja. (Pahoner E.P.V. 250).*

El Relicario es un pequeño templete renacentista, de plata sobredorada, rematado en una cruz. Todo el guarnecido de pequeñas esmeraldas. S. XVII. Regalo del Arcediano Mayor D. Francisco de Borja en 19 nov. 1670.

Quizás por su tamaño (o encontrarse en otro lugar) pudo salvarse de la depredación de 1812. Muy bueno.

7. *Particulares de huesos de S. Francisco de Paula. Auténtica firm. por Card. Patrizi en 21 enero 1855: Leg. 50, n. 12.*

Relicario: de plata? sobredorada, de la segunda mitad del S. XIX, donde se colocó la teca con la Reliquia. Pequeño.

SEGUNDO ESTANTE

1. *Cuerpo momificado de un niño (dicho=uno de los Stos. Inocentes, martirizados por Herodes. (Mt. 2,16).*

Procede del Relicario de la Corona de Aragón.

Entregado a la Catedral por orden de D. Juan, hermano de Alfonso V.

Se describe esta Reliquia, con su Relicario en el Inventario de tal entrega.

El Relicario actual parece ser el mismo, al menos sustancialmente: Una arqueta de cristal con las guarniciones de plata dorada S. XV.

2. *Capa de S. Vicente Ferrer (en la Catedral al menos desde el S. XVI).*

El Relicario actual es una arqueta de cristal, con las guarniciones o juntas de plata, S. XIX, al parecer.

3. Dos huesos de un dedo de S. Vicente Ferrer.

El Relicario es grande: de plata. S. XIX. La teca tiene la forma de un dedo: plata sobredorada.

Se halla en el centro del estante: entre las dos arquetas dichas).

TERCER ESTANTE

1. *Trocito de hueso de Sto. Tomás de Aquino.*

Enviada desde Toulouse a cambio de otra de S. Luis de Toulouse, que envió el Cabildo Metropolitano en tiempo del Cardenal Barrio.

El Relicario es de metal blanco: la teca, que contiene la Reliquia de plata.

2. *Reliquia dicha del manto de S. José.*

Auténtica firmada en Roma por el Arzobispo G. Octobono: Ex sacro pallio S. Josephi B. Virgine Mariae... in parva theca argentea ovata, duplici cristallo munita bene clausa. 14 marzo 1724.

El actual Relicario es de metal blanco. Pobre. Regalo de D. José Matres, Canón. en 29 mayo 1861.

3. *Antebrazo (cúbito y radio) y tres dedos de San Jorge.*

El Relicario es de plata sobredorada, forma de antebrazo y mano.

En la parte baja anterior tiene un relieve en plata con la conocida imagen de S. Jorge, matando al dragón.

S. XV. Del Relicario de la Corona de Aragón. Quizás depredado parcialmente (embellecimiento exterior) en 1812.

4. *Reliquias del BRAZO Y MANO DE S. JORGE.*

Relicario de plata (el pie y brazo robados en el gran expolio de 1812 son ahora de madera plateada).

Tiene una teca de plata dorada a esmalte azul con un esmalte azul con un escudo de las armas de Chipre.

S. XV. Bueno e interesante.

En las estrías de plata dorada, que conectan los extremos de la teca del hueso, hay esta inscripción: "Aquest es los major del bras de San Iordi lo qual trames la reina de Chipre dona Leonor al senyor en Pere tercer daragó en Barcelona a VII de decembre del any de la nativitat de nostre seyor Deu xpt MCCCLXXVII".

5. *Trocito de hueso de S. Pedro Pascual.*

Auténtica en Leg. 41, n. 16.

El actual Relicario parece de metal (S. Sivera dice de plata).

En su interior una Teca de plata que contiene la Reliquia: ¿Resto del anterior?, que era todo de plata, de un palmo y tres cuartos de alto, con cuatro cartelas doradas, y que fue depredado en 1812.

El actual fue regalado por el Canónigo D. José Matres en 29 mayo 1861.

6. Reliquias (fragmentos de huesos) dispuestas en forma de cruz, en cinco tecas: de S. Francisco Javier (centro), S. Francisco Jerónimo (alto), S. Ignacio de Loyola (bajo), S. Estanislao de Koska (lado derecho), S. Luis Gonzaga (lado izquierdo).

Relicario grande. De plata. Regalado por el Canónigo D. Manuel Roca el 15 de enero de 1827.

Se compone de un cuadro de plata en el que están las tecas y un soporte de peana redonda y un pie formado por un angelito, apoyado sobre un globo. Estilo del S. XIX.

CUARTO ESTANTE

1. *Reliquia (huesecito) de Sta. Bárbara: (hueso metatarsiano?).*

Relicario: Una pirámide de cristal con guarniciones de plata dorada, sostenida por un pie de madera dado de purpurina.

La pirámide (teca) es resto del Relicario donado por el Deán D. Francisco Fenollet, depredado en 1812.

2. *Reliquia de S. Francisco de Sales (ex carne et capillis?).*

Relicario: Teca de cristal (de roca). Lleva grabada la palabra Humilitas. El resto parece de plata.

3. *Fragmento (muy pequeño) de hueso de S. Mateo Apóstol y Evangelista.*

Relicario: la parte de la teca: cristal y plata sobre-dorada, el resto base y fuste, parecen de metal, tal vez plateado. S. Sivera dice que es de plata.

Hay auténtica firmada por el Cardenal M. Barrio en 10 de enero de 1877 en que se dice que la Reliquia es ex ossibus Sti. Matthaei.

4. *Reliquias de S. Roque Cf.; S. Agustín, Ob.; S. Bernardo Mr. de Alcira, S. José de Calasanz; S. Francisco Caracciolo y S. Pedro de Alcántara, C? (fragmentos de huesos).*

Leg. 50, n. 12.

Regalo de D. Luis Ballester, Presb., Subsacristía de la Catedral.

En el legajo citado hay auténtica firmada por el Cardenal M. Barrio:

4 nov. 1874.

El Relicario es de metal blanco, sin especial valor.

5. *Fragmento de tibia del Beato Andrés Hibernón.*

La Reliquia fue donada el 8 de febrero 1792 por el Provincial de los Descalzos de S. Juan de la Ribera.

Relicario: El actual es el más pobre de todos los de la Catedral: Un vaso de cristal donde va la Reliquia y todo lo demás de madera, dada de purpurina de plata, sin arte ni gusto alguno.

El anterior construido a expensas del Cabildo era de plata y fue depredado y fundido en la expoliación de 1812: pocos años después de haber sido construido.

Las demás Reliquias, aún existentes, se hallan en depósito la mayoría en el Museo (Tesoro) y alguna otra en la pieza del Sindico-Administrador.

Atendido *el Relicario* son piezas de valor artístico o material (oro, piedras, etc.) de todo un conjunto, neciamente depredado.

Existen asimismo, en la Administración y Archivo, otros objetos: tablas, lienzos, etc., que serán catalogados e inventariados —como todo lo del Museo y Tesoro— en Sección aparte.

De seguir el ejemplo de los Marqueses de la Roca con su antecesor S. Luis Beltrán, pronto todas las Reliquias tendrían su "relicario" conveniente y el Relicario dejaría de dar la sensación de abandono e incuria, que da el presente.

En el catálogo seguimos el orden de 1960.

JUAN A. OÑATE
Lectoral de Valencia

LA REJERÍA DEL SIGLO XV EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

La demanda, en mayor escala, de las denominadas artes suntuarias o industriales desde mediados del siglo XII, viene marcada por la creciente actividad comercial e industrial que se centró y configuró en los florecientes centros urbanos bajo el auspicio de una emergente burguesía. En este aspecto no son menos los centros religiosos, como ocurre con las catedrales, lugares donde se canalizó una importante actividad artística en todos los órdenes.

Todo ello provocó la incesante creación de talleres especializados en determinados objetos, que favorecidos por las comunicaciones y el correspondiente intercambio, benefició el desarrollo y la expansión de sus productos, así como el conocimiento de nuevas técnicas en sus procedimientos creativos. Conforme transcurrieron los siglos este proceso aumentó y creció de forma considerable llegando a su punto álgido fundamentalmente en el decurso del siglo XV.⁽¹⁾

Es indudable que la rejería valenciana no llegó a ser tan conocida y difundida como lo fuera, por ejemplo, la cerámica de Manises u otros productos extranjeros como los esmaltes de limoges o los tejidos de Arras, pero no por ello dejó de ser una importante faceta artística desarrollada por numerosos especialistas valencianos duchos en el trabajo del metal, creándose así el gremio de los trabajos denominados ferrarios, entre los que se encontraban los cerrajeros y los herreros, cuyas nuevas constituciones fueron aprobadas, por segunda vez, por Alfonso IV en 1329.⁽²⁾ Aunque el manejo del metal fuera común para ambos, desde sus inicios se diferenció el trabajo realizado por el herrero y el de los manyans o cerrajeros, siendo estos últimos -digamos- los consagrados al trabajo artístico, al art de manyà.⁽³⁾

Pero no tan solo su trabajo se centra en rejas, sino en cualquier otro objeto de metal que requiera un embellecimiento o decoración especial o incluso una precisión en su composición.⁽⁴⁾ Es el caso, por ejemplo, de un cerrojo para una caja de nogal y unas llaves "molt soptilment lavorades"⁽⁵⁾, o "sis verges de fere e quatre gafes" realizadas para la vidriera con la escena de la Asunción de la capilla de la Virgen María.⁽⁶⁾ Para esta misma capilla fue realizada una clau de fust esculpida y pintada, pagándose cuatro sueldos a "Alony, manyà per una corona de lento qui feu ab cap de la Verge Maria de la dita clau, costa daurada e de fanto".⁽⁷⁾ A menudo, y en un primer

momento, los trabajos de metal se basaban en formas adquiridas de la arquitectura románica, como el caso de los candelabros, que una vez iniciada la época gótica asimilan formas vegetales en su decoración y estructura.⁽⁸⁾

- (1) AZCÁRATE, José María: *Arte Gótico en España*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1990, p.399-401. La rejería, como arte aplicada, está clasificada teniendo en cuenta su relación con las denominadas artes mayores, en un grupo considerado "De carácter arquitectónico", junto con la carpintería.
- (2) A finales del siglo XIII, en 1298, por edicto real tuvo que disolverse la constitución de la cofradía de los herreros, debido sobretodo a la gran importancia que llegaron a ostentar, circunstancia que provocó ciertos conflictos políticos. Es momento de valorar positivamente esta circunstancia si tenemos presente que en París, por ejemplo, no llegó a constituirse un gremio de herreros hasta 1411; véase DE ARTIÑANO, Pedro Miguel: *El Tesoro Artístico de España*. Los Hierros. Barcelona, 1925, p.3 y FERRÁN SALVADOR, Vicente: *Capillas y Casas Gremiales de Valencia*. Valencia, 1922, p.134. Añadiremos que resulta sumamente interesante que unas de las rejas, posiblemente, más importantes de Europa se levanten en la catedral de Notre Dame de París, fueran realizadas por los maestros catalanes Blay y Suñol, en el año 1250.
- (3) FERRÁN SALVADOR, op.cit., 1922, p.101.
- (4) Gran cantidad de objetos realizados en metal pueden encontrarse a menudo en algunos museos de nuestro territorio, por ejemplo el Museo Frederic Marés de Barcelona y algún caso especializado en estas obras como el Cau Ferrat de Sitges donde existen bellos ejemplos de candelabros, llaves, cerraduras, polvoreras, morriones de caballos, tederas, palmatorias, remates de verjas, arañas, aldabones, cofrecillos, palomillas y morillos, etc... Véase LAFOND, Pablo: "El 'Cau Ferrat' de Sitges", *Museum*. Barcelona, vol.V, n.1, 1916-1917, p.1-34.
- (5) Primer libre de la pintura del cap de l'altar major de la Seu de València qui los magnífichs senyors de capítol han revengut per lo cremament que fonch fet en aquell. Any LXX, LXXI e LXXII (ACV, *Llibres d'Obra*, n.1506, año 1470, fol.12), donde se encarga la realización de una caja para guardar los materiales necesarios en la pintura que se realiza en el altar mayor de la Catedral de Valencia.
- (6) Piezas que realizó el mestre Leó, manyà, cobrando por ellas cinco sueldos en fecha del 3 de agosto de 1471 (ACV, *Ibid*, en el Segon libre de la pintura, año 1471, fol.26). (doc. revisado y facilitado por Luisa Tolosa y Maite Framis)
- (7) ACV, *Ibid*, de les Rebudes e dates del tercer libre de la pintura, año 1472, fol.35v.
- (8) Sobre el estudio y clasificación de otros objetos metálicos véase OLAGUER-FELIU y ALONSO, Fernando de: "Objetos Metálicos", en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p.217-242.
- (9) ACV, *Ibid*, Primer libre de la pintura del cap de l'altar major de la Seu de València..., 12 de abril de 1470, fol.12v (doc. Tolosa-Framis).



Vista general de la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Valencia

La fábrica de la Catedral de Valencia se convirtió en un enorme centro artístico, necesitado de todo tipo de materiales y objetos que, por un lado prestaran el servicio necesario para la celebraciones litúrgicas, pero por otro, y al mismo tiempo, enriquecieran las capillas y altares de culto. Evidentemente aparecen mestres d'obra, pintores, escultores, argenters, picapedreros, fusters, ferrers, vidrieros, etc... pero no faltan aquellos comerciantes que ofrecen sus productos, como "Berthomeu Pardo, venedor de ferro e clavo", o en otro lugar mercader de clavo, a quien se le compraba a menudo algunas cantidades de lliures de claus, e incluso en ocasiones se concreta que son claus de Genova.⁽⁹⁾ La elección de los materiales, y en este caso de los pigmentos, constituía un apartado importante dentro de la realización de obras de gran magnitud y de gran relevancia, como fueron las pinturas al fresco que realizaron para la capilla mayor de la catedral los pintores Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, comprándose algunos colores a Anthoni Bertí, mercader florentí.⁽¹⁰⁾

Fue el canónigo José Sanchis Sivera quien con su obra *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, premiada en los Juegos Florales de "Lo Rat-Penat" de 1908 y publicada al año siguiente, inicia una envidiable andadura documental principalmente centrada en los fondos archivísticos de la catedral valenciana. Una obra fundamental en la historiografía del arte valenciano, tanto por las obras tratadas de toda índole -arquitectura de la fábrica catedralicia, escultura, pintura, rejería, orfebrería, etc.-, como por la cantidad de artistas que en ella trabajaron y las referencias documentales que aporta. Por lo que respecta a la rejería en 1921 (aprox.) escribió un capítulo sobre la "Ferretería", donde exponía lo averiguado sobre el arte primitivo del metal valenciano, con singular hincapié el "Las desaparecidas rejas monumentales de la Catedral", publicado todo ello en la *Geografía del Reino de Valencia*, en el tomo V, dedicado a la Arqueología y Arte valencianos.⁽¹¹⁾ Poco después, en 1922, editó un amplio artículo en la revista *Archivo de Arte Valenciano*, titulado "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV"⁽¹²⁾, recopilando casi en su totalidad notas y referencias documentales inéditas sobre esta industria valenciana del hierro, aunque muchas fueron utilizadas, o por lo menos referenciadas, en las publicaciones anteriormente citadas, aprovechando esta ocasión para transcribirlos y a portar nuevas noticias extraídas del *Archivo del Reino de Valencia*.

Por lo que se refiere al periodo gótico en la rejería arquitectónica española, ésta se inicia de forma titubeante a finales del siglo XIII, coincidiendo evidentemente con la conclusión de las primeras grandes obras arquitectónicas del nuevo estilo; es durante el siglo XIV cuando asumen un importante interés para culminar en el siglo XV con el momento de mayor esplendor, suntuosidad y belleza ornamental acorde con los interiores de las catedrales.

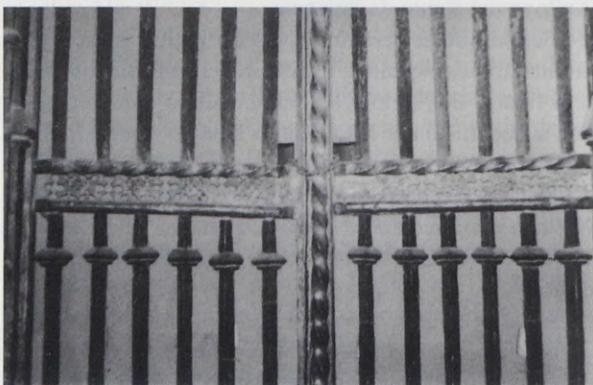
Desde un punto de vista meramente práctico es comprensible la importancia de la rejería a la hora de comparar y aislar determinados espacios, así como limitar

(10) El documento dice "Primo pos en data los quals per manament dels reverents senyors de capitol a IIII de juny del dit any doni e pagui a micer Anthoni Bertí, mercader florentí cent e cinch liures setze sous e huyt diners per vint onces de atzur de acre que ha venut als dits reverents senyors per obs de la pintura de la capella major a rahó de cinch ducats onça e lo ducat a rahó de vint e hun sous e dos dines, lo qual atzur per lur manament fonch liurat a mestre paulo, pintor de la dita capella...". ACV, Llibres d'Obra, n.1483, años 1470-1479, fol.21. (doc. Tolosa-Framis)

(11) Obra publicada en Barcelona y dirigida por Francisco Carreras y Candi, s.a. (1921?), p.953-961.

(12) Valencia, p.72-103.

su acceso, que en el caso de las catedrales adquieren un papel fundamental en vista de la proliferación tenaz de capillas particulares en todo su interior, cuya disposición arquitectónica favorece la consiguiente utilización de rejas. Capillas que por otro lado se otorgaban a determinadas familias o gremios, comprometiéndose a adornarlas y proveerlas “de rexis ferreis, retrotabulo, calice, vestimentis et aliis necessariis sacerdotalibus ornamentis”⁽¹³⁾ y en otro lugar “retrotabulo et rexis ferreis et omnibus aliis apparatibus ornatam”⁽¹⁴⁾, lo que provocaba necesariamente un sistema de protección de estos variados objetos de valor que custodiaban. En ocasiones había que evitar la entrada de ciertos individuos en determinadas zonas del contorno catedralicio, como es el caso de la Puerta de los Apóstoles, donde existía una lonja con bancos de piedra a los que hubo que incorporarles unas rejas en sus respaldos porque estos “servían de noche para profanidades i otras cosas peores”⁽¹⁵⁾, obteniendo una configuración semejante a la que hoy encontramos en la puerta principal del templo, realizada a principios del siglo XVIII. Nacidas, por lo tanto, como una necesidad de protección, que al mismo tiempo no privaran de la contemplación de determinados ornatos. Así pues, por su estructura y configuración la reja permitía observar el interior de las capillas y sus riquezas, de forma especial los retablos que las presidían, manteniéndolos a salvo.⁽¹⁶⁾



Detalle central de la reja del Santísimo Sacramento de la Catedral de Valencia

Los avances técnicos favorecieron enormemente el desarrollo de la rejería. La denominada “forja catalana” permitió obtener barrotes de hierro (vergues) más gruesos, uniformes y de considerable longitud, más acorde con las necesidades espaciales de los diferentes edificios.

En los contratos que encontramos para la ejecución de estas obras férreas, a menudo se recalca que el artista en cuestión “faça lo dit Reixat segons la mostra a ell ha feta en un pergami”, aunque no solo se utiliza este

procedimiento en estas obras, también para carpinteros, como a Jaime Espina que al realizar un retablo de madera para la capilla de San Bautista ha de ejecutarlo “segons forma de una mostra pintada e traçada en un full de paper”.⁽¹⁷⁾ En otra ocasión el cerrajero valenciano Antonio Gay confeccionó las rejas del Coro de la Catedral realizándolas “de aquella forma e manera de que ha donada eleixida mostra”.⁽¹⁸⁾ Otros ejemplos se consignan en Barcelona, demostrando que era un método muy habitual y previo a la realización de la obra, así pues el ferrer Joan Puig, de Cervera, concordà con el Cabildo de la Catedral de Vic la ejecución de la reja del altar mayor “segons mostra designada en un pergami”⁽¹⁹⁾; y uno muy interesante valenciano, precisamente en relación con la reja de la capilla de San Eloy, del gremio de manyans, situada en el convento de la Merced y realizada por Jaime Sobirats, se constata en sus capitulaciones que ha de realizarla “segons dos epitafis en pergami pintats e ab certes maneres al dit en Jacme sobirats explicades”.⁽²⁰⁾ Y citar por último los capítulos que el manyà Juan Ponç realizó para una reja del Monestir de la Verge Maria de Jhs, en los que queda constancia -refiriéndose a la ornamentación-, “que los poms del dit reixat tenen ha eser semblants als poms del reixat del altar major del dit monestir, segons son scolpits e pintats en hun paper”.⁽²¹⁾

(13) ACV, Protocolo de Jaime Pastor, vol.3544, 31 de enero de 1400, fol.26. Véase el apartado dedicado a la Capilla de Santa Margarita.

(14) Según documento fechado el 3 de diciembre de 1459. Véase la Capilla de San Dionisio.

(15) P. TEIXIDOR: Antigüedades de Valencia. Valencia, 1895, t.I, p.229-230.

(16) ALCOLEA, Santiago: Artes decorativas en la España Cristiana, (siglos XI-XIX), (Ars Hispaniae, vol.XX). Madrid, Plus-Ultra, 1958 (2ª ed. 1975), p.19-20.

(17) ACV, Protocolo de Luis Ferrer, vol.3677, 2 de julio de 1415, y la cita sobre la reja en el vol.3678, 14 de mayo de 1417, reja que también iba destinada a la Capilla de San Juan Bautista de la catedral. SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.303.

(18) Véase el apartado dedicado al Coro de la catedral. Por lo expuesto hasta el momento, queda claro que existía una concepción previa de la reja que se deseaba construir, transmitida a través de un dibujo o maqueta. En ocasiones era el mismo manyà el creador del diseño, pero hay constancia que en otros momentos y obras es el arquitecto o mestre d'obres el verdadero artífice de la traza, incorporando forma y elementos de carácter arquitectónico. En algunos lugares y periodos, sobretudo en el XVI, los mismos rejeros eran también arquitectos. Véase GALLEGU DE MIGUEL, Amelia: El arte del hierro en Galicia. Madrid, 1963, p.12-13.

(19) Contrato realizado el 7 de febrero de 1427, GUDIOL i CUNILL, Josep: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana. Vic, Imprenta Balmesiana, 1933 (2ª ed.), p.566.

(20) Archivo del Reino de Valencia, Protocolo de Juan Forner, documento fechado el 3 de marzo de 1460. SANCHIS SIVERA, op.cit., 1922, p.87.

(21) Archivo General del Reino de Valencia, Protocolo de Ausias Sanz. SANCHIS SIVERA, op.cit., 1922, p.98.

Existieron rejas de madera, pues el campanario de la catedral al iniciarse el siglo XV todavía se hallaba aislado de la catedral y su acceso estaba cerrado por una reja de madera, aunque poco después, en 1458, una vez realizada la última arcada de la catedral uniéndose esta con el campanario, el Cabildo “fiu levar lo reixat de fusta del portal del campanar nou”.⁽²²⁾ Sabemos también que el Aula Capitular antigua, construida a mediados del siglo XIV, poseía una reja de madera y que a menudo se celebraron sesiones de Cortes, motivando en una ocasión que el Cabildo mandara “adobar an Loys Amoros fuster les rexes de fust que estan davant lo capitol”.⁽²³⁾ En otros casos en primer lugar se construye una reja de madera que sirva de modelo a la que posteriormente se confecciona de hierro, para que de este modo pueda observarse el efecto que produce, como ocurrió con la reja monumental que el cerrajero Guillem Ponç, alias Aloy, hizo para la Capilla mayor de la catedral. Todavía existe una reja de madera en la capilla de La Hoz del monasterio de Nuestra Señora del Parral, en Segovia, que en lo fundamental sigue la tipología de las que debieron existir de hierro.⁽²⁴⁾

Es muy común que en las capitulaciones de estas obras se haga constar que las rejas a ejecutar sean como otras ya realizadas, por ejemplo la reja de la capilla de San Pedro en varias ocasiones y en determinados detalles se puntualiza que ha de ser como lo del altar mayor, al modo del altar mayor, segons lo del altar mayor, o la reja de la capilla de San Bautista que debía de ser “segons lo reixat de la capella de Santa Maria en la dita Seu”⁽²⁵⁾ y la de la Capilla de Santa Bárbara que fue elaborada “simile in altitudine grossitudine atque opere et cum filibus floribus illi quod est in capella de na Menargues in ecclesia Sti. Thome” de Valencia. En otro lugar se indica que para la Capilla de San Mateo el “reixat fahedor sera consemblant del reixat de la dita capella del Devallament” de la misma catedral.

El peso de la reja es importante a la hora de confeccionarla, decorarla y dotarla de la robustez deseada por el mecenas, indicándose a menudo en las capitulaciones el peso máximo, que en el caso de la realizada para la iglesia de Calatrava no debía de exceder de 10 quintales.⁽²⁶⁾ E incluso, para ahorrarse cierto capital en estas dispensas de material se especifica “que lo reixat vell serveixca” para la nueva obra y sea reaprovechado el hierro necesario según consta, por ejemplo, en las capitulaciones de la reja de la Capilla de San Pedro de 1467. Circunstancia que, sin duda, habremos de retomar para explicar la desaparición de numerosas rejas del siglo XV y de épocas anteriores.

Si la sencillez era la constante en la rejería del siglo XIV, ya a finales esta centuria y durante el siglo XV se

inició una corriente ornamental intensa, centrada en principio en algunas zonas concretas, que culminó en el siglo XVI con el sello de las formas renacentistas.

En la rejería gótica del siglo XIV es característico encontrar la reja sobre un basamento de piedra o zócalo, dejando un espacio para el acceso donde se ubica la puerta de hierro. Son los ejemplos que tenemos en el claustro de la catedral de Segorbe, o en algunos de la catedral de Barcelona. Durante el cuatrocientos los basamentos irán desapareciendo dejando su espacio al hierro que progresivamente irá acentuado su ornamentación. En este momento observamos como el armazón de las rejas aumenta en solidez y airoso, llegando a superar los dos cuerpos y generalmente con tres paños, ocupando el central la puerta que suele estar formada por dos batientes y limitada por un marco adintelado. Es en el segundo cuerpo donde se concentran los arcos ojivales expuestos sobre el barrote, y todo ello coronado por una crestería.

Si durante el período románico las verjas estaban compuestas por barras en forma de “ces”, ahora a partir del siglo XIII, la rejería gótica las sustituye por una sucesión de barrote en posición vertical y espaciadas entre sí, y en ocasiones con base poligonal, cruzados al mismo tiempo por otros en sentido horizontal, dividiendo la reja en dos o tres cuerpos principalmente, y que progresivamente según avance el siglo XV se convirtieron en unos frisos anchos o faixes provistas de una chapa con decoración recortada y flanqueada por unas molduras o bocells que a menudo se retorcián.

Si en un principio esta ornamentación de la chapa obtuvo sencillas formas vegetales o florales, a finales del XV y sobretodo en el XVI se sustituye por formas de semblante renacentista renacentistas. No obstante en las rejas más arcaicas las planchas únicamente eran lisas,

(22) ACV, Llibre d'Obres, 1458, fol.17. A finales del siglo XVI se pagó cierta cantidad a “Frances manya per lo adob de la reixa que esta en la entrada de la longeta de la porta del campanar”, realizada en hierro (ACV, Llibre d'Obres, 1589, fol.27). SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.102.

(23) ACV, Llibre d'Obres, año 1401. SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.247.

(24) GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: Rejería castellana. Segovia. Salamanca, 1974, p.31-33, lam.V en p.32.

(25) Las citas que carezcan de referencia están especificadas en sus apartados correspondientes dedicados a las diversas capillas de la catedral.

(26) Obra realizada por Juan Ponç, según contrato fechado el 15 de enero de 1496, debiéndose realizar de acuerdo al modelo presentado que sustituirían a las existentes de madera. Archivo General del Reino de Valencia, Protocolo de Santiago Salvador. SANCHIS SIVERA, op.cit., 1922, p.100.

adoptando una forma plana o curvilínea, pero progresivamente esta monotonía se rompió modificándose su decoración: o bien a través del realzado de la plancha o bien con siluetas perforadas. El primero es en realidad un sencillo repujado. El sistema de plancha recortada se suele utilizar en los coronamientos de cresterías y en las fajas intercorporales, decoración realizada con el procedimiento denominado “grafidia”, con la que se permitía la repetición de sencillos motivos vegetales⁽²⁷⁾, aunque esta técnica se irá transformando y durante todo el siglo XV la plancha se trabajará por recorte y por calado.⁽²⁸⁾ Algunos ejemplos existen en la catedral de Valencia, en la actual reja de la Capilla del Santísimo Sacramento, donde las franjas del cuerpo central poseen una plancha con decoración floral recortada de forma muy sencilla, como era habitual; llegando a observar como a finales de la centuria se utilizan repertorios originarios del mundo hispanogótico, conocido como estilo de los Reyes Católicos, donde los motivos decorativos se repiten, identificables en la reja de la Capilla del Crucifijo.⁽²⁹⁾ En otros lugares podemos contemplar como las planchas caladas se superponen y los artistas utilizan los nervios en su ornamentación consiguiendo un mayor juego lumínico, algún que otro exponente de estas técnicas podemos todavía admirar en el claustro de la Catedral de Segorbe.

Durante el cuatrocientos se creó una reja airosa y sólida en su armazón, siendo sustituidas las abrazaderas por los remaches, y los barrotes de base circular o cuadrangular, en este caso con la arista hacia el observador, produciendo de esta forma dos caras iluminadas con diferente intensidad que otorgan a la reja una gran corporeidad. Conforme avance el siglo XV estos barrotes progresivamente se irían enroscando o “entorchando”, o bien tomando forma de espiral, rompiendo la monotonía de épocas anteriores. En algunos casos, ya a finales del siglo XV, la verticalidad de estos barrotes se interrumpirá con ciertos motivos decorativos en forma de flores, corazones, tréboles, etc.

La decoración se centró, básicamente, en la crestería, en la calle de la entrada y en cerrojo, y posteriormente en los frisos de separación de los cuerpos, manteniendo, en cierto modo, una constitución ornamental desarrollada en el mundo centroeuropeo y una estructura de origen italiano. De todos modos conforme llegamos al siglo XVI el cerrojo, zona muy preciada por los cerrajeros o manyas, dejó paso a una mayor preocupación e interés por las cresterías de ampuloso ornato.⁽³⁰⁾

Elegancia y delicadeza suelen definir a estas cresterías que no abandonan el goticismo que envuelve al mundo europeo. Provistas de varillas forjadas, flores y hojas de

plancha recortada que imitan a los lirios, elementos de hojarasca en definitiva, y que de forma muy sutil ocultan una finalidad práctica, evitar la facilidad de saltar por encima de ellas. Es sintomático, y como prueba del interés ornamental de la zona superior de las verjas, que en algunas capitulaciones se indica que “los poms del dit rextat hagen de altaria tres palms e mig ab sa enformesia, axí obrats de fulles com los del altar major”, y que “haien a esser un gran e un xich, lo gran ab son cart e lo xich ab lo repom, puix les fulles baixes son obertes”, especificando que “lo principal aia tres palms de altaria mes que tots los altres”.⁽³¹⁾ A ejemplos sencillos obedecen las cresterías de la catedral de Segorbe, en contraposición a la exuberancia de algunas existentes en la catedral de Barcelona, cuyo máximo exponente podríamos asegurar se trata de la reja del siglo XV de la Capilla de San Sebastián y Santa Tecla, en el claustro de la mencionada catedral, donde sobre el hierro forjado se sobreponen la plancha recortada, calada y cincelada, recordando algunos trabajos de orfebrería.⁽³²⁾ A medida que se aproxima el siglo XVI, y una vez entrado en él, en las cresterías aparecen figurillas, grutescos, caprichosos adornos de follajes, coincidiendo con el periodo plateresco en la arquitectura.

La zona donde se practica la obertura de la reja aparece especialmente enmarcada con un arco que suele ser conopial, flanqueado por unas barras en forma de pináculos cumpliendo la misma función que los que encontramos en los retablos separando calles. Y rematado con alguna forma vegetal. Los barrotes en un principio tienen sección redonda, pero ya en el siglo XV progresivamente adquieren una sección cuadrada, mostrando una de sus aristas al espectador.

(27) Básicamente consistente en dibujar un motivo ornamental en papel que una vez recortado con tijera se calca sobre el metal, repitiendo cuantas veces sea necesario el motivo escogido, logrando así una total exactitud al modelo. OLAGUER-FELIU y ALONSO, Fernando de: “Hierro, Rejería”, en BONET CORREA, Antonio (coord.): Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España. Madrid, Cátedra, 1982, p.29-31.

(28) DE ARTIÑANO, op.cit, 1925, p.5.

(29) Se encuentra ubicada en el pasadizo (nave de la Epístola) que da acceso a la antigua Sala Capitular. La segunda del lado derecho. Realizada en torno a 1500.

(30) Simplificando la variedad decorativa de estos coronamientos hay establecida una cierta tipología, dividida en cinco modelos que progresivamente se complican en su ornato y dificultad técnica. Véase al respecto OLAGUER-FELIU, op.cit, 1982, p.33.

(31) Véase las capitulaciones de la reja destinada a la Capilla de San Pedro, por resultar muy interesantes al respecto.

(32) DALMASES, Nuria de; JOSÉ i PITARCH, José: L'Art Gòtic, s.XIV-XV (Història de l'Art Català, vol.III). Barcelona, Edicions 62, 1984, p.278-279.

Así como sabemos que las esculturas medievales hoy conservadas estaban provistas de rica policromía, otro tanto ocurría con las rejas, que en su mayoría se encontraban policromadas y doradas. En estos trabajos participaron importantes y reconocidos pintores, así pues la reja de la capilla mayor de la catedral fue realizada hacia 1460, en un primer momento el dorado de las rejas corrió a cargo del pintor Juan Maçana⁽³³⁾, continuado por Jacomart, que sorprendiéndole la muerte tuvo que ser finalmente Joan Reixac quien concluyera el dorado a finales de 1461.⁽³⁴⁾ También en noviembre de 1460 Juan Maçana efectúa el dorado de los “rexats y les faxes de dins e de fora de dit reixat” de la capilla de la Resurrección del Señor, en la girola de la catedral.⁽³⁵⁾ En otros casos los barrotes de las rejas eran barnizados como la que Ramón Vidal confeccionó para la Capilla de San Blas en 1412, que debía de tener “les vergues anverniçades negres”.

El estado actual de la Catedral de Valencia no permite, ni mucho menos, que podamos imaginarnos cual era el aspecto de su interior en pleno siglo XV. Tan solo parte de su fábrica se encuentra limpia de la ornamentación neoclásica, eliminada a partir de 1967.⁽³⁶⁾ Pocas rejas medievales han llegado hasta nuestros días, los cambios de ornamentación, como es el caso de la catedral levantina a finales del siglo XVIII⁽³⁷⁾, provocó la sustitución de numerosas de ellas, que en ocasiones se volvían a fundir para realizar las nuevas, en otros casos se vendían como hierro viejo, pues hay que tener en cuenta que su aparatosidad no permitía guardarlas como las tablas o lienzos en alguna estancia de la catedral, ya que éstas eran objeto de admiración e incluso vínculo de enseñanza religiosa -función que naturalmente las rejas no acaparaban-, sin olvidar que su tamaño permitía una mayor facilidad de conservación. Algunos ejemplos todavía existen en el claustro de la Catedral de Segorbe, tanto del siglo XV como del XVI⁽³⁸⁾, que nos posibilitan realizar un estudio ornamental y formal que frecuentemente se repetía en todas de ellas.

Algunas consideraciones en torno a la antigua Capilla de San Pedro

Ubicada, desde principios del siglo XVIII, hasta 1939, en la que hoy se denomina Capilla del Santísimo Sacramento -lugar donde está ubicado el Archivo de la Catedral-, situada en la última nave transversal (lado de la Epístola) y construida iniciado el segundo tercio del siglo XV bajo la advocación de San Luis. No obstante la Capilla de San Pedro gozó de otra ubicación como veremos a continuación.

La primitiva “Parroquia de San Pedro”⁽³⁹⁾, denominación que encontramos muy a menudo⁽⁴⁰⁾, se encontraba ocupando aproximadamente la mitad del espacio destinado para capillas de la tercera crujía de la nave de la

Epístola, junto a la Capilla de San Jorge, que ocupaba la otra mitad. Hay constancia de que en el siglo XIV ya estaba provista de rejas de hierro.⁽⁴¹⁾

En el Dietario del capellán de Alfonso V nos proporciona unas noticias del año 1470, confirmándonos la colocación de las rejas y del retablo destinados a la capilla de San Pedro, en los siguientes términos: “Dijous XI de Agost vigilia de Sant Lorenç fonch mes lo reixat de ferre en la capella de Sant Pere de la seu, e lo retaule per a la dita capella lo qual retaule e reixat fonch pagat dels bens de mestre Antoni Bou canonge de la dita seu e vicari de Sant Pere: era natural del loch de Cuenca”.⁽⁴²⁾ Estas rejas mencionadas son las realizadas por los manyans Juan Aloy

(33) Pintor únicamente conocido por sus trabajos en la rejería de la Catedral. Véase SANCHIS SIVERA, José: *Pintores Medievales en Valencia*. Valencia, 1930, p.168.

(34) Véase SANCHIS SIVERA, José: *Pintores Medievales en Valencia*. Valencia, 1930, p.151.

(35) *Ibid.*, p.168.

(36) SEGURA DE LAGO, Juan: *La repriminació de la Catedral de València*. Valencia, 1971 y CHINER VIVES, Juan José; SIMÓ CANTOS, José Manuel: “De la Catedral que pudo existir a la que nunca existió (la repriminació de la catedral de Valencia)”, *Cimal*. Valencia, 1983, n.21, p.19-27.

(37) Momento constructivo que se corresponde con la transformación neoclásica del último tercio del siglo XVIII, cuyos trabajos se iniciaron en 1774 por el arquitecto Antonio Gilabert y Fornés (1716-1785), en los cuales destacamos -por lo que nos concierne- la construcción de nueva planta de las capillas laterales. Sobre la Catedral puede verse BERCHEZ, Joaquín; ZARAGOZÁ, Arturo: “Iglesia Catedral Basílica de Santa María (Valencia)”, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*, tomo X: Valencia. *Arquitectura Religiosa*. (edición a cargo de Joaquín BERCHEZ). Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, p.16-55; donde incluye un valioso apartado bibliográfico de la catedral.

(38) Un estudio muy interesante sobre estas piezas ha sido realizado por RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón: “Rejas y hierros en la catedral de Segorbe”, *Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia*. Segorbe, n.10, 1986.

(39) Gracias a un listado de principios del siglo XV hemos conservado la localización aproximada de las capillas existentes en la catedral en esa época, listado transcrito por SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Guía histórica y artística. Valencia, 1909, p.125, nota.2. Para más información sobre las capillas de la catedral y su advocación a través de los siglos puede consultarse OÑATE, Juan Ángel: “La nave crucera de la Catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1982, p.20-28 y “La primitiva Catedral de Valencia. Naves: central y laterales”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1985, p.17-22.

(40) Es posible que sea una de las advocaciones más antiguas de la Catedral, pues pocos días después de dedicar el arzobispo de Tarragona D. Pedro Albalat la catedral valentina a “María Santísima”, insintuyó una capilla dedicada a San Pedro (mediados del siglo XIII); véase SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.278, nota.1.

(41) ACV, *Llibre d'Obres*, año 1392, fol.17. *Ibid.*, p.278, nota.3.

(42) Cita proporcionada por Sanchis Sivera, *Ibid.*, p.278.

(alias Ponç)⁽⁴³⁾ y Guillem Aloy, que firman un contrato el 17 de julio de 1467 sobre “cuisdam cancelli sine rexta ex ferro fiendi in capella Sti. Petri dicte Sedis”;⁽⁴⁴⁾ constatándose dos épocas fechadas el 23 de marzo de 1468⁽⁴⁵⁾ y otra del 12 de enero de 1469.⁽⁴⁶⁾ La suntuosidad de estas rejas debió ser espléndida, tanto por sus adornos como por la riqueza de su policromía,⁽⁴⁷⁾ sobresaliendo por encima de todas las demás rejas existentes en la catedral. Al mismo tiempo se realizó un retablo nuevo,⁽⁴⁸⁾ se renovaron todos los objetos de madera y se reformaron las vidrieras.⁽⁴⁹⁾

Mientras tanto, y por otro lado, ya a finales de la primera mitad del siglo XV, comenzó a proyectarse la edificación de una capilla cuyo titular sería San Luis, obispo de Tolosa, que estaría situada en la “nova arcada”, o cuarta crujía de la nave principal, también en la nave de la Epístola.⁽⁵⁰⁾ Parte del lugar destinado para esta obra estaba ocupado, en esos momentos, por la librería o biblioteca de la catedral, con lo cual el Cabildo autorizó la construcción de una nueva biblioteca y archivo, iniciándose las obras el 15 de julio de 1438 y concluyéndose en marzo de 1442.⁽⁵¹⁾ No obstante no fue hasta enero

- (43) Con este nombre firma estas capitulaciones de la reja de la Capilla de San Pedro, pero su nombre parece ser Juan Ponç o Pont o Port (doc. Valencia 1417-1469), posible padre de otro manyà documentado a finales del siglo XV llamado también Juan Ponç o Pont, alias Aloy. Fue autor, junto con Gabriel Garriga, en 1464 de la reja de Santa Pràxedes de Palma de Mallorca; véase GUDIOL i CUNILL, Josep: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*. vol.II. Vic, Imprenta Balmesiana, 1933 (2ª ed.), p.567.
- (44) El contrato contiene los siguientes capítulos: “Primo que lo rexta vell serveixca, ço es lo vergam, los dos pilars del portal ab amortiments ab traveses que huy son en lo dit rexta. Ítem que seran afegits dos pilars ab amortiments dels cantons e dues vergues a cada part. Ítem que los dits pilars sien forrats, que hagen una ma de ample a tots cayres ab ses chapas al modo del del altar major, salvo que no sien de coure, mas de ferro les dites chapas. Ítem que los poms del dit rexta hagen de altaria tres palms e mig ab sa enformesia, axí obrats de fulles com los del altar major a quatre palms si mester ho haurà. Ítem haien a esser un gran e un xich, lo gran ab son cart e lo xich ab lo repom, puix les fulles baixes son obertes, axí compartits del gran, segon la obra requerra. Ítem los dits poms e repoms ba son cart sien de fulla fort axí com los del altar major. Los quals poms principien damunt la travessa pus alta, e que los poms xichs hagen sa bona proporció segons la mesura o altaria del maiors. Ítem que lo portal del dit rexta sia de la amplaria que es huy, e que sie fet ab punta, salvo que la altaria sia ab sa bona proporció segons se pertany a la dita amplaria ab son bon acompanyament de fulles damunt lo dit portal ab sa capada e bocells dins e defora. E així ab punta lo portal con lo del altar major. Ítem que lo principal aia tres palms de altaria mes que tots los altres si mes haurà mester. Ítem que la caxa damunt sia be obrada e acabada ab dues travesses e ab sos bocells e en fermesia, axí com se pertany, e que hafa de amplaria un forch sens los bocells. Ítem la faxa del mig del rexta sia casi redona ab sos bocells e ab dos travesses, affi que sien ben fermes. Ítem que les dites faxes tinguen cara a la part de dins, segons lo del altar major, e de aquell obratge. Ítem que totes les damunt dites coses fayan tan fermes quant se puxen fer” (ACV., Protocolo de Juan Esteve, vol.3681, fasc.1, 17 de julio de 1467); Sanchis Sivera, op.cit., 1909, p.279, nota.1 y op.cit., 1922, p.92-93.
- (45) “...ratione dirigenti et addendi nonnullas virgas dicti rexati ad quas non tenebatur in convenium capitulorum dicti rexati...” (ACV., Protocolo de Juan Esteve, vol.3681, 23 de marzo de 1468); Sanchis Sivera, op.cit., 1909, p.279, nota.1 y op.cit., 1922, p.93. En este mismo año, el 19 de septiembre de 1468, el maestro Baldomar realiza algunos trabajos de embellecimiento, entre los que mencionamos: “repicar e lavar les parets” y “ratione per metre lo rexta per

metre los cadufs per als ciris per paymentar la capella en alguna part e per refer lo fumeral del sacriari” (ACV., Protocolo de Juan Esteve, vol.3681). Ibid, p.281, nota.1.

- (46) “...pro opere prima quam subtili sive prima scilicet per poms, travesses noves, vergues noves, sotavasses, faxes, forniment del portal ab fulles e senyals dins e defora, archets en les vergues dins e defora, affegir troços en lo vergam vell, portes, tancadura del dit portal, e per tot ço e quant per lo dit en Johan Aloy ha obrat de ferro en lo dit rexta”, cobrando por ello 40 libras, en época relacionada con la “manufatura cancelli sive rexta ex ferro quod noviter est per eum fabricatum capelle Sti. Petre dicte sedis” (ACV., Protocolo de Juan Esteve, vol.3681, 12 de enero de 1469); Sanchis Sivera, op.cit., 1909, p.279, nota.1 y op.cit., 1922, p.93.
- (47) En el año 1470 se debió realizar este trabajo, pues el 25 de septiembre el moledor de colores Martín Paes, cobra 44 sueldos “ratione molendi colores ad opus pingendi rextatum sive cancellum capelle Sti Petri”, en el mismo protocolo consta una época del día anterior, el 24 de septiembre, por la cual sabemos que intervino el carpintero Lucas Colomer: “ratione certorum laborum per eum sustentorum in et pro confidenci bastimenta in dicta capella pro ponendo retrotabulo quam pro deaurado cancellum sive rexta dicte capella”. Al mes siguiente, el 8 de noviembre es un mercader, Bernardo Vidal, el que recibe cierta cantidad “ratione pretii certorum colorum ad opus efficiendi lamprimadura cancelli sive rexta capelle Sti Petri”. (ACV, Protocolo de Juan Esteve, vol.3681, en las fechas mencionadas); SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.280, en nota.1 iniciada en página anterior y nota.1 de la misma.
- (48) Obra de Joan Reixac, según el contrato firmado el 21 de abril de 1467 y épocas del 3 de abril de 1470 y 13 de mayo de 1471, (ACV, Protocolo de Juan Esteve, vol.3681).
- (49) Realizadas por el magister fenestram vitri Arnaldo de Morer, según contrato del 2 de septiembre de 1467; véase SANCHIS SIVERA, op.cit., 1909, p.280, nota.1. En relación a este trabajo el 9 de noviembre del mismo año 1467 el cerrajero Miguel Sanz cobra “ratione manufatura de los bastimentos de ferre en los quals se van a texir les capes de fil de ferre per a les vidrieres de la capella de St. Pere”, (ACV, Protocolo de Juan Esteve, vol.3681); SANCHIS SIVERA, op.cit., 1922, p.91.
- (50) Por deseo explícito del entonces obispo de Valencia, Alonso de Borja (1378-1458), futuro papa Calixto III (1455-1458), aunque fue su sobrino, el también obispo de Valencia Rodrigo de Borja (1431-1503) -posterior papa Alejandro VI (1492-1503)-, quien inició la construcción de la capilla de San Luis.
- (51) Esta nueva ubicación de la biblioteca o librería provocó ciertos cambios en la capilla de San Jorge, entre ellos la construcción de una nueva reja en 1440 realizada por Guillem Ponç: véase apartado dedicado a esta Capilla de San Jorge.

de 1466 cuando se comenzó la construcción de la futura capilla de San Luis, terminándose en 1486. Pero parece ser que relativamente poco tiempo duró la mencionada advocación a San Luis, ya que debido al aumento de feligreses de la capilla de San Pedro (la primitiva), éstos pidieron al Cabildo que les permitiese cambiarla por la de San Luis (actual Capilla del Santísimo Sacramento), accediendo a tal petición por las necesidades de culto que padecían, no sin antes puntualizar ciertas condiciones que debían acatar en la nueva ornamentación que querían llevar a cabo en la capilla, decoración que se inició en diciembre de 1696, completándose las obras en 1703.

La reja que hoy posee la Capilla del Santísimo Sacramento está, evidentemente, adaptada a la remodelación ornamental de finales del siglo XVII y principios del XVIII, momento ya reseñado de traspaso de advocación de San Luis a San Pedro. No obstante podemos observar que la reja no es toda originaria del siglo XV, tan solo algunas partes, ya que el resto es de madera. No sabemos si la reja, que se conserva fragmentariamente, es la original que debió encargarse al finalizar la obra de la fábrica a finales del siglo XV, o bien es parte de la que existía en la primitiva capilla de San Pedro (reja documentalmente realizada en 1467), que aprovecharon con ciertas modificaciones para adaptarla a la nueva ubicación en el XVIII. Lo que sí está claro es que la reja actual de la Capilla del Santísimo Sacramento no es la realizada por el maestro Aloy en 1467, albergando tan solo la remota posibilidad, como hemos mencionado, de que parte de ella fuera utilizada como hierro viejo en la hoy conservada.

En algunos estudios realizados sobre rejería o trabajos en hierro en época medieval, a menudo aparece citada la reja de Juan Aloy como la existente actualmente en la Capilla del Santísimo Sacramento (hasta 1939 Parroquia de San Pedro)-, sin tener en cuenta, y como venimos

señalando, que esta capilla no estuvo bajo la advocación de San Pedro hasta principios del siglo XVIII, y por lo tanto la capilla de San Pedro mencionada en el documento de la reja de Aloy de 1467 estaba en otro lugar, precisamente junto a la Capilla de San Jorge. Así pues la reja conservada, repetimos, no es la de Juan Aloy, sino otra realizada probablemente a finales del siglo XV, instante en que se construyó la entonces capilla de San Luis, reja que seguramente fuera aprovechada en la modificación de finales del siglo XVII en el momento de convertir la capilla en parroquia de San Pedro.⁽⁵²⁾

Es cierto que coincide la construcción de la Capilla de San Luis, en 1466, con la realización de la reja de Aloy, en 1467, con toda seguridad debido a algunas mejoras realizadas en la misma Capilla de San Pedro.⁽⁵³⁾ Por otro lado es de suponer que una vez finalizada la construcción de la capilla de San Luis, fuera provista de una reja, distinta a la que Aloy realiza en 1467 y que sustituye a una anterior ya que se hace mención “que lo rexiat vell serveixca” para la nueva reja. Además no hay que perder de vista que la configuración de la reja conservada no corresponde a la tipología desarrollada en el siglo XV, sino más bien a la sobriedad de principios del XVIII.

En cuanto a la ornamentación también hay otros puntos que apoyan nuestra teoría, no olvidemos que la reja de Juan Aloy estaba rematada, como era habitual, por una crestería de poms, todos ellos obrats de flors, distribuidos de la siguiente forma: “un gran e un chich lo gran ab son cart e lo chich ab lo repom”, sin olvidar que “lo pom principal aia tres palms de altaria mes que tots los altres”. Ornamentación toda ella que no encontramos en la reja conservada, ni su configuración actual permite tal decoración.

ISIDRO PUIG SANCHIS

(52) Véase, por ejemplo, ALCOLEA, Santiago: “Rejería gótica”, Artes decorativas en la España Cristiana, siglos XI-XIX, (Ars Hispaniae, vol. XX). Madrid, Plus-Ultra, 1958 (2ª. ed. 1975), p. 22 y RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón: “Artes Industriales y Suntuarias”, Historia del Arte Valenciano, t. 2.: La Edad Media: El Gótico. Valencia, 1986, p. 348 y VILAPLANA ZURITA, David: “La Antigua capilla parroquial de San Pedro, de la Catedral de Valencia. Estilo e iconografía”, Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1986, p. 65 (art. p. 65-68). Es significativo que el mismo José Sanchis Sivera en ningún momento reconoce la verja existente hoy en la Capilla del Santísimo Sacramento con la de Juan Aloy, comenta únicamente que su “entrada está cerrada por fuerte reja de

hierro, de gótica hechura, muestra de las que hubo en todas las capillas de la Catedral, que le da aspecto de grandioso monumento. Dicha reja no es toda auténtica de su época, sino solamente la que cierra la puerta de entrada: la otra parte es de madera, y se hizo para completar la decoración de la portada.” (op.cit., 1909, p. 264-265), aunque si cita la reja de Aloy cuando trata la antigua Capilla de San Pedro del siglo XV.

(53) Como ya hemos mencionado por estas fechas Joan Reixac realiza un retablo nuevo, mientras que el pintor Bartolomé Baró trabaja en la reparación del retablo viejo todavía existente, según época del 22 de abril de 1469: véase SANCHIS SIVERA, op.cit., 1930, p. 172, donde aporta más información sobre este pintor.

LOS RETABLOS MAYORES DE LA COLEGIATA DE XÀTIVA, A TRAVÉS DE LAS ESTAMPAS DEVOCIONALES(*)

Abundantes son las representaciones que tenemos de la imagen de la Patrona de Xàtiva, en especial aquellas impresas por la amplia difusión popular que tuvieron en forma de estampas de devoción, de las cuales el Museo Municipal del Almudín de Xàtiva guarda algunos buenos ejemplos. La mayoría de estas estampas muestran a la venerada imagen en todo su esplendor, envuelta por un trono de nubes, o cobijada bajo un rico dosel sostenido por ángeles. En ocasiones, una representación de la ciudad se sitúa a sus pies como manifestación de su patronazgo.⁽¹⁾

Entre estas estampas devocionales son importantes aquellas que reproducen, además de la imagen de la Virgen de la Seo, el retablo, o parte de él, en el cual se la veneraba, dado el interés que tenían sus numerosos cofrades y devotos por disponer en su propia casa del “verdadero retrato” y de la “milagrosa imagen” de la Virgen.⁽²⁾ La Cofradía de Nuestra Señora de la Seo solía usar estas estampas como mecanismo para recaudar fondos, vendiéndolas o sorteándolas con ocasión de la festividad de la Virgen. En el siglo XIX, y con esta misma finalidad, se realizaron pequeños lienzos de factura popular con la imagen de la Virgen, dos de los cuales se conservan también hoy en el Museo del Almudín. De ahí que esas estampas de devoción se conviertan en un referente gráfico esencial para el estudio de los retablos que tuvo la Colegiata de Xàtiva a lo largo de su historia.

Pocas noticias tenemos del primitivo retablo mayor de la antigua Colegiata gótica, y por tanto anterior a la decisión de los Jurados de la ciudad en 1596 de construir una nueva iglesia. Viñes apunta que fue en 1413 cuando, al erigirse la iglesia mayor de Xàtiva en Colegiata, se decidió construir el “retablo de figuras” que, según este mismo autor, aparece mencionado en las Visitas del siglo XVI,⁽³⁾ y que fue vendido en 1654 al convento de Santo Domingo de la Ollería:

“Die 30 Aprilis 1654 ajustats e congregats en lo capitol pròut moris est los Señors Honorat Guitart, sacriste y canonge, Juan Batiste Malferit, cabiscol y canonge, Jaume Bru, Agusti Pellegrero, Sebastia Nicolini y Jusep Bru, tots canonges y prebendats representant y essent la major part dels señors canonges residents, avent rebut un recado de la Ciutat per lo Sindich de aquella en que demanava lo retaule vell del Altar Major per averne fet venda dell al P. prior del

Convent de St. Domingo de la Olleria resolgueren que se li entregas al dit P. Prior”.⁽⁴⁾

Entre las escasas piezas, diez en total, que ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Valencia tras el proceso desamortizador procedentes del convento e iglesia de los dominicos de la Ollería, no se menciona ningún retablo. Quizá las obras anotadas con el epígrafe “seis lienzos pegados sobre tabla que representan la Adoración de los Pastores, Anunciación, Visitación, Venida del Espíritu Santo, Asunción y Resurrección, de palmo y medio de altura y dos de ancho”⁽⁵⁾ pudieran hacer referencia a las escenas laterales del primitivo “retablo de figuras” de la Seo setabense, por entonces descabalado.

En el catálogo del Museo Diocesano de Valencia publicado en 1922, Antonio Barberá recogía otro retablo procedente de los dominicos de la Ollería, y apuntaba la posibilidad de que fuera el primitivo retablo mayor de la Colegiata.⁽⁶⁾ Tormo, por su parte, lo creó procedente del castillo de Montesa al advertir la presencia de los escudos de las Órdenes militares de San Jorge de Alfama

(*) Agradezco a don Mariano González Baldoví, Director del Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva, su inestimable ayuda en la elaboración de este artículo, facilitándome las notas documentales que en él aparecen, revisando el texto y aportándome cuantas precisiones sobre datos históricos relacionados con Xàtiva han sido necesarias.

- (1) Vid. PÉREZ CONTEL, Rafael: *Imatgeria popular a València*. Valencia, 1990; págs. 156, 166, 213, 278.
- (2) Este deseo se convirtió en un fenómeno general a todas las advocaciones más populares. Vid. CARRETE PARRONDO, Juan: “Estampas. Arte y devoción” en *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos xvii y xviii en iglesias madrileñas*. Madrid, Calcografía Nacional, 1990; págs. XXIII-XXVIII.
- (3) Vid. VIÑES MASIP, Gonzalo J.: *La Patrona de Játiva*. Valencia, 1923; págs. 91-92.
- (4) ARCHIVO SEO DE XÀTIVA (A.S.X.), *Determinacions Capitulars 1651 usque 1673*, Folio 66.
- (5) *Inventario General. O copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Gravados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido Convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de Amortización de la Capital, por los Comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las Yglesias que han quedado sin uso*. Documento inédito. Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia. 1838 (ms.).
- (6) BARBERÁ SENTEMANS, Antonio: *Museo Arqueológico Diocesano: Catálogo*. Valencia, 1923; p. 17, n. 31.

y de Montesa.⁽⁷⁾ Analizado iconográficamente, es poco probable que sea el primitivo de Xàtiva, puesto que las escenas laterales del mismo recogen pasajes de la Pasión de Cristo y el Juicio Final. El retablo mayor de una iglesia dedicada a la Asunción de la Virgen, y éste es el caso de la Colegiata de Xàtiva, lógicamente debería recoger escenas alusivas a la vida de María, como es frecuente en los retablos del siglo XV dedicados a la Virgen.

El siguiente retablo mayor que tuvo la Colegiata sería construido en el siglo XVII. Por las fuentes documentales sabemos que en 1652 se había decidido ya su construcción, encargada al escultor de Xàtiva **Anthoni Thomás**, utilizando para ello los fondos legados en testamento por Mosén Joseph Miralles:

“Provisio feta per lo official ecclesiastich de la Ciutat de Xativa pera que es lliure a daquella les 150 Lls. depositades en lo Capítol de la Seu de dita Ciutat pera fer lo retaule de Nr^a Sr^a dexades per M^o Joseph Miralles”

“Provisio dels Jurats de dita Ciutat pera que dita quantitat se liure a Mestre Anthoni Thomas escultor, pera fer dit retaule y appoca de aquell en favor de dita Ciutat per mans del Sindich de dit Capítol en descarrech del damunt dit deposit”.⁽⁸⁾



(Fig. 1). FRANCISCO BURGUETE. Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. 1731. Museu de l'Almòdi de Xàtiva.

Este es el primer retablo del que tenemos referentes gráficos, aunque de él sólo es visible el nicho principal (figs. 1 y 2). Éste es el mismo retablo que vemos parcialmente por detrás de las imágenes de la Virgen y San José



(Fig. 2). ANÓNIMO: Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. c. 1750. Museu de l'Almòdi de Xàtiva.

- (7) TORMO Y MONZÓ, Elías: *Los Museos. Guías-Catálogo*: Valencia. Madrid, 1932; fasc. 2, p. 126-127.
- (8) A.S.X., Determinacions Capitolars 1652, Tomo 5, Folio 26. Referencias documentales citadas por VINES MACIP: *op. cit.*, 1923; pág. 93. No obstante, estas citas no aparecen en las mencionadas determinaciones, y sí otra también referida a la construcción del retablo, fechada en 31 de agosto de 1652:
- “(...) Ab acte per Gaspar Mico, not. fermaren apoca a Mo. Josep Thomas y a Jaume Burgos, velluter, marmessors del anima de Mo Josep Miralles, confessant haver rebut dels dits en dit nom (...) 150 Ll que ab provisio del Sr. Official han depositat dits malmessors en lo dit almari per obs de fer lo altar major eo ajudar a dita obra”* (A.S.X., Determinacions Capitolars de 1651 usque 1673, Folio 26).
- Hay que anotar también que en el mencionado folio 26, al margen, se dice: *“en 14 de Octubre es tragneren del almari les 150 Lls. que estaven depositades com consta ab provisio que esta asi ensartada”*.

en el lienzo que muestra, de forma absolutamente fidedigna, el aspecto que ofrecía el altar mayor de la Seo durante las rogativas celebradas por causa del famoso terremoto de 1748 (fig. 3). Por algunos detalles que se repiten en todos estos ejemplos, como es el caso de los adornos florales que decoran las enjutas y el intradós del arco de medio punto de la hornacina, y el neto de las pilastras tallado con motivos a base de escamas, con ángeles que recorren un pesado cortinaje, se puede decir que este retablo fue similar a los retablos del siglo XVII conservados en la misma Colegiata, en especial el retablo de San Pedro o el de Santa Teresa, delatando los tres la mano de un mismo tallista, probablemente el propio Anthoni Thomás. El mencionado lienzo confirma la presencia de columnas de fustes estriados de traza helicoidal, con el tercio inferior anillado y decorados con cartelas elípticas de cueros recortados que albergan en su interior el escudo de la ciudad. Todos estos retablos se encuadran dentro de la retablística valenciana de corte



(Fig. 3). ANÓNIMO: *Altar Mayor de la Seo durante los terremotos de 1748 (detalle)*. 1748. *Museu de l'Almodí de Xàtiva*.

romanista iniciada, en los primeros años del siglo XVII, con los que Bartolomé Matarana proyectó para la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia entre 1600 y 1605.⁽⁹⁾ El nuevo retablo, de madera dorada y policromada, vino a sustituir al primitivo retablo gótico de la Colegiata del que hacíamos mención anteriormente:

“En 5 de Mayo 1653 (...) fonch determinat per los desus dits canonges y prebendats es fixas lo altar en lo puesto del vell y que pera mentres se asentava es fes un altar de alcheps y rajoles a la porta del reyxat enfront lo altar major y se adorna de quadros y cortines de manera es pogues celebrar mentres durava lo asentar lo altar nou (...).”⁽¹⁰⁾

Este retablo nuevo sería solemnemente inaugurado en 1655, coincidiendo con la importante reforma operada en ese mismo año por el propio Thomás, junto con el pintor **Jusep Juncoso** y el dorador **Juan Antoni**, ambos de Valencia, sobre la talla original del siglo XIV de la Virgen de la Seo de Xàtiva.⁽¹¹⁾ El referido Juncoso realizaría, además, un dibujo y su correspondiente plancha para las estampas de la Virgen, posiblemente las primeras que se hicieron con la imagen de la Patrona.⁽¹²⁾

A lo largo de su dilatada historia, la construcción de la nueva Colegiata siempre estuvo mediatizada por la disponibilidad de dinero, de tal forma que cualquier receso económico implicaba inmediatamente la paralización de las obras de la fábrica. Así sucedió con la crisis demográfica y económica, general a todo el antiguo reino de Valencia, provocada por la expulsión de los moriscos en 1609, de tal forma que hasta finales del siglo XVII no volverán a reanudarse, siempre a impulsos del Cabildo municipal.

Las obras se verían de nuevo interrumpidas en 1705, a raíz del estallido de la Guerra de Sucesión. Las consecuencias de la contienda serán decisivas para la continuación de las obras de la Seo setabense. La ciudad había construido dos molinos para que los beneficios de los mismos sirvieran de ayuda a la construcción de la fábrica de la Colegiata, pero fueron destruidos en el incendio que sufrió Xàtiva en 1707. Ambos se reconstruyeron a principios de la etapa borbónica aunque sus ingresos se

(9) BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, 1981.

(10) A.S.X., *Determinacions Capitolars de 1651 usque 1673*, Folios 41-42.

(11) GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano: *Museos de Xàtiva. La Colegiata, San Félix y l'Almodí*. Valencia, 1992; págs. 58.

(12) VIÑES MASIP, *op. cit.*, 1923; pág. 66, donde además se transcribe la fuente documental en la que se especifican las cantidades abonadas a los artistas por la labor de restauración de la imagen de la Virgen.

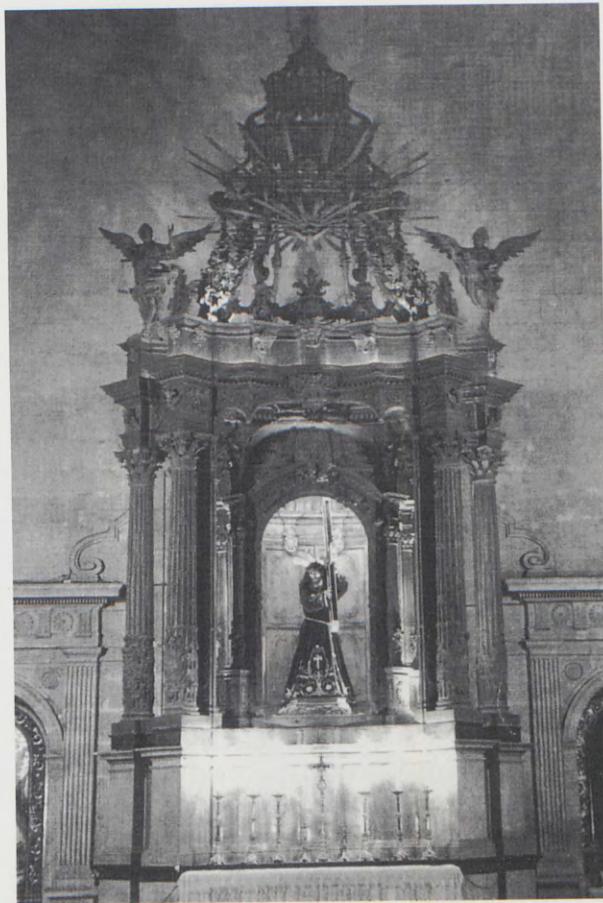
los reservó en exclusividad el municipio. También se cobraba un impuesto a los comerciantes de grano, que se destinaba a las obras de la Seo, pero después de 1707 también se lo quedó la ciudad por estar paralizadas las obras de la Colegiata.

Con el incendio de Xàtiva se produjo la destrucción intencionada de su Archivo Municipal. Ello dificultaría enormemente la reconstrucción de la fiscalidad del municipio, y por consiguiente la entrada de dinero en las arcas municipales. Teniendo en cuenta que la Colegiata cobraba de la ciudad censos y rentas sobre el común con destino a las obras de construcción del templo se adivina el alcance que la desfavorable coyuntura económica tuvo sobre la fábrica de la Seo. Sólo el Cabildo colegial recibía por este concepto, a finales del siglo XVII, algo más de 3.600 libras anuales, de un total de gasto municipal de 14.910 libras, es decir en torno al 25% del total de gastos.⁽¹³⁾ Desde 1706, la ciudad no había pagado a sus acreedores, dada la enorme deuda acumulada desde el final de la guerra de Sucesión, y el Cabildo colegial fue sin duda el más perjudicado por la insolvencia municipal.

Las tensiones entre la ciudad y sus acreedores se iniciarán en 1712, precisamente a raíz de un Real Decreto sobre las rentas de la Colegiata. El 24 de diciembre de ese año se ordena desde la Corte, ante las presiones del Cabildo colegial, que la ciudad debe asistir a la Colegiata pagando los derechos que ésta tenía desde antiguo sobre el común de bienes municipales. El conflicto se prolongará durante varios años hasta la aprobación en 1728 de un acuerdo o *Concordia* entre la ciudad de San Felipe y sus acreedores, acabando así con el problema iniciado por el Cabildo colegial.⁽¹⁴⁾

Asegurados de nuevo los ingresos, en 1731 se reempezarán las obras. Pero no será hasta 1750, tras vencer las dificultades impuestas por la reconstrucción de la ciudad y una vez efectuadas las reparaciones en la fábrica de la Colegiata a raíz de los daños ocasionados por el terremoto de 1748, cuando se decida trasladar el culto al nuevo templo. Y para ello se “rescata” un anterior proyecto de retablo, de autor desconocido, que tras algunas modificaciones, como la introducción de elementos decorativos más al gusto rococó del momento, será inaugurado en la festividad de la Virgen de la Seo del año 1753.⁽¹⁵⁾

Este antiguo retablo es el que hoy en día se levanta, aunque algo modificado tras los destrozos sufridos en 1938 y su posterior reconstrucción en 1961, en uno de los brazos del crucero de la Colegiata (fig. 4). Todo parece indicar que este retablo permanece en el mismo lugar para el que fue construido, a tenor de la ausencia de



(Fig. 4). ANÓNIMO: Antiguo retablo mayor de la Colegiata (hoy del Nazareno). 1753. Colegiata de Xàtiva.

referencias documentales sobre un posible cambio en su ubicación, es decir, que nunca se albergó en el actual presbiterio de la Colegiata. En el momento de la paralización de obras impuesta por la Guerra de Sucesión, la fábrica de la Seo comprendía la girola, el presbiterio, nave del crucero y cúpula. Con el terremoto de 1748, la cúpula quedó gravemente afectada, por el vencimiento de uno de los machones del crucero, ante la falta de contrarresto a su peso que hubiera supuesto la entonces inexistente nave mayor del templo. La modesta construcción de la primitiva nave gótica no fue suficiente

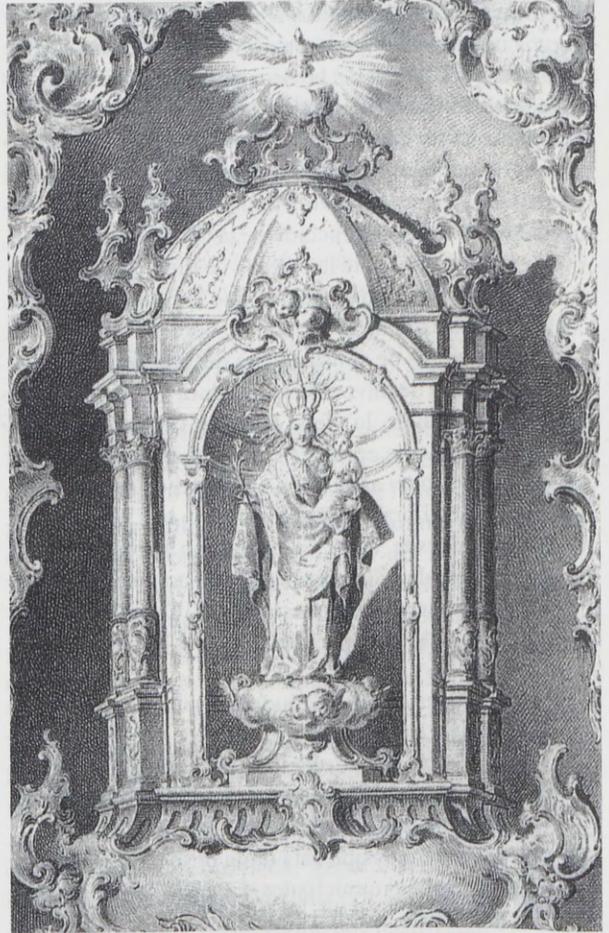
(13) Vid. GARCÍA ALMIÑANA, Eugeni: “Foralisme i fiscalitat: la reconstrucció del sistema impositiu a Xàtiva, arran de la Guerra de Successió”, *Papers de la Costera*. Xàtiva, n.º 5 (oct. 1987); págs. 73-96.

(14) *Ibid.*

(15) Vid. GONZÁLEZ BALDOVÍ, *op. cit.*, 1992; págs. 54-56, en donde se da además una pormenorizada descripción del retablo y de sus avatares a lo largo de la historia.

para aguantar el enorme empuje de la nueva fábrica. Además, y por efectos también del terremoto, aparecieron unas preocupantes grietas en los muros de la fachada Norte del crucero que obligaron a atirantar toda esta zona de la nueva iglesia. Será entonces cuando se decida finalizar cuanto antes la construcción de la Colegiata. Tras las obras de urgencia para evitar el desplome de la cúpula, en 1753 se traslada el culto desde la vieja iglesia a la nueva, para permitir el derribo de la construcción gótica y la continuación de las naves. Cabe pensar que, por necesidades litúrgicas y de capacidad del templo, se quisiera aprovechar la mayor longitud de la nave del crucero como "temporal" nave principal de la Colegiata en tanto se finalizaba el buque del templo. Por esta circunstancia, el altar mayor quedaría instalado en el brazo Sur del crucero, en tanto que la fachada Norte funcionaría como fachada principal. Así se explica el hecho de la rápida construcción, entre mayo y julio de 1753, de la escalinata de acceso a la misma por parte del cantero **José Cuenca**, para posibilitar el solemne traslado de la imagen de la Virgen con motivo de la bendición de la nueva parte del templo, fijada para el 5 de agosto de ese mismo año.

En cuanto al aspecto que ofrecía este nuevo altar mayor de la Colegiata en el momento de su consagración, podemos hacernos una idea del mismo, al menos parcialmente, gracias a la correcta identificación iconográfica que ofrecemos ahora de un dibujo perteneciente a la colección Raimon Casellas⁽¹⁶⁾ conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 5). Pérez Sánchez, en el catálogo de dibujos de la citada colección, lo recoge con el simple título de **Templete con una imagen de la Virgen**,⁽¹⁷⁾ sin lograr una mayor identificación de la misma, limitándose a decir que se trata de "una imagen de la Virgen y el Niño, seguramente de origen gótico, al modo de algunas que se veneran en el Levante español".⁽¹⁸⁾ No iba desencaminado el autor, por cuanto se trata de una representación de la Virgen de la Seo de Xàtiva, en el interior del camarín de planta elíptica que cobija el baldaquino del retablo inaugurado en 1753, tal como se



(Fig. 5). Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. Col. Raimon Casellas. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

veneraba la imagen con anterioridad a su ubicación en el actual tabernáculo del altar mayor.

Identificada la estampa iconográficamente, podemos dar una mayor aproximación cronológica dentro de la segunda mitad del siglo XVIII sobre la fecha de su realización. Lo más probable es que se preparara en

(16)El escritor y crítico de arte Raimon Casellas (1855-1910) tuvo especial predilección por el coleccionismo de dibujos antiguos, de los que llegó a reunir 4.166 entre dibujos del siglo XVIII y obras de artistas de su generación, así como 320 grabados, dándolos a conocer mediante sus estudios, exposiciones y publicaciones. Su colección fue adquirida en enero de 1911 por la Junta de Museos de Barcelona. Para más información véase BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: "Casellas coleccionista. Pequeña historia de una colección" en *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, Palau Nacional de Montjuïc, MNAC, 28 jul.-20 sept. 1992. Barcelona, 1992; págs. 76-84.

(17)PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, E.: "Josep Camaron i Boronat. Templete con una imagen de la Virgen". *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, Palau Nacional de Montjuïc, MNAC, 28 jul.-20 sept. 1992. Barcelona, 1992; pág. 99, núm. 19.

(18)Ibid.

(19)BASSEGODA, *op. cit.*, 1992. A través de los manuscritos del propio Casellas se puede llegar a deducir que la adquisición de la mayoría de los dibujos de su colección no fue por la vía del comercio artístico y anticuario, sino por compra directa a las familias de los artistas o a otros coleccionistas, en parte debido al hecho de considerar los dibujos como material de taller y de aprendizaje para otros artistas, y no como mercancía artística de valor.

1753, coincidiendo con el traslado del culto desde el primitivo templo gótico hasta el nuevo recinto colegial, o bien unos años después, en todo caso antes de 1777, año en que comenzarían las obras de acondicionamiento del nuevo presbiterio de la Colegiata de Xàtiva.

Se trata de una excelente obra realizada sobre papel con pluma y aguada, con unas dimensiones de 290 x 183 mm, sin firma alguna y sin fecha. El dibujo, en la actualidad, aparece catalogado con la signatura MNAC/GDG/644/D, desconociéndose cuál pueda ser su procedencia y cómo llegó a las manos de Casellas, quien nunca hizo inventario de lo que tenía, ni anotó tampoco la procedencia de las piezas.⁽¹⁹⁾

Este dibujo aparecía como de autor anónimo en el inventario de la citada colección efectuado tras su compra en 1911. Será a partir del año 1992 cuando Pérez Sánchez lo atribuya al pintor valenciano **José Camarón y Boronat** (Segorbe, 1731-Valencia, 1803),⁽²⁰⁾ a raíz de la exposición de dibujos de la colección Casellas que se hizo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en ese año y en el Museo del Prado en los primeros meses de 1993. Tal atribución no es segura y está argumentada desde la hipótesis de que la técnica y el carácter del mismo "obliga a considerarlo obra valenciana no lejos de José Camarón"⁽²¹⁾ aunque, en opinión de este autor, su carácter acabado y minucioso no permita atribuirlo a su mano con seguridad.

El propio Pérez Sánchez subraya también las deudas de esta obra con el grabador **Manuel Bru** (Valencia, 1736-1802), al advertir la similitud de este dibujo con otro ejemplar del mismo autor, procedente de la colección Fernández Durán, conservado en el Museo del Prado⁽²²⁾ (fig. 6). Quizá habría que reconsiderar más esa vinculación de Bru con el dibujo sobre la Virgen de la Seo, y ello por varias razones. En primer lugar, porque comparado el mismo con otros seguros de Camarón, se observa que el estilo habitual del pintor de Segorbe en sus dibujos es más bien ágil y descuidado, a base de toques abreviados y rápidos, como corresponde a simples bocetos y estudios compositivos que todo pintor realizaba para sus lienzos. El carácter detallista con que está realizado nuestro dibujo, sin duda motivado por el carácter de preparatorio para una estampa, induce a pensar más en la mano de un experto grabador, más acostumbrado a la minuciosidad de trazos. Además, la absoluta fidelidad con que se reproduce el antiguo camarín de la Patrona de Xàtiva, obliga a creer que el artista que ejecutó el dibujo tuvo que desplazarse hasta la Colegiata setabense para realizar *in situ* el mismo. Camarón, demasiado ocupado en estos años en sus encargos pictóricos y en sus idas y venidas entre Madrid, Valencia y Segorbe, y



(Fig. 6). **MANUEL BRU: La Divina Pastora.**
Col. Fernández-Durán. Museo del Prado, Madrid.

sobre todo a partir de ser nombrado académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1762) y por la de San Carlos de Valencia desde su fundación (1768),⁽²³⁾ se vería imposibilitado para trasladarse temporalmente hasta Xàtiva a reproducir el camarín de la Patrona. Manuel Bru, que hasta 1777 no

(20) Desde antiguo existe confusión en torno a la fecha de nacimiento de José Camarón, para algunos autores acaecido en el año 1730, fecha ésta que sigue apareciendo en la actualidad en algunas biografías del artista. No obstante, las dudas fueron ya despejadas en su día por SANCHIS GUARNER, Manuel: "Don Joseph Camarón y Boronat. Un buen pintor del XVIII. Notas para su biografía", *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia, Año XI, 1930-1931, cuaderno 83; págs. 203-241, al publicar la partida bautismal del pintor fechada el 18 de mayo de 1731, el mismo día de su nacimiento.

(21) PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992; pág. 99, núm. 19.

(22) ARNÁEZ, R.: Museo del Prado: *Catálogo de Dibujos II. Dibujos españoles del siglo XVIII A-B*. Madrid, 1975, cat. núm. F.D. 1747; pág. 158, lám. 79.

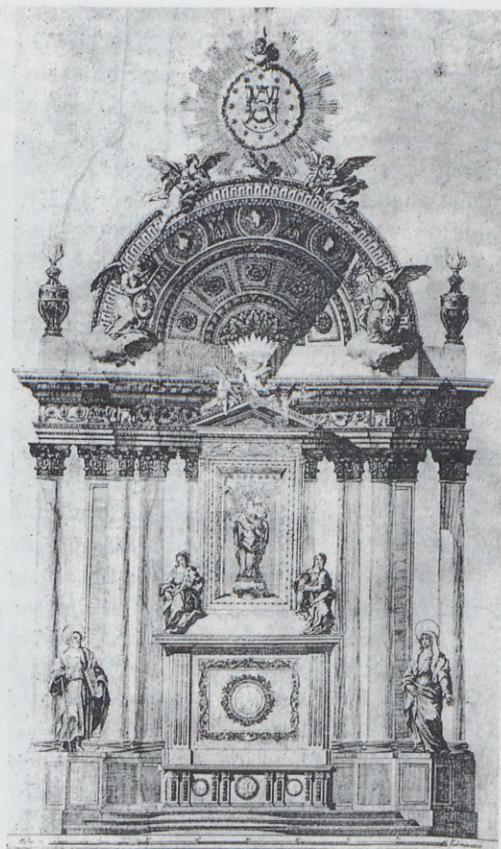
(23) ESPINÓS DÍAZ, Adela: Museo de Bellas Artes de Valencia: *Catálogo de Dibujos II (Siglo XVIII)*. Tomo I (A-U), Madrid, 1984; pág. 75-76.

sería nombrado académico de mérito por la Real Academia de San Carlos,⁽²⁴⁾ tal vez estuviera más dispuesto al viaje en estos años de aprendizaje, lo cual explicaría además el anonimato de nuestro dibujo, aunque este extremo se hace difícil de confirmar ante la ausencia de documentación al respecto. Un último detalle reforzaría la atribución a Manuel Bru. En su dibujo del Prado aparece, en la parte inferior, un motivo decorativo a base de rocalla que participa del mismo carácter fuertemente rococó y absolutamente trepidante impregnando a la decoración que envuelve y sirve de marco a la representación del camarín de la Virgen de la Seo, delatando ambas decoraciones una misma mano.

No obstante, nada impide pensar que fuera el afamado orfebre setabense **Bernardo Quinzá**, quien hacia 1765 realizará las dos bandejas de ceremonial en plata repujada conservadas en el Museo del Almudín, el circunstancial dibujante a quien la Cofradía o alguno de los Cabildos de la ciudad, el eclesiástico o el civil, encargaran este diseño de grabado sobre la Virgen de la Seo, a juzgar por las semejanzas entre las decoraciones de las citadas bandejas y los motivos rococó de nuestro dibujo, aunque los adornos de rocalla de las primeras denotan una mayor calidad de ejecución.

Finalmente, entre las estampas setabenses destaca un hermoso grabado (fig. 7), obra de **Francisco de Paula Martí**, que nos muestra el aspecto que presentó el presbiterio de la Colegiata al finalizar la construcción del actual altar mayor.⁽²⁵⁾ El nuevo tabernáculo sería construido a expensas de doña Victoria Albero, invirtiéndose en él cuantiosas sumas de dinero dada la riqueza de sus materiales, principalmente jaspes y mármol rosa de Buixarró. Iniciadas las obras con la aprobación del proyecto de altar en 1777, según trazas de **Ventura Rodríguez**, el nuevo retablo sería concluido en 1808. La labor arquitectónica, en la que también participaron los arquitectos **Jaime Pérez** y **Fr. Vicente Cuenca**, se completó con las esculturas de **José Esteve Bonet** y de **José Gil**.⁽²⁶⁾

Aunque suele decirse que el autor del tabernáculo fue el arquitecto académico Ventura Rodríguez, en realidad



(Fig. 7). FRANCISCO DE PAULA MARTÍ (grab.).
Altar Mayor de la Colegiata de San Felipe. 1808.
Museu de l'Almodí de Xàtiva.

éste se limitó a modificar el proyecto que el escultor valenciano **Pedro Juan Guisart** había presentado a instancias de la donante. Así se desprende del informe que Ventura Rodríguez emitió al respecto:

“Ventura Rodríguez arquitecto, maestro mayor de Madrid, Director general de la R. Academia de San Fernando y académico de la de San Lucas de Roma y de San Carlos de Valencia: He reconocido un diseño de altar o tabernáculo para la Colegiata de San Felipe, ejecutado por el académico de mérito de San Carlos, don Pedro Juan Guisart el cual manifiesta ingenio, travesura y capricho de invención y resultará de buen efecto su ejecución en arquitectura y escultura en buenas reglas del arte. Pero éstas no admiten que basas y capiteles de las columnas sean de planta oblicua e irregular del diseño, según abuso de algunos arquitectos modernos, y deben ser equiláteros en su recta colocación siguiendo el ejemplo de los antiguos (...). Madrid, 20 junio de 1777. Ventura Rodríguez.”⁽²⁷⁾

(27) Documento extracto por SARTHOU, Carlos: *Datos para la historia de Játiva*. Xàtiva, [c. 1940], Tomo V-Apéndices; ap. III, pág. 34. El subrayado es nuestro.

(24) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de artistas españoles*. Madrid, 1883 (1.ª ed. 1868); pág. 105.

(25) Vid. PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura: “El Altar Mayor de la Colegiata de Játiva”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Año V (en.-dic. 1919); págs. 65-72.

(26) Para una mayor información sobre el actual tabernáculo de la Colegiata, véase GONZÁLEZ BALDOVÍ, *op. cit.*, 1992; pág. 56. También puede consultarse GARCÍA ROS, Vicente: “La intervención de Fray Vicente Cuenca en la obra de la Colegiata de Játiva” en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1993; págs. 301-305.

Los términos en que está redactado este informe son un fiel reflejo de la situación artística del momento, con la pugna de los arquitectos académicos por hacerse con el control absoluto de cualquier obra de arquitectura, incluida la arquitectura de retablos, labor ésta que, hasta la aparición de la Academia en España, había sido compartida con escultores, carpinteros y adornistas.⁽²⁸⁾ A pesar de que el valenciano Guisart era académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia desde el 13 de diciembre de 1772, su condición de escultor le anulaba, ante los ojos de Ventura Rodríguez, como posible tracista de retablos. Máxime cuando el valenciano se había atrevido a introducir en su proyecto “ingenio, travesura y capricho de invención”, términos concretados en el diseño de formas oblicuas. En realidad, Guisart no hizo más que seguir las indicaciones que **Juan Caramuel de Lobkowitz** aplicaba, en su tratado *Architectura Civil Recta y Oblicua* (Vigevano, 1678), a la traza de basas y columnas generadas a partir de plantas circulares y elípticas,⁽²⁹⁾ por cuanto el nuevo tabernáculo debía adecuarse al espacio semicircular del presbiterio, haciendo con ello un alarde de modernidad y de conocimientos de la tratadística arquitectónica más vanguardista, aunque también la más perseguida en esos momentos por los academicistas por su actitud transgresora de las estrictas reglas del clasicismo. Este uso de la teoría oblicua por parte de un escultor de fines del siglo XVIII es una muestra además del amplio eco que la obra de Caramuel tuvo a lo largo de toda la centuria no sólo entre arquitectos sino también entre la mayoría de artistas.⁽³⁰⁾

Este “atreimiento” de Guisart, hasta ahora nunca considerado por la historiografía que ha tratado este tema, puede considerarse el canto de cisne de una tendencia a introducir lo oblicuo en la arquitectura, como alternativa diferente a la italiana —lo curvilíneo— y como solución propia frente a las formas ortogonales del clasicismo renacentista, que había aparecido en el panorama arquitectónico valenciano muy tempranamente,

precisamente en la propia Colegiata de Xàtiva cuando en 1683, sólo cinco años después de la publicación del tratado de Caramuel, se realicen las trazas de la obra nueva de la Seo, atribuidas a Mosén **Juan Aparisi**, obra que comprendió las fachadas del crucero, el abovedamiento tabicado de la girola y la construcción de la sacristía y aula capitular, incorporando a las mismas elementos de traza oblicua. Una solución que perdurará en el tiempo en la fábrica de la Colegiata, puesto que, cuando en 1753 José Cuenca construya las escaleras de acceso a la fachada Norte del crucero, hará uso, en los tramos inclinados, de balaustres tallados en oblicuo con sus basas y remates paralelos a los pasamanos. El último toque de modernidad, encarnado por el planteamiento en oblicuo del nuevo tabernáculo de la Colegiata, acabaría siendo abortado por la rígida disciplina proyectiva y arquitectónica del clasicismo academicista.

RAMON MARTINEZ MIÑANA

(28) Sobre este tema puede consultarse la obra de BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, 1987; págs. 183-216.

(29) CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Architectura Civil Recta, y Oblicua*. Vigevano, 1678; Tratado VI, art. VI: “En un edificio circular las bases de las columnas, que alrededor se pusieren, no pueden ser perfectamente cuadradas; ni perfectamente redondas las columnas, que sobre estas bases se erigieren”, pues aplicando la misma lógica que en la arquitectura recta, deberían correr paralelas al muro, y como éste es circular, las bases y columnas no pueden adoptar formas perfectamente regulares.

(30) La influencia ejercida por la obra de Caramuel sobre la práctica arquitectónica valenciana ha sido ampliamente estudiada por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura Barroca valenciana*. Valencia, 1994, y a ella remitimos para un más amplio conocimiento del tema.

LO MARAVILLOSO EN LA PINTURA GÓTICA VALENCIANA (II)*

ÁMBITOS DE LA CULTURA Y EL PENSAMIENTO

No cabe la menor duda de que con la cristianización de las tierras valencianas se incorporaron a la cultura ya existente todos aquellos elementos culturales del mundo de los conquistadores.

Entre esos elementos hay que destacar a la cultura escrita, especialmente a la contenida en el mensaje bíblico. A partir de los primeros años de la Conquista comenzó su desarrollo la literatura eclesial que pronto rindió buenos frutos.

En el siglo XIII encontramos a **Pere Pasqual** (c. 1227-1300), hijo de una familia mozárabe, fraile mercedario, misionero, y obispo de Jaén. Capturado por los musulmanes granadinos morirá martirizado en Granada. Escribió algunos opúsculos religiosos y un comentario a las Sagradas Escrituras, titulado **Flor de la Biblia**. También se le atribuye otro libro conocido como **El Gamaliel** en el que, siguiendo los Evangelios apócrifos se narra la Pasión de Cristo, la resurrección de Lázaro y la destrucción de Jerusalén por Vespasiano.⁽⁵⁸⁾

En la agitación espiritual de la Europa de finales del XIII, ocupa una posición muy notable el médico **Arnau de Vilanova**. Entre sus obras —más de setenta— destacan: la **Confesió de Narbona** —resumen de las ideas apocalípticas y del reformismo religioso del autor—; la **Lliçó de Narbona** —glosa de la pobreza evangélica que postulaba— y el **Excitatorum mentis**, obra ascético-mística.⁽⁵⁹⁾

Las letras valencianas de los siglos XIV y XV cuentan con muchas figuras excepcionales. De entre ellas voy a destacar a cuatro autores que, como otros muchos, fueron el soporte ideológico para obras de arte también excepcionales.

Me refiero a **Francesc Eiximenis**, **Sant Vicent Ferrer**, **Sor Isabel de Villena** y **Joanot Martorell**.

El franciscano **Eiximenis** (1237-1408?), es autor, entre otras obras, del **Crestià**, enciclopedia en la que se proponía reflejar y analizar detalladamente todos los aspectos y actividades del hombre cristiano.⁽⁶⁰⁾

El **Llibre dels Àngels** es un compendio doctrinal de todo cuanto el medievo conocía sobre la naturaleza, las jerarquías y los atributos de los ángeles. Fue la obra más divulgada en Europa durante los siglos XV y XVI. Del texto, escrito en Valencia en 1392, se conservan dieciocho

copias, habiéndose perdido más de cuarenta, lo que da idea de su popularidad.

El quinto tratado del **Llibre** se refiere a **Sant Miquel Arcàngel** y enumera cada una de sus funciones:

La primera sí és com gità Lucifer de Paradís; — després continúa la enumeración con—: assistir en la creació y tractar amb Adam y Eva; ocupar-se dels jueus; procurar honors a Jesucrist; intervenir en l' hora de la nostra mort; protegir la província de Apulla en lo Regne de Nàpols; fer miracles de part de Déu; fer revelacions y donar consells y organitzar la fi del mon amb set obres.

Concluye su Tratado con estas palabras:

Acabat, doncs, aquest libre dels sants àngels... no resta sinó fer gràcies a Déu totpoderos... hofirent-lo a vós molt honorable En Pere d'Artés, mestre racional, camarlench del molt alt príncep e senyor nostre, senyor En Johan.

Por lo que respecta a la influencia que ejerció dicho libro sobre la plástica de la época hay que citar que ese mismo año en que el autor lo dedicó a Pere d'Artés, el Consell de la ciudad de Valencia ordenó pintar en su sala de reuniones la figura de un ángel protector de la ciudad función asignada a San Miguel por Eiximenis.

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

(58) BURNS, R. I.: *Jaume I y els valencians del segle XVIII*. València. Edit. 3 y 4. 1981.

BATLLORI, M.: *De l'Edat Mitjana*. València, Edit. 3 y 4. 1983.

(59) BATLLORI, M.: *Obres catalanes d'Arnau de Vilanova*. Barcino, Barcelona, 1947 (dos vols.).

(60) HAUF, A.: *De Francesc Eiximenis a Sor Isabel de Villena*. Institut Universitari de Filologia Valenciana, València, 1989. HAUF, A.: *Francesc Eiximenis. Lo Crestià*. Edicions 62. Barcelona, 1983.

EIXIMENIS, F.: *Llibre dels Àngels (1398)*. Bibl. Nac. Madrid. Ms. 4030.

EIXIMENIS, F.: *De Sant Miquel Arcàngel. El quint tractat del Llibre dels Àngels*. De. De Curt WITTLIN. Curial, Barcelona, 1983.

A comienzos del XV el Consell mandó construir una capilla dedicada a San Miguel en la Casa de la Ciudad.

También el rey Martín hizo decorar una capilla en el Palacio del Real de Valencia con pinturas que imitaban las de las Torres de los Ángeles del Palacio Real de Aviñón.

El propio Pere d'Artés vivía en las habitaciones del Palacio de Valencia llamadas **dels Àngels**.

Muestra tardía de la popularidad del tratado de Eiximenis la encontramos en 1640.

En esa fecha se anota en el **Libro de la Fundación** del Convento de San Julián de Ágreda:

*En este mismo año se introdujo en este convento de hacer todos los días conmemoración al Ángel de la Guarda de la Comunidad... Tomose esta santa devoción de aver leydo del libro **De natura angélica** compuesto por Fray Francisco Ximenez.*

También **Sant Vicent Ferrer** empleó el lenguaje familiar en sus **Sermones**, que salpicó de ejemplos que debieron constituir una rica fuente de inspiración para los pintores.⁽⁶¹⁾

Basándose exclusivamente en la Biblia y en los Profetas, se hace eco de las preocupaciones que, el paso del siglo XIV al XV, dominaban la Cristiandad: el Cisma, la Guerra, el anuncio del Anticristo.

Quan vindra Jesucrist, dira a sant Miquel: "¡Sant Miquel!" "¡Senyor!" "Toqueu la trompa a quatre parts del mon: a orient, a occident, a mig jorn y a tramuntana" Y sant Miquel cridara, gran veu: Surgite, mortui, venite ad iudicium y aquest veu oiran totes criatures... I els bons vestir s'han llurs cossos gloriosos amb gran plaer.

En el sermón titulado *De Incarnatione verbi Sermo* cuenta un milagro realizado por la Virgen María que le sirve para mostrar el aspecto del demonio:

En una vila era un pintor que sabia el se pintar, e quant pintava la ymatge de la Verge Maria, ell s'hi delitava pintant lo diable lo pus terrible que podia. Lo diable li aparech e dix-li que ell era lleig, e que ell no lo feya pus lleig.⁽⁶²⁾

Sor Isabel de Villena, abadesa del monasterio valenciano de la Trinidad, escribió, en 1463, un libro que tituló **Vita Christi** destinado a la Comunidad de monjas que regía.

Esa Vida de Jesucristo ofrece la particularidad de que su autora acepta muchos temas, rasgos, episodios y relatos no contenidos en los Evangelios canónicos.

Venint lo excellent embaxador sanct Gabriel trames per lo pare eternal entra dins la cambra hon la senyora era sola ab totes les virtuts donzelles sues. E sens obrir ninguna tancadura se mòstra a sa senyora en forma

humana ab infinida multitut de angels en companyia sua: segons a tal missatgeria se pertanyia.⁽⁶³⁾

Este texto del Anuncio a María y otros muchos temas de la **Vita Christi** van a tener su expresión plástica en la segunda edición de la misma obra realizada en 1523.⁽⁶⁴⁾

Del **Tirant lo Blanch**, de **Joanot Martorell**, considerada como una de las mejores y de las más brillantes

(61) SANCHIS SIVERA, J.: *Quaresma de Sant Vicent Ferrer*. Barcelona, 1927.

SCHIB, G.: *Sermons*. Vols. III y IV. Barcino, Barcelona, 1975 y 1977.

SANCHIS GUARNER, M.: *Sermons de Quaresma*. Clàssics Albatros. València, 1973.

(62) FERRERES, R.: *Antologia de la Literatura Valenciana*. Siglos XIV y XV. Valencia, 1981.

(63) VILLENA, Sor Isabel de: *Vita Christi*. Cap. XX. *Com lo gran embaxador Gabriel: saludant la senyora li esplica altament la divinal embaxada*. De. Facsímil. Del Cenia al Segura. Valencia, 1980.

(64) Menciona los más importantes: *L. Com los ciutadans del paradys vingueren a fer reverencia a la mare de deu: e primerament lo mateix dia vingue los dels seraphins.*

LI. Com lo ii dia vingueren los cherubins a fer reverencia a la senyora.

LII. Com lo iii dia vingueren los sancts throns a visitar la senyora.

LIII. Com en lo iiiii dia vingue lorde deles dominacions.

LIIII. Com lo v dia vingueren los sancts principats a visitar la senyora.

LV. Com lo vi dia feren reverencia a la mare de deu los sancts d potestats.

Lvi. Com lorde deles angelicals virtuts vingue lo: vii a prestar obediencia a la senyora.

Lvii. Com lo viii dia vingueren los sancts archangels a besar la ma a la sanctissima verge.

Lviii. Com los sancts angels del ix orde foren ab la senyora lo ix dia per fer reverencia a aquella.

CCXXXVII. Com lo senyor ab tota la multitud dels angels e sancts pares aparegue a la sua carissima mare e del inestimable goig e alegria de aquella.

CCLIIII. Com los princeps de les tres gerarchies feren reverencia com a general reyna de tots.

CCLXXXIX. Com lo senyor corona la sua sanctissima mare de tres excellentissimes coronas per la sanctissima trinitat a ella donades com a digna emperadriu: a la qual tots los angels e homens donaren laor: honor: e gloria ab inestimable alegria. (Vita Christi/1980).

Literatura valenciana del siglo XV. Joanot Martorell y Sor Isabel de Villena. De. A cargo de G. COLON, L. PEÑARROJA, E. TARANCÓN, A. HAUF. Generalitat Valencia. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1991. Serie Minor, n.º 6.

novelas de aventuras del mundo medieval, voy a entresacar unos párrafos.⁽⁶⁵⁾

Por ejemplo el hallazgo de la divisa que recibe el rey de Inglaterra después de una cacería es tema iconográfico de alto valor y hace referencia a la inmortalidad de algunas bestias, en este caso al ciervo:

Los cochs, escorchant un gran çervo, que quasi era tot blanch per antiquitat, trobaren-li un collar al coll tot de or... E veren letres en lo collar scrites qui dehien que, en lo temps que Július Cèsar vengué per conquistar Anglaterra... féu pres aquell çervo e féu-li taillar lo cuyro del coll... volen molts dir que no ha animal en lo món quitant vixqua.

Las descripciones de espacios palaciegos son dignas de un brillante pincel:

Passaren tots en una gran sala molt meravellosa, tota obrada de maçoneria per art de molt subtil artífici: totes les parets de jaspis e de pòrfirs de diverses colors laborades, ymatges que faïen admirar als miradors. Les finestres e les colones eren de pur cristall, e lo païment, lo qual era fet tot a centells, qui lançava molt resplandor.

Lo emperador la posà dins una cambra hon ell stava dins una molt bella gàbia ab les rexes totes d'argent. E en aquell cas lo rey Artús tenia la spasa recolzada sobre los genolls e stava molt mirant en ella ab lo cap molt baix.

Y en la lamentación que hace el Emperador por la muerte de Tirant leemos:

Moguen los vents aquesta ferma terra y les muntanyes altes cayguen al baix y-Is rius corrents se aturen... Y la gran mar al pexos desempare. Y en aquest temps, ¡cantau, belles serens, los mals tan grans que sentiü en la terra!

Gran cataclismo en los cielos y en la tierra; prodigios maravillosos de seres marinos varados en la arena cantando sus habituales melodías en un mundo trastocado.

También **Joanot Martorell** pinta hermosos los sepulcros de los héroes:

E fetes totes les obsèques, posaren los cors de l'emperador en una molt rica e bella tomba de jaspis, tota niellada d'or e d'atzur e laborada de les armes imperial ab molt subtil artífici obrades.

E prengueren la caixa de Tirant e de la princessa e... lo portaren a la seglesia major de la ciutat, e fon posada dins una tomba que quatre leons sostenien, la qual tomba era obrada de hun molt clar alabaust... Eren los leons obrats e, no menys entretallada la tomba de diversos colors... A la part dreta de la tomba se mostraven dos àngels, e altres dos a la part sinistra... Aquests leons e tomba staven dins una capella de volta, los archs de la qual eren de porfis e recolzaven sobre

quatre pilars de jaspis, e la clau del cruer era d'or macís buydada, guarnida de moltes fines pedres e en aquella se vey a hun àngel qui tenia en les mans la spasa de Tirant... Lo païment de aquesta volta era de marbres, e les parets, cubertes de carmesins brocats.

No cabe duda que aunque la cit ahaya sido larga bien merece recordarse este maravilloso compendio de todas las artes del estilo gótico reunidas en unos elegantes y medidos extremos.

Toda esta literatura, junto con la general ya citada, era conocida por los miembros más representativos de la burguesía valenciana de la época. Notarios, médicos y clérigos, la mayoría comitentes de obras, según el texto de los contratos de obras que se conservan, propondrían aspectos relevantes de la literatura que manejaban y así de la conjunción de tantos factores positivos fueron brotando las obras maestras de la pintura gótica valenciana.

ESFERAS DE LO MARAVILLOSO

La pintura valenciana no es una excepción dentro de la aceptación y desarrollo de lo maravilloso por ser patrimonio común del pensamiento de la época.

Analizando algunas obras de la pintura gótica valenciana podemos presentar ejemplos de muchos especímenes de la Angeleología tradicional y destacar aquéllos que por su importancia no quedan a la zaga de los homólogos de la pintura europea contemporánea.

Sin embargo y con las excepciones de rigor —caso de los **Bestiarios** de la Iglesia de la Sangre, en Llíria, a los cuales me referiré más adelante— hemos de pasar al campo de la miniatura de los siglos XIV y XV para poder hablar de un mundo más fantástico y mágico que el del ofrecido por la Pintura.

Si exceptuamos a pintores como el **Maestro de los Artés**, **Maestro de Borbotó** y muy pocos más, hemos de encontrar en pintores no valencianos, como **Lluís Alimbrot** o **Bartolomé Bermejo** las notas de imaginación y fantasía que desde el punto de vista creativo echamos de menos.

* * *

(65) MARTORELL, J.: *Tirant lo Blanch*. Clàssics valencians. Vols. 7 y 8. De. A cargo de A. HAUF. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, València, 1992.

RIQUER, M. De: *Aproximació a Tirant lo Blanch*. Quaderns Crema. Barcelona, 1990.

BELTRAN, R.: *Tirant lo Blanch, evolució y revolta en la novel·la de cavalleries*. Alfons el Magnànim. Valencia, 1983.

Creo que sería muy interesante comenzar a hablar de la pintura valenciana con una preciosa obra del llamado por Tormo y Gudiol: **Maestro de Liria**.⁽⁶⁶⁾

Se trata de un fragmento del **Retablo de los Santos Vicente y Esteban** en el que se nos presenta a la Virgen y el Niño en el Jardín del Edén o **PARAISO**.

Está circundado por un muro almenado que dibuja un octógono, figura que recibe **Enclos de la Vigne** en el **Livre de la chase de Gaston Phaebus**, conde de Foix, en 1410, y también el autor del **Speculum Humanæ Salvationis** con la miniatura del **Jardín cerrado y la fuente sellada**.⁽⁶⁷⁾

Pinta el **Maestro de Liria** preciosos elementos vegetales en dicho Jardín y nos presenta, rodeando a la Virgen, un grupo de ángeles. Uno tañe la cítara a cuyos sonos bailan otros tres formando rueda. Otro recoge flores.

Si pasamos a presentar a los **SERES ANGÉLICOS DEL CIELO** en la pintura valenciana hay que comenzar por los **SERAFINES**.

Dada la influencia que **GHERARDO STARNINA** ejerció sobre los pintores valencianos del estilo gótico internacional comienzo por presentar sus modelos de Serafines y en este caso por los que aparecen en la **Virgen con el Niño y Santos**, de la Academia de Florencia.

Una almendra mística formada por Serafines, según fórmula empleada por **Orcagna** en el **Retablo Strozzi** de Santa María Novella se completa con dos parejas de ángeles oferentes que llevan lirios en sendas vasijas hacia los cuales tiende su mano el Niño.⁽⁶⁸⁾

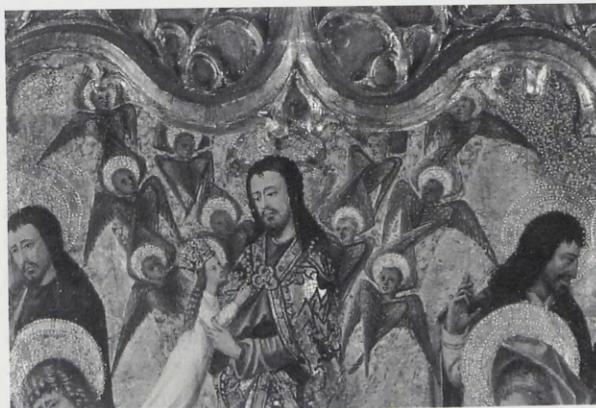
Pere Nicolau en la **Coronación de la Virgen del Retablo de Sarrion** (Museo San Pío V) los ofrece como basamento del *banca amb respallter*; en el que se sientan las dos figuras Divinas; sitúa una fila de Serafines pintados en delicados tonos rojos, mientras otro grupo de ángeles tañen sus instrumentos musicales.⁽⁶⁹⁾

Joan Reixach en la **Dormición de la Virgen** (Museo San Pío V) opta por abrir un cielo, de un azul irreal, del que emergen, con esatallidos de rojos brillantes, bandadas de Serafines.⁽⁷⁰⁾

Dicho autor emplea idéntico motivo en la tabla del **Padre Eterno** (Antigua Col. Muntadas) del Museo de Arte de Cataluña.⁽⁷¹⁾

Miquel Alcanyis en la **Ascensión** de la Hispanic Society, de Nueva York, circunda el motivo central con bellos Serafines.⁽⁷²⁾

El **Maestro de Xàtiva**, en la **Santísima Trinidad** de la Colegiata de Xàtiva, presenta a Dios Padre sosteniendo al Hijo en la Cruz mientras apoya sus pies en una bola del Mundo, que muestra la habitual tripartición geográfica.



Joan Reixach. "Dormición de la Virgen".
Museo San Pío V. Valencia

- (66) GUDIOL, J.: *Pintura Gótica*. Ars Hispaniae. Plus Ultra, Madrid. 1955. Vol. 9/134.
POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press. 1930. Klaus Reprint. N. York, 1970. Vol. III/37-43.
HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura Gótica Internacional*. Historia del Arte Valenciano. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1988. Vol. 2/182-183.
CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura Medieval Española*. Summa Artis. Espasa Calpe. Madrid, 1966. Vol. XXII/149.
- (67) BOURIN, J.: *La Rose et la Mandragore*. De. F. BOURIN. 1990/40.
- (68) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia y el Gótico Internacional*. Alfons el Magnànim. IVEI. Valencia. 1987/II(5), II (Lám. 1).
- (69) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I (109-110), II (Lám. 303).
HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*, 2/196-202.
POST.: *History*. Vol. III (23-37)
CAMÓN: *Pintura*. Vol. XXII/273-275.
GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/144-149.
SARALEGUI, L.: *Pedro Nicolau*. Bol. Soc. Esp. Exc. Madrid, 1941. 2.º Trim. Págs. 76-107.
- (70) HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/249-251.
CAMÓN: *Pintura*. Vol. XXII/440-448.
GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/243-250.
POST.: *History*. Vol. VI-I/54-100.
COMPANY, X.: *La Pintura Hispanoflamenca*. Alfons el Magnànim. IVEI. València, 1990/27-41.
- (71) POST.: *History*. Vol. VI-I/81.
Catálogo *El siglo XV Valenciano*. Valencia, 1973/SOLER D'HYVER, C./45 (Lám. 53).
- (72) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*. L(48-64), II (Lám. 10).

La Tierra está sostenida por un Serafín mientras que los bordes de la almendra mística están cubiertos de Querubines.⁽⁷³⁾

No es casual la aparición del color rojo en los Serafines, tal y como hemos ido anotando. **San Isidoro de Sevilla**, en sus **Etimologías** (Libro VII: "Sobre Dios, los ángeles y los fieles") dice que la palabra hebrea Serafín: literalmente *los que arden*, son seres abrasados e incandescentes por estar más próximos a Dios y *están inflamados por la claridad que irradia la luz divina*. Estas fuentes demuestran que nuestros pintores son rigurosamente fieles al texto sagrado.

Hermosos **Querubines** sirven de peana a la **Virgen en el Trono**, del **Retablo del Centener de la Ploma**, atribuido a **Marçal de Sax o Sas**⁽⁷⁴⁾ y circundan la mandola de Cristo en el **Retablo de San Miguel**, del



Jacomart. "San Miguel". Retablo de la Santa Cena. Museo Catedral de Segorbe

Maestro de Puixmarin, en la catedral de Murcia⁽⁷⁵⁾ y en un **Pantocrator**, obra anónima valenciana en el Museo Diocesano de Valencia.⁽⁷⁶⁾

Si pasamos a enumerar los **Arcángeles** valencianos hay que comenzar por **Miguel**.

Sin pretender agotar, por supuesto, la iconografía suya en la Pintura Valenciana puede afirmarse que es uno de los Arcángeles más representados.

Las actividades más habituales en él son: la de pesar las Almas y la de combatir a Satán.

Une ambas actividades en la figurilla deliciosa con que nos lo muestra el **Breviarium Valentinum** (de hacia 1409), de la Catedral de Valencia.⁽⁷⁷⁾ Aquí pesa las Almas y es vencedor de un Satán horrible con dos rostros, el segundo en el pecho, siguiendo los modelos de la iconografía satánica como veremos en su momento.

Un Miguel mucho más adusto de gesto es el del **Retablo del Juicio Final**, del **Maestro de Borbotó**, en la iglesia de Borbotó (Valencia). Aquí amenaza con su lanza al demonio que trata de apropiarse del mortal. Un delicado detalle del Maestro es el tratamiento dado a las alas del Arcángel; son tan sutiles que permiten ver el paisaje a través de ellas. Otra característica de esas alas y, en general de todas las de los restantes Seres angélicos, es la de ser suaves, delicadas y de formas bellas.

Vencedor de Satán es el imponente y majestuoso **San Miguel** de la iglesia parroquial de Sot de Ferrer (Castellón),⁽⁷⁸⁾ que contrasta vivamente con el delicado y

(73)POST: *History*. Vol. VI-I/345-358. (Lám. 144).

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/256.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/450.

COMPANY: *Pintura Hispanoflamenca*. 66-67.

COMPANY, X.-GARÍN LLOMBART, F.: "Valencia y la Pintura Flamenca". *Historia del Arte Valenciano*. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1986. Vol. 2/267.

(74)HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*. L (122-123).

POST.: *History*. Vol. III/57-73. (Láms. 109-110).

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/143-144. (Láms. 267-269).

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/279-285. (Láms. 227-229).

COMPANY-GARÍN: *Valencia*. Vol. 2/228-230 (Láms. 227-229).

(75)CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/275. (Lám. 263).

Catálogo *El Siglo XV Valenciano*. /SOLER/ 371 (Lám. 17).

(76)CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/432. (Lám. 413).

(77)HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*. L (121). LI (Lám. 431).

(78)GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/131. (Lám. 100).

POST.: *History*. vol. III/13. (Lám. 252).

CATALÁ GORGUES, M. A.: *La pintura de estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana*. *Historia del Arte Valenciano*. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1986. Vol. 2/163-164.

espiritual pintado por **Bernat Serra** en el **Retablo** para la iglesia de Villafranca del Maestrazgo.

La escena tiene lugar en un desierto pedregoso, lugar de tentación ideal para Satán y sus secuaces en sus incursiones contra anacoretas como San Antonio Abad, Macario o Evagrio Pónico.

Destaquemos, también, el muy gentil Arcángel pintado por **Joan Reixach** en el **Retablo de la Epifanía** del Museo de Arte de Cataluña.⁽⁷⁹⁾

Excepcionalmente rico en todos los sentidos es el **San Miguel** del **Retablo de la Santa Cena**, en el Museo Catedralicio de Segorbe, atribuido a **Jacomart**.⁽⁸⁰⁾

El Santo Arcángel —que se cubre con una de las más bellas armaduras de nuestra pintura gótica, si exceptuamos el San Miguel de Orihuela— amenaza con su lanza no a un demonio, como es habitual, sino a dos, uno con rostro de mono y otro de perro, a los que pisa.

En el faldellín del Santo puede leerse la siguiente leyenda: LAPIS PRETIOSUS OPERIMENTUM TUUM.⁽⁸¹⁾

La suprema belleza en la representación del Arcángel se alcanza con el **San Miguel** del Museo Diocesano de Orihuela, atribuido a **Pablo de San Leocadio**.⁽⁸²⁾



**Paolo de San Leocadio. "San Miguel".
Museo Diocesano. Orihuela.**

El gesto sereno, casi ensimismado; la espléndida armadura pavonada, digna de un taller milanés; el escudo, de perfil tan quebrado y el clásico camafeo que ostenta en su pecho, sitúan a esta figura en el pórtico de un nuevo estilo que se insinúa en infinitud de detalles.

Dos seres maléficos, vencidos, se hallan a sus pies. A la derecha un híbrido de dragón y figura humana; a la izquierda un demonio con cabeza humana monstruosa y grandes orejas.

El fondo se cierra con arquitecturas romanas y góticas descollando un precioso y clasicista templo en una de cuyas metopas se muestra, al parecer, *El sacrificio de Isaac*.

Corre por toda la obra como un viento claro y cristalino que hace nítidos los perfiles y que se siente vibrar penetrando por todos los sentidos.

(79)POST.: *Pintura*. Vol. VI-I/68-71.

COMPANY-GARÍN: *Pintura*. Vol. 2/249-251.

COMPANY: *Pintura Hispanoﬂamenca*./27-41.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/440-448.

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/243-249.

(80)GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/38-46.

Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia, 1990.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R./52-57.

POST.: *History*. VI-I/38-46.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/438.

COMPANY: *Pintura Hispanoﬂamenca*. 21/ (Lám. 6).

COMPANY-GARÍN: *Pintura*. Vol. 2/246-248.

(81)EZEQUIEL II. *Oráculos contra las Naciones. Contra el rey de Tiro*. 28/13.

In deliciis paradisi Dei fuisti/Omnis lapis pretiosus operimentum tuum (En Edén estabas en el jardín de Dios/ Mil piedras preciosas formaban tu manto). Biblia de Jerusalén. Desclée. Barcelona, 1971/1178.

El rey de Tiro, entonces, era Ittobaal II y las palabras de Ezequiel se dirigen al Rey y a la ciudad de Tiro. Sin embargo, por acomodación, se han aplicado esas palabras contra el rey de Tiro a Satanás y las lleva Miguel como vencedor de aquel.

(82)COMPANY, X.: *La Pintura del Renaiximent*. Alfons el Magnànim. IVEL. València, 1987/39.

ALBI, J.: *Augurios del Renacimiento y tradición medieval*. Historia del Arte Valenciano. Consorci d'Editors valencians. Valencia, 1986/197-204.

Catálogo *El Siglo xv Valenciano*. /SOLER/53/ (Lám. 3).

POST.: *History*. XI/8-17.

ANGULO ÑIGUEZ, D.: *Tres pintores renacentistas*. Archivo Español del Arte. Madrid, 1954.

Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Alicante, 1990. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: *Catálogo de la obra pictórica*, 172-174.

Por último no quiere dejar de mencionar las imágenes de un **San Miguel** popular e ingenuo que aparecen en diversas hojas de **Gozos al Arcángel San Miguel, Patrón de Llíria**.⁽⁸³⁾

El Arcángel **Gabriel** también se halla abundantemente representado en la pintura valenciana.

Hemos de mencionar, en primer lugar, la arcaica imagen de Gabriel, pero no por ello menos interesante, en la **Anunciación** de la iglesia del Buen Pastor, en Llíria.

Destacando sobre un fondo azulado, este primer Arcángel de nuestra pintura lleva en su mano la filacteria con las palabras del saludo a María.

De su factura se ha dicho que perteneciendo, como las restantes que en dicho templo existen, al estilo gótico lineal, se halla resuelta *con el mismo trazo nervioso, dinámico y silueteante, que recuerda la decoración de las cerámicas de Paterna y Teruel*.⁽⁸⁴⁾

Ingenuo es, también, pero muy expresivo, el grabado, con el mismo tema, que acompaña a la edición de la **Vita Christi**, de **Sor Isabel de Villena**.

La composición se ajusta casi literalmente al texto que he presentado; pero el artista se permite una licencia



Gonçal Peris. "Anunciación". Museo San Pio V. Valencia



Maestro de Xàtiva. "Anunciación". Fines S. XV. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona

al dejar solo al Arcángel frente a María mientras Sor Isabel nos lo describe bien acompañado.

El esquema compositivo del grabado se va a repetir en obras posteriores.

La belleza, dignidad y riqueza con la que **Gherardo Starnina** nos presenta al Arcángel en la obra custodiada en el Frankfurt Städelisches Museum, nos pone de manifiesto —el juicio es obvio— que nos hallamos ante un consumado maestro.⁽⁸⁵⁾

(83) CIVERA MARQUINO, A.: *Los Gozos al Arcángel San Miguel Patrón de Llíria*, Llíria, 1989. Son varias hojas de **Gozos** las que se presentan; la más antigua de 1761 y las restantes de ese siglo y XIX. En todas ellas el Demonio vencido es tan pequeño y ridículo que es casi una caricatura del terrorífico y, a la vez, hermoso Satán.

(84) CATALÁ: *Pintura*. Vol. 2/153.

(85) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*. I (27, 53, 54, 111); II (*Ángel de la Anunciación*. Frankfurt. Städelisches Museum/Lám. 58; *Ángel de la Anunciación*. Aviñón. Museo del Petit Palais/Lám. 78).

Pero si las obras mencionadas no fueran suficiente para demostrarlo, la restante producción de **Starnina**, y su paso por Valencia hay que insistir que fueron decisivos para la formación de la corriente del Gótico Internacional en tierras valencianas.

El delicadísimo **Gabriel** de la **Anunciación** del Museo San Pío V atribuido a **Gonçal Peris**, está dentro de ese mundo que **Jacques Coene** fijó en su **Carnet de Dibujos** de los Uffizzi de Florencia, además de rastrear-se en él la huella de la presencia directa de **Starnina**, activo en París, Milán y Valencia entre 1388 y 1400.⁽⁸⁶⁾

Más imponente es el Arcángel del mismo Museo, del llamado **Maestro de Bonastre** (o **Joan Pons**) situado estilísticamente a medio camino entre **Lluís Dalmau** y **Jacomart**.⁽⁸⁷⁾

Ya de fines del XV es la muy elaborada, y sin embargo fresca **Anunciación** —al menos por lo que respecta a la figura de la Virgen— del **Maestro de Xàtiva** en el Museo de Arte de Cataluña, tan próximo al **Maestro de Perea**.⁽⁸⁸⁾

Perspectivas y paisajes contribuyen a llenar el espacio restándole encanto, quizá, al momento y aunque el Arcángel enarbole la filacteria como si se tratara de una grímpola, no hay duda de que lo que ha ganado en aparatosidad lo ha perdido en ingenuidad.

Si se logra esa ingenuidad en la deliciosa **Anunciación**, fragmento de un **Retablo de la Virgen**, de un **Anónimo valenciano**, de principios del XV, en la Colección Cords de Brooklyn.

En esta obra estamos más cerca del **Maestro de Llíria** y de **Sor Isabel de Villena** que del **Maestro de Xàtiva** aunque la influencia florentina sea muy notoria en algunos detalles.⁽⁸⁹⁾

Más reducida será, al menos, por el momento, la presentación que hacemos de **San Rafael**.

Es muy interesante la preciosa figura del Arcángel que mira con ternura a Tobías, le acompaña y le toma de la mano. Obra del **Maestro de Martínez Vallejo**, pintor de fines del XV y comienzos del XVI, discípulo del Maestro de Perea, en la Colección Serra— de Alzaga, es pieza de exquisita factura y trazo.⁽⁹⁰⁾

Mateu Montolíu, pintor activo en el Mestrazgo a finales del xv, hijo de **Valentín Montolíu**, pintó un **Retablo de San Miguel** en una de cuyas tablas puede verse al Arcángel San Rafael, también junto a Tobías. Obra curiosa, iconográficamente hablando, de pobre factura pero de cierto interés iconográfico.⁽⁹¹⁾

La nómina de **ÁNGELES** en la pintura gótica valenciana es abundantísima y sus actividades muy variadaas cumpliendo muchas funciones recogidas en los Tratados de Angeleología.

En el **Retablo de Fray Bonifacio Ferrer**, perfectamente datado entre 1396-1398, se muestran unos ángeles que sostienen la túnica de Cristo en la escena de su **Bautismo**; ellos, así como los que rodean a Dios Padre, que contempla la escena, ofrecen: “*la esencia de la cultura florentina*” de **Bernardo Daddi** y de **Puccio di Simone**, entre otros pintores.⁽⁹²⁾

Huellas florentinas, más otras del Estilo Internacional, dejarán su impronta en Valencia y de ellas se

(86) Atribuido a **Pere Nicolau** (*Catálogo El Siglo XV valenciano*. RODRÍGUEZ CULEBRAS, R./ 38/Lám. 21; CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/289).

Atribuido a **Gonçal Peris** (HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, 121/Lám. 339; HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/206; PITARCH, A.: *La Pintura gótica en la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1980/100-101; SOLER D'HYVER, C.: *Valencia, su pintura en el siglo XV*. Valencia, 1982).

Mención especial merece, también, el Arcángel de la **Anunciación del Maestro del Burgo de Osma** (Museo del Prado), incluye en el círculo de Pere Nicoláu, como lo estuvo Gonçal Peris.

(87) Atribuida a **Lluís Dalmau** por: GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/240; POST.: *History*. VI-I/138; CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/380-384; COMPANYY-GARÍN: *Pintura*. Vol. 2/243; SARALEGUI, L.: *De pintura valenciana medieval. El Mestre de Bonastre*. Archivo de Arte Valenciano, 1962/5-12; *Catálogo el Siglo XV Valenciano*. SOLER, 41/(Lám. 32).

Atribuida a **Joan Pons**: COMPANYY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 42-47.

(88) GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/256/(Lám. 225).

POST.: *History*. Vol. VI-I/345-358/(Lám. 141).

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XXII/450.

COMPANY-GARÍN: *Valencia*. Vol. 2/267.

COMPANY: *La Pintura hispanoflamenca*, 66.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: *Museos de Xàtiva*. Vicente García Editores. Valencia, 1992/24.

(89) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia* I/107; II/Lám. 292.

(90) *Catálogo el Siglo XV Valenciano*. SOLER, 51/(Lám. 81).

Hay que señalar las afinidades entre el rostro, postura y otros muchos matices entre la figura del Arcángel de esta tabla y la Virgen del tríptico titulada: *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, de la antigua Colección Muntadas (POST.: *History*, VI-I/362/(Lám. 151).

(91) COMPANYY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 99/(Lám. 49).

(92) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/68-69/ II/(Láms. 161, 174, 175, 176, 177).

HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/184-187.

POST.: *History*, III/11-18.

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/138-143.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/271-272 (Láms. 254-258).

Catálogo El Siglo XV Valenciano. SOLER, 34/(Lám. 6).

aprovechará **Starnina** y de éste otros pintores valencianos.

Hay ángeles que realizan otras funciones como acompañar o llevar ofrendas a las Personas Divinas: **Jacomart (Virgen de la Porciúncula**, Museo Catedralicio, Segorbe);⁽⁹³⁾ **Jacomart-Reixach (Virgen con Niño y Ángeles**, Segorbe, Convento de Agustinas);⁽⁹⁴⁾ **Bartomeu Baró (Virgen con Niño**, Museo de Bellas Artes, Bilbao);⁽⁹⁵⁾ **Maestro de Borbotó (La Virgen entre San Benito y San Bernardo)**.⁽⁹⁶⁾

Pueden, también, acompañar a Santas (**María Magdalena**, de **Joan Reixach**, Ermita de San Fèlix, Xàtiva).⁽⁹⁷⁾

También hay ángeles que coronan a la Virgen (**Jacomart**, la **Virgen de Gracia**, en Santa María de Alcoy)⁽⁹⁸⁾ o asisten a la Coronación (**Retablo de la Virgen María**, de **Martí Torner**, en el Museo Catedralicio de Segorbe)⁽⁹⁹⁾ o al Nacimiento de Jesús.⁽¹⁰⁰⁾

También acompañan a las Almas de los elegidos en su ascensión al Paraíso (**Retablo del Juicio Final**, del **Maestro de Borbotó**, Iglesia de Borbotó).

Extraen bellas melodías de los instrumentos musicales que llevan en sus manos, formando unas veces ingenuos conjuntos (**Maestro de Villahermosa, Virgen con Niño y Ángeles**, de la Catedral de Valencia);⁽¹⁰¹⁾ **Miquel Alcanyís** (Barcelona, Colección Fontana);⁽¹⁰²⁾ **Valentí Montolíu (Virgen de la Leche**, Ermita de San Fèlix, Xàtiva);⁽¹⁰³⁾ **Martí Torner (Virgen sedente en trono**, Museo Catedralicio de Segorbe).⁽¹⁰⁴⁾

Guían a la Sagrada Familia en su **Huida a Egipto (Rodrigo de Osona el Joven)**, Museo Catedralicio de Segorbe)⁽¹⁰⁵⁾ o tienen un porte más clásico (**Paolo de San Leocadio, Virgen de Gracia**, en Enguera)⁽¹⁰⁶⁾ o mezclan instrumentos y voces en una de las muestras más impresionantes de la pintura valenciana de influencia eyckiana —su transcripción casi literal en clave valenciana—: la **Virgen de los Concellers**, de **Lluís Dalmau**, en el Museo de Arte de Cataluña.⁽¹⁰⁷⁾

Pero no quisiera despedirme del mundo musical angélico sin referirme a la preciosa tabla de los **Dos ángeles músicos**, obra de **Starnina** para un retablo, hoy desmembrado de la **Virgen en Gloria** (Museo Boymans, Rotterdam).⁽¹⁰⁸⁾ Tenemos en ella los ecos, por un lado, de **Agnolo Gaddi**, y, por el otro, el de la miniatura francesa del Taller de Narbona. El que esta obra pudiera haber influido en **Llorens Saragossa (Retablo de la Virgen**, de Jérica), puede ponerse en discusión.

Hay otro campo interesante para la representación angélica y es el de los **Ángeles Dolientes**.

Quizá el ejemplo más importante de los que conocemos, por haber sabido expresar el pintor con sus imáge-

nes un hondo dolor sin dramáticas exageraciones, es el de aquel que aparece en el **Cristo Varón de Dolor del Retablo de Fray Bonifacio Ferrer** (Museo San Pío V). Sostiene el Cuerpo de Cristo mientras la Virgen y San Juan se hallan sentados junto al sepulcro. La escena tiene lugar en medio de un sobrio paisaje.

Se ha comparado con otra obra similar de **Puccio di Simone**, discípulo de **Bernardo Daddi**, pero nuestro anónimo Maestro, aún siguiendo un esquema similar en la composición, le sobrepasa en intensidad emocional, mucha más aún que la demostrada por **Gherardo Starnina** en una obra análoga.

Gonçal Peris, tan ligado a **Pere Nicolau**, se muestra continuador del esquema iconográfico de éste, si bien simplificándolo, en su **Cristo Varón de Dolor** (Museo

(93) Fondos. RODRÍGUEZ CULEBRAS, 58-59.

(94) COMPANY-GARIN: *Valencia*. Vol. 2/250.

COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 20-21.

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/249.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XXII/438/(Lám. 415).

POST.: *History*. VI-I/32-38/(Lám. 5).

(95) SARALEGUI, L.: *El Maestro de la Porciúncula*. Archivo Arte Valenciano, 1961.

COMPANY-GARIN: *Pintura*. Vol. 2/257-258.

COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 55/(Lám. 20).

Catálogo *El Siglo XV Valenciano*. SOLER, 46-47/(IÁM. 57).

(96) GONZÁLEZ BALDOVÍ: *Museos*, 90.

(97) GONZÁLEZ BALDOVÍ: *Museos*, 88.

COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 39.

POST: *History*. VI-I/75-76/(Lám. 19).

(98) POST.: *History*. VI-I/78/(Lám. 20).

Catálogo. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 152-154.

(99) Fondos. RODRÍGUEZ CULEBRAS, 72-73.

COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 104-107.

(100) **Martí Torner: Retablo de la vida de Jesús y de María**. Fondos, RODRÍGUEZ CULEBRAS, 74-75.

(101) *Catálogo El Siglo XV Valenciano*, SOLER, 33/(Lám. 1).

(102) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/51; II/114.

HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/216.

(103) GONZÁLEZ BALDOVÍ: *Museos*, 86.

(104) Fondos, RODRÍGUEZ CULEBRAS, 68-69.

(105) Fondos, RODRÍGUEZ CULEBRAS, 86-87.

(106) COMPANY, X.: *La Pintura del Renaiximent*. Alfons el Magnànim. IVEI. València. 1987/37.

Catálogo El Siglo XV Valenciano. SOLER, 52/(LÁM. 85).

(107) POST.: *History*, VI-140-142.

COMPANY-GARIN: *Pintura*. Vol. 2/236-240.

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/239-240.

CAMÓN: *Pintura*. Vol. XxII/380-384.

COMPANY: *La Pintura del Renaiximent*, 10-12.

(108) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/20, II/(Lám. 50).



Maestro anónimo. "Cristo Varón de Dolor".
Retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Museo San Pio V.



Maestro de Perea. "Angel sosteniendo el paño
de la Verónica con la Santa Faz". Museo San Pio V.

San Pio V), pieza identificada como perteneciente al **Retablo de los Martí de Torres**, pintado hacia 1440.⁽¹⁰⁹⁾

Dejando a un lado los argumentos científicos que se mantienen sobre la autoría del **Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona**, de la iglesia de la Asunción de Catí, no podemos obviar un comentario sobre el **Christus Patiens** de la predela y, sobre los ángeles que sostienen el Santo Sudario. Sean **Jacomart, Jacomart-Reixach** o algún pintor anónimo del taller común de estos, las figuras angélicas, pintadas hacia 1460, tienen la calidad suficiente para con la exquisita placidez mostrada en el Cristo muerto, formar un conjunto realmente importante.⁽¹¹⁰⁾

Dos bellos ángeles sostienen el **Paño de la Verónica con la Santa Faz**, pintados por el **Maestro de Perea** y fechados probablemente hacia 1500.⁽¹¹¹⁾

Si bien se trata de una obra técnica e iconográfica-mente rica, la sequedad del rostro de Cristo, con un mucho de icono bizantino, y la cierta inexpressividad en



Rodrigo de Osona. "Ángel".
Calvario de San Nicolas de Valencia

el rostro de los ángeles nos impiden adentrarnos, psicológicamente, en la escena que, a nuestro juicio, se nos antoja fría.

Como una síntesis de los estilos flamenco e italiano nos aparece **Rodrigo de Osona, padre**, en el **Calvario** de la iglesia de San Nicolás de Valencia. En la predela encontramos una pequeña tabla con el **Ángel doliente** más bello entre los más bellos, quizá, de la pintura valenciana. La acertada restauración de dicho Calvario ha podido permitir que, en su conjunto y en detalles como este, podamos gozar de los valores pictóricos que atesora y que el paso del tiempo había ocultado.⁽¹¹²⁾

(109)HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/15, 108, II/ (Lám. 38).

HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*, Vol. 2/208.

GUDIOL: *Pintura*. vol. 9/156.

Catálogo *El Siglo xv Valenciano*, SOLER, 40/(Lám. 29).

(110)COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 21/(Lám. 7).

(111)POST: *History*. VI-1/268-296; 437-450.

Valencia. SOLER. *Maestro de Perea*.

Catálogo *El Siglo XV Valenciano*. SOLER, 49/(Lám. 69).

(112)COMPANY: *La Pintura del Renaiximent*, 25-26.

ALBI.: *Pintura*. vol. 3/184-192.

Catálogo *El Siglo XV Valenciano*, SOLER, 46/(Lám. 60).

El mundo de los Osona. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia, 1994. COMPANY: *Retablo del Calvario*, 100-109.



*Maestro de Martínez Vallejo. "San Miguel y el Diablo"
Tríptico de la Virgen de la Leche*

Otro ángel importante, por aparecer en todos los Juicios finales, como he dicho es **Israfel**, que aparece convocando a los elegidos, según nos lo presenta el **Maestro de los Artés** en el **Retablo del Juicio Final** del Museo San Pío V.⁽¹¹³⁾

Al comenzar a hablar de los **SERES ANGÉLICOS DEL INFIERNO** las primeras referencias son para **Satán**.

Normalmente nos lo presentan vencido o aherrojado y con morfología muy diversa; pero también pueden mostrárnoslo como Rey.

En el **San Miguel**, de la **Escuela de Llorenç Saragossa** (Palacio Episcopal de Teruel) es una bestia de doble rostro, alas de murciélago y patas armadas de garras.⁽¹¹⁴⁾

Las alas de murciélago las adoptan Satán y los demás Seres infernales a partir de la segunda mitad del siglo XIII, como signo de identidad de los habitantes del Paraíso nocturno, en una adaptación de la pintura europea a modelos del arte de los mongoles.

La doble cabeza o cabeza errante proviene del arte cretense y egipcio en donde no sólo aparecen figuras con dos rostros sino con máscaras múltiples. La presencia de cabezas sobre el vientre podría significar que desplazándose a aquel lugar la inteligencia también se desplazaba para ponerla al servicio de los instintos más bajos.

Mucho más terrorífico que el anterior es el **Satán vencido por San Miguel**, de **Gonçal Peris**, en la Galería Nacional de Edimburgo. En dicha figura, además de las habituales dos cabezas, le brotan otras más pequeñas, pero no por ello menos horribles, en distintas partes de su cuerpo.⁽¹¹⁵⁾

Casi podríamos pensar que es un Satán de apariencia normal, después de haber visto los anteriores, el que nos presenta el **Maestro de Martínez Vallejo** en el **Tríptico de la Virgen de la Leche** del Museo San Pío V. Aún cuando arroje fuego por las orejas, que brotan de un rostro de apariencia canina, su vientre enrojecido es una señal simbólica clara de la concupiscencia satánica, que el pintor no deja de recordarnos de ese modo.⁽¹¹⁶⁾

No podríamos dejar de referirnos a la figura de Satán que **Bartolomé Bermejo** ofrece en el **San Miguel de Tous** con tan claras dependencias de la pintura flamenca.⁽¹¹⁷⁾

Satán, ahí, es una bestia con ojos también sobre el pecho siguiendo el ejemplo del dios Bes en la escultura y la glíptica de Cerdeña. Son ojos diamatinos, sin párpados que los cubran, todo pupila, en la cual se reflejan las profundidades del Averno.

Su cuerpo, a medio camino entre los peces abisales y los dragones, muestra articulaciones que se abren como bocas dentadas que muerden a otro miembro.

La cola, larga y escamosa, termina en una boca de serpiente que, simbólicamente, muerde una, al parecer, manzana.

Un Satán con rostro de jabalí aparece en el **San Miguel** de la Colección Parmeggiani, en Reggio Emilia, atribuible a **Jacomart** o a **Reixach**,⁽¹¹⁸⁾ mientras que otro

(113) Catálogo *El Siglo XV Valenciano*, SOLER, 50/(Lám. 74).
POST.: *History*. VI-I/279-334.

(114) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/121 y nota 1, II/(Lám. 334).

(115) POST.: *History*, III/96-97/(Lám. 287).

(116) POST.: *History*, VI-I/359-436.

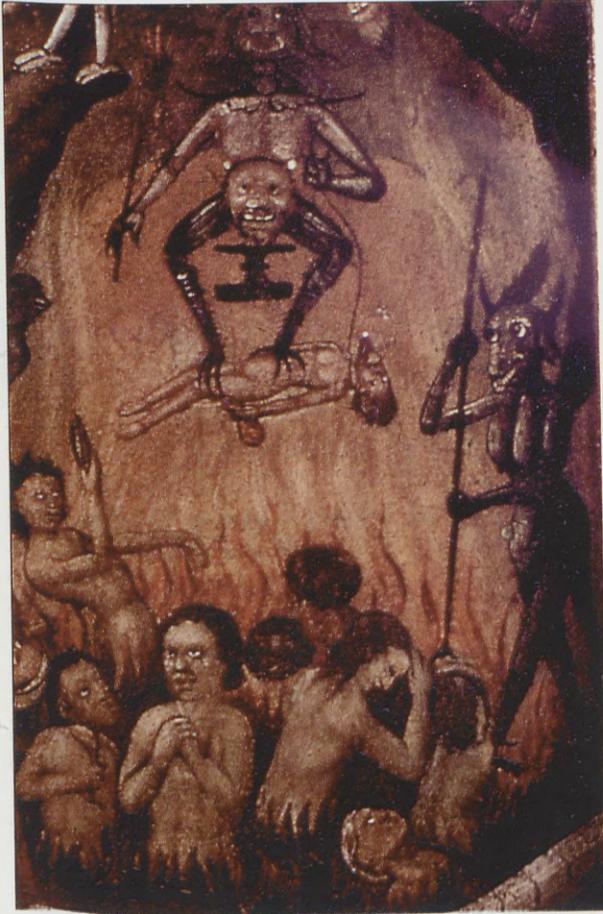
COMPANY-GARIN: *Pintura*, Vol. 2/259; 269.

Catálogo *El Siglo XV Valenciano*. SOLER, 51/(Lám. 80).

(117) GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/261/(Lám. 227).

(118) COMPANY: *La pintura Hispanoflamenca*. 22.

POST.: *History* VI-I/162-164/(Lám. 65).



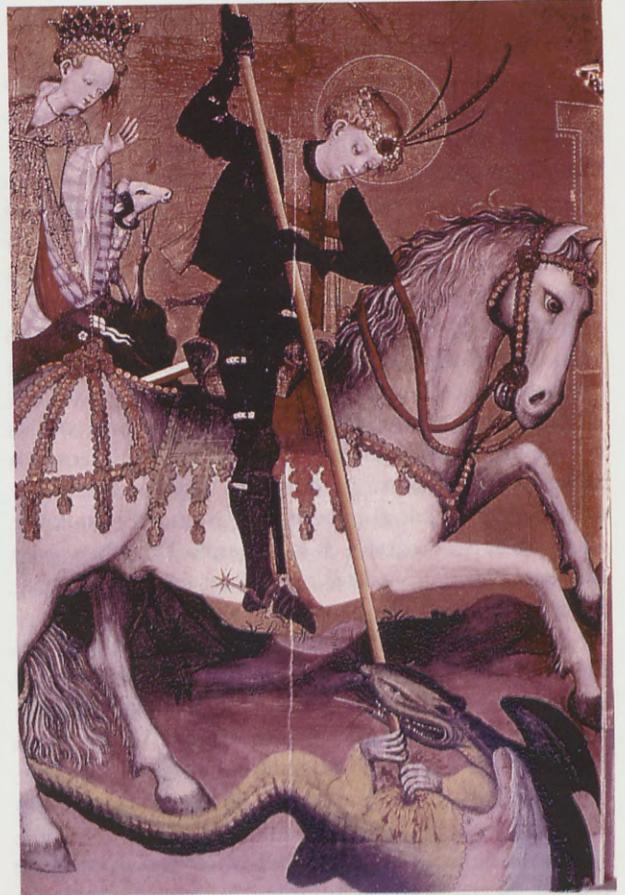
Maestro de Borbotó. "Satán". Retablo del Juicio Final. Iglesia de Borbotó. Valencia

San Miguel (Catedral de Valencia), atribuido a **Lluís Dalmau**, vence a un Satán de varios rostros.⁽¹¹⁹⁾

También los Santos, como el **San Bartolomé**, del **Tríptico de San Martín (Maestro de San Martín)**, pelean, vencen y encadenan a los demonios.⁽¹²⁰⁾

Una tradición iconográfica, que se remonta, por lo menos, al **Salterio de Winchester**, hacia 1161 (British Museum, Londres), nos ofrece la visión del Infierno como una enorme boca doble, en cuyo centro se halla Satán. Perdura esa imagen por lo menos hasta el siglo XVI, y así podemos verlo en un grabado del **Livre de la Deablerie** (París, 1568), en el Lucifer, como Rey, está sentado sobre la cabeza del infierno mientras Satán le rinde pleitesía.

Bernat Serra va a mostrarnos la imagen de un verdadero Rey en el **Retablo de San Miguel**, de Villafranca del Maestrazgo. Satán, coronado y sentado a la puerta del Infierno, recoge al pecador que Miguel no ha podido salvar.⁽¹²¹⁾



Maestro del Centenar. "San Jorge y el Dragón". Retablo del Centenar de la Ploma. Museo Victoria y Alberto. Londres

Pero quizá la imagen de Satán-Rey más interesante es la mostrada por el **Maestro de Borbotó**, en el **Retablo del Juicio Final**, de dicha población valenciana. Satán, ahí, se nos muestra con todos sus rasgos iconográficos al completo. Y aún hay más porque con sus garras peludas inferiores sostiene el cuerpo de Judas, que lleva en su mano la bolsa de los dineros de la traición. Satán, con su mano izquierda coge la soga que Judas lleva, todavía, atada al cuello.

El dragón es otra de las encarnaciones de Satán. Normalmente lucha contra San Jorge, como en el **Retablo de San Jorge** (Museo Municipal de Jérica)⁽¹²²⁾ o en el

(119)POST.: *History* VI-I/138-140/(Lám. 54).

(120)POST.: *History* III/95-96/(Lám. 286).

(121)HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/235.

GUDIOL: *Pintura*. Vol. 9/131-132/(Lám. 102).

(122)HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/232-233.

Retablo del Centenar de la Ploma, donde el monstruo trata, inútilmente, de quebrar la lanza del Santo.⁽¹²³⁾

Aparece el Dragón con alas membranosas, como suele presentarse en el Gótico a partir de la segunda mitad del XIII. También se corona con una cresta que correrá, luego, por su lomo.

La princesa, salvada de la muerte por obra de San Jorge, aparece frente a las murallas de Silca, en el **Retablo de San Jorge** (Museo Municipal de Jérica), atribuido a **Gonçal Peris II** o a un **Maestro anónimo valenciano**⁽¹²⁴⁾ llevando atado a un dragón por medio de una cuerda atada al cuello. El Mal vencido es como un perro de aspecto feroz a pesar de su terrible figura.

Santa Margarita, de **Jacomart** (Colección Torrelló, Barcelona), convertida en un nuevo San Jorge, vence a Satán en la mazmorra en donde la había arrojado, por defender su virtud, el gobernador Olibrio. El punto de arranque de su biografía es la **Leyenda Dorada** si bien en ella se mezclan aspectos biográficos de otros personajes como Jonás.⁽¹²⁵⁾

El **INFIERNO** viene a ser como una versión del Leviatán bíblico que unas veces engulle pecadores y otras abre sus fauces para permitir, como en la **Recogida de Almas** de un **Retablo**, obra de **Miquel Alcanyis**, tan ligado estilísticamente al **Starnina** de su época valenciana— que los ángeles las recojan y se las entreguen a San Pedro para que éste las introduzca en el Cielo.⁽¹²⁶⁾

Muy similar es la imagen del **Infierno-Leviatán** de **Bernat Serra**, en el **Retablo de San Miguel**, en Villafranca del Maestrazgo⁽¹²⁷⁾ y del **Retablo de San Miguel**, del **Maestro de Puixmarín**, en la Catedral de Murcia.⁽¹²⁸⁾

Dada su filiación flamenca, **Lluís Alimbrot**, en su **Crucifixión** de la Colección Bauzá, muestra, entre las múltiples escenas secundarias que en ella aparecen, las mansiones infernales que se sitúan en un atormentado roquedo. Las llamas escapan de los espacios sin techo mientras que una horda de variadísimos demonios ocupa diferentes lugares.⁽¹²⁹⁾

Un tratamiento similar, ruinas pobladas por multitud de demonios, encontramos en el **Juicio Final**, de la **Escuela del Maestro de los Artés** (Museo San Pío V). Mientras, en el retablo del mismo título y en el mismo Museo, el llamado **Maestro de los Artés** hace que las luces infernales permitan ver, a través de un orificio, a Judas colgado mientras a su alrededor revolotean los demonios.

LOS SERES HUMANOS, Santos, Santas y personajes bíblicos, forman un conjunto muy específico dentro de la pintura valenciana en el campo de lo maravilloso. Citarlos a todos sería prácticamente imposible. Haré,

no obstante, alguna excepción porque esos seres son hacedores de milagros y el milagro entra dentro, como he dicho, del campo de lo maravilloso.

Prodigiosa maravilla fue el conocido episodio ocurrido con el cuerpo del Santo Mártir y Obispo de Gerona, **Narciso**. Nos lo cuenta el **Maestro de San Narciso** (Catedral de Valencia) mostrándonos, entre otros milagros relacionados con ese Santo, el de la nube de moscas que atacaron a las tropas francesas de Felipe el Atrevido, cuando atacó éste Gerona en 1286.⁽¹³⁰⁾

En otra obra de la Catedral de Valencia, **Rodrigo de Osona el Joven** nos pinta el hecho más maravilloso e irreal, quizá, y, sin duda, más espectacular de la Hagiografía Cristiana: San Dionisio lleva su propia cabeza entre las manos, acompañado por dos ángeles, desde el lugar de su suplicio hasta el de su enterramiento.⁽¹³¹⁾

LOS SERES MONSTRUOSOS Y PROTAGONISTAS DE LOS MUNDOS ANIMAL Y VEGETAL también son importantes en la pintura valenciana, pero quizá este campo no se encuentra debidamente sistematizado.

Los ejemplos que ilustran el **Bestiario** valenciano los encontramos ya en la etapa del Gótico lineal.

En las tablas que adornan la techumbre de la iglesia de la Sangre, en Llíria, hallamos, tanto en los frisos como en vigas, casetones y placas, algunas piezas extraordinarias: grifos, águilas, arpías, **sirenas de doble cola**,⁽¹³²⁾ centauros, leones y pavos, entre otros.

(123)HERIARD DUBREUIL, M.: *Pintura*. Vol. 2/229.

(124)CATALÁ: *Pintura*. Vol. 2/142.

(125)COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 20/(Lám. 5).
COMPANY-GARIN: *Pintura*. Vol. 2/248.

(126)HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia*, I/62, II/(Láms. 146-147).

(127)GUDIOL: *Pintura*, Vol. 9/132-133/(Lám. 102).
CATALÁ: *Pintura*, Vol. 2/181.

(128)Catálogo *El Siglo xv Valenciano*, SOLER, 37/(Lám. 17).

(129)GUDIOL: *Pintura*, vol. 9/240/(Lám. 209).
COMPANY-GARIN: *Pintura*, Vol. 2/240-241.
COMPANY: *La Pintura Hispanoflamenca*, 14-15.

(130)ALBI: *Pintura*, Vol. 3/204.
POST.: *History*, VI-I/240-251.

(131)POST.: *History*, VI-I/209/(Lám. 78).
COMPANY: *La Pintura del Renaiximent*, 24-25.

(132)CIVERA MARQUINO, A.: *Techumbre Gótico-Mudéjar en la Iglesia de Santa María o de la Sangre, en Llíria*. Valencia, 1989.

Entre las diversas representaciones encontramos: Dama coronada con dos peces o sirena; dragón o quimera; águila o grifo; arpías; arquero y grifo.



“Sirena de doble cola”. Tabla de la techumbre. Iglesia de la Sangre. Liria. Valencia

Será en el campo de la miniatura donde hay obras que enlazan sin desdoro con su homólogas europeas y en donde aparecen muestras del poder creativo e imaginativo de nuestros miniaturistas.

En el **Liber Instrumentarum** (Catedral de Valencia) la letra capitular I aparece construida con acantos espinosos que dejan entre ellos campos abiertos en los cuales se sitúan cinco cabezas humanas (una de ellas de color) con expresión plenamente realista.

La orla de zarcillos que rodea a la miniatura central (La Virgen con el Niño adorada por caballero y obispo con sus séquitos correspondientes) se remata con dos cabezas que brotan de sendos elementos vegetales semejantes a las cabezas de los árboles parlantes de las miniaturas persas.⁽¹³³⁾

El **Salterio Laudatorio de Fr. Francisco Eiximenis** (Biblioteca Universitaria de Valencia), una de las mejores obras de **Leonart Crespi**, presenta su primer folio con decoración vegetal, animal (buhos, perdices, pavos reales) y humana (ángeles sosteniendo el escudo con las armas de Aragón), dentro del estilo del Gótico Internacional.⁽¹³⁴⁾

El **Libre del Mustaçaf de Valencia** (Archivo Histórico Municipal de Barcelona) fue realizado hacia 1371 y remitido a los Consellers de la Ciudad de Barcelona, a petición de estos, por los Jurats de Valencia. En la miniatura aparecen tallos vegetales que se enroscan formando róleos en cuyos campos se efigian ángeles músicos, además de diversos escudos y la cimera zoomórfica real.⁽¹³⁵⁾ Junto a pavos reales hallamos bestias sin miembros que enmarcan el escudo Condal.

Otro libro, el **Libre de Consolat de Mar**, de **Doménech Crespi** (Archivo Municipal de Valencia) utiliza motivos vegetales para las orlas entre las cuales introduce figuras humanas del estilo llamado de los “róleos con cabezas y piernas”, dejando un márgen muy limitado a la fantasía.⁽¹³⁶⁾

En el **Aureum Opus** (Archivo Municipal de Alzira) se recogen los privilegios concedidos al Reino de Valencia por los reyes de la Corona de Aragón más los específicos otorgados a Alzira. Por tratarse de una obra seguramente de la escuela de Doménech Crespi, se



“Liber Instrumentarum”. Códice 162. Catedral de Valencia

En las restantes etapas pictóricas hemos tenido ocasión de anotar, también, la presencia de un nutrido Bestiario.

(133) *Arbol parlante. Maravillas de la naturaleza*, 1388. París. Biblioteca Nacional. BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica*. Cátedra, Madrid. 1994/127.

(134) AVRIL, F.: *L'enluminure à l'époque gothique*. París, 1995.

(135) BALTRUSAITIS: *La Edad*/48.

(136) BALTRUSAITIS: *La Edad*/113-137.

recogen algunos temas zoomórficos aparecidos en el Libre del Mustaçaf, incluyendo la cimera zoomórfica real.

El titulado **Descendentia Regum Siciliae**, de **Doménech Crespí** (Biblioteca Universitaria de Valencia) es una de las piezas más importantes de la miniatura valenciana. La decoración vegetal está realizada a base de hojas lanceoladas de cardina junto a acaracolados zarcillos y bolas espinosas.

Entre la fauna encontramos: un dragón con cabeza humana;⁽¹³⁷⁾ monstruo con dos patas y cabeza de dragón;⁽¹³⁸⁾ y, al parecer, dos avestruces.

La misma decoración de complicadas cardinas mezcladas con pájaros y figuras humanas de tronco vegetal, realiza **Leonart Crespí** para el **Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo** (Londres. British Museum).

Sobre la colocación de orlas con aves en las miniaturas se ha sugerido que las mismas representan a los mahometanos de entonces, enemigos tradicionales de los cristianos.

La música, interpretada por seres monstruosos, es incorporada al repertorio de nuestro miniaturista.⁽¹³⁹⁾

También son muy significativas las dos figuras que ilustran el libro llamado **Tesoro de Pobres** (Biblioteca Universitaria de Valencia). En él un **Centauro** representa a la Constelación de **Sagitario** y un **Unicornio** a la de **Capricornio**.⁽¹⁴⁰⁾

* * *



**Maestro de Borbotó. "Retablo del Juicio Final".
Iglesia de Borbotó. Valencia.**

Llegado casi al término de mi trabajo no quisiera finalizarlo sin ofrecer completa una obra extraordinaria por cuanto en ella se resumen muchos aspectos de lo maravilloso ya estudiados.

Me refiero al **Juicio Final** del **Maestro de Borbotó**.

Aunque la he mencionado parcialmente tomándola en su conjunto constituye uno de los varios ejemplos que la pintura valenciana posee de los llamados *Retablos de Almas*.



**"Unicornio". Tesoro de los Pobres.
Biblioteca de la Universitat de València**

(137) Para Dante (los animales monstruosos con cabeza humana) son el símbolo del mal y la encarnación de Satán. KAPLER: *Monstruos*, 173.

(138) MEGENBERG, C. Von: *Buch del Natur* en KAPLER: *Monstruos*, 129.

(139) VILLALBA DÁVALOS, A.: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia, 1964/133/(Láms. 47, 48, 80).

(140) ALEIXANDRE TENA, Fca.: *La ilustración del libro medieval: la Miniatura*. Historia del Arte Valenciano. Consorci d'Editors Valencians. Valencia, 1986. Vol. 2/ 274-294.

Entre ellos cabe citar el del **Juicio Final** del **Maestro de Cabanyes**, en Cortes de Arenoso, en el cual hallamos la peculiaridad de que el centro de la composición lo ocupa la **Misa de San Gregorio**.

Otras dos obras con el mismo tema son los ya citados **Juicios Finales**, del Museo San Pío V, de la serie del **Maestro de los Artés**.

Volviendo a la tabla de **Borbotó** vamos a leer los elementos iconográficos y simbólicos que la componen:

1. La parte superior con Cristo-Juez mostrando sus llagas y sentado en su trono de arco iris.

2. A la izquierda y a la derecha aparecen Vírgenes y Santos sobre nubes, presididos por María y San Juan Bautista.

3. Las murallas de la Jerusalén Celeste. En sus almenas adoran a Cristo algunas criaturas. La puerta, de un diseño muy renacentista, está rematada por una gran bola del Mundo sobre la cual hay una Cruz que custodian dos ángeles con trompetas. Delante de la puerta se encuentra San Pedro con la llave del lugar sagrado en su mano.

4. Por una escala ascienden los elegidos que son llevados ante San Pedro por ángeles.

5. En la parte inferior izquierda un ángel saca almas del Purgatorio.

6. El Limbo —figurado por una cueva— alberga a varios niños.

7. En el centro San Miguel pesando un alma. A su izquierda tiene un ángel y a su derecha un demonio con cabeza semejante al cráneo de un esqueleto cornudo.

8. Frente a la escalera que lleva al Cielo se encuentra un espacio confuso y humeante pues a él llegan los vapores del infierno.

9. En dicho Cielo infernal encontramos varios demonios llevando condenados. La tipología demoníaca utilizada es similar a la empleada por el **Bosco** en la **Caída de los Ángeles rebeldes** del ala izquierda del **Tríptico del Juicio Final** (Akademie der Bildenden Künste, Viena) obra que nuestro Maestro debió conocer o, en otro caso, haber leído la muy traducida y divulgada **Visión de Tundale**. Demonios-lobos; demonios-libélula; demonios-perro y demonios-asno son algunos de los tipos demoníacos que nos presenta.

10. Hay también un grupo interesante junto al anterior. Se trata de un ermitaño arrastrado al Infierno por varios demonios. El ermitaño de larga y doble barba blanca lleva en una mano un cayado y en la otra un rosario de cuentas como los usados por los ermitaños extremo-orientales y musulmanes.

Se representa aquí el pasaje de la **Tentación de San Antonio**. Sin embargo este hecho no ocurrió realmente



*“San Antonio transportado por demonios”.
Retablo del Juicio Final. Iglesia de Borbotó. Valencia.*

así sino que el rapto del Santo fue realizado por ángeles —según cuenta la **Leyenda Dorada**—.

Sin embargo a partir de un grabado de **Schongauer**, hecho en 1473, en el que mezcla el episodio del **Rapto de San Guthlac**, ermitaño de la isla inglesa de Crowland que fue descendido a los Infiernos, con el de la vida de San Antonio, se fija el repertorio iconográfico del suceso, de tal forma que el **Bosco**, entre otros pintores, lo hace suyo y nos lo ofrece en el ala izquierda de su tríptico **Las tentaciones de San Antonio** (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa).

12. Muertos resucitados y río con condenados que cruza la escena.

13. Boca del Infierno con varios condenados entre llamas. Una mujer representa la Lujuria; otra la Vanidad mirándose al espejo; Satán o Lucifer como Rey; un demonio caprino atormentando a los condenados; un asno llevando en sus alforjas a pecadores.

Finalmente, una imagen muy notable y de profundo simbolismo que demuestra la cultura humanista de su



*“Una Parca con el huso”. Retablo del Juicio Final.
Iglesia de Borbotó. Valencia.*

autor: un demonio lleva sobre sus hombros a una mujer vieja que sostiene entre sus manos un huso.

El huso, como es sabido, es un instrumento usado por las Parcas, según narra **Platón** en la **República**. A menudo el huso aparece en las manos de **Lakesis** o en las de **Cloto**. Las tres Parcas aparecen en **Las Hilanderas** o **la Fábula de Aracné**.

El huso se identifica con la Muerte y **Francesco Colonna** en **El Sueño de Polifilo** (Capítulo 19) cuenta que el protagonista encuentra una hermosa caja de piedra marfileña con jeroglíficos “egipcios” y una inscripción que comienza: **DIIS MANIBUS. MORS VITAE CONTRARIA ET VELOCISSIMA CUNCTA CALCAT, SUPPEDITAT, RAPIT, CONSUMIT, DISSOLVIT...**

Cada palabra se corresponde con una figura y el **HUSO** con los de **MORS**.

Piero Valeriano, en su **Hieroglyphica** recoge ese pensamiento, en su capítulo XLVIII, bajo el lema *De colu et fuso*, incluyendo la imagen de un huso junto al texto.

Tendríamos en esta doble y culta imagen la de una Parca llevando un huso que significa la Muerte. Es conducida por un demonio a visitar el Reino de los Muertos en donde yacen condenados algunos a quienes cortó el hilo de la Vida.

He pretendido con imágenes y texto mostrar un complejo caleidoscopio de nuestra pintura y hacer hincapié en la importancia que en ella tienen unos temas: el Cielo, el Infierno, los Seres Angélicos y los Seres fantásticos; todos ellos forman ese mundo maravilloso que crearon los pintores del Gótico Valenciano para enseñar deleitando.

*SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ
Universitat de València*

UN MUNDO APARTE. ¿PEDACITO DE CIELO? LA SEMANA SANTA MARINERA

Fortuna de Valencia es que se haya tejido a todo lo largo, y en todo lo ancho que es materialmente posible de su franja marinera, es decir en la zona de contacto de la ciudad con su mar, una tensa trama, hecha con amor y fe, de bellas y sentidas realidades plásticas y no plásticas, en torno al recuerdo de los sucesos históricos, sacros históricos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. La Semana Santa Marinera de Valencia es una de las creaciones más sutiles, espontáneas y sinceras del genio y sensibilidad valencianos con importantes valores estéticos, fruto de la hermandad, casi metafísica, de naturaleza y arte. Con raíces en la más pura y auténtica religiosidad, matizada por una tradición viva, la urdimbre familiar y laboral —en este caso marinera, que se hace cofradiera— el mejor espíritu valenciano promovió, desde el Puerto hasta la Malvarrosa, una floración de gentes entusiastas, imaginativas y creadoras, pues, como se sabe, poesía es creación. Son las Hermandades, Cofradías y Corporaciones, que con admirable y piadosa rivalidad y bajo los más diversos y emocionados títulos, referentes al Señor Jesús o a su Santísima Madre, se definen y, a la vez se distinguen y relacionan, se encuadran en las cuatro órbitas parroquiales de la gran contornada; y son de destacar aquí algunas particularidades especiales, muy especiales, de este “mundo” de la Semana Santa valenciano-marinera; ellas serían sin duda, por ejemplo la frecuente y simpática vinculación de imágenes y pasos a casas y domicilios particulares muy concretos, es decir, a familias; cierta intercomunicación que lleva a cederse tronos, imágenes y locales; un sentido de arraigo en el pueblo que brota por doquier y lo matiza todo, enriqueciéndolo, hasta el punto de permitir hacer el interrogatorio de Pilatos y la emisión de su inicua sentencia en un balcón ante una masa de gente apiñada: el cambio de indumento de la imagen de Nuestro Señor al llegar la Pascua de Resurrección, para el “Encuentro”.

El superponer templete al Santo Cáliz, llegado el Corpus, como Custodia; el tener varias imágenes de Cristo y de la Virgen sus brazos articulados; el cambio o renovación, de la mascarilla de Pilatos modernamente y de uno de sus brazos, pero sobre todo es nota significativa la práctica esforzada de llevar los grandes Cristos crucificados “a pecho”, sin andas ni trono aunque bajo palio, es decir en brazos directamente en contacto emotivo del portador

con la imagen; y aún la Cruz sola son la figura del Redentor como en la *Hermandad del Silencio y la Vera Cruz*; siendo de señalar la valencianía que demuestra la advocación del *Cristo del Salvador y del Amparo* recogiendo las dos grandes devociones locales —Cristo del Salvador y Virgen Amparadora— en la Cofradía, así como la presencia en facsímil del *Santo Cáliz de la Cena*; hasta el recuerdo de la *Santa Faz* —magnificado por *Benlliure*— puede constituir un vínculo con la gran devoción alicantina del Rostro de Cristo. En otro orden, con la distancia que va de lo divino a lo humano, los granaderos de no pocas corporaciones semanaseras de esta Valencia son una memoria de la tropa que el mariscal napoleónico *Suchet*, luego Duque de Albufera, hizo por dar escolta a la imagen de la Señora en su augusta Soledad. En su reciente Jubileo el *Cristo de los Afligidos*, es decir su Hermandad, al recordar por coincidencia de fechas, a *San Vicente Ferrer*, complementa en no poco el ciclo de grandes conmemoraciones devotas valencianas.

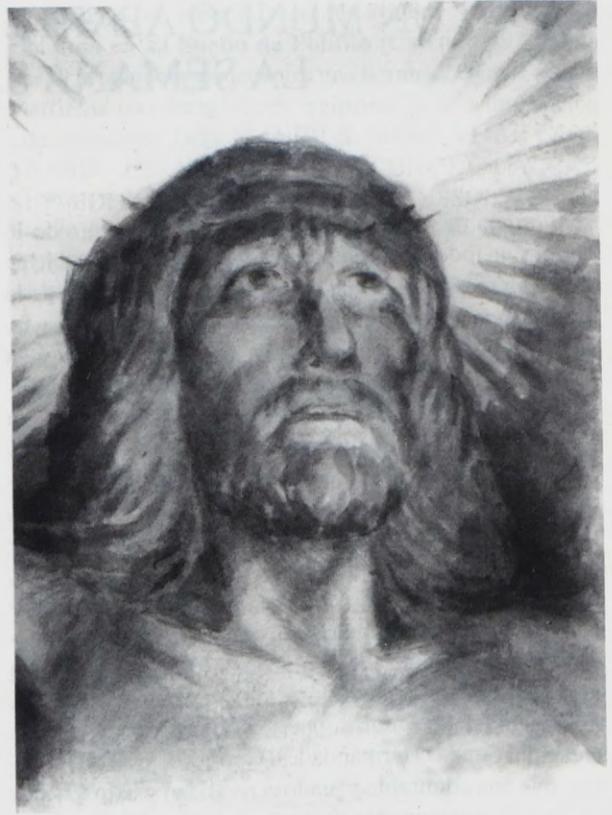
Hay además, que destacar, casi como emblemáticas en cada una de las cuatro parroquias algunas de las colectividades que tienen y albergan; así por ejemplo en la de Santa María del Mar, la *Hermandad Pontificia y Real Hermandad del Santísimo Cristo de la Concordia*, aunque venerado en la Parroquia de San Mauro y Jesús Obrero con Junta Parroquial en Santa María del Mar, con el espíritu de concordia para acompañar a Cristo, junto con las demás hermandades, cofradías y corporaciones en ese camino de “Vía Crucis” y glorificación de Dios, con títulos y honores dispensados por el *Papa Pío XI* y los reyes *Alfonso XIII* y *Juan Carlos I*. Destruída su imagen como los *Archivos* en 1936 se dispuso de una nueva como la anterior articulada, para el acto del *Descendimiento* en el Viernes Santo durante el Vía Crucis público y penitencial, siendo obra del escultor *Vicente Benedito* que es llevada también a brazo directamente —“a pecho”—, como otras del Crucificado en estos barrios. La de Nuestro Padre Jesús Nazareno, promovida por una empresa familiar portuaria, representa a Jesús en su Segunda Caída, con el Cirineo y un “romano” y figuras de gran tamaño, obra todo de los escultores *Román* y *Salvador* según dibujos al parecer de la dama comitente y colaborando en los indumentos el pintor *Goñi* y *Castellano* como encarnador. En ésta la ya aludida Cofradía de Granaderos del Grao, con

talla también de Román y Salvador y articulada asimismo; la de Jesús de Medinaceli de los mismos escultores, pero con los brazos descansando en los antebrazos, como en la de los Capuchinos de Madrid, famosa, con la túnica morada y llena de símbolos pasionistas bordados en oro, como ya se apuntó, y con otra túnica blanca para el Encuentro del Domingo de Resurrección.

En este recorrido son de notar las imágenes “antiguas”, es decir, anteriores a 1936, como la titular de la *Hermandad del Santísimo Cristo del Perdón*, de la Parroquia de Nuestra Señora de los Angeles, que se cree de hacia 1870, imagen obra —“antigua” también— de *José Rodríguez*, probablemente emparedada de 1932 a 1936 en casa de *D.ª Josefa Alpera*, calle de La Libertad 230; “enterrada” en el cementerio del Cabañal en un panteón durante la guerra civil y guardada en un subterráneo en un hotel de la Malvarrosa. En la misma Parroquia “de los Angeles”, también con intervención del escultor Román, está el Grupo de la *Cofradía de Jesús en la Columna* o sea antes de la Flagelación, si bien “el zelote” es obra del imaginero *José Estopiñá*, con 14 espacios para el Vía Crucis principal y el escudo de Pueblo Nuevo del Mar, nombre antiguo del Cabañal. Y la *Germandat del Santísimo Ecce-Homo* con imagen, mejor dicho de *Francisco Martínez* pues está Pilatos desde 1966, salvada, la del Señor, en la riada de 1957 en una plantación por los cofrades carniceros con ganchos y cuerdas de su oficio. Por último en esta Parroquia hay que contar con la *Hermandad del Santo Silencio y Vera Cruz*; con Cruz sin imagen, portadora de una reliquia del *Lignum Crucis* documentada y traída de Asís por donación de *Pío XII*.

En la órbita parroquial del Rosario destaca la *Hermandad del Santísimo Cristo de los Afligidos*, Patrono del Canyamelar ahora en jubileo hemisecular, asociación consciente del papel que debe desempeñar como colectivo de la Semana Santa Marinera; con Crucificado, obra de *Carmelo* y también llevado “a pecho” y bajo palio, si no en su trono anda.

Otra “imagen antigua” es la del Nazareno, con Pilato y un sirviente para el lavatorio, obra fechada en 1848 por *Bernardo Morales*; salvada en un ático y bajada luego pendiente del cuello, con lo que se la llama “el penchat”, con inscripciones en su peana. Más notas interesantes sobre imágenes en la Parroquia del Rosario son, una el incendio en 1989 del grupo del Descendimiento del Señor de 2.000 kilos de peso, obra de *Sanjuan*. Otra es, que la imagen antigua de Jesús Nazareno, Jesús a Cuestas, donada a la Parroquia después de la guerra civil y que no salía antes, lo hizo desde entonces; y otra que la Real Hermandad de la Santa Faz ya aludida, celebró la Semana Santa de 1944 con la bendición y en presencia de su autor, del Paso



Stmo. Cristo de los Afligidos. Patrono del Canyamelar. Obra de Ernesto Furió

de la sexta estación del Vía Crucis o Encuentro del Señor con la Verónica, obra de *Mariano Benlliure*, sustituyendo al anterior grupo de 1925 con cinco figuras obra de *Manuel Silvestre*.

En lo correspondiente al ámbito parroquial, del Cabañal —hoy de San Rafael y Cristo Redentor— al asumir ante el daño del antiguo edificio no singular, de la calle Escalante 216 al Centro Parroquial de la calle de la Reina 94, pequeño templo de fachada modernista, hay que destacar dos puntos: además de la Hermandad del Santo Cáliz, facsímil de la Cena de la Catedral de Valencia en trono anda goticista bajo palio que lleva escudos en los ángulos de las cuatro localidades que tuvieron el honor de custodiar oficialmente la Reliquia: delante Zaragoza y Valencia, detrás Huesca y Jaca, no figurando las armas de otras poblaciones por haberla guardado privadamente, no oficialmente, Alicante, Palma de Mallorca y Carlet.

Aquí también se inscribe la Santa Hermandad de la Muerte y Resurrección del Señor, con sendos pasos de ambos misterios y talla de Cristo yacente del escultor *Francisco Teruel*, tan estimado en esta zona, obra en cierto



La Verónica. 1943. Talla de Mariano Benlliure. Paso procesional de la Cofradía de la Santa Faz de El Cañamelar. (Del libro "Mariano Benlliure" de Violeta Montoliu. Ed. Conselleria de Cultura)

modo compartida con la *Corporación de Sayones*. Destacar en especial en esta feligresía tres importantes hermandades: la del *Santísimo Cristo del Salvador* y del *Amparo* con imagen también del escultor Francisco Teruel; Hermandad que recoge en su doble advocación, las dos grandes devociones valencianas del Santísimo Cristo del Salvador, en el centro antiguo de Valencia y de la Virgen

de los Desamparados, no lejana, intercesora ante él en grandes necesidades públicas; también la *Hermandad de María Santísima de las Angustias* con grupo escultórico antiguamente conocido como Paso de la Virgen al pie de la Cruz, el "tema de la Piedad", o sea recogiendo al Señor ya Descendido, siendo obra también de *Francisco Teruel* en 1944, mejorando al parecer otra talla semejante a la anterior. Se guardaba en una casa particular, la "Faburona", hasta el Lunes Santo para la procesión. Es en cambio, de otro escultor *Carlos Román* a veces asociado con *Vicente Salvador* el trono en anda con las imágenes de las tres marías —Santísima Virgen, María Magdalena y María de Cleofás—. Es de 1977, perteneciendo a la *Corporación de Granaderos de la Virgen*, siendo talla meritoria de trabajo directo a gubia sin otra policromía que las ceras naturales; y es curiosamente el trono anda, otro ejemplo de hermandad entre hermandades habiendo sido cedido a la Virgen de las Angustias y antes a ésta de Granaderos hasta la riada del '57 en que dejó de desfilar.

Todo esto a modo un poco, de ejemplario, no en relación exhaustiva ni mucho menos sin haber intentado otra cosa que comunicar apreciando lo que hay de colectivo, de fraternal y de espontáneo, en este fenómeno quizás único de poetizar sencillamente el gran drama de la Redención con elementos simples y directos, aunque a veces devotamente ricos, ofreciéndose en el mundo moderno pese a guerras, inundaciones, incendios, como auténtica delicia humana que lo es por lo que tiene de divina.

FELIPE M.^o GARÍN ORTIZ DE TARANCO

EN TORNO A LA VIDA Y OBRA DE BERNARDO MUNDINA MILALLAVE A PARTIR DEL VÍA CRUCIS DE LA ARCIPRESTAL DE VILA-REAL⁽¹⁾

En la Arciprestal de San Jaime de Vila-real (Castellón), se conserva la serie más representativa del pintor Bernardo Mundina Milallave. Se trata de catorce lienzos al óleo correspondientes al *Vía Crucis*, actualmente enmarcados en artísticos hierros de metal dorado con bombillas, de los que penden bolas de luz. Las pinturas están dispuestas en las pilastras de las naves laterales del templo siguiendo un orden cronológico, que se inicia en la pilastra contigua a la capilla de comunión y finaliza en la que está junto a la sacristía, disponiendo siete estaciones a cada lado. Esta obra ha sido la más citada⁽²⁾ de su producción pictórica por su extraordinaria elaboración y monumentales proporciones⁽³⁾ acordes con la magnitud del templo.

El único documento bibliográfico sobre ellos, ya que los archivísticos no se conservan, lo encontramos en Benito Traver⁽⁴⁾, al decir que "... sobre las pilastras de la pared hay catorce cuadros del *Vía Crucis*, que se deben al pincel de D. Bernardo Mundina, y fueron costeados por unas señoras devotas de esta población". Estos datos debió tomarlos del propio Mundina⁽⁵⁾, quien al hablar de la Arciprestal nos dice que "... otra de las mejoras que se han introducido en este templo, ha sido la colocación de los catorce cuadros de las estaciones del *Vía-Crucis*, pintados al óleo por un artista contemporáneo, y costeados por dos devotas de humilde posición, hijas de la misma villa. Estos cuadros de un metro de longitud y con su correspondiente marco dorado, fueron colocados el día 25 de febrero del corriente año, y sirven de gran adorno a este magnífico templo tan escaso en obras de pintura".

El *Vía Crucis* hay que datarlo, según Olucha⁽⁶⁾, entre 1885 y 1890, apoyándose seguramente en la posible estancia del pintor en esta ciudad en 1890, para volver a restaurar la fachada principal del Convento de San Pascual, con motivo del II Centenario, ya que en el manuscrito de sor Francisca Antonia Vives⁽⁷⁾ se alude a "un pintor de Onda", que borra la antigua imagen del medallón frontal de la iglesia y pinta otra sobre él. Este hecho, sin lugar a dudas, sería suficiente como para que le hiciesen encargos particulares como el del *Vía Crucis*. Pero estas fechas debemos cuestionarlas tras leer al mismo Mundina, quien nos dice que fueron colocados el "25 de febrero del corriente año", posiblemente el año al que se refiere sea 1873, fecha en la que los hermanos Rovira imprimen su libro, y la intervención en el Convento de San Pascual

debería entenderse como una consecuencia del éxito de los lienzos de la Arciprestal.

El tema de la interpretación dolorosa de la pasión y muerte de Jesús se manifestó rápidamente en las catorce estaciones del calvario, convirtiéndose éste en un elemento peculiar y significativo de los pueblos valencianos. El origen de esta devoción popular se remonta a la Edad Media ante la imposibilidad de visitar los Santos Lugares, que los cristianos tanto propulsaron desde los primeros tiempos de la cristiandad. Los franciscanos, custodios de los lugares de la pasión del Señor en Jerusalén desde

- (1) El autor quiere expresar su agradecimiento a Dña. Asunción Alejos, Dña. Victoria Bonet, D. Ferràn Olucha y D. Serafín Sorribes por su asesoramiento y generosidad mostrada a la hora de hacer posible el presente estudio.
- (2) MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: *Historia, geografía y estadística de la Provincia de Castellón*. Castellón, 1873; p. 635. SÁNCHEZ ADELL, José: *Guía de la Provincia de Castellón*. Castellón, 1965; p. 114. GASCÓ SIDRO, Antonio José: *Dos siglos de pintura castellanense*. (Tesis Doctoral. Universitat de Valencia). Valencia, 1973; p. 249. GASCÓ SIDRO, Antonio José: *I Mostra de pintura castellanenca*. Castellón, 1984; p. 88. FRANCESC CAMÚS, J. M.: "En un manuscrit de Sor Francisca Antonia Vivas. El patrimoni artístic al Convent de Sant Pasqual al segle XIX", *Exàgono*. Vila-real, nº 371 (en. - feb. 1984); p. 59-63. BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: "El *Vía Crucis* de l'Arxiprestal", *Exàgono*. Vila-real, nº 373 (mayo - jun. 1984); p. 23-25. GASCÓ SIDRO, Antonio José: "Los castellanenses", en *Entre dos siglos (Historia del Arte Valenciano, t. 5)*, dir. y coord. por Vicente Aguilera Cerni. Valencia, 1987; p. 200-225. OLUCHA MONTINS, Ferràn: "A propòsit de Bernat Mundina Milallave y un llenç adquirit per la Caixa Rural Nostra Senyora de l'Esperança d'Onda", *Miralcamp, Butlletí d'Estudis Onders*. Onda, nº 5 (jun. 1989); p. 47-55.
- (3) Los lienzos tienen unas dimensiones aproximadas de 70 x 100 cm. y no de 80 x 80 cm. que ha dado GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 249 y en (1987); p. 203, ya que les daría un formato cuadrangular, siendo este rectangular o apaisado.
- (4) TRAVER, Benito: *Historia de Villarreal*. Villarreal, 1909; p. 285.
- (5) MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: Op. cit. p. 635.
- (6) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.
- (7) FRANCESC CAMÚS, J. M.: Op. cit. p. 61 y 63.

1342, instituyeron la práctica del vía crucis para los fieles que no podían visitarlos, creando así un peregrinaje de sustitución, concretado en catorce pasos de la vía sacra. Su expansión por España se dió en el siglo XVIII, a cargo del franciscano P. Alonso de Vargas, quien trazó un completo itinerario en el Convento de Santa Catalina del Monte, irradiándose rápidamente esta devoción gracias a los privilegios que la Santa Sede otorgaba a esta comunidad religiosa, y a las indulgencias concedidas con su rezo, según las disposiciones de san Leonardo de Porto Mauricio, que lo hizo universal. En el caso villarrealense existe una antigua tradición⁽⁸⁾ consistente en una procesión desde el Convento de San Pascual hasta el Calvario, organizada por la Hermandad de los Terceros de San Francisco, la mañana del Viernes Santo, para rezar las estaciones del vía crucis, y en la cuarta estación reproducir el encuentro del Señor con su madre. Posiblemente esta práctica fue el detonante para que “*dos devotas de humilde posición*” encargaran los catorce lienzos con el fin de rezar en el interior del templo, con la pompa característica del culto villarrealense.

Los catorce lienzos están firmados, en el ángulo inferior derecho, bajo el termino “*B. Mundina*”⁽⁹⁾, tal como acostumbra hacer el que es considerado como “*el último pintor castellonense del siglo XIX*”⁽¹⁰⁾. Artista de corte y

formación académica, escasamente conocido y difícil de clasificar, cuya trayectoria pictórica tuvo una trascendencia fundamental en el devenir de la pintura romántica y costumbrista castellanense, aunque no dejó escuela, a decir por los fondos paisajísticos de singulares efectos lumínicos, y el carácter folklórico y casticista de sus cuadros, de los que apenas podemos realizar un catálogo completo, dadas las escasas obras que de él conservamos.

Sus apellidos resultan inciertos y muy confusos, a juzgar por los sucesivos biógrafos de artistas valencianos, quienes lo escriben de mil maneras distintas⁽¹¹⁾. Pero es a partir de los documentos consultados, cuando podemos afirmar, que su nombre correcto es Bernardo Mundina Milallave, si bien es en su primer apellido donde aún se produce alguna alteración, al sustituir la “*u*” por una “*o*”, como en la firma del cuadro de la Parroquial de San Juan Bautista de Artana⁽¹²⁾ y en los documentos hallados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Su año de nacimiento también ha sido foco de controversias, pues hay quienes lo han datado en 1825⁽¹³⁾, en 1829⁽¹⁴⁾, en 1839⁽¹⁵⁾ y hasta en 1859⁽¹⁶⁾. En la actualidad podemos afirmar que Mundina nació en Onda (Castellón) en 1827⁽¹⁷⁾. Si bien esta fecha no puede precisarse de manera absoluta, por haberse quemado los libros de registro

(8) TRAVER GARCÍA, Benito: Op. cit. p. 519.

(9) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23, considera que sólo uno de los cuadros está firmado.

(10) SARTHOU CARRERES, Carlos: “Provincia de Castellón”, en *Geografía General del Reino de Valencia*, dir. por F. Carreras Candi. Barcelona, s.a. (ed. facs. 1989); p. 243.

(11) BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877; p. 49 y BENEZIT, E: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 7. París, 1976; p. 608, lo nombran como B. Mundinas y Milallave. OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-1884 (ed. facs. 1975); p. 473, lo cita como B. Mundina y Milallave. ALCahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897; p. 220, lo menciona como B. Mundines y Milollave. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970; p. 245, recoge como nombre B. Mundina y Milollave. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 242, fija su nombre como B. Mundina Milallave, a la vez que considera que “*no podemos establecer la forma correcta —de sus apellidos— bajo el punto de vista genealógico, ya que el apellido no es levantino*”; y SASTRE, Luis: “Mundina Milallave, Bernardo”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. 6. Madrid, 1991; p. 302-303, definitivamente lo cita por su nombre correcto.

(12) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: “Un lienzo de Bernardo Mondina Milallave en la Iglesia Parroquial de Artana”, *Saitabi*. Valencia, t. 45, (1995); p. 109-116.

(13) RULL VILLAR, Baltasar: *Noticiario histórico de Onda*. Onda, 1967; p. 205.

(14) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit., p. 112.

(15) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473; ALCahalí, Barón de: Op. cit. p. 220; OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 47; BENEZIT, E.: Op. cit. p. 608; y SASTRE, Luis: Op. cit. p. 302.

(16) NAVARRO MUÑOZ, Amparo y PÉREZ y PÉREZ, Desamparados: “Biografías de artistas castellanenses que estudiaron en la Escuela de San Carlos de Valencia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, t. 30, (1954); p. 38.

(17) Esta fecha ha sido compartida por: *Exposición Homenaje. Fiestas de la Magdalena*. Castellón, Junta Central de Festejos de la Magdalena, 8-16 marzo, 1974. Castellón, 1974; s. p. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 243. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1984); p. 88. GASCÓ SIDRO, Antonio José: “Historia del Arte”, en *La Provincia de Castellón de la Plana. Tierras y Gentes*. Castellón, 1985; p. 435. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1987); p. 202. BAUTISTA y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 25.

de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de esta población, donde fue bautizado, si debe ser la más certera a decir por los datos recogidos en el índice de los *quinque libris*⁽¹⁸⁾, en los que aparece este año junto al nombre del pintor, a la vez que coincide con su defunción en 1903, a los setenta y seis años de edad.⁽¹⁹⁾

Sus padres se llamaban Bernardo y Ana María. Formaba parte de los ocho hijos que tuvo este matrimonio, debiendo ser Bernardo el primer hijo varón, a decir por la costumbre de bautizar al primer hijo con el nombre del padre. Desde un principio el joven Mundina se aficionó por la pintura, lo que le llevó a abandonar la profesión paterna de tintorero⁽²⁰⁾, y aprender a pintar con Joaquín Oliet Cruella⁽²¹⁾, quien desde 1833 se encontraba en Onda.⁽²²⁾ Éste se encargó de avivar en el muchacho su natural predisposición, especialmente con el ejemplo que le brindaban sus obras, dada la avanzada edad de Oliet, que fallecía en esa ciudad en 1849, a los setenta y cuatro años.⁽²³⁾ Su interés por esta disciplina le llevó a ampliar sus estudios en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde se matricula el 15 de octubre de 1855, a los 28 años de

edad.⁽²⁴⁾ Si bien no fue un alumno sobresaliente en sus estudios, como se desprende de los libros de matrículas y calificaciones⁽²⁵⁾, si se advierte un tenaz empeño en el estudio de la pintura y sobre todo del dibujo. En el curso 1855-1856 estudió Aritmética y Geometría; en 1856-1857 es alumno en las clases de Dibujo de figura, Dibujo lineal y de adorno, y Anatomía artística; en 1857-1858 se matricula en las clases de Perspectiva y Paisaje, Dibujo del antiguo, destacando en la representación de cabezas, Anatomía artística en su segundo curso y Teoría e Historia de las Bellas Artes, disciplinas que continuaría en el curso 1858-1859. Al terminar sus estudios, y dada su aplicación, fue nombrado profesor auxiliar de la Academia de San Carlos en 1861, permaneciendo en aquella plaza hasta 1867, año en que fue nombrado profesor de dibujo de la Casa de Beneficencia de Castellón, cargo que no llegó a desempeñar.⁽²⁶⁾

En 1868 se trasladó a Castellón, donde el 23 de marzo es nombrado profesor auxiliar de la clase de dibujo del Instituto de Enseñanza Media de Castellón⁽²⁷⁾, sito en el ex-Convento de Santa Clara. Esta plaza no era fija, y así

(18) Archivo Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Onda. Índice de los quinque libris, fol. 254.

(19) Archivo de la Parroquia de Santa María. Castellón. 1903, Libro de óbitos, libro XXVII, folio 28 vuelto, nº 303.

(20) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473.

(21) Joaquín Oliet Cruella (1775 -1849), pintor y académico de San Carlos, que decoró gran parte de las bóvedas de las iglesias de la provincia de Castellón, también realizó múltiples obras de caballete. En alguna de ellas recuerda a Camarón, pintor con el que se formó. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 243.

(22) GASCÓ SIDRO, Antonio José: "Oliet, un fresquista castellonense en la agonía del barroco", *Millars*. Castellón, t. 4, 1977; p. 67-88.

(23) Fecha extraída de la inscripción en su sepultura: "Aquí yace / Don Joaquín Oliet, y Crue- / lla pintor académico de la de / San Carlos de Valencia mu- / rio en 27 de noble de 1849 / a los 74 años 21 día de su edad". HUGUET, Ramón: *Juan Bautista Carbó, pintor castellonense (1823-1880)*. Castellón, 1911; p. 10-12.

(24) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 244 considera que la única referencia de su paso por la Escuela de San Carlos es la nota ofrecida por Amparo Navarro Muñoz y Desamparados Pérez y Pérez, sin tener en cuenta la documentación del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la atracción que ejercía esta institución sobre los pintores castellonenses.

(25) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia). Legajo 48. Libros de matrículas de los alumnos de la Academia de San Carlos correspondientes a los cursos 1855-1856; 1856-1857; 1857-1858; 1858-1859.

(26) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473.

(27) "A las clases de dibujo del Instituto eran tan numerosos los alumnos que acudían que, en el curso 1867 a 1868, fue necesario se agregara a esta enseñanza un Ayudante Auxiliar, siendo nombrado por el Director Sr. Llorca, previamente autorizado por el Rectorado, el distinguido discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos Don Bernardo Mundina Milallave en Marzo de 1868. Al fallecer el catedrático Sr. Martí Mallol en Diciembre de 1869, el Claustro nombró Auxiliar de Dibujo, a Don Pascual Valles y Riba, que cesó en Octubre de 1874 por ausentarse de Castellón, ocupando su vacante de Auxiliar de la cátedra de Dibujo Don Bernardo Mundina y Milallave, designado por el Claustro y que ya había sido Ayudante con anterioridad; magnífico profesor de Dibujo, se hizo veterano en esta enseñanza en la que se distinguió por la minuciosa corrección y examen que hacía de los trabajos de sus discípulos, a los que cariñosamente alentaba siempre. Cesó en su cargo de auxiliar interino en Septiembre de 1888, en que tomó posesión de la Cátedra de Dibujo Don Eduardo Laforet y Alfaro..." *I Centenario del Instituto de Castellón 1846-1946*. Castellón, 1946; p. 36. OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 54.

en un primer momento ocupó este cargo hasta 1870, regresando nuevamente en 1874 hasta 1888⁽²⁸⁾. Esta inestable situación le llevó a opositar a la plaza de catedrático⁽²⁹⁾, por lo que viajó a Madrid, aprovechando esta estancia para ver museos y conocer otros ambientes artísticos. Desgraciadamente no logró aprobar los ejercicios, por lo que no volvería a presentarse.

El 19 de agosto de 1868 se casó con Vicenta Carreras Mullade, en la Parroquia de Santa María de Castellón⁽³⁰⁾, fijando su residencia en la calle Mayor, número 108, que era propiedad de su esposa. De este matrimonio nacerían dos hijos y otras tantas hijas. La primera fue Consuelo, el 1 de diciembre de 1869, que desgraciadamente murió a los tres años, al igual que su hermano Leopoldo, nacido el 21 de julio de 1871. Su tercer hijo nació el 5 de marzo

de 1874, y fue bautizado con el nombre de Bernardo Vicente Emeterio, y la segunda hija, llamada Vicenta, el 5 de septiembre de 1877. Será en este domicilio familiar donde abrió una academia particular de pintura, a la que concurren entre otros: Ramón Segarra Cardona, Vicente Valentín Mecho, Vicente Cortes Benedito, Enrique Nebot Almela y Rogelio Lafayas.⁽³¹⁾

Definitivamente se asentó en esta ciudad, en la que pasó el resto de su vida hasta fallecer el 6 de julio de 1903⁽³²⁾, a los 76 años de edad, celebrándose el entierro al día siguiente al que asistieron las principales autoridades de Castellón.⁽³³⁾

Realizó muchas obras, siendo algunas de ellas expuestas en certámenes públicos⁽³⁴⁾, como las que presentó a la "Exposición regional de productos artísticos, agrícolas e

(28) "En los bajos del viejo convento, con entrada por la calle de las Monjas, se hallaba el departamento destinado a la clase de Dibujo. De matrícula libre y gratuita esa enseñanza a la que se dedicaban muchos alumnos, especialmente artesanos, a lo que prestaba facilidad la hora del atardecer en que el local se hallaba abierto a los matriculados. Con gusto asistí a recibir las lecciones de D. Bernardo Mundina que era el profesor, a la sazón, de aquella variedad de discípulos que se extendía a todos los grados de la artística enseñanza, desde la copia elemental de ojos, narices y orejas, hasta la reproducción de bustos y estatuas sin olvidar a los que se dedicaban al paisaje y a temas de adorno usando la plumilla mojada en tinta china. El veterano maestro se acercaba sucesivamente a cada alumno y observaba y corregía sus trabajos acompañando su observación de cariñosas frases de aliento". COTRINA, José: "Del 87 al 90: Al margen de un centenario", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, t. 23, (en.- feb. 1947); p. 128-136. OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op.cit. p. 54.

(29) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 247.

(30) "Miércoles, diecinueve de agosto de 1868, en la Iglesia Parroquial de la ciudadde Castellón de la Plana, Obispado de Tortosa, yo Don José Dotres, Presbítero, Licentia Parrochi, con arreglo a las Reales Ordenes y previo lo dispuesto por el Sagrado Concilio de Trento, dispone in facie ecclesiae por palabras de presente, que hacen legítimo matrimonio a Don Bernardo Mundina Milallave, soltero, de treinta y nueve años de edad, hijo de Don Bernardo y Doña Mariana, naturales de Onda, con Doña Vicenta Carreras, soltera, de treinta y un años de edad, hija legítima de Don Felix y de Doña Vicenta Mullalade, natural de esta de Villarreal, y vecinos de esta ciudad. Fueron testigos Vicente Miralles y José Plasencia. (Firmado y rubricado) José Dotres Pbro". Archivo Parroquial de Santa María. Castellón. 1868. Libro de registros matrimoniales, libro XV, folio 136. La edad de Mundina aparecida en el documento debe ser cuestionada, ya que debería tener 41 años y no 39 como dice, pues no coincide con su fecha de nacimiento y defunción

(31) NAVARRO MUÑOZ, Amparo y PÉREZ Y PÉREZ, Desamparados: Op. cit. p. 38.

(32) "En la Iglesia parroquial de Castellón de la Plana, Obispado de Tortosa. Día siete de julio de mil novecientos tres, D. Eduardo Soriano, pbro. coadjutor de ella, manda dar sepultura eclesiástica en el cementerio publico al cadáver de D. Bernardo Mundina, natural de Onda, casado con D^a. Vicenta Carreras Mullade, hijo de D. Bernardo y de D^a Ana María Milallave. Recibió los Santos Sacramentos y murió ayer a los setenta y un años de edad, calle Mayor n^o 108. (Firmado y rubricado) Eduardo Soriano, Pbro". Archivo Parroquial de Santa María. Castellón. 1903. Libro de registro de óbitos, Libro XXVII, folio 208 vlt^o., n^o 303.

(33) "... Desfilaban primero gran número de pobres y asilados; seguía luego el clero de Santa María y a hombros de discípulos y criados del finado, seguía a continuación el cadáver del pobre don Bernardo, encerrado en magnífica caja de la que pendían seis cintas llevadas por los distinguidos jóvenes don Carlos Sánz y don Leandro Alleza; don Manuel Carbó y don Octavio Ballester y don Luis Tena y don Wenley Montoya. Presidían el duelo los presbíteros señores Vizcarro y Pascual; el general gobernador militar de la provincia, don Juan Manrique de Lara; don Ricardo Carreras y don Jaime Bellver. Largo y distinguido cortejo acompañaba al cadáver y por último cerraban el paso de la fúnebre comitiva la carroza mortuoria y varios carruajes de respeto...". *Heraldo de Castellón*. Castellón, 7 jul. 1903.

(34) Según GASCÓ SIDRO, Antonio José "no tenemos noticia de que concurriera a ningún certamen de pintura" (Op. cit. (1973); p. 249), así como que "nunca expuso a decir por los testimonios de sus familiares" (Op. cit. (1973); p. 251), y en opinión de OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p.50 "Mundina no era un artista de exposiciones". En ambos casos se obvia la cita de OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473, recogida más tarde por SASTRE, Luis: Op. cit. p. 303, de su concurrencia a la "Exposición regional de Valencia", aunque estos no especifican a que exposición regional se presentó, ni si fue por iniciativa propia o si sólo se presentaron sus obras.

industriales”, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en mayo de 1867⁽³⁵⁾, con motivo del II Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados, en los locales del ex-Convento de San Juan de Ribera. Mundina, que en esas fechas aún vivía en Valencia, en la “calle Bonaire, nº 29 y 31, 4ª”, se inscribió como “pintor de historia”⁽³⁶⁾, por primera vez el 20 de marzo de 1867⁽³⁷⁾, figurando como procedente del “pueblo de Onda, partido de Villarreal y provincia de Castellón”, y por segunda el 17 de abril del mismo año, pero esta vez como concurrente de Valencia. Participó en el grupo quinto, que era el dedicado a las obras de arte, presentando un total de diez pinturas al óleo: “Una Virgen contemplando al niño Jesús dormido, obra original”; “Una gitana diciendo la buenaventura a unos labradores de la provincia de Castellón”; “Una librería”; “Un bodegón, que representa un banco de cocina con una liebre y varios objetos de una dispensa”; “Un bodegón de pescados”; “Un bodegón de pájaros”; “Un bodegón de un plato de salchicha y accesorios”; “Frutero de nueces, pasas y una manzana”; “Un abanico, cuya tela es de seda y reproduce El Pasma de Sicilia, aumentado de figuras que ascienden a más de cuarenta y son pintados a la aguada, llenando la tela un paisaje en el que se ve Jerusalén y el monte Calvario”, obra notable por su ejemplar reproducción miniaturística del célebre cuadro⁽³⁸⁾, y “Un retrato a lápiz granido”. En cuanto al espacio necesario sobre la pared, puntualiza: “3 cuadros de 9 decim por 7; 4 cuadros de 4 decim por 3; 1 cuadro de 14 decim por 11; 1 cuadro de 5 decim longitud por 4; y 1 cuadro de 6 decim por 5”. Pese al gran número de obras presentadas no consiguió figurar en la relación de expositores propuestos para ser premiados con las medallas de oro, plata, cobre⁽³⁹⁾ o en la mención honorífica⁽⁴⁰⁾, lo que seguramente frustraría sus aspiraciones de gloria, y motivaría el que no se volviese a presentar a la exposición de 1883⁽⁴¹⁾, al tiempo que precipitaría su marcha de Valencia y su traslado a Castellón en espera de mejores triunfos.

Su producción pictórica se circunscribe a encargos directos de una clientela reducida a amigos y admiradores, siendo sus temas preferidos los bodegones y fruteros, atendiendo al gusto burgués de tener una obra pictórica en su casa. Muchos de ellos se encuentran en colecciones particulares como la de la Viuda de Martín y la del Marqués de Viyel, y de los que podemos destacar el que figuró en la I Mostra de Pintura Castellonense, como obra mas representativa del artista a la hora de ser reproducida en las publicaciones. También pintó un sin número de retratos, como el de Isabel II para las Casas Consistoriales del Puig, y costumbres y personajes populares de la región, ataviados con la indumentaria de la época y arropados

por fantásticos paisajes, así como un cuadro alegórico de la revolución de 1868, destinado a la Diputación Provincial de Castellón.

Pero es su profundo carácter religioso el que triunfa en los numerosos cuadros de esta temática. En ellos aún pervive el barroquismo de finales del siglo XVIII junto a un supuesto nazarenismo, basado en el intento de dar a su pintura una nueva base religiosa, que debía ser reflexiva, fiel y sensible a lo representado, y sobre todo no buscar ninguna habilidad en la ejecución que dificultase su comprensión. Podemos destacar, al igual que hizo Ossorio⁽⁴²⁾, *La degollación de san Juan Bautista*, para la Parroquial

(35) *Exposición regional de productos artísticos, agrícolas e industriales, que en celebridad del II Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados celebra la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en el mes de mayo de 1867*. Valencia, 1867.

(36) No es extraño que Mundina se calificase como “pintor de historia”, dada la gran consideración social que en el siglo XIX tenía este género, así como el hecho de verse forzado, por las enseñanzas académicas y por los dictámenes oficiales de las exposiciones de bellas artes, a utilizar este calificativo si se aspiraba a lograr un galardón o conseguir una beca.

(37) A.R.S.E.A.P.V. (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia). 1867, C-174, IX. Exposición Regional, nº 11. Relación de expositores. Se trata de dos hojas impresas y sueltas, según el modelo establecido, dirigidas al Sr. Secretario de la Comisión ejecutiva de la Exposición Regional de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, con las que Mundina se inscribe al certamen haciendo constar su procedencia, profesión y domicilio, una relación de las pinturas y sus precios correspondientes, así como el espacio que necesita.

(38) En esta época era frecuente que en los países de los abanicos se reprodujeran lienzos de los grandes pintores, tal como considera ALMELA MENGOT, Vicente: *Los abanicos de Valencia*. Valencia, 1943; p. 10.

(39) A.R.S.E.A.P.V. 1867, C-173, IX. Exposición Regional, nº 8. Relación de expositores propuestos para premio.

(40) A.R.S.E.A.P.V. 1867, C-173, IX. Exposición Regional, nº 6. Lista de expositores premiados, y en *Exposición regional de Valencia. Lista de los expositores (sic) premiados por la Sociedad Económica de Amigos del País en la sesión pública de 1867*. Valencia, 1867.

(41) *Exposición regional (del) año 1883. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Catálogo General*. Valencia, 1883.

(42) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p.473-474.

de Artana⁽⁴³⁾; *La Divina Pastora*, para Artesa; la *Trinidad* y *Nuestra Señora del Carmen*, para Alcora; una *Anunciación*, para la iglesia de Hellín; la *Ultima Cena*, *El Salvador*, *San Antonio Abad*, una *Custodia*, para Onda y un *Llanto ante Cristo muerto* para su ermitorio⁽⁴⁴⁾; un *Salvador*, para el tabernáculo de la iglesia parroquial de Ribesalbes; una *Asunción de Nuestra Señora*, para Sueca; una *Trinidad*, para Vall de Uxó; una *Custodia*, la *Aurora*, la *Inmaculada Concepción* y un *Vía Crucis* para Villarreal; un *San Antonio Abad* y *San Roque*, para Vistabella; en 1889 una *Dolorosa* y un *Cristo* para las capillas góticas del callejón del Ecce Homo de Castellón⁽⁴⁵⁾; y la *Romería al Desierto de las Palmas* en Valencia.⁽⁴⁶⁾ De 1874 es su *Autorretrato*, hoy en colección particular, obra que formó parte de la exposición que organizó, en 1947, la Junta Central de Festejos de la Magdalena.

Su pintura resulta poco imaginativa y recurrente, dada su escasa capacidad creativa, ya que se limita a tomar prestados exitosos modelos de la pintura valenciana, que había visto en museos e iglesias durante su estancia en Valencia, o a la frecuente copia de estampas.⁽⁴⁷⁾ Estas fuentes de inspiración, que en sí son frecuentes en numerosos artistas, en el caso de Mundina se convierten en una constante casi absoluta de su penosa capacidad de modificar o inventar de nuevo a partir de ellas. Su pintura hay que encuadrarla en un marco de transición del neoclasicismo tardío de corte academicista al naciente romanticismo, que triunfa hacia 1840. Pero será al adoctrinamiento inicial de Oliet al que Mundina se sienta ligado durante toda su producción pictórica. En sus obras se aprecia un cierto poso de neoclásica compostura, acentuada por los encargos de una burguesía aún embaucada del espíritu conservador del último barroco academicista. Hay que destacar la elegancia con que ejecuta sus irreales paisajes, en los que abundan los detalles, al igual que en sus naturalezas muertas, en las que hace alarde de su magistral destreza para el dibujo.

Pero su carácter de hombre modesto y culto, no sólo le llevó a practicar el arte de la pintura, sino también al cultivo de la actividad literaria en diversas colaboraciones para la *Revista de Castellón*⁽⁴⁸⁾ y la publicación de tres libros: *Historia, Geografía y Estadística en la Provincia de Castellón*, publicado en Castellón, en 1873, que le llevó un año viajando por la provincia a fin de recopilar cuantos datos históricos, sociales, artísticos, religiosos, etc. encontraba sobre sus pueblos, convirtiéndose en una obra capital para el estudio de las distintas comarcas y localidades; *Tratado elemental y método de dibujo lineal y de geometría práctica, con nociones del dibujo arquitectónico, de figura, de adorno, del heráldico y del topográfico*, editado en Castellón, en 1882, por la imprenta

de los hermanos Rovira, y que es una cartilla de dibujos destinada a los artistas; y *Reseña Histórica de la Milagrosa Imagen del Salvador venerada en su ermita situada en el término de la villa de Onda, ampliada con algunas reflexiones sobre la vida del Salvador del mundo, de su doctrina y de la sociedad*, esta vez publicado en Valencia, en 1884, comentario religioso más que histórico de la imagen.⁽⁴⁹⁾

Como ya hemos visto, destacó sobre todo en la pintura religiosa como la que nos ocupa. En ésta opta por un esquema compositivo tradicional, en cuya distribución espacial pervive el criterio clásico de colocar en el centro

(43) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit. p. 109-116. También en el Museo Parroquial de dicha población existe un lienzo de Cristo crucificado con ángeles, que pese a no estar firmado, por su factura y similitudes formales respecto a otras obras de Mundina, podemos atribuirlo a la mano de este artista.

(44) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.

(45) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 249, aunque OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50, considera que se trató de una restauración de esos lienzos basándose en el artículo de *La Juventud*, nº 68 (14 abr. 1889); p. 4.

(46) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.

(47) Un ejemplo evidente de sus fuentes de inspiración lo encontramos en la obra *La degollación de san Juan Bautista* para el altar mayor de la parroquial de Artana, en la que tiene por modelos *El martirio de san Bartolomé*, obra del taller de Jerónimo Jacinto de Espinosa, actualmente en la Parroquia de San Andrés de Valencia, y el grabado de la *Degollación de san Juan* de Francisco Rainaldi. CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit. p. 114.

(48) "Biografía de Juan de Juanes, pintor valenciano", *Revista de Castellón. Castellón*, año 2, nº 6 (15 marzo, 1882); p. 89-91, artículo continuado en la misma revista, año 2, nº 7 (1 abr. 1882); p. 105-107, en los que hace un bosquejo biográfico del pintor permitiéndose algunos comentarios sobre su estilo artístico. "Origen del arte, su definición y división", *Revista de Castellón. Castellón*, año 3, nº 54 (15 marzo 1883); p. 84-86, en el que desde un punto de vista filosófico aborda el tema de la belleza artística y como se manifiesta en las principales disciplinas del arte: la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. "Tres grandes periodos del arte, sus condiciones necesarias y su importancia y utilidad", *Revista de Castellón. Castellón*, año 3, nº 56 (15 abr. 1883); p. 118-119, en el que estudia los grandes periodos del arte, a saber: el oriental, el clásico de Grecia y el actual, que califica como romántico.

(49) VARONA Y GIL, J. E.: "Recull d'estudis històrics Onders", *Bulletí del Centre d'Estudis Municipal d'Onda. Onda*, nº 1 (oct. 1988); p. 186-187

la figura de Cristo formando un eje, que ordena los grupos de personajes que conforman las escenas. Este sistema de representación no resulta extraño, si tenemos en cuenta que la Academia de San Carlos impuso una serie de cánones, que se seguían con absoluta precisión, en la enseñanza de las técnicas pictóricas y en la forma de abordar los temas. Pese a estos postulados sus producciones religiosas resultan poco convincentes y carentes de misticismo y piedad, pues al final el cuadro religioso se iba a valorar más por su capacidad estética que por su función espiritual.⁽⁵⁰⁾ La única solución era recurrir a la pintura barroca como fuente de inspiración, con el fin de tomar prestados sus modelos.

Las representaciones iconográficas sobre el vía crucis son constantes y ofrecen escasas variaciones.⁽⁵¹⁾ Mundina tomó por modelo las láminas del *Vía Crucis* dibujado por José Camarón y Boronat y grabado al buril por Vicente Capilla⁽⁵²⁾ (Véase apéndice I), que ilustraban las páginas del devocionario titulado "*Hacesillo de mirra recogido en el Monte Calvario...*", reeditado en Valencia, en 1884.⁽⁵³⁾ No se conoce ningún documento sobre la ejecución de

estos grabados (ca. 1785-1795), y las únicas referencias se reducen a los comentarios de Ossorio⁽⁵⁴⁾, Viñaza⁽⁵⁵⁾, Sanchis⁽⁵⁶⁾, Páez⁽⁵⁷⁾ y Llorens.⁽⁵⁸⁾ Lo que si es evidente que, por su composición y factura, debieron gozar de un enorme éxito entre el público, a decir por la multitud de paneles cerámicos de calvarios que los tuvieron por modelo.⁽⁵⁹⁾

Mundina se limita a copiar fielmente el grupo principal de cada estampa, prescindiendo en algunos casos de los segundos planos grabados. La reproducción que hace es ecléctica y convencional, basada en tomar figuras de esta o aquella estación para crear unas abigarradas escenas acordes con el gusto neoclásico. En las tres primeras estaciones se muestra mucho más creativo, ambientando los personajes en unos decorados irreales, que recuerdan las escenografías teatrales tan en boga en la época, al tiempo que aumenta el número de figuras, mientras que a partir de la cuarta se le ve mucho más sujeto a las estampas que tiene por modelo.

La primera estación, en opinión de Bautista⁽⁶⁰⁾, es la mejor de la serie por la "*variedad y armonía en la ordenación de la composición y el tratamiento de actitudes y*

(50) Álvarez Lopera considera que "*los artistas han podido triunfar como dibujantes y coloristas, menos como pintores religiosos, pues a todos ha faltado lo esencial, aun poseyéndolo todo hasta el genio, les ha faltado la fe*". ÁLVAREZ LOPERA, José: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, t. 1, nº 1, 1988; p. 81-120.

(51) TRENS, Manuel: *El hijo del hombre, Jesucristo a través del arte español*. Barcelona, 1956; p. 101 y ss.

(52) En la primera estación aparecen los autores, a la izquierda "*J. Camarón lo dib.*", y a la derecha "*Vte. Capilla lo gb.*", dejando para el resto de la serie las iniciales de sus nombres "*J. C.*" y "*V. C.*".

(53) El título y fecha del devocionario está tomado de FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Grabadores valencianos S. XVII - XVIII*. Alcira, 1986; quien no da más datos al respecto, pero debemos suponer que se trata de una reedición actualizada de la obra de Fr. Francisco o Narciso Galindo titulada *Hazecillo (sic) de saludable mirra y ejercicios dolorosos, para las nobles señoras, de la ilustre Congregación de la Virgen Santísima de los Dolores, en el Convento de sus Siervos del Buen Sucesso de Barcelona*, publicada en Barcelona, en 1690, según los datos que ofrece PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispanoamericano*, t. 6. Barcelona, 1923-1927; p. 25, nº 96801 y nº 96825.

(54) Al hablar de José Camarón dice: "*Otras de las Estaciones del devoto ejercicio de la Vía Sacra...*", y cuando se refiere a Vicente Capilla dice: "*Son de su mano la colección de láminas que representan las Estaciones del devoto ejercicio de la Vía Sacra, por dibujo de Camarón*". OSSORIO Y

BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 120 y 127 respectivamente.

(55) Habla de "*un Vía Crucis por dibujos de Camarón*". VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-94; p. 98.

(56) "*Dibujo además un Vía Crucis*". SANCHIS GUARNER, Manuel: "D. José Camarón y Boronat, un buen pintor del siglo XVIII. Notas para su biografía", *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia, 1930-32; p. 203-241.

(57) PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles*, t. 1. Madrid, 1981; p. 196. Al hablar de la producción de Vicente Capilla dice: "*Colección de láminas que representan las estaciones del devoto ejercicio de la vía sacra por dibujos de Camarón*".

(58) "*Otras de sus obras destacadas fueron las estampas del Devoto ejercicio de la vía sacra según dibujos de José Camarón, pintor este con el que Vicente Capilla también colaboro en repetidas ocasiones*". LLORENS HERRERO, Margarita: "Aportación a la obra del grabador Vicente Capilla", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1981; p. 80-86.

(59) Un ejemplo lo podemos ver en: "*El encuentro de Jesús con su madre*", cuarta estación del antiguo Calvario de Artana. (Museo Parroquial, nº XV-2); y en "*Tercera caída de Jesús*" y "*Jesús es despojado de sus vestiduras*", novena y décima estación respectivamente. (Museo de Bellas Artes de Castellón, nº 2445 y nº 2446). Ambos paneles pertenecientes al siglo XIX, aunque de fábricas distintas, Onda y Valencia correspondientemente.

(60) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23.



1.ª Estación

lucos". Representa el momento de la *flagelación* (Mt. 27,26). Jesús atado de espaldas a la columna recibe los golpes de tres verdugos dispuestos en semicírculo, generando una escena dinámica, deudora de Francisco Ribalta y Guido Reni en obras de idéntico tema. Amplía la composición inicial de la lámina con la ambientación arquitectónica de un pórtico clásico, de orden jónico, no canónico, en el que comete graves errores de proporción y perspectiva; y con el incremento del número de personajes, a la izquierda, uno arrodillado y de espaldas a nosotros, y a la derecha, un pequeño grupo, que se asoma para contemplar el suplicio. De este grupo destaca José de Arimatea, miembro ilustre del Sanedrín y discípulo oculto de Jesús, representado como un anciano venerable, tomado del séptimo paso, y que veremos de nuevo en la quinta, octava, novena, décimo tercera y décimo cuarta estación.



2.ª Estación

Jesús carga con la cruz camino del Calvario (Jn. 19,17) es el tema del segundo cuadro. Copia del grabado el grupo de Cristo, que es representado a la manera tradicional. Recrea una hipotética calle de Jerusalén, con edificios alarmantemente desproporcionados, como el pórtico columnario de la derecha que presenta múltiples y contradictorias líneas de fuga. El pensativo centurión de la izquierda, tomado del décimo paso, el grupo de soldados, y la duplicación de la cabeza del hombre que tira de la cruz, al que sólo cambia el color del pelo, vienen a ampliar el número de figuras.



3.ª Estación

En la tercera estación *Jesús cae por primera vez* a las puertas de una Jerusalén amurallada. En este lienzo se muestra más creativo, y menos sujeto a la estampa, si bien el Nazareno y quien le ayuda están sacados de ella. Esto puede deberse a que el pasaje no está consignado en los Evangelios, pero sí es admitido por la iglesia como tradición, lo cual permite al pintor tomarse más libertades a la hora de componer, pues no está sujeto a un texto literario. Aumenta considerablemente el número de soldados, creando una composición abigarrada y desequilibrada. De nuevo retoma personajes de otras estaciones como el soldado a caballo, procedente de la nona, y el grupo de María y san Juan de la duodécima, si bien no se explica la presencia de estos ya que es el tema del siguiente lienzo. Al fondo, a la derecha, se vislumbra el monte Calvario con las cruces preparadas, cuyos efectos lumínicos recuerdan a los "nazarenos", mientras el tortuoso camino que nos conduce a él nos evoca a los calvarios flamencos.

A partir de la cuarta estación se limita a trasladar al lienzo las imágenes grabadas, modificándolas con personajes secundarios o pequeños cambios en la ubicación de los objetos. Así el emotivo *encuentro con su madre* del



4.ª Estación



6.ª Estación



5.ª Estación



7.ª Estación

cuarto pasaje no presenta ninguna variación en las figuras, pese a que el tema le era familiar por el *Pasmo de Sicilia*, de Rafael, que había reproducido en el país de un abanico. Tan sólo introduce, a la derecha, un fondo de paisaje urbano, fantástico e irreal, rememorando las urbes de las pinturas de Joan de Joanes, pintor por el que siente gran admiración.⁽⁶¹⁾ Lo mismo sucede en el quinto paso, donde *Simón de Cirene ayuda a Jesús a portar la cruz* (Lc. 23,26), pero sus descomunales proporciones obligan a que este se abrace a uno de los brazos, mientras el Cirineo la coge por el vertical, incurriendo en el mismo defecto que el dibujante. El segundo plano de la lámina es sustituido por el anciano venerable y un soldado. Es curioso como a partir de esta estación cambia la dirección de Jesucristo, que ahora avanza hacia la derecha.

También en la sexta estación se somete al modelo. Representa *el encuentro con la Verónica*. Este tema no

aparece en los Evangelios, pero se fundamenta en la tradición piadosa de la mujer que se acomiadó del estado lastimoso de Jesús, y se quitó el velo de su cabeza para enjugar su rostro, quedando la divina imagen impresa en él. De ahí que a esta mujer la llamen Verónica, palabra formada por los términos "*vera*" e "*icon*", que significan verdadera imagen. Fiel a esta tradición pinta a la mujer con los cabellos descubiertos y el paño en sus manos para limpiar el rostro de Cristo. La copia de la lámina es absoluta, y sólo añade un soldado con escudo a la izquierda. En los mismos términos pinta el séptimo paso, que recoge la *segunda caída de Jesús*, nuevamente fundamentado en la tradición, y el octavo, en el que se produce el *diálogo con las hijas de Jerusalén* (Lc. 23, 28), que dispuestas a la derecha, en número mayor que en la estampa, lloran el triste final de Jesús, mientras un niño intenta llamar la atención para dirigirnos hacia él. Añade el grupo de tres



8.ª Estación



10.ª Estación



9.ª Estación



11.ª Estación

soldados lanceros al fondo. En este paso el Nazareno vuelve a la dirección inicial, es decir de derecha a izquierda.

Es en la novena estación cuando *Jesús cae exhausto por tercera vez*. Al igual que en las anteriores se basa en la tradición. Se crea una escena dinámica, marcada por la agitación de las múltiples figuras y el movimiento de las telas, que dan al cuadro un sentido acumulativo. El jinete del fondo, al igual que los que ya hemos visto, tienen ecos iconográficos de Ribalta y Rafael, y son interpretados como una "cita clásica" del mundo antiguo. A la izquierda, añade el mismo soldado de la sexta, y en contrapartida a este, a la derecha, la figura del anciano venerable que implora clemencia. Más serena y centrada está la décima estación, en la que *Jesús es despojado de sus vestiduras* al tiempo que se le ofrece una copa para beber vino mezclado con hiel (Mt. 27,34). Tan sólo se aprecian ligeras variantes respecto al grabado en la disposición de las lanzas y banderas del fondo.

En la undécima estación *Jesús es clavado en la cruz* (Lc. 23,33). Pese a que la copia tal cual no consigue los mismos efectos de perspectiva que la lámina. El esquema compositivo recuerda los *Preparativos para la crucifixión* de Juan Ribalta, predominando los escorzos y las fugas hacia el interior de la escena para ver el llanto de María y las tres personas que la consuelan, de nuevo deudor del barroco valenciano. Añade a la derecha la figura de otro verdugo, que amarra el brazo de Cristo, pero con una gran tosquedad en el dibujo. También modifica la naturaleza muerta del primer plano, que estudia y analiza con detalle, a diferencia del que aparece en la primera y décima estación. La duodécima estación representa *la crucifixión* (Lc. 23,33). La composición serena traslada el drama a los rostros de los personajes. Añade, a la izquierda, el soldado pensativo, cuya factura es similar al de la décima, y entre el crucificado y su madre, a María Magdalena. La penúltima estación se corresponde con el *descendimiento*



12.^a Estación



13.^a Estación



14.^a Estación

del cuerpo de Cristo o Piedad (Lc. 23,53). Aunque copia, añade la figura del venerable anciano, con el fin de equilibrar la composición. Destacar la artificiosa postura del cuerpo yacente de Cristo tan deudor de los desclavamientos flamencos.

Por último, en la décimo cuarta estación pinta la *sepultura de Cristo* (Mt. 27,59), copiada igualmente, incurre en errores a la hora de trazar la tumba de Cristo. Recrea una gruta con una oquedad por la cual se vislumbra un trozo de celaje a manera de marco escénico. Compositivamente toma prestados algunos aspectos de los entierros de Pedro Orrente y Rafael. Al mismo tiempo la vegetación se hace cómplice del sentido mortuorio representado, y opta por pintar cipreses, con el consabido simbolismo fúnebre que este árbol tiene.

En resumen y tras haber visto cada una de las catorce estaciones del *Vía Crucis*, podemos afirmar que con esta dependencia formal y temática de las láminas de Vicente Capilla se cierra un capítulo en torno a la que ha sido calificada como la mejor obra de Mundina. Las posibles influencias y ecos de Rafael, Joan de Joanes, Ribalta, Orrente o los flamencos⁽⁶²⁾ no hay que verlos tanto en la obra de Mundina, sino en los autores de las láminas, quienes en los pasos que ya habían sido tratados anteriormente se muestran deudores de los mismos, asimilando sus composiciones sin alejarse de la tradición, mientras que en los que crean de nuevo no se apartan del aplomo rafaelesco. Al mismo tiempo esta subordinación a su fuente de inspiración explica los continuos e ilógicos cambios de dirección de Jesús, y que habían sido interpretados como un medio para conseguir una composición dinámica.⁽⁶³⁾

Los lienzos tienen un singular atractivo reforzado por la forma y técnica que el artista ha utilizado en su ejecución, aunque los problemas artísticos los considera secundarios. Pese a someterse al dictado de las estampas, formalmente aporta una interpretación teatral del espacio,

(61) Su admiración por Joan de Joanes le lleva a afirmar que " *él supo elevar al mayor grado de perfección la escuela a cuya cabeza marchaba; el ascendió por el sendero escabroso del Parnaso hasta llegar a su elevada cúspide, y allí recreado de las musas y de los genios, elevó el estandarte de su escuela, donde permanece al (sic) través de los siglos sin que otro más hábil haya podido arrancarla ... a sus obras les está reservado en los futuros tiempos un lugar más elevado donde hoy no han llegado ... sirven de faro luminoso para conducir al puerto deseado a nuestros jóvenes artistas*". MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: Op. cit. (1 abr. 1982); p. 107.

(62) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p.25.

(63) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23.

articulado en diversos planos y niveles en función de la profundidad. Esta visión escenográfica muy posiblemente se deba a las enseñanzas de Luis Téllez, profesor de la asignatura de "*perspectiva lineal y aérea y paisaje*" en la Academia de San Carlos. El primer plano lo integran los protagonistas del paso, mientras que el segundo, algunas veces en un nivel más bajo, que corta a las figuras por los techos, sirve para disponer la soldadesca que acompaña a Jesús. Respecto al paisaje, acorde con las corrientes del momento, y heredero de "*los nazarenos*", por sus singulares efectos lumínicos, y de Villaamil, por lo irreal de su configuración, se dispone a modo de telón de fondo, sin participar los personajes de los efectos del mismo. Por otra parte, se desprende el intento por conseguir una perspectiva aérea, que no consigue dominar más que reduciendo la intensidad de los colores, sin lograr la captación atmosférica interpuesta entre los objetos.

Mundina ejerce una seducción ambiental a partir del control de la luz y paisaje en función del drama representado. Así en los primeros pasos apreciamos un crepúsculo solar y una vegetación de pinos y encinas, que se va convirtiendo en un celaje cerrado de nubes grisáceas y un arbolado de cipreses a medida que avanza el momento de la muerte de Cristo, para en la decimocuarta estación volver a vislumbrar un resplandor de sol. Esa manipulación de estos elementos denota una cierta evocación, que prelude el romanticismo de sus pinturas. También llama la atención la figura de Cristo, que en ningún momento pierde la condición divina, al no expresar dolor o sufrimiento, su contraposto clásico se rompe por las actitudes barrocas.

Técnicamente se muestra partidario de terminar las obras en exceso, se recrea en un detallismo minucioso a

la vez que anecdótico, y gusta de una paleta de colores vivos y brillantes, escasamente matizados, y sabiamente dispuestos en función del dibujo, lo que recuerda la manera de pintar de Vicente López. Su tabla de colores no resulta muy amplia, unas reducidas y constantes gamas son las dominantes en todos los lienzos, aunque una restauración de los mismos puede ser la clave para definirlos y evaluar los posibles repintes. Respecto al dibujo en algunos casos resulta flojo, y poco creíble, pero prefiere sacrificar la forma al concepto que pretende transmitir. Las figuras que añade resultan desproporcionadas, con unos rostros que rondan la caricatura y el tratamiento infantil. Los constantes escorzos resultan violentos, inverosímiles y carentes de toda naturalidad. Resulta curioso el tono morado de la túnica de Jesús y María y el azul de su manto, colores que no aprueba fray Juan Interian de Ayala⁽⁶⁴⁾ por considerarlos poco apropiados y carentes de todo sentido histórico. Todos estos aspectos generan una composición equilibrada, a la manera clásica, y artificiosa a la vez.

La obra está repleta de convencionalismos, consecuencia de la excesiva dependencia de las estampas, que le llevan a pagar un caro tributo de soluciones mal logradas cuando se sale de los modelos establecidos. Esa dependencia temática, estilística y formal de marcada concepción barroca, no sólo le permitió tener una fuente de inspiración cercana, sino al mismo tiempo ajustarse al marco arquitectónico para el que habían sido creadas.

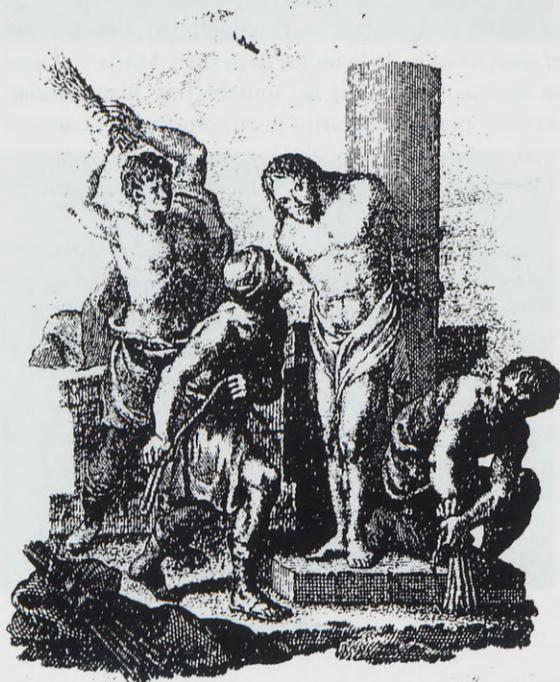
JOSÉ IGNACIO CATALÁN MARTÍ
Historiador del Arte
Universitat de Valencia

(64) INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, 1730 (ed. facs. Barcelona, 1883).

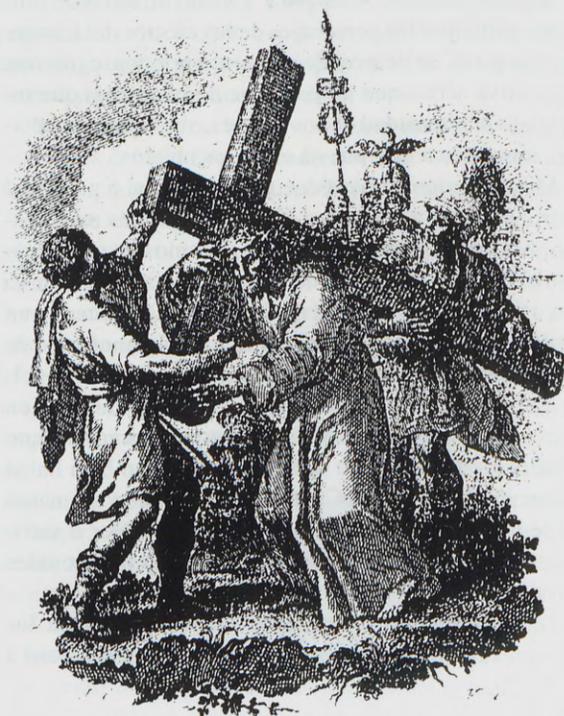
APÉNDICE ICONOGRÁFICO

I

LÁMINAS DEL "VIA CRUCIS" DIBUJADO POR JOSÉ CAMARÓN Y BORONAT Y
GRABADO AL BURIL POR VICENTE CAPILLA



PRIMERA ESTACION.



SEGUNDA ESTACION



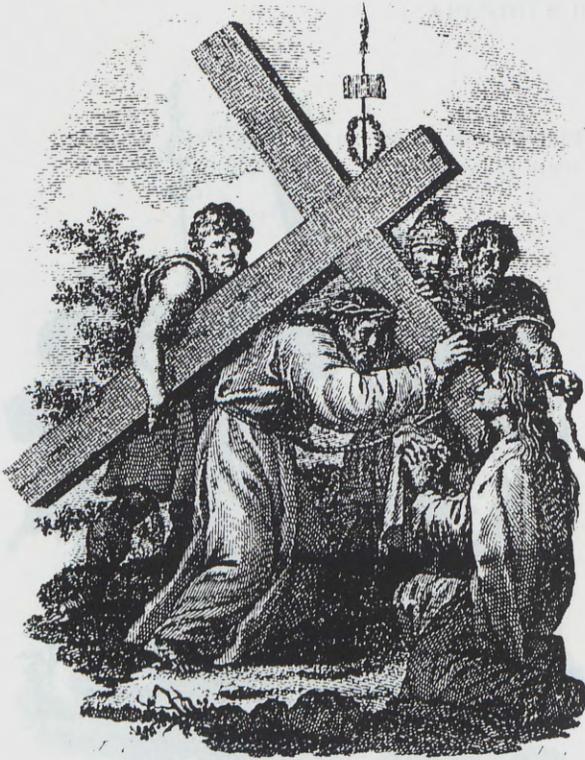
TERCERA ESTACION.



QUARTA ESTACION



QUINTA ESTACION



SIXTA ESTACION



SEPTIMA ESTACION



OCTAVA ESTACION



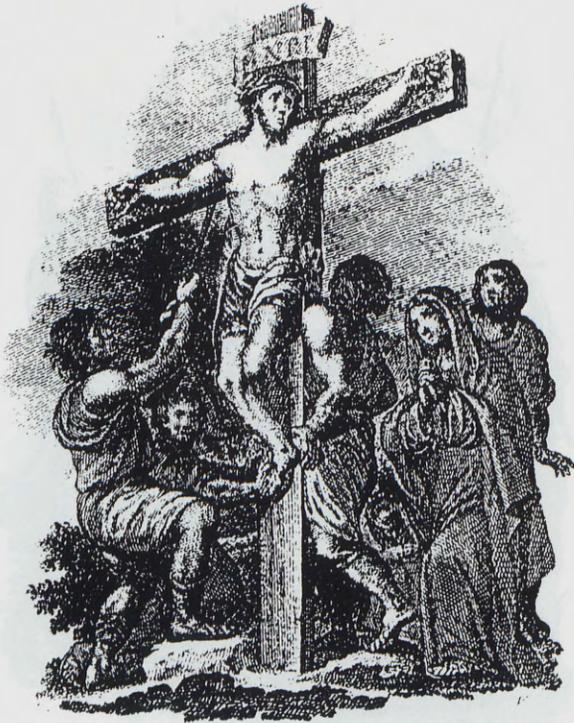
NONA ESTACION



DECIMA ESTACION



UNDECIMA ESTACION



DUODECIMA ESTACION



DECIMA TERCIA ESTACION



ULTIMA ESTACION.

APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE ASPE Y SUS RETABLOS

En la comarca del Vinalopó Medio, a escasos kilómetros de la capital de la provincia, se encuentra la villa alcantina de Aspe, en cuya *Plaza Mayor* despunta la monumental fábrica barroca de la iglesia de *Nuestra Señora del Socorro*. Este templo, uno de los ejemplos más sugestivos de la arquitectura barroca en la diócesis de Orihuela, no ha pasado desapercibido entre los estudiosos. De hecho, en varias ocasiones se ha intentado reconstruir el proceso constructivo tanto de la fábrica del templo como de sus retablos. El presente artículo es un extracto de un trabajo de doctorado dirigido por el Dr. David Vilaplana Zurita.⁽¹⁾ En él intentamos esclarecer un poco más, a partir de una noticia original de archivo, la nebulosa historia de la construcción de la parroquial; planteamos un renovado análisis histórico y artístico del antiguo retablo Mayor, que hoy preside la *Capilla de la Comunión*, y proponemos una hipótesis sobre los posibles artífices, cronología y corrientes estéticas del actual *Retablo Mayor*.

Las primeras noticias que sobre el proceso constructivo de la iglesia encontramos, son las que recogen Cremades⁽²⁾ y Vidal Tur⁽³⁾, dos estudiosos de la historia de Aspe, que en sus escritos aseguran haber consultado datos de archivo sobre la parroquia de Aspe, aunque no los citan. Esto, unido a la casi total desaparición de los archivos municipal y parroquial de Aspe, hace que tengamos que tomar con cautela sus aportaciones.

Sin embargo, una importante noticia original de archivo, referente a la fecha de construcción de la actual iglesia de Aspe no tenida en cuenta hasta ahora, a pesar de estar publicada, arroja nueva luz sobre la investigación, a la vez que permite detectar el error de planteamiento de las investigaciones de Cremades y Vidal Tur. El interesante dato documental aparece en un documento de 1739 que debió escribir un subordinado del Marqués de Elche, señor de la villa de Aspe, y fue publicado en 1982 junto con otros valiosos documentos sobre la misma villa.⁽⁴⁾ Dicha noticia dice así:

“(…) la Parroquial Iglesia (...) de magnífica obra, costada toda por la casa.⁽⁵⁾ La que [había] antes

hera muy reducida para tanto Pueblo, y amenazaba ruina por su antigüedad y flaco matherial, lo que dio motivo a que el Duque Dn Joachin de Guadalupe (...) mandase edificar la actual, que se [principió] por Julio del año de 1728, y

la continuó con intermedio; desde Marzo de 1729 en que falleció [el Duque], su primogénito Hijo el Duque (...) presente hasta finalizarla el año de 1737, que se colocó en ella el [Santísimo] el día tres de [Septiembre] y a su Titular Ntra. Sra. del Socorro (...)”.

Esta valiosa fuente documental nos informa sobre la existencia de una antigua iglesia anterior a 1728, ubicada, como constataremos, en la actual *Capilla de la Comunión*. Sin embargo, las noticias que aportan Cremades y Vidal Tur, aunque llegan hasta 1736, sólo hacen referencia a una iglesia parroquial. Por tanto, es obvio que están aplicando datos de fábrica de la nueva iglesia a la que hoy sabemos era la antigua, en evidente confusión por un error de planteamiento, que ha inducido a errores en investigaciones posteriores. El punto de partida del error pensamos que se encuentra en lo que dice Vidal Tur:

“El actual templo parroquial, dedicado a Ntra. Sra. del Socorro, fue erigido contiguo a la primitiva iglesia que fundó el rey [Don Jaime], dedicándola a la *Soberana Aurora María Santísima*”.⁽⁶⁾

Este dato de Vidal Tur induce a error, porque, como veremos, no hubo una primitiva iglesia parroquial dedicada a la Virgen de la Aurora, sino un oratorio sin titularidad

- (1) Dicho trabajo fue realizado para el curso “El retablo barroco en Valencia (I)” impartido en el Programa de Doctorado de H.^a del Arte de la Universidad de Valencia por el Dr. David Vilaplana, cuyas sugerencias agradecemos, pues han sido determinantes para el desarrollo de la investigación sobre la parroquial de Aspe y la consiguiente elaboración de este artículo.
- (2) Véase CREMADES, M. *Aspe, Novelda y Monforte*, Alicante, 1966, pp. 68-70.
- (3) Véase VIDAL TUR, G. *Un obispado español, el de Orihuela-Alicante*, Diputación Provincial de Alicante, 1961, vol. II, pp. 502-516.
- (4) Véase ARCHIVO MUNICIPAL DE ELCHE. “Noticia circunstanciada de los pueblos del Marquesado de Elche. Baronías de Aspe, Planes y lugar de Patrax. Su gobierno, vecindario, cultivos, pechos, diezmos, censos, etc”, Leg. 127-A-N.º 1. Este documento está publicado en *Aspe. Antología Documental*, Excma. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Alicantinos, 1982, p. 37.
- (5) Se refiere a la Casa de Arcos, cuyos miembros son descendientes de Don Diego Gutiérrez de Cárdenas, primer Duque de Maqueda, que en 1521 heredó el Marquesado de Elche, al cual pertenecía Aspe. Los sucesores de D. Diego con el tiempo irían adquiriendo otros títulos, como el de Duque de Altamira, Duque de Arcos, Marqués de Astorga y otros.
- (6) Véase VIDAL TUR, G. *Un obispado español...*, Op. cit., p. 504.

de parroquia hasta 1602, cuando se crea la iglesia parroquial de Aspe, pero bajo la advocación de *Ntra. Sra. del Socorro*. Si a esto añadimos que la actual iglesia está ubicada de forma contigua a lo que hoy es Capilla de la Comunión y que, según el dato original de archivo, fue construida entre 1728 y 1737, tenemos que reconocer la existencia de una primitiva iglesia del siglo XVII que no podemos situar en otro lugar que el que hoy ocupa la Capilla del Santísimo, en cuyo solar debió levantarse el antiguo oratorio fundado por Jaime I. Además, a favor de esta hipótesis está la existencia de vanos cegados en la pared del lado del Evangelio de la actual *Capilla de la Comunión* y la menor profundidad de las capillas laterales de ese mismo lado respecto de las del lado de la Epístola, lo cual indica la existencia de una original construcción exenta, que tuvo que ser seccionada longitudinalmente para construir el actual templo.

Esa primitiva construcción debió reformarse y habilitarse para Capilla de Comunión al mismo tiempo que se construía la actual iglesia, como denotan los paralelismos en la decoración interior de ambas construcciones, a base de formas arriñonadas asimétricas que anuncian ya el rococó, y en los alzados, que rinden tributo a la tradición clásica en el seno de la cultura arquitectónica barroca —visible en los apilastrados de orden corintio con friso liso y en los arcos de medio punto, casi a rosca con la línea del entablamento— (Fig. 1).

Para reconstruir el proceso constructivo de la parroquia de Aspe, puesto que no contamos con todos los documentos originales, partiremos de los datos que aportan Cremades y Vidal Tur, aunque distinguiendo dos iglesias, la primitiva del siglo XVII (c.1643-1676), hoy convertida en *Capilla de la Comunión*, y la actual del siglo XVIII (1728-1737). Ambos eruditos coinciden en señalar la existencia de tres mezquitas en Aspe durante el siglo XIII, que el rey Jaime I convierte en oratorios cristianos. De esas tres mezquitas nos interesa la que se ubicó donde hoy está la Capilla de la Comunión de la parroquia, que se dedicó a *María Santísima de la Aurora*, y que el 28 de Mayo de 1602, según bula papal de Clemente VIII, deja de ser oratorio para convertirse en parroquia con la titularidad de *Ntra. Sra. del Socorro*.

Por Cremades sabemos que una vez concluida la *Casa Consistorial* de Aspe, que se terminó hacia 1641, pasaron aún unos años y no se comenzaba la construcción de la iglesia. Por esa razón, intuimos que la construcción del templo debió iniciarse, previa demolición del oratorio, hacia 1643, pues dos años más tarde se emprendía el antiguo Retablo Mayor, que hoy preside la Capilla de la Comunión.

Tanto Cremades como Vidal Tur atribuyen la fábrica de esta primitiva iglesia al arquitecto de origen genovés



Fig. 1.- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Alzado interior de la nave del templo.

Francisco Verde, aunque M. Cremades matiza que Verde fue el autor de las trazas y de la primera fase constructiva. Esta aportación viene avalada por investigaciones y publicaciones posteriores, entre ellas un artículo recogido en el apéndice de la antología documental de Aspe.⁽⁷⁾ Este artículo parte de las opiniones de Cremades y Vidal Tur, las cuales trata de justificar documentalmente, a la vez que aporta algún otro dato sobre la fábrica de la iglesia. En primer lugar, documenta los contactos de Verde con el Señorío de Elche, pues este aparece activo en Elche el 20 de Enero de 1643, permaneciendo allí hasta 1650.⁽⁸⁾ Según esto, es muy probable que las obras de Aspe se iniciaran en 1643 y que Verde estuviera al frente de las mismas hasta 1650 en una primera fase constructiva.

(7) Véase "Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe", en *Aspe. Antología Documental...* Op. cit., pp. 250-251. Todas las citas documentales referentes a este artículo están sacadas del mismo. Ignoramos si incurren en algún error, pues tan sólo hemos podido verificar las que remiten a documentos de los archivos de Aspe.

(8) ARCHIVO MUNICIPAL DE ELCHE. *Llibre de Cabildos celebrats per la vila d' Elig...1643*, f. 15.

Siguiendo otra vez a Cremades, sabemos que Pedro Quintana sustituyó a Verde al frente de las obras, lo cual debió ser hacia 1663, pues también las noticias que de Quintana aporta el citado artículo parecen confirmar esta hipótesis. Su primera obra conocida en la diócesis de Orihuela es la sacristía de *San Nicolás* de Alicante, que se terminó el 31 de Octubre de 1662,⁽⁹⁾ lo cual ponía a Quintana en condiciones de hacerse cargo de la parroquial de Aspe en 1663. En 1666 permanecía al frente de la obra de Aspe, según lo confirma un reconocimiento efectuado a *Santa María* de Elche, y debió dirigirla hasta 1674, año en que por la muerte de Verde debe hacerse cargo de la dirección de *Santa María* de Elche.⁽¹⁰⁾

Según Cremades la iglesia se terminó hacia 1676 (sin duda alguna esa fecha sólo es aplicable a la primitiva), aunque faltaba por hacer mucho de la parte decorativa, del retablo y de las capillas.

Volviendo otra vez al artículo publicado en 1982, encontramos nuevos datos sobre la fábrica, algunos referidos todavía a la primitiva iglesia, los cuales hemos podido constatar gracias al único libro de actas municipales del siglo XVII que se conserva en la villa.⁽¹¹⁾ A través de él sabemos que en 1678 el Cabildo Municipal, en sesión de 28 de Octubre, procedió a recabar los fondos necesarios para reparar los fajones de la nave, dado el mal estado en que se encontraban.⁽¹²⁾ También sabemos que se encargó a José Terol "el Mayor", a Diego Credia y a Joan Mira, revisar la obra de la iglesia y valorar los costos, presentando su informe el 5 de Noviembre de 1678, y que el 6 del mismo mes, se arrendó a José Terol, quien se comprometió a reparar los fajones y a realizar la decoración interior del templo en 1681.⁽¹³⁾

El mismo artículo nos informa de la existencia de un memorial sobre el reconocimiento efectuado en 1733 por José Vilar Claramunt, Lucas del Corral, Pedro Pagán y Juan Bautista Borja, a través del cual se sabe que la torre y la cúpula de la actual iglesia son obra de Lorenzo Chápuli,⁽¹⁴⁾ y que debieron concluirse en 1736, año en que según Cremades se bendijo la iglesia (aunque todavía no estaba terminada).

Estos son los datos que sobre el proceso constructivo de las parroquiales de Aspe poseemos, en su mayor parte referidos, como hemos visto, a la primitiva iglesia. Nada se sabe de los diversos artífices que debieron participar en la actual iglesia, a excepción de Lorenzo Chápuli, por tanto, todo lo que se ha escrito sobre esto podría revisarse, si tenemos en cuenta la fecha que defendemos para el actual templo (1728-1737). En ese sentido, se ha venido atribuyendo, creemos que con infundadas razones, la portada principal de la iglesia a Nicolás de Bussi, lo cual no puede ser cierto, pues este escultor de origen

estraburgués fallece en 1706, cuando las obras de la actual iglesia aún no habían comenzado. Sin embargo, Joaquín Sáez propone una nueva atribución a Juan Bautista Borja o a su taller y sitúa la portada hacia 1730, lo cual es cronológicamente muy aproximado y estilísticamente más probable.⁽¹⁵⁾ De hecho, como argumenta Sáez, la portada de Aspe tiene resonancias estilísticas más próximas a los modelos de Borja que a los de Bussi, pese a que Borja estuviera impregnado del estilo de Bussi (Fig. 2).



Fig. 2.-ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Portada principal del templo.

- (9) Véase *Información ad perpetuam rei memoriam de los arquitectos que intervinieron en la iglesia de San Nicolás de Bari*. Transcripción de Vicente MARTÍNEZ MORELLA, Alicante, 1969.
- (10) ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE ELCHE. *Contrallibre, eo memoria de les lliuranses que ha de pagar Reig de Campello, tocans a la obra de Santa María*.
- (11) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Ma de Consells de la Vila i Baronia d'Asp, anys 1659-1679*.
- (12) *Ibidem*, Op. cit., f. 514.
- (13) *Ibidem*, Op. cit., fols. 516-518.
- (14) ARCHIVO MUNICIPAL DE ELCHE. *Resultado de la visura de José Vilar, Lucas del Corral, Pedro Pagán y Juan Bautista Borja*, Leg. H/34, n.º6.
- (15) Véase SÁEZ, J. *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*, Alicante, 1985, pp. 221-224.

A favor de la atribución a Borja está la presencia documentada de este en Aspe en 1733, según veíamos al referirnos a la fábrica del templo, donde debió permanecer hasta 1737. Esta hipótesis puede avalarse a través de lo que dice Sáez.⁽¹⁶⁾ Si a esto unimos las sospechas de este mismo autor sobre la participación de José Terol “el Menor” en la misma obra, como se desprende de un documento de 1736, según el cual José Terol acababa de regresar de la villa de Aspe donde *se hallaba trabajando en ciertas obras que [estaban] a su cargo*⁽¹⁷⁾, tenemos una solución muy probable: la portada debió realizarse entre 1733 y 1736 y en ella debieron participar Borja y Terol.

Puesto que queda descartada la atribución de la portada principal de Aspe a Bussi, también se ha de descartar todo lo que eso suponía, como el que se situara su ejecución entre 1682 y 1684, antes que la portada principal de *Santa María* de Alicante (1721-1724). Por esa razón, no es la portada de Aspe la que introduce el tema ornamental del ángel-niño que hace el papel de ménsula que sustenta el entablamento, sino que se invierte el orden, es la portada de *Santa María* la que lo introduce, desarrollándose, como apunta Vidal Bernabé, en las portadas alicantinas del siglo XVII y en general en la portada rococó de la zona.⁽¹⁸⁾

* * *

Durante el barroco se asiste a un desarrollo espectacular de la retabística que culmina en el siglo XVIII, cuando la traza y la talla de retablos alcanza su máximo esplendor, tanto a nivel provincial como a nivel general en toda la península. De hecho, en la primera mitad del siglo XVII no hay una actividad retabística prolífica en la provincia de Alicante, en lo cual debió influir la crisis socioeconómica del siglo. Además, son muy pocos los retablos que se conservan de este período en la zona, lo cual dificulta calibrar la importancia del “retablo clasicista” en el panorama del arte barroco alicantino seiscientista. En ese sentido, es interesante el estudio que aportamos sobre el antiguo retablo mayor de la parroquial de Aspe, hoy en la *Capilla de la Comunión*, pues es uno de los pocos que salieron casi ilesos de la contienda civil.

A partir de 1670, la recuperación socioeconómica favorece el deseo de ornamentar el interior de las iglesias, multiplicando la labor de los maestros retablistas. Este apogeo continuará durante todo el siglo XVIII con el desarrollo del retablo rococó, una tendencia que perdurará hasta finales de siglo pese a haberse impuesto la corriente renovadora de raíz clasicista que imponen las Academias. Sin embargo, los decretos de regulación de la arquitectura y los retablos de 1777, dejaron sentir también su acción

depuradora en los retablos alicantinos rococó que todavía se estaban construyendo a finales del siglo XVIII, tal es el caso del otro retablo que analizaremos, el actual *Retablo Mayor* de la iglesia de Aspe.

RETABLO DE LA CAPILLA DE LA COMUNIÓN. (Fig. 3)

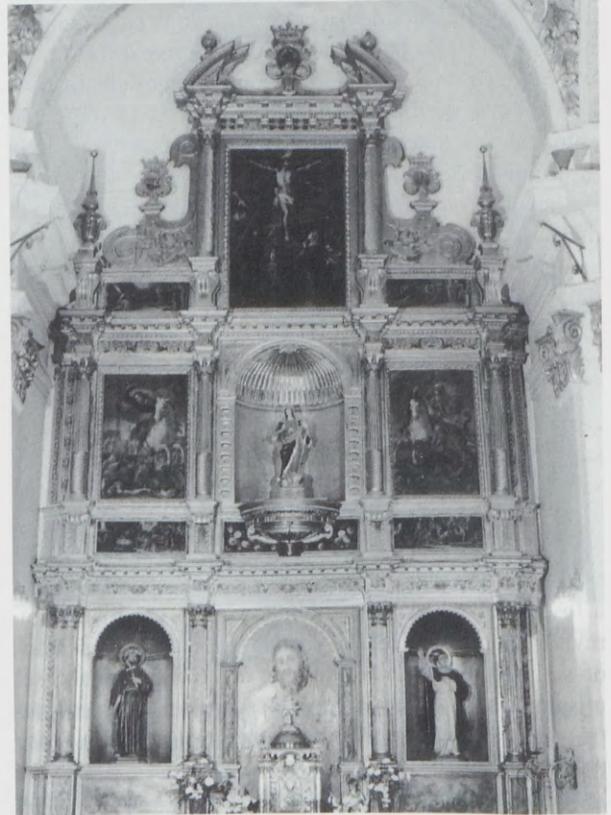


Fig. 3.-ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo de la Capilla de la Comunión (1645- c. 1676).

- Tracista: Anónimo (en relación con los Estangueta).
- Ensamblador y tallista: Anónimo.
- Escultor: Nicolás Villacis y Arias.
- Dorador y pintor de la labor de talla: Nicolás Villacis y otros.
- Pintor de las tablas: Anónimo.
- Años: 1645-c.1676.
- Madera dorada, policromada y tablas pintadas.

(16) Desde 1733 hasta 1737, en que consta su marcha de Alicante, no hay rastro de (...) [Borja] en la capital, lo que puede dar a entender que durante esos años, (...) se encontraba realizando algún encargo en poblaciones cercanas”. Véase SÁEZ, J. *El arte barroco...*, Op. cit., p. 224.

(17) ARCHIVO MUNICIPAL DE ALICANTE. Libro 26, arm. 9, f. 106. El documento lleva fecha del 2 de Julio.

(18) Véase VIDAL BERNABÉ, I. “Portadas del siglo XVII en la diócesis de Orihuela”, en *Goya*, n.º 159, 1980, pp. 162-167.

Las noticias que poseemos sobre este retablo, antiguo mayor y que hoy preside la *Capilla de la Comunión*, son dos que aporta Gabriel M. Cantalapedra en un informe técnico sobre la restauración que realizó en 1982⁽¹⁹⁾ y las que sobre su realización y artífices, recoge Inmaculada Vidal a partir del único testimonio documental del siglo XVII conservado en la villa de Aspe, el manual de “Consells” que citábamos en el proceso constructivo de la iglesia,⁽²⁰⁾ cuyas aportaciones hemos podido revisar.

Las dos primeras noticias son una fecha (1645), que el autor de la restauración del 82 dice haber visto en una de las cornisas del retablo y una firma que, según el mismo autor, aparece en la tabla de *San Jorge*, y que debe ser la del pintor del conjunto de las tablas, pero que todavía no hemos podido discernir, dada su ilegibilidad. Tomando la fecha como válida —de hecho así consta en otras publicaciones locales y además conecta muy bien con el estilo clasicista del retablo—, tenemos que desestimar las noticias que lo sitúan a finales del siglo XVII o en la segunda mitad, pues a nuestro juicio adjudican a este retablo un carácter demasiado retardatario. No es lógico que a fines de siglo se esté construyendo todavía dentro de los presupuestos del barroco desornamentado, dependiente en gran medida de esquemas clasicistas.

Por el manual de “Consells” del siglo XVII sabemos que el 19 de Febrero de 1659 hacía ya mucho tiempo que se había concluido la estructura arquitectónica y la labor de talla, por lo que el Síndico de la Villa expresó *la necesidad de pintar y dorar el retablo mayor*.⁽²¹⁾ Este dato también permite situar el inicio del retablo en 1645, tal como apuntábamos antes.

A partir de entonces el Concejo de la Villa comienza las gestiones encaminadas a encontrar un pintor que realice el dorado y la pintura del retablo. Teniendo noticias del trabajo competente de Nicolás Villacis, un pintor natural de Murcia que era hábil no sólo como pintor sino también como escultor,⁽²²⁾ deciden escribirle a Murcia solicitando su presencia en Aspe, la cual se produce el 8 de Abril de 1659. Villacis se ofrece a hacer la pintura, el dorado y las imágenes de bulto redondo de los tres nichos del retablo.⁽²³⁾

El 13 de Abril de 1659 Villacis regresa a Murcia para recoger sus útiles de trabajo y materiales.⁽²⁴⁾ Es de suponer, como apunta I. Vidal, que a partir de ese momento, tras regresar a Aspe, comenzaría su trabajo alternando sus estancias entre Aspe y Murcia.⁽²⁵⁾

Hasta el 30 de Enero de 1661 no hay ninguna otra noticia sobre el retablo. En esa fecha, el Concejo de la Villa ordena pagar el trabajo realizado hasta entonces, pues todavía faltaba por hacer parte del dorado y de la pintura.⁽²⁶⁾

El 27 de Febrero de 1661, el Concejo de la Villa decide destinar parte de los caudales procedentes de la “sisa de la carne” para pagar a los maestros que estaban trabajando en la tarea de pintura y dorado. Esto demuestra, según I. Vidal que Villacis no trabajaba sólo. Entre los que le acompañaban, si no era uno sólo, estaba el dorador Antonio de Espinosa, pues el 28 de Agosto de 1661 presentó su memorial al Ayuntamiento de Aspe suplicando el pago por su trabajo, dada la precaria situación económica en que se encontraba.⁽²⁷⁾ De esta noticia se deduce que el trabajo de dorado y pintura del retablo ya había concluido. Sin embargo, la obra no estaba acabada ni dispuesta en su lugar. De hecho, como veremos, faltaba todavía pintar las tablas.

La próxima noticia que aparece es del 1 de Noviembre de 1661 y por ella sabemos que Villacis, que se había comprometido a asentar el primer tercio del retablo el 13 de Agosto de 1661 —con las imágenes de San Juan, San José y el Sagrario—, se había marchado a Murcia en Julio del mismo año y en la fecha de la noticia aún no había regresado. Esto provoca el disgusto del Cabildo, quien resuelve apremiar a Villacis por la vía judicial para que regrese y acabe la obra. En caso de negarse Villacis, resuelven que este tendrá que poner a su costa otro artífice que la acabe.⁽²⁸⁾ Hasta aquí las noticias que recoge el manual de “Consells”.

(19) CANTALAPIEDRA, G.M. “Informe técnico provisional de la restauración del retablo de la Capilla de la Comunión de Aspe”, en *La Serranica*, Aspe, 1982, s.p.

(20) VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990.

(21) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Ma de Consells...*, Op. cit., fols.1 y 2.

(22) Esa faceta de escultor de Villacis la recoge también Pérez Sánchez cuando se refiere al testimonio de García Hidalgo, supuesto discípulo de Villacis que asegura que este cultivó también la escultura y la arquitectura, además de la pintura. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y otros. *Murcia*, Colección Tierras de España, Madrid, 1976, p. 239.

(23) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Ma de Consells...*, Op. cit., fols.34-36.

(24) *Ibidem*, Op. cit., f. 41.

(25) En las cuentas de la *Cofradía del Rosario* de Murcia relativas a 1659, se registra el pago hecho a Villacis por haber dorado una imagen de la Virgen. Véase MELGARES GUERRERO, J. A. “Pintura del siglo XVII en Murcia”, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, vol. VI, p. 395.

(26) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Ma de Consells...* Op. cit., f. 111.

(27) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Cartas al Cabildo 1658, 155 A*. A este dato documental remite I. Vidal, pero en el Archivo Municipal de Aspe no figura ningún documento bajo el rotulo *Cartas al Cabildo...* Creemos por referencias que nos llegan, que el dato se encuentra en el mismo *Ma de Consells...*, aunque no lo hemos podido encontrar (tal vez haya desaparecido).

(28) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Ma de Consells...*, Op. cit., fols. 179-181.

Puesto que no se recogen más noticias, no podemos saber quien finalizó el retablo (pensamos que en 1661 todavía estaban por hacer las pinturas de las tablas) y cuando se terminó. Pese a ello, I. Vidal lo da por terminado a finales de 1661, basándose en una hipotética distinción entre “dorado” y “pintura” para designar dos tareas distintas, la segunda de las cuales refiere a las escenas pintadas de las tablas, que también atribuye a Villacis. A nuestro juicio, esta hipótesis es poco probable, en primer lugar porque creemos que la labor de dorado y pintura hace referencia a un mismo trabajo, la decoración de la labor de talla y determinadas partes del retablo (cornisas, basamentos, etc), que es lo que consta documentalmente como obra de Villacis; y en segundo lugar por la noticia que aporta Cremades en su libro, donde dice que en 1676 todavía quedaba mucho por hacer del retablo.⁽²⁹⁾ En ese sentido, aunque no descartamos la participación de Villacis en la pintura de las tablas, pensamos que es una obra de 1676 o algo posterior. De hecho, a partir de Julio de 1661 y hasta 1678, en que Villacis vuelve a aparecer trabajando para la *Cofradía del Rosario* de Murcia,⁽³⁰⁾ se pierde el rastro de su trayectoria artística. Por tanto, bien pudo estar trabajando en Aspe entre 1676 y 1678.

Tampoco faltan otras atribuciones sobre el autor de estas pinturas que también las sitúan a finales del siglo XVII, como la de Lorenzo Hernández Guardiola, quien basándose en razones estilísticas, las atribuye a Juan Conchillos y las sitúa inmediatamente antes que las pinturas del *Camarín de la Santa Faz* de Alicante (1677-1680), obra documentada de Conchillos. Hernández Guardiola detecta que las pinturas de Aspe están vinculadas también, como las de la Santa Faz de Alicante, a la escuela valenciana post-orrentesca de Esteban March, por lo que según él es más probable que sean de Conchillos que de Villacis, autor más en la línea de Velázquez y de los decoradores italianos de mediados del siglo XVII.⁽³¹⁾

Obviaremos una descripción formal del retablo por razones de espacio, pero nos detendremos en aportar una hipótesis sobre el trácista del mismo, el cual pensamos que pudo ser uno de los miembros de la dinastía de los Estangueta, taller familiar de escultores y retablistas murcianos activo durante la primera mitad del siglo XVII. Las razones que argumentamos para tal atribución radican en la fecha que señalábamos para el inicio del retablo

(1645); en los contactos que durante los siglos XVII y XVIII se establecen entre los artistas murcianos y alicantinos, facilitando el intercambio de ideas, y sobre todo en la gran afinidad estilística entre este retablo y los atribuidos a la familia Estangueta, sobre todo el de San Miguel del *Convento de Santa Ana* de Murcia (Fig. 4).

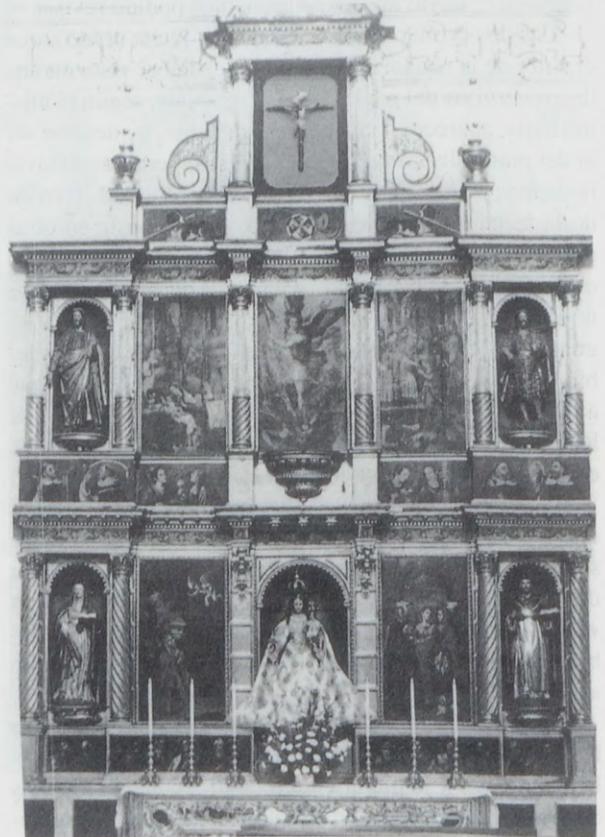


Fig. 4.- MURCIA. Convento de Santa Ana. Retablo de San Miguel (c. 1618-1630).

Las semejanzas se observan tanto en la estructura arquitectónica, de la misma sobriedad y equilibrio que en el retablo de Aspe, como en la disposición y forma geométrica de los escasos motivos ornamentales. Inmaculada Vidal reconoce estas semejanzas, pero descarta la atribución a los Estangueta basándose en la cronología documentada de esta dinastía murciana, que llega hasta 1635. Sin embargo, otras investigaciones refuerzan nuestra atribución, como la de López Jiménez, que alarga la cronología de los Estangueta hasta 1654, fecha en la que encuentra referencia expresa a miembros descendientes

(29) Véase CREMADES, M. *Aspe, Novelda...*, Op. cit., p. 70.

(30) Véase MELGARES GUERRERO, J. A. *Historia de la Región...*, Op. cit., p. 395.

(31) Véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. “Juan Conchillos y su obra en el Camarín de la Santa Faz de Alicante. Nuevas atribuciones”, en *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, Alicante, 1990, vol. I, pp. 43-55.

de la misma dinastía,⁽³²⁾ quienes también debieron trabajar en el taller familiar, repitiendo las pautas que marcaron sus antecesores en la arquitectura retableística murciana de la primera mitad de siglo.

RETABLO MAYOR. (Fig.5 y 6):



Fig. 5.- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo Mayor (c. 1791-1808).

- Tracista: Francisco Ganga Santacruz (?)
- Tallista: Francisco Ganga Santacruz y colaboradores (?)
- Escultor: Roque López (?)
- Años: c. 1791-1808
- Madera y estuco policromados.

Por primera vez aportamos una aproximación al análisis del *Retablo Mayor* de la parroquial de Aspe, aunque el resultado de nuestras investigaciones no ha sido muy fructífero. Después de revisar los dos libros de Cabildos del siglo XVIII que conserva el Archivo Municipal de Aspe,⁽³³⁾ no hemos encontrado ninguna referencia a este

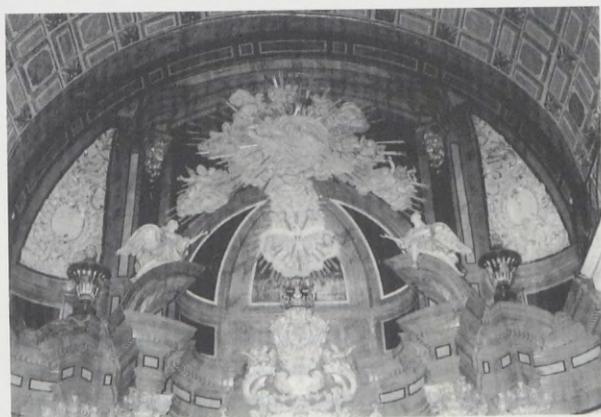


Fig. 6.- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo Mayor. Detalle del ático.

retablo. Lo único que nos permite hacer un análisis más o menos aproximado, es una noticia que hemos encontrado referida a una cantidad que en 1771 se destinó a ayudar a la obra de este retablo Mayor y su estrecho paralelismo estilístico con el desaparecido retablo Mayor de la iglesia de *Molina de Segura* (Murcia),⁽³⁴⁾ lo cual permite aventurar la hipótesis de que este retablo de Aspe pudo ser realizado también por los mismos artífices que realizaron el de Molina de Segura.

La mencionada noticia aparece en un libro de fábrica sobre la iglesia parroquial de Aspe⁽³⁵⁾ y dice así:

“Por la Concordia celebrada á favor de la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro de la Villa de Aspe entre el [Excelentísimo] Señor Dn. José Tormo y el [Excelentísimo] Señor Duque de Arcos Dn. Antonio, (...) en Madrid, y 24 de [Octubre] del año 1769. (...) quedó consignada (...) la cantidad de Dies mil seiscientos, y veinte, y dos reales (...), que se juzgó necesaria, para reparar los quebrantos de la obra material de dicha Iglesia y surtirla de los ornamentos, y demas cosas necesarias para la desencia del culto Divino. La qual cantidad recibí de la [Administración] de su

(32) La cronología de la familia de los Estangueta está documentada por López Jiménez y la recoge Cristóbal Belda. Véase BELDA, C. “Escultura”, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, vol. VI, p. 348.

(33) ARCHIVO MUNICIPAL DE ASPE. *Cabildos de los años (1764-1768) y (1769-1772)*.

(34) Sobre la conexión de este retablo Mayor de Aspe con el de Molina de Segura nos informa el Dr. David Vilaplana, lo cual ha permitido que elaboremos la hipótesis que defendemos.

(35) ARCHIVO PARROQUIAL DE ASPE. *Libro II de cuentas de fábrica de la parroquia*. El documento lleva fecha del 15 de Septiembre de 1778 y está firmado por D. Juan López, rector de la iglesia parroquial de Aspe entonces. Hace referencia a un documento original en poder del mismo Juan López, que fue escrito por el también rector de la parroquial D. Antonio Botella.

[Excelencia]. Yo el Dr. Dn. Antonio Botella (...) y la he empleado a otros fines en la forma siguiente (...):

Año 1771

Un mil quatrocientos quarenta y dos reales y doze [dineros], que se gastaron en ayudar ala obra del retablo Mayor (...)."

De este documento se desprende que en el año 1771 se destinaron mil cuatrocientos cuarenta y dos reales y doce dineros para ayudar a la futura construcción del retablo Mayor cuando se tuviera el dinero suficiente. Pensamos que fue así, y no que en 1771 ya se estaba construyendo el retablo, por el parecido tan estrecho que guarda con el mencionado retablo Mayor de la iglesia parroquial de *Ntra. Sra. de la Asunción* de Molina de Segura (1785-1791), cuyas trazas y ejecución corrieron a cargo de Francisco Ganga Santacruz. Sobre este retablo murciano nos informa el estudio realizado por C. Peña en una reciente publicación de 1992.⁽³⁶⁾ Según las investigaciones de esta autora el retablo molinense se construyó imitando las trazas realizadas para el desaparecido retablo Mayor de la iglesia de *San Lázaro* de Alhama, obra que también trazó y realizó el mismo Francisco Ganga entre 1784 y 1786. Lo más probable es que este modelo sirviera también de inspiración al retablo de Aspe que nos ocupa, que debe ser posterior a los dos murcianos, pues repite la misma fórmula que estos (todavía más tardía y con menos adorno), de modelo en exedra, cuerpo único y remate en cascarón, tan prodigada en la retabística murciana desde la década de los 30 a partir del imafrente catedralicio de Jaime Bort. Por eso lo situamos entre 1791, fecha en que se termina el retablo de *Molina de Segura* (con cuyo diseño y factura está emparentado este de Aspe) y 1808, fecha que aparece inscrita en la tarja situada sobre el nicho central del retablo y que debe hacer referencia a su finalización. Esta correría a cargo de algún colaborador de Ganga, pues este muere en 1802.

Francisco Ganga Santacruz (c.1730-1802), natural de Murcia, era maestro tracista y tallista de retablos. Durante casi toda su carrera artística se mantuvo dentro de las mismas fórmulas, que repitió hasta la saciedad. De hecho, el retablo de Alhama (1784-1786) reproduce, aunque menos ornamentado, el diseño que había ejecutado más de una veintena de años antes para el presbiterio de la iglesia de la *Asunción* de Moratalla. En ello influyó su pasajera vinculación a la obra de la fachada occidental de la catedral murciana, donde trabajó como oficial en 1751, y la formación con su padre José Ganga Ripoll, que siempre manifestó predilección por los retablos en dos niveles, cuerpo único central y un predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo. Colaboró en más de

una ocasión con el escultor Roque López (1747-1811), el más aventajado de los discípulos de Salzillo, perpetuando de alguna forma la estrecha colaboración que su padre tuvo con Salzillo. De hecho, tanto en el retablo de Alhama como en el de Molina de Segura, Francisco Ganga y Roque López aparecen trabajando juntos. En ese sentido, pensamos que López también debió participar en el retablo que nos ocupa, realizando las originales estatuas de las hornacinas, de los derrames de los frontones y el relieve del ático.

Este retablo Mayor de Aspe es una monumental construcción en forma de exedra que ocupa todo el muro de cierre del presbiterio. Su planta es mixtilínea con un acentuado juego de curvas y contracurvas por la disposición de sus calles y soportes, lo cual le confiere un aspecto dinámico que se acentúa en el alzado por la cornisa. Sobre un basamento corrido se alza el banco y sobre este el único cuerpo. Este se ordena con cuatro columnas compuestas que delimitan tres calles, entre las cuales destaca la central, cubierta con fragmentos de frontón curvo enlazados por un casquete. La calle central alberga en su interior un gran nicho con el mismo tipo de remate, que además incorpora sobre él una tarja arriñonada, flanqueada por sendos fragmentos de frontón curvo, y el anagrama de María. En este nicho se ubicaba la desaparecida imagen titular de *Ntra. Sra. del Socorro*,⁽³⁷⁾ hoy sustituida por una imagen moderna de la misma advocación. En las calles laterales, enmarcados por pilastras extremas, se disponen sendos nichos mucho más pequeños que el central, que albergaron las tallas de San Juan Bautista y San Joaquín, también perdidas en la actualidad.⁽³⁸⁾ El ático continúa la triple compartimentación del cuerpo inferior y su forma de casquete ocupa toda la superficie disponible del muro.

Bajo la hornacina principal se sitúa el tabernáculo, una construcción a modo de templete de planta cruciforme, que emplea como elementos sustentantes columnas compuestas, cuyos fustes se decoran con motivos vegetales asimétricos en el himóscapo y estrías en los dos tercios superiores. El alzado culmina con una cúpula hemisférica nervada y cupulín aristado. Como ornato emplea decoración de roleos que imita los esgrafiados, putti sedentes y elegantes jarrones.

(36) Véase PEÑA VELASCO, C. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia, 1992, pp. 455 y ss.

(37) Se trataba de una talla de madera, según nos informa un inventario de 1925 conservado en el Archivo Parroquial de Aspe. Véase ARCHIVO PARROQUIAL DE ASPE. *Inventario de las alhajas, ornamentos y enseres pertenecientes a la iglesia parroquial de Aspe*, 1925. A cargo de D. FEDERICO PICÓ GINER.

(38) El lugar que antes ocupaban las primitivas imágenes hoy lo ocupan dos imágenes modernas, un San Pedro y un San Pablo.

La influencia del imafrente catedralicio de Bort se puede ver en la estructura eminentemente arquitectónica del retablo, en los motivos decorativos rococó que emplea (finas rocallas, tarjas arriñonadas y jarrones) y en el relieve de Gloria del ático, con el Padre Eterno emergiendo de una nube rodeada de ángeles-niños y la paloma del Espíritu Santo rodeada de cabecitas angélicas. Completan la decoración cuatro ángeles mancebos que descansan sobre fragmentos de frontón curvos. Esta forma de disponer las imágenes sobre frontones segmentados pone también de manifiesto el influjo de la fachada de la catedral murciana, influencia que se extiende también al tipo de columnas empleadas (con fustes decorados con una orla de hojitas en sus extremos), que en última instancia remiten a modelos de Pozzo, al igual que el tipo de frontones segmentados, cornisa con dentellones y entablamento empleados en este retablo de Aspe.

Por otra parte, también se aprecia la influencia de Vignola, concretamente en el tipo de planta mixtilínea utilizada, que recuerda el modelo diseñado por aquel para el retablo de *San Luis Gonzaga* del *Gesú* de Roma, visible también, como apunta I. Vidal, en otras obras de la diócesis de Orihuela-Alicante.⁽³⁹⁾

Hemos de referirnos también a la policromía de las imágenes y estucos del retablo, una combinación de estilo rococó a base de blanco nacarado, azul y dorado, este último para resaltar determinadas partes. En cambio, la policromía de la estructura del retablo imita mármoles de distintos colores y jaspes veteados, siguiendo de cerca el colorido y la suntuosidad de la fachada de la catedral de

Murcia. Esta policromía ha sido objeto de restauración en dos ocasiones, en 1947 y 1983, esta última llevada a cabo por G. M. Cantalapiedra, el mismo que restauró el retablo de la Capilla de la Comunión.

Para terminar este análisis sólo nos resta decir que este retablo Mayor, al igual que ocurrió con el de Molina de Segura, debió acusar en parte la disciplina teórica y la acción depuradora que había impuesto desde 1777 la política artística de las Academias. De hecho, así parece acreditarlo la correcta utilización de los ordenes clásicos, el rechazo al ornamento y la proporción de las partes. Sin embargo, y en ese sentido es un tanto retardatario, continua empleando un modelo arquetípico, que había triunfado en los retablos murcianos desde el primer tercio del siglo XVIII por influencia de la fachada de la catedral. En el empleo de ese arquetipo tal vez debió influir el deseo de contar con el beneplácito de los comitentes, que acostumbrados a la pauta marcada por la obra de Bort, no pondrían obstáculos a un diseño inspirado en aquella.

LUISA SEMPERE VILAPLANA
Universidad de Valencia

(39) Véase VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos...*, Op. cit., p. 156.

LEONARDO JULIO CAPUZ, ARQUITECTO-ESCUPTOR RESPONSABLE DE LA FACHADA-RETABLO DEL CARMEN DE VALENCIA (1697-1726)

En la historia de la arquitectura valenciana, el complejo y dilatado proceso constructivo del recinto conventual del Carmen ocupa uno de sus episodios significativos. Siglo tras siglo, desde su fundación a fines del XIII hasta prácticamente nuestros días, este espacio se ha hecho afortunado eco de los lenguajes artísticos vigentes mediante las sucesivas intervenciones que se han operado en sus muros.⁽¹⁾

Pero en su larga historia se combinan las noticias documentales con las aportadas por la tradición conventual que, aún siendo incompletas o erróneas en ocasiones, han adquirido la categoría de verídicas tras su repetida difusión en la historiografía artística.

De uno de estos vacíos documentales tratamos en nuestro trabajo: la construcción en 1697 de la fachada-retablo trazada por el escultor y retablista Leonardo Julio Capuz (Onteniente, 1660 - Valencia, 1731) e iniciada por los canteros Pere y Joseph Bonet y su consiguiente historia.

Tal aportación documental supone poner en tela de juicio la tradicional y persistente atribución de este proyecto y la autoría en el primer cuerpo del mismo al carmelita fray Gaspar de Sentmartí (1574-1644) hacia la cuarta década del siglo XVII, así como romper tal concatenación temporal establecida respecto a sus homónimas del Real monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia y de la iglesia parroquial de la Asunción en Liria.

SOBRE LA FACHADA-RETABLO:

Entre los documentos hallados acerca de esta relevante obra, no se conserva el más esclarecedor de ellos, el que recoge las capitulaciones libradas para su construcción entre Leonardo Julio Capuz y la comunidad del Carmen. En este caso la inexistencia de esta concordia es doblemente lamentable por la riqueza de datos que, aún de forma complementaria, contendría sobre su pasada historia constructiva y la intervención del fraile-arquitecto carmelita.

El desconocimiento de sus cláusulas impide resolver interrogantes como conocer su estado previo o el punto de partida sobre el que se planteó la nueva fábrica, dato que nos revelaría la anterior configuración de su hastial y que bien podría corresponder a la obra de fray Gaspar de Sentmartí, ya fuera o no conservada en el supuesto caso de que la autoría de toda la fachada-retablo se debiera a

Capuz, como parecen no desmentir otros documentos, o si por el contrario se mantuvo la traza del primer cuerpo proyectada por Sentmartí. A la vez y entre otros aspectos conoceríamos su inacabada configuración final o los posibles modelos en los que se basaba.

El 25 de enero de 1697 la comunidad carmelita y el escultor Leonardo Julio Capuz firmaban los capítulos para la construcción de una nueva fachada por la considerable cantidad de 4.000 libras⁽²⁾, siguiendo una tipología deudora del retablo barroco que por entonces, estaba viviendo su gran momento de esplendor en las iglesias del reino de Valencia de la mano de destacados artífices pertenecientes en la mayoría de los casos, al gremio de *fusters*, entre los que se encontraba ya en primera línea este escultor.⁽³⁾

(1) Sobre su historia arquitectónica consultar la obra de GARCIA HINAREJOS, D. *La arquitectura del convento del Carmen*, Valencia, Colegio de Arquitectos, 1989.

(2) Esta capitulación se contenía en el desaparecido protocolo del notario Pere Jaume Jornet del año 1697.

(3) A partir del año 1680 en que Capuz consigue la maestría en el gremio de *fusters* apadrinado por Felipe Coral, su carrera se desarrolla de forma meteórica. Pasa a ocupar en el campo de la retablistica valenciana un lugar tan destacado como el que por entonces detentan Vicente Rovira, Tomás Vergara, Tomás Sanchiz, José Cuevas, Antonio Ribes o los hermanos Artigues, José y Vicente.

Su primera gran obra podemos datarla en 1683, con la fábrica del retablo mayor que se conserva en la iglesia de San Lorenzo, en Valencia, cuya traza y escultura se debe a Tomás Vergara. (A.P.P.V. Prot. de Juan Simian, nº 1910, 17 de septiembre de 1683) y que será el modelo que seguirá en 1686 para el desaparecido y ya documentado retablo mayor de Burjasot. Entre las obras que realiza durante aquellos años podemos aportar en Valencia ciudad, el desaparecido órgano mayor de la iglesia del convento de Predicadores, año 1694; al siguiente año realiza la traza, fábrica y adornos de los órganos de los Santos Juanes; en 1696 el retablo mayor de la iglesia del Grao. En 1700 realiza en la capilla de Comunión de la parroquia de Biar, las esculturas de los cuatro ángeles de las pilas tras del cimborrio, sus cornucopias y peanas de madera.

Su trayectoria se recoge en la monografía de IGUAL UBEDA, A. *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia, ed. Alfonso el Magnánimo, 1953.



Fachada retablo de la Iglesia del Carmen

La obra de cantería la subcontratará el 31 de marzo con el maestro cantero Pere Bonet⁽⁴⁾ y su hijo Joseph Bonet por 3.000 Ls. El contenido de esta concordia no deja lugar a dudas sobre el papel que desde entonces desempeñarán ambas partes. La intervención de los Bonet se limitaba exclusivamente a lo puramente manual, a los cortes de cantería, sin ningún aporte creativo. Sin embargo Capuz deja patente testimonio de su dominio y concepción del retablo como obra de arquitectura, ya en madera, ya en piedra, y de su precoz intromisión en el ámbito de los maestros de obras por la versatilidad con que acomete esta obra como arquitecto-escultor, dualidad esta que también había desempeñado fray Gaspar en el Carmen, puesto que se obligaba a *plantechar toda la obra y fer les plantilles*, además de entregarles toda la piedra en su taller, ir a dibujar la talla en su momento, realizar todas las imágenes y estar presente en el acto de colocarlas (**Doc. I**).

Por las condiciones que revelan los documentos referentes a los pagos anuales entre los Bonet y Capuz, se desprende que su plazo de ejecución debía ser de 10 años, hasta 1707.

Pronto se pone en marcha la obra, aunque comienzan a surgir problemas como el fallecimiento del maestro cantero Pere Bonet en octubre de 1697, hecho que se solucionarí al año siguiente cuando su hijo Joseph, que aún era oficial cantero, se examine y consiga la maestría.⁽⁵⁾ La fábrica parece discurrir sin grandes noticias. Constan en diferentes notarios los respectivos pagos a Capuz y Joseph Bonet durante el periodo de 1698 a 1701, fecha en que declaran haber cobrado 1.071 Ls. a cuenta de las 4.000 totales.⁽⁶⁾ Hasta el año 1704 se documenta que habían cobrado 1.805 Ls. 7 s. 9 d.⁽⁷⁾, equivalente a casi la mitad de lo presupuestado y que revela un cierto retraso en su ejecución.

A partir de entonces no encontramos apenas noticias sobre ella, como si de alguna manera se paralizase y fuera sustituida por la fábrica de cantería de las covachuelas del templo de los Santos Juanes que por entonces construyen el albañil Vicente García y Joseph Bonet bajo la dirección también de Leonardo Julio Capuz. Ambas fábricas saldrían simultáneamente a relucir años después, en 1712, en el ajuste de cuentas de las covachuelas, debido a que Capuz por medio de un mandamiento judicial reclamaba a García, avalista de Bonet en esta obra, las 200 libras acordadas. Bonet, a partir de esta sentencia judicial y en una carta pública reclamaba también a Capuz en su nombre y como heredero de su padre la cantidad de 1.000 libras que aún le debía por la fachada más las mejoras. Nombra a García como su procurador para que pida visuras sobre la fábrica y reclame lo que se le debe.⁽⁸⁾

Esta noticia del año 1712 revela un conflictivo final para la obra. Bonet al acusar formalmente a Capuz de deberle todavía un tercio de lo contratado, deja patente que había concluido su obra, incluso con mejoras. En este punto, la noticia aportada por Orellana referente a que en 1726 el escultor decidió conmutar por un sufragio perpetuo en la iglesia del Carmen el dinero que aún le debían

(4) Pere Bonet construyó entre otras obras la portalada, basas y zócalos del convento del Corpus Christi (A.P.P.V. Prot. de José Vinet, nº 8129, julio de 1689); la portada del desaparecido convento de San Julián en 1697 y la portada de la parroquial de Torrente, además de numerosas intervenciones en hornos, balaustradas y remates de campanarios. Residía, al igual que Capuz, en la calle de las Barcas, delante del *Estudi General*.

(5) A.P.P.V. Protocolos de Vicente Posades nº 8733, 3 de agosto de 1698.

(6) ARCHIVO REINO DE VALENCIA (A.R.V.), Prot. de Pere Jaume Jornet, nº 10.134, 5 de noviembre de 1701.

(7) GARCIA HINAREJOS, D. *Op. cit.* pg. 49.

(8) A.R.V. Prot. de Pedro Jaime Jornet, nº 1238, 28 de junio de 1712, fols. 24 y ss.

por la fachada⁽⁹⁾, indica la precariedad económica por la que discurrió su tramo final y que ahora conocemos que afectó a ambos responsables, ya que el incumplimiento por parte de la comunidad de liquidarle a Capuz lo pactado afectaba también a Bonet, a quien el escultor pagaba. Por tanto, si bien la obra de cantería estaba terminada, el trabajo decorativo-escultórico exclusivo de Capuz y pendiente de la última fase, fue el que más acusó los problemas de falta de liquidez de la fábrica.

Como se puede observar, la fachada-retablo quedó inconclusa; a partir del tercer cuerpo se interrumpe su secuencia desde las columnas salomónicas hasta la cornisa, carente de pináculos u otros remates al uso. Progresivamente el gran paramento desnudo va sustituyendo al retablo de piedra, afectando especialmente a sus calles laterales donde aparecen basas, cornisas y ménsulas sin ninguna función ni elemento sustentado.⁽¹⁰⁾

Sin embargo, a pesar de quedar inacabada, Capuz abandona su obra, posiblemente la más ambiciosa de toda su carrera, en el momento en que ya tenía una tipología lógica y global de fachada-retablo de tres cuerpos. Para ello deja sin adornar la desnuda hornacina de cantería que, apenas perceptible en el hastial, aparece sobre el frontón partido superior, y que en este caso correspondería al destacado ático de una fachada-retablo de cuatro cuerpos, y que aún conserva como único vestigio de su función, un pedestal dispuesto para recibir otra imagen o relieve. De este modo, desornamentada, pasa desapercibida del conjunto y permite que la configuración rítmica y espacial entre todos sus elementos resulte equilibrada.

Aunque en esta obra Capuz plasma los recursos compositivos usados en sus retablos tales como columnas salomónicas, entablamentos, frontones, cartelas, hornacinas, y en ocasiones, licencias en el uso de los órdenes clásicos, se aprecia en ella, aunque de forma tímida, cómo a partir del primer entablamento es deudora del lenguaje ornamental y arquitectónico que por esos años, se está plasmando en la fábrica de los Santos Juanes, lugar en el que también tiene una activa participación como escultor y tracista. Aparecen también influencias del campanil y de sus portadas, como la lateral del Peso de la Paja, pero sin decidirse a alterar planos. Consigue en la fachada del Carmen intensos juegos claroscuros y dominio de la plasticidad por medio de entablamentos quebrados con acusados resaltes, de la profundidad de planos en los pares de columnas centrales, del cromatismo de las placas marmóreas recortadas con perfiles geométricos en netos y entresijos o de una decoración vegetal más carnosa en hornacinas y frontones. Todo ello contrasta con la ordenación del primer cuerpo que, aunque se inicia rompiendo el modelo de basamento unitario seguido en

las fachadas del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia y la parroquia de la Asunción de Liria, sin embargo, de manera retardataria mantiene o resucita severos recursos manieristas como son los edículos sobre hornacinas muy clásicas, léxico que por otra parte ha sido suficiente para avalar su adjudicación a Sentmartí, exceptuando el uso de ciertas innovaciones como para entonces serían los angeles atlantes incorporados a las ménsulas-talón.

Ya Orellana, acerca del diseño de esta fachada que había visto repetidamente hasta 1784 en una celda conventual del Carmen, escribía que *según la traza y dibujo era obra de más estudio de la que se advierte ejecutada*, aunque haciéndose eco de la comunidad religiosa, adjudicaba su autoría a fray Gaspar de Sentmartí. A la vez informaba que se concluyó la portada a expensas de fray Rafael Plá, religioso del convento, pero sin especificar el año.⁽¹¹⁾

El contenido del acuerdo notarial, del que también nos habla este historiador pero citando, de forma incompleta, el ya referido hecho de que Capuz conmutó en 1726 la deuda pendiente por un sufragio perpetuo de misas, refleja sucintamente y casi entre líneas la conflictiva historia de esta fachada-retablo. En definitiva este es el documento que certifica su punto y final tras un largo y conflictivo periodo de 29 años. Así, fue en este acto celebrado en el aula capitular del convento y cuando Joseph Bonet había fallecido, cuando se firma la paz pública entre Capuz y la comunidad del Carmen sin indemnización económica alguna, previa cancelación de los capítulos del ajuste de la fábrica que constaban en la escritura notarial de Jornet de 25 de enero de 1697. Además se plasmó en esta concordia, el compromiso formal de Capuz a entregar en el plazo de un año las cuatro estatuas principales de la fachada correspondientes a la Virgen del Carmen, Santa Teresa, San José y Santa Magdalena de Pacis, a cambio de que la comunidad se haga cargo del gasto del citado sufragio anual perpetuo por su alma y sus descendientes. **(Doc. II).**

Aún así, aunque al hilo de los documentos encontrados sobre su génesis, no se pueda refutar ni confirmar la

(9) ORELLANA, M.A. *Bibliografía Pictórica Valentina*, Valencia, edic. X. de Salas, 1967, pg. 258.

(10) Tal observación ya fue anotada por CATALA GORGUES, M. A. en "Arquitectura i Escultura del siglo XVII" en *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia, ed. Tres i Quatre, 1988, vol. II, pg. 133.

(11) Este religioso laico aparece en diversas épocas y en el apéndice documental de la investigación de GARCIA HINAREJOS, D. *Op. cit.* como el encargado de los pagos de la fachada durante los primeros años del siglo XVIII.

tradicional intervención del arquitecto carmelita en la actual fachada del Carmen, en cambio, sí se pueden apuntar dos significativas observaciones sobre esta fábrica. Por una parte, se observa una completa homogeneidad constructiva en toda ella, tanto entre materiales como en la obra propia de cantería, sin que se puedan apreciar diferentes fases de ejecución, excepto las propiamente estilísticas. Y en segundo lugar, interesa subrayar la abultada y reveladora cifra en que se ajusta desde un primer momento su construcción, 4.000 libras y que habría que considerar a todas luces excesiva para no erigirse de nueva planta ya que según los actuales datos documentales conocidos, esta cuantía solo fue superada seis años después por el contrato de libramiento de la personalísima fachada de los Hierros de la Catedral de Valencia cuyo montante ascendió a 8.300 libras.

MARÍA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN

APÉNDICE DOCUMENTAL

I

Concordia entre Leonardo Julio Capuz y los canteros Pere y Joseph Bonet para la construcción de la fachada del Carmen.

A.P.P.V. Protocolos de Antonio Serés, nº 17.195, 31 de marzo de 1697.

Pere y Joseph Bonet, pedrapiquers pare y fill resp. habits. de Vata. los dos juntos nos obligamos con Leonardo Julio Capuz Imaginari Vata. acceptant de fer la obra de cantería de la Portalada del Convent de Nostra Señora del Carmen y en la conformitat espresada en los Capitols del acte de lliurament fet per los Reverents Prior y demes Religiosos de dit Convent ab acte rebut per Pere Jaume Jornet notari en 25 de Janer propassat del present any, la qual obra prometen fer per preu de tres mil lliures moneda Reals dè Vala. pagadores en esta forma Doscentes cinquanta lliures cascun any, de aquellos quatrocentos lliures que lo dit Convent cascun any a de pagar al dit Capuz en los dies y festes de Sent Joan y Nadal micherament, ço es cent y vint y cinc lliures en cada paga comensant la primera en lo dia de Sent Joan de Juny primer vinent y la segona lo dia de Nadal seguent y aixi cascun any fins tant estigam pagats les dites tres mil lliures. Y ultra del desusdit preu lo dit Leonardo Capuz pnt. y acceptant ut supra promet y se obliga a donarnos tota la pedra de la Braña (?) com la de les grades y tota la demas pedra que ems pugam estilar segons esta concedit verbalment per lo dit Prior y Religiosos al dit Capuz y ab obligacio que lo dit Capuz hacha de fer totes les Imatgens que se oferiran pera dita Portalada segons la dita Capitulacio, pagant la pedra y part de aquella a ses costes asta sa cassa y donarlos acabats al temps que nosaltros los demanarem y apañarlos de forma que no reben dany al portearlos de sa cassa al Convent de forma que si es rebesen los hacha de refer lo dit Capuz y el cost de portearlos de la cassa del dit Capuz asta el Convent lo hachan de pagar nosaltros dits Pere y Joseph Bonet tenint obligacio lo dit Leonardo Capuz de trobarse pnt. al temps que nosaltros colocalem los dits Sants y que ultra de la obligacio de fer dits Sants tinga obligacio lo dit Leonardo Capuz de plantechar

tota la obra y fer les plantilles y al temps de fer la talla tinga obligacio de anar a dibuixarla y enviar si importa un oficial desbatar algun principi de talla pera proseguirla demes. Y pera seguritat de dita promessa de fer dita obra donam en fiansa y principal obligat juntament ab nosaltros sens nosaltros y a soles a Vicent Ferrer velluter habitador de Vata. (...)

Testes Michael Esteve faberlignarius et Vicentius Oltra Deurator Vata. habits.

II

Cancelación de la obra de la fachada del convento del Carmen y obligación de Leonardo Capuz de entregar las cuatro estatuas principales a cambio de un sufragio perpetuo de misas.

A. R. V. Protocolos de Hermenegildo García, nº 5821, 28 de enero de 1726.

Congregados en la capilla del aula Capitular del Real Convento Leonardo Julio Capuz de una parte y el Convento de otra, en escritura publica de Pedro Jaime Jornet el 25 de Enero de 1697 entre mi y Jose Bonet de una y el Convento de otra se ajustó la fabrica de la portada de la Iglesia por 4.000 libras y habiendose principiado la fabrica y cobrado algunas cuantias asi por las contingencias del tiempo, por haber faltado Jose Bonet como por falta de medios no se ha podido continuar en su fabrica por lo que por ambas partes se podía pretender la continuacion de la fabrica y adquisicion de medios para su continuacion de lo que entre nos. dhas partes se suscitarian diversas cuestiones asi por lo percibido como por lo trabaxado y pertrechos puestos para la fábrica en el estado en que hoy está, debiendose liquidar y valorar todo lo echo lo que seria muy dificultoso y más habiendo fallecido el dho. Joseph Bonet, otro de los obligados, quedando solo el dho. Leonardo Julio Capuz para su cumplimiento, por excusas, pleytos, cuestiones y altercados y por interposición de diversas personas deseosas de la Paz publica, por tenor de la presente escritura otorgamos que nos hemos convenido y ajustado que ambas partes cancelamos la escritura publica de Pere Jaume Jornet de 25 de enero de 1697 de manera que una parte no pueda pedir a la otra cosa ni cantidad alguna asi por razón de lo trabaxado hasta este presente dia como de los pertrechos y cuantías recibidas.

2. Item. yo el dho. Leonardo Julio Capuz me obligo con mi persona y bienes a dar y entregar al dho. Convento dentro del termino de un año contador desde este presente dia en adelante las quatro estatuas principales como son las de la Virgen del Carmen, San Joseph, Santa Theresa y Santa María Madalena de Pasis hechas y fabricadas segun Arte y de la estatura y materiales que pide la planta de la dha Portada de la forma y manera que se expresa en la susodicha Escria. puestas en esta Ciudad sin paga alguna solo la remuneración que declarará el capítulo siguiente.

3. Item ha sido convenido y concertado entre dhas. partes que el Convento en remuneración de lo expresado en el capítulo anterior se haya de obligar por nos y nuestros sucesores a celebrar en la iglesia de dho. Real convento en cada año y perpetuamente por el alma del dho. Leonardo Julio Capuz quatro misas cantadas a saber una en la Octava del Carmen, otra un Aniversario el dia de San José, Clavario (...) costeando el dho. Convento todo el gasto de ceras y demás y deberán comenzar en la primera festividad de las sobredichas y desde entonces continuaran las dhas. misas y aniversarios perpetuamente por Leonardo Julio Capuz y sus sucesores.

Todos los quales capitulos (...)

(Firma autógrafa de Leonardo J. Capuz)

NOTICIAS SOBRE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL ARCANGEL Y SAN ANTONIO ABAD EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE JERUSALEN DE VALENCIA (1693)

1.- INTRODUCCIÓN

Los conocidos planos de Antonio Mançeli (1608) y Tomás Vicente Tosca (1704) de la ciudad de Valencia señalan con los números 49 y 37, respectivamente, de sus acervos monumentales la ubicación de uno de los cenobios desaparecidos en el curso del siglo XX, dentro de la generosa lista de los de tipo medio existentes en cuanto a su extensión. Hablamos del convento de Jerusalén, cuya memoria ha quedado preferentemente a través de la toponimia. El examen de ambos mapas, necesarias referencias en el recorrido por la urbe antigua, permite situarnos intramuros ante la puerta más monumental a mediodía de la muralla de Valencia, perdida como uno de sus últimos reductos en 1869, la de San Vicente, y al lado de otra gran arquitectura cenobial, San Agustín, subsistente en este caso su iglesia. Traspasando dicho portal y casi enfrente de éste, a la izquierda del camino entonces intitulado de *Arraval de S. Vicent* (Tosca), hallamos el conjunto monasterial que nos ocupa, que subsistió hasta poco más de 1930, el cual, con sus terrenos, colmó originariamente no sólo lo que ocupa la gran manzana de casas comprendida hoy entre las calles de Játiva, San Vicente Mártir, Matemático Marzal (antes Buenavista) y la que ha tomado el nombre del convento, sino también parte de los terrenos circundantes especialmente hacia el sureste. Desde por lo menos el siglo XIV, parece radicaba en aquel lugar una congregación de mujeres de la Orden Tercera de San Francisco, la cual, a instancias del prócer y gobernador de Valencia Luis de Cabanilles y por mediación de Fernando el Católico y el arzobispo de Valencia César Borja, se convirtió, por bula de 1496 del pontífice valenciano Alejandro VI, en comunidad de religiosas de la segunda regla de Santa Clara, que para tal pasaron para su instrucción tres o cuatro religiosas de Gandía para que, una vez asesoradas, quedara su norma de acuerdo con la regla de Urbano IV, del modo que se observaba en el monasterio de la Trinidad, y que se intitulara *Jerusalen sub invocatione et in honorem B. Mariae del Spasme*.⁽¹⁾

La fábrica del monasterio y su iglesia debió empezar a edificarse inmediatamente, prolongándose seguramente durante buena parte de la primera mitad del XVI. La estructura del templo no obliga a encuadrarle forzosamente en este período dada la dilatación temporal de su esquema en la arquitectura valenciana, no obstante la presencia

de su portada principal, que ahora describiremos, testimonia una fábrica en torno a 1500. En el dibujo de Tosca se aprecian los dominios del convento en una propiedad casi perfectamente rectangular desarrollándose en la dirección sureste-oeste, casi paralelamente a la muralla de la urbe. El contorno se cerraba con tapia interrumpida a veces por casas. Había huertas con árboles frutales y cipreses. La iglesia se emplaza en el interior del territorio hacia la calle de San Vicente pero no en su misma orilla. Impulsaba la misma orientación longitudinal que el terreno cenobial, perpendicular por tanto a la indicada calle de San Vicente, a la que se orientaba su hastial de los pies. El templo, de discretas proporciones (30,10 metros longitud, 11,22 latitud y de altura hasta la cornisa, según Cruilles⁽²⁾), ofrecía la constitución habitual. Plan salón de única nave sin crucero, cinco tramos, ocupando uno parte de la capilla mayor, capillas entre contrafuertes —los cuales sobresalen en alzado por encima del ámbito de éstas—, enmarcando los huecos que daban e iluminaban la nave. La cabecera, a oriente, era poligonal. La bóveda crucera con el sistema usual y presencia de arcos apuntados. El presbiterio se renovó interiormente rebasado el promedio del XIX, bajándose su nivel a costa de una capilla inferior, reorganizándole a la manera del de San Esteban en forma de exedra a lo romano, semicircular (si bien con columnas adosadas corintias, aquí estriadas, al modo de las de San Salvador, como también a la práctica de este templo y el de El Grao, el tramo visible con lunetos)⁽³⁾, embutida dentro del viejo polígono gótico, de acuerdo con el proyecto del arquitecto Vicente Martí y Salazar, presentado a la Real Academia

- (1) TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, II, pp. 201-03.
- (2) CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, I, pp. 357-59.
- (3) Así se aprecia en foto de Vidal Corella, publicada en la monografía sobre *El Monasterio de Jerusalem. Un convento de franciscanas en Valencia*, debida a Francisco Almela y Vives, Valencia, 1941.

de San Carlos y que va firmado por el propio artífice⁽⁴⁾ el 13 de septiembre de 1852.⁽⁵⁾ Ya no existía entonces, perdido durante la guerra de Independencia, el retablo mayor que vio Ponz con cuadro de José Simoneli y su Salvador de Ribalta.⁽⁶⁾ Destacada pieza gótica era también su coro elevado a los pies, sobre osado arco rebajado a la nave. El templo parece no haber escapado a una reforma del barroco decorativo del último cuarto del XVII. La fecha de 1680, dada por Gazull de conclusión del dorado del retablo pudo ser la de culminación sino de una reforma arquitectónica sí tal vez la de una intervención de revocadura. El ambiguo pero habitual enunciado *plateresco-churrigüesco* de Cruilles al referirse al adorno del templo parece responder a este estilo.⁽⁷⁾

2. PORTADA PRINCIPAL

La portada más monumental y conocida, toda de sillaría, por haberse salvado de la destrucción de la iglesia y regalada a la Ciudad, daba al costado del Evangelio. Era fábrica muy notable perteneciente a un gótico avanzado de corte flamígero con algún elemento de incipiente renacimiento. El hueco era adintelado aunque con sus bordes en cuarto de círculo, enmarcado por sendos pares de derrames a ambos lados que se proyectaban por encima del dintel, ya en número de tres arquivoltas con cardinas, conformando tres sucesivos arcos apuntados, algo abiertos, componiendo frontón, en cuyo tímpano se insertaba una venera, elemento ya de prosapia renaciente, que servía de enmarcamiento para una preciosa imagen

pétreo de la Virgen. Sobre las nombradas arquivoltas se sobreponía un gran arco conopial. A su vez toda esta distribución superior se cerraba por alfiz o arrabá que englobaba emblemas nobiliarios cercados por motivos de lacerías.

3. LA CAPILLA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SAN ANTONIO ABAD

Una obra segura de fines del XVII, que hemos logrado datar, fue la innovación de la capilla de San Miguel Arcángel y San Antonio Abad, una de las más importantes del templo, propiedad del colegio de Cereros. La transacción se firmó entre la designada corporación y Vicente

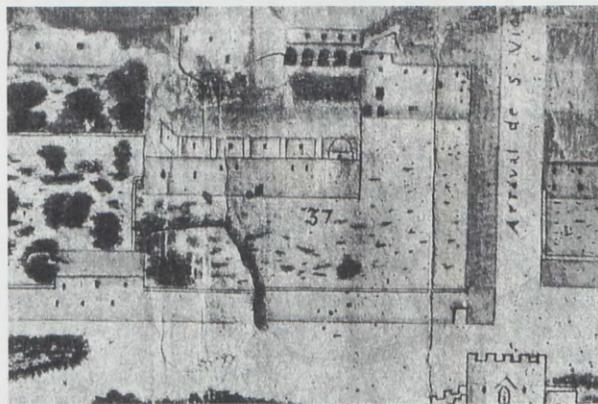


Fig. 1.- El monasterio de Jerusalén en el dibujado mapa del padre Tosca de 1704

- (4) Véase sobre este arquitecto BERCHEZ-CORELL: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, 1981, pp. 337 y 394-395 y VILAPLANA, D.: «Proyectos inéditos del arquitecto Vicente Martí y Salazar», *Archivo de Arte Valenciano*, 1989, pp. 67-70.
- (5) «PROYECTO DE LA TRASFORMACION Y DECORACION DEL PRESBITERIO DE LA YGLERIA DEL MONASTERIO DE JERUSALEN, RELIGIOSAS DE STA. CLARA, ESTRAMUROS DE ESTA CIUDAD, EN EL CUAL EL INTERCOLUMIO DEL CENTRO FORMARA EL ALTAR MAYOR DEDICADO A LA VIRGEN DE CONTRA PASMO. Diseño. Planta. Esplicación. Nº. 1º. Planta nueva con el color carmesí y líneas a punto donde se demuestra la mitad de la bóveda. 2º. Paredes viejas que forman la antigua planta con el color obscuro. 3º. Mesa de altar mayor. 4º. Vano en donde se colocarán la puerta de la Sacristía y Colmulgador. 5º. Vanos de los lunetos. 6º. Grad. Planta. Escala de Módulos. Palmos Valencianos. Valencia 13 de Setiembre de 1852. Vicente Martí y Salazar (rúbrica)». Consta de una planta y alzado de la capilla mayor

de la iglesia. En la primera se aprecia el extraordinario ensamblaje entre el polígono y la exedra. (A.A.S.C.V.: *Dibujos*, nº 457).

- (6) En 2 de febrero de 1817, el arquitecto Isidro Cano solicitaba a la Real Academia de San Carlos la aprobación del diseño de altar mayor de la iglesia del monasterio de Jerusalén, a él confiado, que debía ser de ladrillo y yeso, en esta forma: *La mesa de ladrillos dobles y baxo de ésta los postes perpendiculares a las columnas; las columnas torneadas, las pilastras travadas a la pared antigua con sus aristas y ángulos rectos con capiteles de talla i basas a plantilla; el cornisón con una barchilla de madera firme a la pared antigua; y sobre las columnas y sobre éste el alquitrave, friso y cornisa, caneo todo a plantilla con su rebanco. El mancano a tabiques dobles travado a la pared antigua, con fuertes maderos travados a la misma pared antigua, dexando a lo exterior toda la obra de yeso. El Sagrario deve construirse de madera.* (Archivo de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos: Legajo 62, carp. 4, doc. 244).
- (7) CRUILLES: *Guía urbana...*, I, p. 359.



Fig. 2.- Capilla mayor de la iglesia conventual de Jerusalén.
Foto de Vidal Corella, publicada en la
obra de Almela y Vives (1941).

García, maestro de obras, en 26 de julio de 1693, alarife con quien se concertaría la transformación de la iglesia de los Santos Juanes el 14 de noviembre ulterior, por 160 libras, a ejecutar en corto espacio de tiempo, pues tenía que acabarla para ocho días antes de la fiesta de San Miguel, el cual dio como fiadores a sus colegas Faustino Sancho y Pascual Montoro. Las actuaciones consistieron en dotar a la capilla de un revoque barroco, con presencia de pilastras, zócalo de cerámica y construcción de una cúpula, todo de acuerdo con la siguiente:

“Memoria y capítulos de la obra que se ha de hazer en la capilla de los señores sereros en el convento de las mongas de Jerusalem de Valençia.

j. *Primo:* Que el maestro que ha de hazer dicha obra tenga obligación de plantear los sóculos y pilastras, dándoles el fundamento que sea menester, así en la ondaría como en la

ancharía, con vn palmo de rabassa todo alrededor, además de lo que enseña la planta, inchiéndolos de mortero blanco y ladrillo reçio de buena calidad, fragando cada ilada con agua; y el referido mortero hasta la altura de los dichos sóculos; y de allí arriba se han de paredar las pilastras de yeso y ladrillo reçio con el cuidado que esté bien enjuto lo que estará hecho de mortero porque no haga sentimiento la obra.

ij. *Item:* Que al tiempo de proseguir dichas pilastras se han de hazer trabas que entren los ladrillos dentro de las paredes lo restante del buelo de las pilastras; y las dichas trabas han de ser de vn palmo de alsada y de la vna a la otra ha de haver de distansia tres palmos hasta la alsada de los capiteles, forxando de ladrillo y yeso la alquitrave y cornisa, haçiendo las regatas que serán menester para lo dicho y dexarlo bien falcado y fortificado; con advertençia que las dichas trabas han de ser de todo lo ancho de las pilastras para maior trabasón y fortaleza de la dicha obra, dándoles los buelos y resaltes que enseña la trasa.

iiij. *Item:* Que sobre el primer rebanco se han de hazer los arcos buscando el plomo de las pilastras de ladrillo y yeso con dos palmos de dobela y de punto redondo como se ve en el perfil. Y, assí mismo, se han de hazer los quatro carcañoles de ladrillo y yeso bien masisos de rastillo; y sobre los dichos arcos y carcañoles se ha de forjar otro alquitrave, friso y cornisa y rebanco, todo de ladrillo y yeso. Y sobre el dicho rebanco se ha de hazer la media naranja dándole medio ladrillo de dobela y paredarla de yeso y ladrillo de buena calidad; y la montea la misma que enseña el perfil.

iiij. *Item:* Que sobre la dicha media naranja se ha de llafardar muy bien de yeso y encarreronar lo que será menester para sacar las aguas fuera prudencialmente, del mejor modo y forma que se pueda; y hazer texado paimentado sobre el dicho encarreronado, bien bruñido y perfilado, y mojar las tejas antes de paimentarlas para que si hay algunas de cal que salten; y de esse modo no habrá goteras con el cuidado que las tejas han de solapar seis dedos las vnas sobre las otras; y en la salida de debaxo del dicho tejado se ha de haçer la moldura que enseña el perfil de ladrillo cortado, todo bien acabado.

v. *Item:* Que en la dicha media naranja se han de haçer ocho lunetas para dar luz a la capilla, como se ven en el perfil; se advierte que en la pared que está entrando en la capilla a mano izquierda, si quieren los señores eletos abrir otra ventana, tenga obligación de haçerla el dicho maestro de la grandaria que enseña el perfil, haçiendo arco de ladrillo y medio de dobela y yeso y de todo lo ancho de la pared; y, assí mismo, se advierte que si en dichas paredes de la capilla se ofrece hazer todos los pies que serán menester y baxar la pared dos o tres palmos, y dicha pared es la que está a las espaldas del retablo no obstante que habla en el capítulo dos y en línea primera, tenga obligación de haçerlo el dicho maestro que haze la obra y haçer y asentar la bola de ensima de la media naranja de piedra de Godella.

vj. *Item:* Que tenga obligación de perfeccionar la dicha capilla como es en esta forma: Primero sacar maestras en todos los rincones de dicha capilla de yeso y repararla de lo mismo

y pasarla con cuchillo de raer, no escusando el haçer lo mismo en la media naranja en formeros y lunetas y ventanas; y picotear todas las paredes viejas de dicha capilla y tirar todas las molduras que se ven en dicho perfil, como son alquitrabes, frisos, cornisas, inpostes, capitelladas, cruçeros y anillo de la media naranja; y, assí mismo, hazer los adornatos de las lunetas y ventanas, tarjas, modillones, tambanillos y todo junto quanto se ve en el perfil, no escusando los carcañoles con las armas que querrán los señores eletos, capiteles y florones, con esta diferençia: Que todas las molduras y talla han de ser de yeso delgado; y se advierte que a la altura de ocho palmos todo a la rededor de la capilla, exçepo el frontón que ocupará el retablo, se ha de chapar de asulejos grandes con vna sintilla a la rededor de la mejor muestra que se halle; y, assí mismo, el suelo de dicha capilla se paimentará de sembradillo a cartabón y los tableros bien ajustados y cortados; y se advierte que el dicho chapado se ha de haçer hasta fuera de la boquilla de la capilla.

vij. *Item:* Que el dicho maestro tenga obligaçion de dar de alabastro a toda la capilla, bien bruñido y lavado, y en el çerquillo de la media naranja poner vna llave de madera de buena talla y dorada, del diámetro que enseña la trasa, asegurándola con vn tornillo de hierro; con advertençia que la dicha llave y tornillo de hierro la han de dar y pagar los señores eletos y haçer fajas negras en todas las partes que requiere la dicha obra; y de advierte que el arco de la puerta de la capilla se ha de levantar a la altura que enseña el perfil, haçiendo arco de ladrillo y yeso; y el dicho arco ha de ser de tres palmos en quadro de dobela, que es lo mismo que tiene de grueso la pared, y hazer vna imposta por la parte de afuera de buena moldura y, assí mismo, çinco florones de buen relieve o lo mismo que en los arcos de la media naranja con los mismos recalados y cortados de relieve; y debaxo de la capitellada del arrancamiento del dicho arco de la capilla, aunque no hay nada dibujado, se ha de haçer vna tarjilla de buen relieve sobre vn tambanillo.

viiij. *Item:* Que el dicho maestro tenga obligaçion de poner todo género de pertrechos, como son cal, arena, yeso, alabastro, ladrillo resio y delgado, tejas, tablericos, la bola de piedra para la media naranja, asulejos de Manises; y amerar y amasar la cal por su cuenta; y madera para andamios, sogas, capasos grandes y pequeños, erramienta, paños para lava el alabastro y sacar la enrruna fuera, exçepo la llave para la media naranja, vidrieras y redes de yerro, ventanas y manperlanes de madera; el auto y corredor y convocaçion del andador le hayan de pagar los señores eletos, o por mejor deçir, el dicho collegio; y que el mortero que se gastará en dicha obra haya de ser todo blanco; y que el dichocollegio tan solamente tenga obligaçion de pagar la cantidad en que se librará en tres iguales pagas: La primera en continente que pondrá mano en la obra, la segunda a la metat y la terçera acabada y visurada.

viiij. *Item:* Que no puedan pedir mejoras ni hazer las que no sean comunicadas con dichos eletos eo collegio, porque no las tomarán en cuenta; y que dicho collegio pueda imbiar visura siempre que le paresca a costas del caydo.

x. *Item:* Que tenga obligaçion el dicho maestro, si acaso se

huviesse quedado alguna cossa por descuido sin capitular en orden a la fortaleza eo hermosura de executar lo en todo y por todo como si estuviesse capitulado; y que no pueda interpretar ningún capítulo; y en caso de quererlo interpretar se haya de entender a favor de la obra; esto se advierte en tanto quanto se ve delineado en plata y perfil y capitulado; y, assí mismo, de dar la obra acabada, assegurada y visurada para ocho días antes de Sant Miguel y dar fianzas a contento de dicho collegio; y en caso de no dar la obra acabada para el dicho tiempo pueda poner gente dicho collegio a costas de dicho maestro y sus fianzas.

xj. *Item:* Que dicha obra la haya de hazer el dicho Viçente Garçia por çiento sesenta libras, moneda de Valencia, pagadoras en tres iguales pagas: La primera empesada la obra, la segunda a la metat de la obra y la terçera acabada y visurada dicha obra.

xij. *Item:* Que el presente auto sea franco de corredor y de su salario para el dicho collegio y que lo haya de pagar el dicho Viçente Garçia, a quien se ha librado la obra, no obstante lo contenido en el capítulo octavo del presente".⁽⁸⁾

El referido Tosca dibuja la capilla tras la reforma, destacando su cúpula, la única perceptible de la iglesia, localizada a los pies en el lado del Evangelio. El 14 de enero de 1695 se capitulaba con el escultor Vicente Artigues, quien confeccionaría dos años después, junto a otros artífices, una traza para el retablo de la capilla parroquial de San Pedro de la Seo, para fabricar un nuevo retablo para la capilla por 44 libras, a concluir para fines de agosto de ese año, quedándose el artifice con el retaule vell.⁽⁹⁾

FERNANDO PINGARRÓN
Universidad de Valencia

(8) Archivo de Protocolos del colegio de Corpus Christi (o del Patriarca) de Valencia (A.P.P.V.): protocolo nº 1.587 (26-VII-1693). Notario: Francisco Blasco.

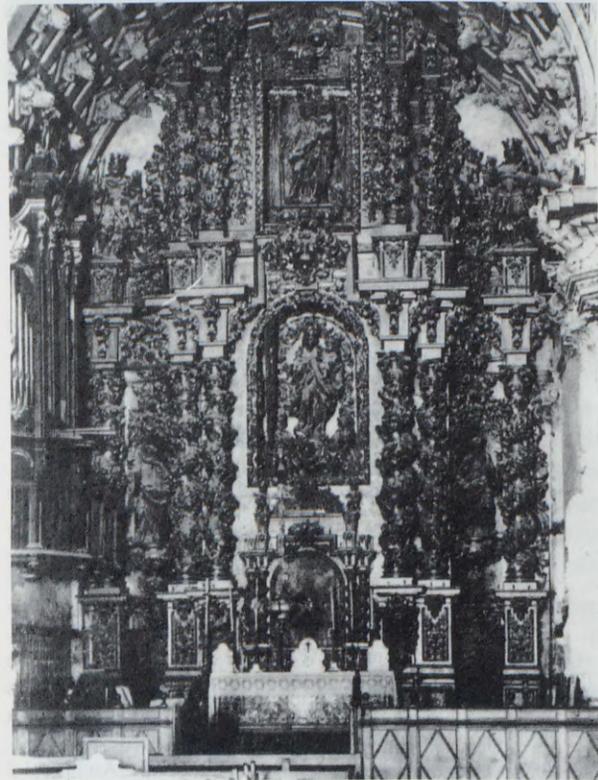
(9) *Capitols del modo que se ha de fer lo retaule del archàngel Sant Miquel del convent y monches de Jerusalem...* (14-I-1695). Artigues designaba como avalista a Francisco Bort, especier. (A.P.P.V.: protocolo nº 4.920. Notario: Francisco Blasco). El altar antiguo de la capilla parece se conservó, diciéndonos Ponz que aunque *el altar de S. Miguel, en la iglesia, es una antigualla al gusto gótico, más cuidado tendría yo de guardarle, que muchos de los modernos tenidos por cosa grande* (PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1789, tomo IV, carta VI, núms. 1 y 2, pp. 125-26, donde se recoge todo lo dicho sobre este convento). Con Vicente Artigues se había ajustado la creación de un sagrario para la iglesia de Tuejar el 8 de diciembre de 1692, de acuerdo con la traza ejecutada por su hermano, ya difunto, José. (Archivo del Reino de Valencia: protocolo nº. 1.533, fols. 1.461vº.-1.465vº. Notario: Manuel Molner Senior).

A PROPOSITO DE TRES RETABLOS VALENCIANOS

La escultura del siglo XVII en el ámbito valenciano es una faceta de la historia del arte carente, por lo general, de estudios monográficos que permitan enfocar globalmente su evolución.⁽¹⁾ Conocida es la desaparición de obras capitales en acontecimientos de no lejano recuerdo, lo que conduce, con frecuencia, a que dicho período quede prácticamente incógnito en obras de más amplia concepción.

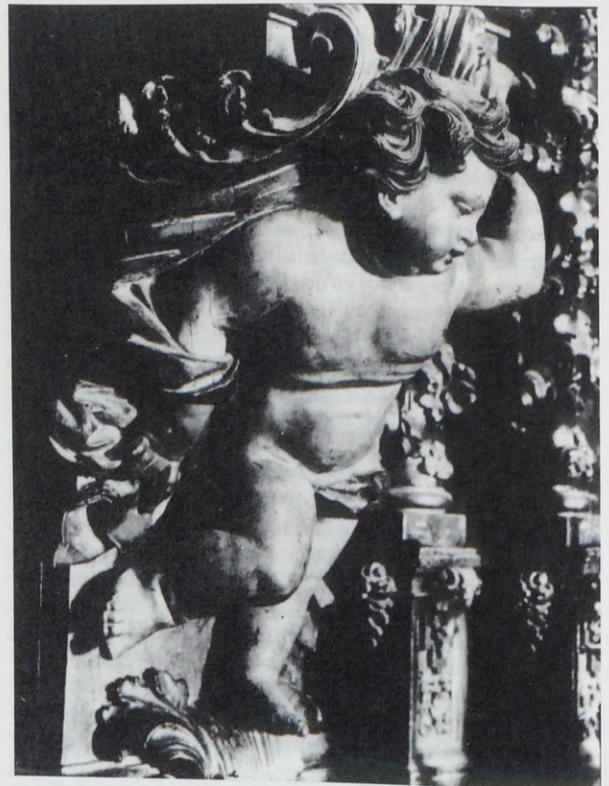
El presente trabajo pretende aportar algunas noticias sobres tres retablos valencianos desaparecidos, correspondientes a los templos de Nuestra Señora de los Angeles en Tuéjar, San Valero y San Vicente Mártir en Valencia y los Santos Juanes en Meliana de los que fueron artífices los escultores *Domingo* y *José Cuevas*.

Concluido en 1692 el templo de Tuéjar, *Castellano Hernández* supone autor de su retablo mayor, realizado



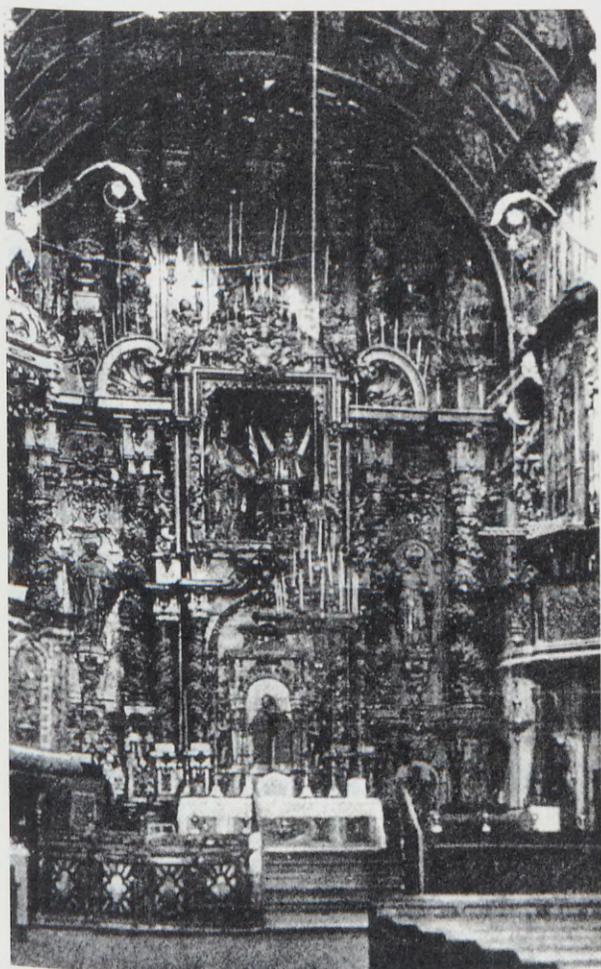
Domingo Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Angeles (Tuéjar)

en fecha indeterminada, al escultor *Domingo Cuevas*. Valiéndose de similitudes estilísticas con el que éste construyó antaño en la ermita dedicada a la patrona de la localidad y con el realizado posteriormente en la parroquia bajo la advocación de San Diego de Alcalá.⁽²⁾ Hipótesis reforzada al referir que la esposa del mencionado escultor, *Teresa Segura*, actuó en el año 1736 como madrina en la bendición de la campana mayor del templo, llamada "María de la Concepción".⁽³⁾



Domingo Cuevas. Detalle del retablo mayor (Tuéjar)

El templo de San Valero y San Vicente Mártir de Ruzafa, reconstruido a partir de 1676 con trazas de *Juan Pérez Castiel*,⁽⁴⁾ mostraba hasta 1936 un excelente retablo en su capilla mayor obra del escultor *José Cuevas*, con quien se contrató su fábrica el 20 de marzo de 1699, y trazas de mosén *Juan Pérez*, hijo del anterior presbítero de la parroquia.⁽⁵⁾

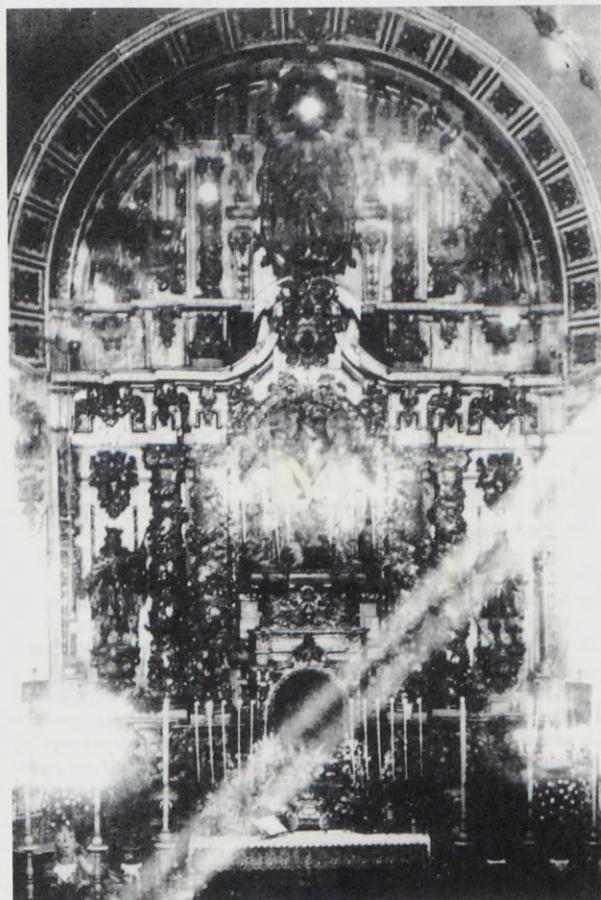


José Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de San Valero y San Vicente Mártir (Valencia)

Por último, el templo de los Santos Juanes de Meliana, finalizado en el año 1698, debió la ejecución de su retablo mayor al escultor, ya referido, Domingo Cuevas hacia finales del seiscientos. Pues diversos pagos a *Pere Bonell* por “daurar lo sacrari y orla delaltar major” se registran en el Libro de Fábrica,⁽⁶⁾ además de las liquidaciones a cuenta del mismo realizadas al propio Cuevas a partir de 1702.⁽⁷⁾

De tres cuerpos, el retablo se desarrollaba —de abajo a arriba— mediante un expositor, con pintura de un Salvador de medio cuerpo en el frente, y dos portezuelas laterales de acceso al trasaltar con tallas de *San Pedro* y *San Pablo*. Dos pares de grandes columnas salomónicas, flanqueadas por las imágenes de *San Abdón* y *San Senén*, enmarcaban el gran nicho central con las esculturas de los Santos titulares. Mientras que el cuerpo superior, más reducido, presentaba en sus extremos las imágenes de bulto

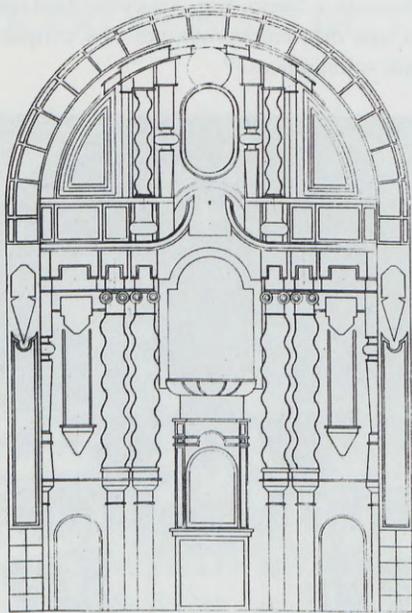
de *San Joaquín* y *Santa Ana*, así como la *Asunción de María* en una orla enmarcada por dos estípites y dos columnillas salomónicas.⁽⁸⁾



Domingo Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de los Santos Juanes (Meliana)

Recientes aportaciones documentales han venido a desvelar nuestras sospechas sobre la posible relación, tanto familiar como profesional, entre ambos escultores; además de cierta proximidad cronológica en la realización de estos tres retablos.⁽⁹⁾ Así como la curiosa coincidencia de ambos con la labor de dos de los maestros de obras más acreditados en el último cuarto del siglo XVII, caso de *Juan Pérez Castiel*, autor de los “Templos de Tuéjar y Valencia”, y *Francisco Padilla*, artífice del de Meliana.⁽¹⁰⁾

ALBERTO FERRER ORTS



Plantilla del retablo mayor (Meliana)

(1) Sirvan como contraposición a estas carencias las aportaciones de Igual Ubeda o Vilaplana.

(2) Castellano Hernández, F.: **Historia de la villa de Tuéjar**, Valencia-1976, pp. 30 y 31, lo describe:

“El retablo del altar mayor antiguo tenía un mérito extraordinario, pues además de su grandiosidad, que cubría todo el frente, con una altura de catorce metros, estaba construido en madera maciza, tallada y dorada primorosamente. Constaba de tres cuerpos superpuestos, en el primero estaba el expositor y dos puertas laterales para pasar al interior, y subir a los otros cuerpos. En el segundo, en el centro, la imagen de la Virgen de los Angeles, a la que está dedicado el templo, y en los lados los apóstoles San Pedro y San Pablo, separados por dos series de grandes columnas salomónicas talladas en madera maciza, con diferentes adornos de hojas y frutos. Y en el tercero, presidido por el patriarca San José, otra serie de columnas más pequeñas, separando otras dos imágenes, completándolo todo multitud de dorados, angelitos, cornisas y otros adornos... sería su autor Domingo Cuevas, que quizá para su realización se inspirase en el de la iglesia de Chelva, que fue realizado pocos años antes...”

(3) Castellano Hernández, F. **Op. cit.**, p. 37.

(4) Pingarrón Seco, F.: **Arquitectura religiosa en Valencia durante el Siglo XVII (1600-1700)**, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, tomo II, 1992, p. 569 y del mismo autor *El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Valero y San Vicente en Ruzafa. El contrato de su construcción con el escultor José Cuevas en 1699*. Archivo de Arte Valenciano, Año LXXV, 1994, p. 55.

(5) Pingarrón Seco, F. **Art. cit.**, p. 55 y ss.

(6) Creemos muy probable que la realización del retablo mayor tuvo lugar con antelación a 1698 atendiendo, por un lado, a la venta de las pinturas que albergaba el antiguo templo entre el 1 y 8 de junio de 1698; entre las que se hallaban, seguramente, las pertenecientes al retablo del altar mayor, obra de Gonçal Pérís: **Archivo Parroquial de Meliana** (en adelante A.P.M.), Libro de Fábrica (1690-1735):

“Memoria dels quadros se veneren dels altars dela yglesia feta Almoneda en lo primer de Juny 1.698.

Pº en vena la verge dels algels delaltar major a Juan Batte. Ruis en quatre lliures dihuit sous dich.

[...]

Item del Juans delaltar major Visent Orts vint y dos lliures dich y paga de contans a Nicolau... 22 Ll.

[...]

Item dels 4 hevangelistes Visent Rodrigo dos lliures dich. [...]

Item del dit Dr. Bonet del sacriari y Salvador mes antich dos lliures deu sous dich.”

Además de los pagos satisfechos al dorador *Pere Bonell* entre los meses de septiembre y noviembre de 1698; A.P.M., Libro de Fábrica (1690-1735):

“Sehajusta en Pere Bonell daurador el daurar lo sagrari en xixanta Lliures dich 60 Ll. segons los capitols estan fets pera dir efecte.

Pº en nou de sette. 1.698 Nacio Nicolau dona y paga al dit Pere Bonell quatre lliures acont dich... 4 Ll.

Item en 18 de Sette. dit any Nacio Nicolau dona y paga a dit daurador quinse lliures huit sous acont de daurar lo sagrari dich... 15 Ll., 8 &.

[...]

Item en 28 de sette. Nacio Nicolau paga al dit Pere Bonell Daurador quinse lliures huit sous acont dich... 15 Ll., 8 &.

Item asta 20 de octubre dit any Nacio Nicolau paga al dit Bonell denau lliures quatre sous compresos la pa y carn apres lo dit Bonell y son acont de major cantitat del preu de dorarlo sagrari y march dich... 19 Ll., 4 &.

en 30 de Nobre. Pere Bonell rebe de Nacio nicolau sis lliures acompliment de daurar lo sacriari y orla delaltar major fet de ma de altri y fermat dela mia... 6 Ll.

Pere Bonell dorador (rubricado) ”

(7) A.P.M., Libro de Fábrica (1690-1735):

“Vicent Pedros y Juan Batte. Ruiz pagaren a Domingo Cuevas escultor acont del retaule delaltar machor en Apoca rebuda per Vicent Posades org. en sis de desembre 1.702 senti lliures dich...

En lo any 1.707 en 1.708 Domingo Ruiz obrer de dit nom dona a Juan Navarro a conte de Domingo Cuevas y a conte del Retaule del altar machor setanta y sinch lliures en albara de Juan Navarro dita cantitat.

En 8 de Nobembre 1.709 Domingo Ruiz obrer paga a Juseph Ciutada a conte de Domingo Cuevas, apoca rebuda per Vicent Ros en dit dia 135 lliures.

Vicent Orts obrer en apoca Rebuda per Jordi Vicent Sanchiz en 31 de agost 1.710 paga a Juseph Ciutada y a conte de Domingo Cuevas escultor 100 lliures.

Vicent Orts obrer paga a Juseph Juan Ciutada y acont de Domingo Cuevas quaranta yset lliures tretze sous y quatre dich...

Apoca rebuda per Jordi Vicent Sanchis... en 10 dies del mes de Gener 1.713 Vicent Rodrigo obrer en dit nom paga a Juan Navarro yper conte de Domingo Cuevas escultor sinquanta lliures dich...

En Apoca Rebuda per Juan Boria notari en vint y quatre dies delmes Novembre 1.715 Joachim Navarro, en nom de obrer de la Yglesia de Meliana pagá a Juseph Juan Ciutada per conte de Domingo Cuevas escultor senti lliures dich... acompliment de la sesio.

En set dies delmes de Gener 1.718 en apoca Rebuda per Andreu Masip y Soler... Vicent Orts de Juseph pagá a Juan Navarro acont dela sesio de Domingo Cuevas escultor dich... 50 Ll.

Hem en dihuit de Desembre 1.720 Domingo Cuevas escultor fermá Apoca de trenta yset lliures sis sous yhuit diners acompliment de les mil sent setanta lliures del preu del Retaule dela Altar Machor a favor de Justicia, Jurats ydemes particulars Rebuda per Vicent Matoses notari y dit dia Juseph ferer de Franco. y Joachim Navarro fermaren obligacio a favor de Juan Navarro de trenta y set lliures sis sous y huit diners que se li resten adeure dela sesio a Domingo Cuevas apagar dia de Pasqua de Resurrecció 1.721 y Juan Navarro fermá apoca dela sesio dit dia...”

Noticia recogida por Ferrer Orts, A. *El antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Meliana. Descripción y noticias de su existencia*, **Meliana Musical**, n.º 4, 1991, sin paginar.

(8) Sobre su descripción nos habla García Hinarejos, D. *Noticias sobre la iglesia parroquial de Meliana*, **Fiestas Patronales**, 1986, sin paginar.

Respecto a su estado original resulta esclarecedor el dictamen que en 1923 realizaron José Renau y Francisco Almarche, miembros de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con motivo de su retranqueo, por la ampliación en un tramo del templo, y restauración. Informe conservado en el **A.P.M.** que damos a conocer:

"Don Francisco Almarche y Vázquez, Académico y Secretario de la Real Academia de San Carlos de Valencia y Don José Renau, Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, encargados por dicha Real Academia para el estudio y dictamen sobre la restauración del Altar mayor y adyacentes de la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes del Pueblo de Meliana, manifiestan que personados en dicha Iglesia Parroquial de Meliana estudiaron detenidamente dicho Altar de grandioso estilo churrigueresco valenciano con gran número de imágenes y tallas que forman un conjunto de ornamentación de gran valor estético y uno de los buenos ejemplares de este estilo en Valencia.

Forman conjunto con el Altar la ornamentación de toda la Iglesia del mismo estilo y época, excepto la bóveda del Presbiterio que construida modernamente no sigue el mismo orden de estilo y ornato.

Por todo lo cual consideran que no debe alterarse de ninguna manera la talla y ornamentación de dicho Altar mayor aún en sus menores detalles pues forman un conjunto que se debe respetar en toda su integridad.

Que estando sucio en unas partes y algo maltratado el oro y corladura de dicho Altar en otras se debe procurar que por un perito dorador se intente la limpieza del oro y corladura que quizás pueda recobrar su primitivo brillo dejándole en un estado lo suficientemente brillante para que no cause molestia el brillo del dorado moderno.

Como los fondos del Altar en el primitivo proyecto imitaron el color de piedra y esta imitación era burda y sin arte alguno que diera realce al Altar pues debió ser dorado como lo son casi todos los retablos de la época, se podría dorar a mate dichos fondos con lo que adquiriría mayor valor y riqueza todo el Altar.

En cuanto a las estatuas, ángeles, mancebos, ecetra que ornamentan dicho Altar creemos debe conservarse la primitiva policromía y colores atemperándolos a la entonación de todo el Altar para que todo forme un perfecto y armónico conjunto.

El hermoso tabernáculo del Sacramento, sin que se toque en lo más mínimo sus adornos, se procurará levantarlo hasta una altura conveniente para que no tape y mutile la parte artística del nicho principal.

Convendría que los adornos modernos puestos en las bóvedas del Altar mayor se acomodaran al estilo de toda la Iglesia. Para completar esta restauración débese hacer desaparecer los colores de las últimas fajas de las bóvedas a fin de que se le pueda dar una entonación más en armonía con la seriedad y carácter de la época y estilo de toda la Iglesia [...]

Tal es a nuestro leal saber y entender lo que estimamos oportuno se tenga en cuenta en la restauración que de este Altar se proyecta hacer y este dictamen firmamos de nuestra mano respondiendo a la petición que el Reverendo Don Vicente Minguot, Cura Párroco de dicha Parroquial de los Santos Juanes de Meliana hizo particularmente a la Real Academia de San Carlos en Valencia a nueve de Enero de mil novecientos veintitrés.

Francisco Almarche (rubricado)

José Renau (rubricado) "

Documento parcialmente publicado por Ferrer Orts, A. *Aproximació al patrimoni històric-artístic de Meliana: Els retaules del temple dels Sants Joans*, **Festes Patronals**, 1993, sin paginar.

- (9) Pingarrón Seco, F. **Art. cit.**, a propósito de la publicación del contrato de construcción del retablo mayor de la iglesia de San Valero y San Vicente en Ruzafa, aporta numerosos datos referidos a José Cuevas y su familia. Del mismo modo que López Azorín, M.^a J. *Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes*, **Archivo de Arte Valenciano**, Año LXXV, 1994, p. 71 y

Vilaplana, D. **Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia**, 1996, pp. 72 a 74. Noticias que vienen a completar las referencias dadas a conocer por Ferrer Orts, A. **El Templo de los Santos Juanes de Meliana y sus artífices**, 1991, trabajo de investigación para el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, pp. 40-41 y del mismo autor *Aproximació al patrimoni...*, **Festes Patronals**, 1993, sin paginar:

Archivo del Reino de Valencia, Clero, Libro n.º 2.960 "Manual de todas las rentas que posee el Cvto. de nra. Sra. de Belén... de la ciudad de Valencia" (Caxon de Febrero/Lib... de... Tits... fol... 73 / capital 700 libras... Pension... 21 libras / Sobre la Parroquia de Ruzafa, y particulares bienes de sus Parroquianos):"

Contiene este lfo:

1... Esc^a. otorgada por el Dr. Joseph Benavent, cura de la Parroquial iglesia de ruzafa, y señores electos de dicha Parroquia, precedida licencia del Exmo. Sr. Dn. Idefonso Péres de Gusman, virrey de Val^a. dada en el Real Palacio en 9 de octubre de 1698.

Regda. en la mano 28 mandamientos de la corte cibil de Val^a para la fabrica del retablo mayor de dicha Igl^a. por precio de 1290 libras baxo los capitulos, que en ella se contienen ante Manuel Molner escno. de Val^a. en 20 de Marzo de 1699.

2... Esc^a. de deliveracion de la Parroquia de Ruzafa para cargar un censo de 700 libras en capital, en favor de Joseph Cuevas, por obj. de pagarle parte de la deuda del Retablo ante Manuel Molner en 10 de Agosto de 1704.

3... Esc^a. de sindicado otorgada por la Parroquia de Ruzafa en favor de Franco. Nacher, y otros, para cargar, y firmar un censo de 700 libras en capital, en favor de Joseph Cuevas escultor ante Manuel Molner Escno. de Val^a. en 10 de Agosto de 1704.

4... Esc^a. de cargamiento de censo de 700 libras en cap. otorgada por los sindicos de la Parroquia de Ruzafa en favor de Joseph Cuevas escultor ante Manuel Molner en 23 de Noviembre de 1704.

5... Esc^a. de cargamiento de censo de 700 libras en capital Decreto Judicial, y sumaria informacion, para probar la utilidad de firmar la Parroquia de Ruzafa, cargamiento de censo de 700 libras en capital, en favor de Joseph Cuevas escultor, por obj. de pagarle igual cantidad, a cumplimiento del precio del Retablo mayor de dicha Iglesia, y sentencia dada, aprobando, y loando dicho cargamiento por el Noble Dn Vicente Monsoriu y Castellvi, lugar-teniente del General Governador de Val^a. registrada en la mano: 16 de pleitos de la gobernacion al folio 30 del año 1705 y oficio de Francisco Escamilla Not^o. del Juzgado.

6... Clausulas de herencia, y de mejora de quinto del testamento de Joseph Cuevas escultor ante Joseph Francisco I[n]glada Escno. de Val^a. en 12 de Novibe. 1708.

7... Clausulas de herencia, y de mejora de tercio, y quinto del testamento de Josepha Rovira, Vda. de Joseph Cuevas escultor ante Joseph Franco. Inglada Escno. de Val^a. en 29 de Junio de 1716.

8... Decreto de la Justicia, y Sumaria, para provar la utilidad de que Ignacio Robira, como curador a la herencia de Joseph Cuevas, y de Josepha Robira consortes transportasse al conto. de Belen el censo de 700 libras en capital que a dicha herencia respondía la Parroquia de Ruzafa en pago de Dote de Maria Angela Rovira otra de los hijos, y herederos de aquellos. Ante el Sr. Dn. Antonio Martin Garcia Alcalde Mayor de Val^a. y escrivania numeraria de Joseph Franco. Inglada en 7 de Febrero de 1721.

9... Esc^a. de la trasportacion de censo de 700 libras en capl. sobre la Parroquia de Ruzafa, y bienes de sus Parroquianos, otorgada por Ignacio rovira, curador a la herencia de Joseph Cuevas y Josepha Rovira, con facultad de la justicia, en favor del conto. de Belem, por obj. de pagar A dote, y piso de M^a. Angela Cuevas y Rovira llamada en la Religion: Sor Rosa de Jesus ante Felix Garcia escrivano de Val^a. en 26 de Marzo de 1721."

- (10) Sobre las figuras de Pérez Castiel y Padilla nos remitimos a los estudios de Salvador Aldana, Joaquín Bérchez, Fernando Pingarrón, T. M. Hernández, García Hinarejos, Francisco Cots, M.^a J. López Azorín y el autor de este artículo, entre otros.

INFLUENCIAS LITERARIAS EN LA PINTURA DE JOSE BENLLIURE GIL

En la pintura española del siglo XIX la literatura tuvo un papel destacado, pues fue adoptada y adaptada por los artistas en sus más variadas facetas.⁽¹⁾ Los cuadros comenzaron a poblarse con los personajes extraídos de algunos pasajes gloriosos de nuestra producción literaria, como el Siglo de Oro, o en ellos se exaltaban momentos de las vidas de sus autores. Así, los más queridos por los pintores fueron El Quijote y su creador *Cervantes*, cuya azarosa vida fue motivo de inspiración en más de una ocasión. El teatro, sus protagonistas y actores, también pasaron a formar parte del repertorio pictórico español, al igual que la ópera, un género que gozó en el siglo pasado de las preferencias del público al unir a dos artes una escenografía, en ocasiones, memorable. En otros casos, la literatura, transformada en escena de costumbres, se convertía en el núcleo de la obra: la lectura se convirtió en un asunto querido por los artistas decimonónicos. El tema, normalmente vinculado a una presencia femenina o infantil, contenía la carga de encanto y cotidianidad fácilmente asimilable por el público, siempre amante de imágenes llenas de encanto.⁽²⁾

No obstante, no siempre tuvo un papel tan evidente en la pintura; su presencia no siempre fue tan inmediatamente reconocible. La literatura fue también una silenciosa colaboradora de los artistas a la hora de representar con un cierto grado de realismo escenas del pasado. Es en la pintura de Historia, género por excelencia en el siglo XIX español, al menos durante algunas décadas, donde se hace evidente el afán investigador del pintor. Los motivos de los intereses "literarios" a la hora de elaborar un cuadro de estas características podían ser diversos: por una parte, se trataba de obras donde se retrataba un momento histórico de una profunda significación política para la época; por otra, eran escenas dotadas de un componente dramático de primera línea. Las tintas solían cargarse en el sentimiento, rozando incluso el sentimentalismo, para conmover el espíritu del espectador. Para ello la imagen debía poseer un aspecto de realidad que abundara en la

credibilidad y, por tanto, aumentara su impacto entre el público.⁽³⁾ Por último, había que atender a la numerosa oferta de pintura histórica y con el fin de obtener un merecido triunfo dar una vuelta de tuerca al realismo en la representación basándose en textos en los cuales se descubrieran los hechos.⁽⁴⁾

La investigación del pintor se iniciaba con la elección del tema, una labor arriesgada, pues de ella dependía en buena parte el triunfo del lienzo; sin embargo, esto no era más que el comienzo.⁽⁵⁾ Después, debía proceder a recrear el momento histórico en que tuvo lugar, su ambiente "auténtico", cuidando hasta el mínimo detalle, para así no desvirtuar el acontecimiento. La lectura, e incluso en ocasiones alguna imagen, constituían las únicas fuentes en las que podía basarse el artista para ser lo más fiel posible con el pasado.⁽⁶⁾ De hecho en la época se valoraba que el

(1) Sobre este tema se pueden ver los estudios de los catálogos: *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid, 1994; y *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Córdoba, 1991.
(2) J.L. Díez, "El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado", en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Madrid, 1994), pp. 119-120.

(3) El sacrificio, la muerte heroica, el amor imposible o platónico, el sufrimiento en las más variadas formas estaban íntimamente ligadas al género. C. Rejero; M. Freixa, *Pintura y escultura en España. 1800-1910* (Madrid, 1995), pp. 146-147. C. Rejero, "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX", en el catálogo *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992, pp. 37-67.
(4) J.E. García Melero distingue diversos tipos de textos con los cuales podía trabajar el artista: "los técnicos, de carácter generalmente didáctico, que tratan sobre el dibujo, la composición, el colorido, la perspectiva, la iconografía y el paisaje, bien en su conjunto o varios de estos elementos; los manuales de historia, que sirvieron de base erudita y documental a varios pintores, y los literarios, auténticas fuentes pseudoriginales de inspiración, que unas veces influyeron en este género pictórico y otras recibieron su influencia". "Pintura de historia y literatura artística en España". *Fragmentos*, n. 6, (1985), pp. 56. Entre algunos de los textos más solicitados, que a su vez colaboran en la ampliación de los temas a representar, destacan: *Historia General de España* del Padre Mariana; *Historia General de España* de Modesto Lafuente y *Vidas de españoles célebres* de M. D. Quintana. A lo que cabría añadir toda una serie de revistas donde aparecían diversos estudios históricos en forma de artículo como: *el Semanario pintoresco español* o *La Ilustración Española y Americana*. C. Rejero, *La pintura de Historia de España* (Madrid, 1989), pp. 38-39.
(5) J. Gállego, "La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma". *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1979)*. Madrid, 1979, p. 22.
(6) "El cultivo de la pintura de historia, requiere perfecto conocimiento de la época que se ilustra; y para alcanzar este conocimiento en el grado necesario es absolutamente preciso constante estudio, investigaciones arqueológicas, numismáticas, diplomáticas, literarias y filosóficas". R. Balsa de la Vega, "Ideal que debe perseguir nuestra pintura". *El Ateneo*, (15 enero 1888), p. 460.

cuadro reprodujera en todos sus detalles un texto concreto, que pudiera contemplarse, incluso, con el pasaje del libro delante. Si lo conseguía, el lienzo era bien considerado casi de inmediato.⁽⁷⁾ No obstante, el pintor debía emplear con prudencia los escritos puesto que las crónicas contemporáneas o de la época podían estar cargadas con un subjetivismo que podía modificar o afectar el resultado final de la pintura.⁽⁸⁾ Con todas estas dificultades y problemas surgidos de la labor investigadora, no deja de ser meritorio el interés del artista español del siglo XIX por conocer en profundidad el asunto que tiene pensado representar, controlarlo hasta los más pequeños detalles con el fin de ofrecer a la Exposición Nacional y al público un realismo histórico que satisfacía los cada vez más exigentes gustos y necesidades estéticas.

Los textos de Historia y los literarios, constituyeron una ayuda indispensable para el pintor dedicado a las grandes máquinas del pasado y se convirtieron también en un aliado importante para aquellos especializados en cuadros de género y costumbres, sobre todo, los ambientados en los siglos XVII y XVIII. La pintura de "casacones" fue adoptada por artistas españoles de la talla de *Mariano Fortuny* tras su éxito en Francia de la mano de *J.L. Meissonier* (1815-1871). Fortuny la dotó de una singular maestría y personalidad y la convirtió en una de las favoritas del público español.⁽⁹⁾ La demanda que los pintores debían cubrir en su propio país y en el extranjero era notable, la competencia era encarnizada entre los propios autores. Además, las exigencias de la clientela en cuanto al tema, la composición, figuras y objetos eran tan estrictas que el creador se veía obligado a disponer de tiempo para, a través de las imágenes y de la producción literaria de aquellos siglos, enriquecer el repertorio, sin perder fidelidad en la representación. De este modo se conservaba la posibilidad de sorprender al comprador, consiguiendo, quizás, en última instancia, un nuevo encargo.

José Benlliure Gil (1855-1937) no escapó a la utilización de este recurso habitual entre sus compañeros. Un uso todavía más justificado si tenemos en cuenta la cuantiosa producción pictórica que realizó y la variedad de géneros que practicó. Cuando se habla de este artista inmediatamente vienen a la memoria los cuadros de huertanos valencianos que habitan las salas de nuestros museos. Estos, en realidad, dan una visión extremadamente parcial de su obra, cuando ésta gozó, sin embargo, de una estimulante diversidad. Las costumbres y el género ocuparon, no puede negarse, un lugar importante entre sus encargos, pero a ellos cabe añadir la pintura orientalista, la fantástica, la religiosa e incluso la ilustración; y en estos lienzos empleó la literatura como instrumento para mejorar los resultados de sus obras.

Hoy en día, a la vista de los cuadros del artista valenciano puede parecer que los clientes de Benlliure no eran demasiado estrictos en la representación del tema, pues éste era, por lo general, de carácter intrascendente: unas composiciones carentes de dramatismo y repletas, por el contrario, de modestas anécdotas amables. Sin embargo, la fascinación y el interés creciente despertado por el arte de la pintura, su popularización entre un público cada vez más amplio y ávido de novedades, la necesidad del cliente de ver rentabilizado en colores sobre el lienzo su inversión, hacían que el pintor echara mano de algo más que su imaginación, buscando fuentes escritas que colaboraran en una representación más fiel del asunto.⁽¹⁰⁾

Al papel del comprador en el afán investigador de Benlliure habría que añadir también el de la crítica artística. En la prensa solía hacerse un exhaustivo repertorio de los elementos que formaban parte de la composición para exaltar así el cuidado y la maestría del artista en su ejecución. El crítico atendía a la factura y al color, pero le gustaba al mismo tiempo destacar su interés en la descripción realista de todos los detalles, pues para él era muestra de concienzuda formación y laboriosidad, siempre agradecidas y bien pagadas, también, por el público. Un pintor de la categoría de Benlliure, más entregado a lo largo de su vida a complacer al *amateur* que a desarrollar un estilo propio y original, no dudó tampoco en deleitar, con sus alardes pictóricos a una estricta crítica que podía ejercer ciertas influencias en los diletantes.

La pintura de historia tuvo escasa importancia en la producción del artista valenciano, con ella podía permitirse el lujo de conseguir algún memorable triunfo en la Exposición Nacional de Madrid, pero no era una buena

(7) J.E. García Melero, "Pintura de historia y literatura artística en España". *Fragmentos*. N.º 6, (1989), p. 57. En algunas ocasiones el texto en cuestión formaba parte del catálogo de la exposición nacional. Así sucedió, por ejemplo, con el cuadro de Salvador Martínez Cubells titulado *Los Carvajales* y presentado a la exhibición de 1867. Tras los datos de la obra se añadía un pasaje de la "Historia general de España desde los tiempos más primitivos hasta nuestros días" (1850-1867) de Modesto Lafuente, "tomo 6.º, parte 2.ª, libro 3.º". *Catálogo de la Exposición Nacional de 1866* (Madrid, 1867), p. 44.

(8) C. Reyero, *La pintura de Historia en España* (Madrid, 1989); pp. 64-72.

(9) Sobre la presencia del Barroco en el arte contemporáneo español: J. Pérez Rojas, "El Barroco y el arte español contemporáneo. 1860-1927". *Ars Longa*, n.º 4, (1993), pp. 73-92.

(10) La clientela de Benlliure, marchantes y particulares eran muy exigentes, incluso cuando les gustaba un cuadro expuesto en alguna galería le solicitaban uno semejante, con ligeros cambios para que fuera "original", único. Esta circunstancia sometía al artista a una tiranía, a un constante esfuerzo artístico que después, eso sí, se veía recompensado económicamente. Para más información sobre la relación de Benlliure y el mercado ver: Victoria E. Bonet, "José Benlliure Gil (1855-1937) y el mercado artístico europeo". *Goya*, n.º 234, (1993), pp. 330-338.

mercancía para introducirla en el mercado internacional.⁽¹¹⁾ Cuando el pintor participó en la oposición a Roma de la Diputación Provincial de Valencia en 1872 tuvo que realizar dos obras de tema histórico: un lienzo donde se ilustrara le escena del *Cardenal Adriano, Obispo de Utrecht, recibiendo a los jefes de las Germanías en el Palacio de Vilaragut* y un boceto con *Defensa de la Puerta de Cuarte contra los franceses por el Palleter y paisanos armados*.⁽¹²⁾ Podría pensarse con buena voluntad que para la realización de ellas consultara algunos textos, sobre todo en el segundo caso, pues el detalle en la narración de los acontecimientos y algunos elementos de la composición con seguridad eran desconocidos por un joven de su edad que no había recibido una formación escolar sólida. No obstante, la presencia en el tribunal de *Vicente Boix*, su ayuda a los opositores y la existencia de textos sobre estos hechos históricos pudieron ser la referencia más probable para el artista. Es posible que, además, empleara algunas estampas o grabados para esbozar la complicada composición, repleta de figuras, y salvar así lo que sería una gran dificultad para un joven artista en formación.⁽¹³⁾

A la hora de realizar un cuadro de costumbres, Benlliure hace uso de la literatura, pues aunque no le facilitaba un tema concreto, sí podía proporcionarle datos sobre los ambientes y escenarios en los cuales se movían las personas de la época que recreaba o, incluso, una descripción de las ropas que vestían. Aunque estos cuadros eran producto de su imaginación, expresión de su capacidad creadora y, en otros casos, de la de su clientela; pero, a pesar de ello, el pintor valenciano le gustaba ofrecer una imagen con cierta dosis de realidad, lejanas a los abusos románticos que habían quedado trasnochados. Pudo utilizar alguna fuente documental, sin embargo, empleó la literatura contemporánea para evitar que la idealización o

el falseamiento acamparan por los rincones de alguna taberna o patio. Aficionados él y sus compradores a los cuadros con asuntos situados cronológicamente en el siglo XVII, solía consultar textos del Siglo de Oro que despertarían su imaginación y saciarían su afán realista. Así, Benlliure recogió pasajes, entre otros, de “El Quijote” y “Rinconete y Cortadillo” de *Cervantes*, “El lazarillo de Tormes”, “Guzmán el Bravo” de *Lope de Vega* y “Guía de avisos y forasteros” de *Liñán*, fechado hacia 1614. Curiosamente no sólo fue la literatura española su única fuente de inspiración, pues escogió algunos libros de autores italianos como el famoso “*I promessi sposi*” de *Alessandro Manzoni* (1785-1873), en el cual se relatan las vicisitudes de una pareja de campesinos en la Lombardía del siglo XVII, muy apropiado por tanto para los intereses histórico-artísticos del pintor.

No deja de llamar la atención que el artista valenciano no sacara partido con más frecuencia de las páginas literarias, escogiendo un pasaje concreto y trasladándolo después al lienzo con mayor o menor fidelidad.⁽¹⁴⁾ De hecho en las Exposiciones Nacionales comenzaba a considerarse un nuevo tipo de asunto que algunos críticos conocían como *género histórico*. A él se adscriben aquellos cuadros cuyo tema, inspirado en la literatura, se aproxima a las costumbres, al igual que su ejecución, de rico colorido y cierta desenvoltura, pero se alejan de la anécdota para aportar una cierta carga moralizante.⁽¹⁵⁾ Si la demanda de la pintura de Benlliure se hubiera concentrado en España, el artista hubiera empleado estos asuntos en más de una ocasión, pues el público comenzaba a valorar este género. En el extranjero, donde el pintor tenía a su principal clientela, su aceptación hubiera sido un tanto más fría por el menor conocimiento de las fuentes literarias y sus protagonistas. Por otra parte, los compradores se decantaban por un tipo de temas ajenos a la doble lectura en los que el encanto y la intrascendencia de un instante, captado suptestamente al azar, fueran los principales ingredientes.

Dentro del amplio abanico temático que plasmó Benlliure en las telas se encuentra el fantástico. Esta es, quizás, la faceta menos conocida y la que más sorprende

(11) José Benlliure, consciente de la importancia de este género para consolidar su carrera en España, abordó el tema histórico en un lienzo que no llegó a concluir. Un fragmento de esta obra se conserva en la Casa-Museo Benlliure. El cuadro se titulaba *Tierra* (ca. 1879) y recogía un pasaje de la vida de Colón. Oleo sobre lienzo. 240x184 cm. Sin firma. n. cat. 122.

(12) “Actas del tribunal de oposiciones a la plaza de pintor pensionado en Roma”. Sesión del 15 de abril de 1872. *Archivo de la Diputación Provincial de Valencia*. Fomento Cultura: Pensiones de las Bellas Artes. Pintura (1863-1976). Caja 1. Expediente 3.

(13) Pudieron servirle como referencia las numerosas estampas que representan el levantamiento de la ciudad de Madrid contra los franceses el dos de mayo de 1808. “Día dos de Mayo de 1808”. ca. 1814; E. Zarza; V. Castelló, “El dos de mayo de 1808”. *El Museo de las Familias*, 1844; J. Carafa, “Tarjetas de visita alusivas a la Guerra de la Independencia”. 1814-1818. Sobre la oposición de 1872 y la participación de José Benlliure puede consultarse: V. E. Bonet Solves, “José Benlliure Gil y la oposición para Roma de 1872: Un boceto inédito”. *Archivo de Arte Valenciano* (1993), pp. 142-145.

(14) De este pintor se conoce una obra titulada *Los ojos verdes*, inspirada en unos versos de Gustavo Adolfo Bécquer. Cuando fue publicada en la prensa, junto a la reproducción del trabajo de Benlliure, aparecía el texto del escritor. *La Ilustración Española y Americana*, n. 1, (8 enero 1881), pp. 20-21, 23.

(15) “algunos también sugeridos por obras literarias, hechos o personajes consignados en nuestros poemas, novelas o romances con tal que no correspondan exclusivamente a la historia, sin que sean creados por la inventiva de autores, á cuyo fecundo ingenio deban su fama”. J. García, *Las Bellas Artes en España. 1866*. Madrid, 1867, p. 87.

al espectador de hoy en día. Tal vez el cuadro más emblemático de este género sea *La Visión del Coloseo* (Museo San Pío V), pero esta gran fantasmagoría no fue un producto aislado dentro de su carrera sino, tal vez, el resultado último y no menos espectacular de una constante y fructífera reflexión sobre estos temas. Para Benlliure estos asuntos eran una especie de juego pictórico, como una especie de guiño establecido con el espectador al que alejaba de la apacible y aburguesada realidad cotidiana e incentivaba su imaginación. Aquí podríamos atisbar algo del escapismo tan característico de los románticos.⁽¹⁶⁾ El éxito cosechado con este género fantástico, sobre todo en Centroeuropa, y su grado de imaginación era tal que sus contemporáneos llegaron incluso a considerarlo el creador de esta tendencia.⁽¹⁷⁾

Entre los temas favoritos de Benlliure dentro de este género estaban los aquelarres, con un esquema similar en todos ellos: la obra está llena de brujas, monstruos y animales vinculados con las prácticas de la magia. El núcleo de la composición lo constituye una hechicera o un mago llevando a cabo el embrujo, frente a este personaje, entre unas delicadas brumas, surge la muchacha invocada por su amante, también presente en la escena. La presencia de la hermosa joven constituía el principal atractivo de un cuadro donde el pintor despliega un memorable repertorio de superstición y fealdad.⁽¹⁸⁾

El componente esencial en la creación de este género de cuadros era la propia fantasía de José Benlliure. Era él quien concebía el conjunto, el ambiente donde acontecía el hechizo mágico y el grupo de figuras que debía habitarlo. Ahora bien, el artista valenciano, una vez más utilizó fuentes literarias para su ejecución. Su empleo no significaba que las páginas siempre fueran traducidas con absoluta fidelidad a la tela, pero eran un buen punto de partida para su elaboración, bien insinuando un personaje o una acción determinada. Al igual que sucediera con los cuadros de costumbres, el uso de referencias escritas ampliaba el repertorio temático dentro del mismo género y, por otra parte, le permitía proporcionar a la imagen pintada de un cierto aspecto de realidad. Puede parecer extremadamente paradójico el hecho de que el pintor utilizara la literatura para ofrecer un carácter de autenticidad al asunto fantástico y, al mismo tiempo ser más imaginativo. Era un intento de sorprender y fascinar al espectador y al posible cliente a través de una fantasmagoría cargada de realidad o aparente realidad. Además del beneficio directo que podían extraer estas obras de los textos literarios, encontramos un motivo más profundo para permitir o facilitar su aceptación en nuestro país, pues pudo apoyarse también en ellos para proporcionar una base sólida, una justificación.



Los críticos españoles y los círculos académicos fueron, en principio, reticentes a aceptar la pintura de género, incluso la de costumbres, por la excesiva trivialidad de los temas y por sus ansias de realismo al manifestar un acusado contraste con la pintura de corte idealista consagrada entonces. Si su actitud había sido tan fría a la hora de admitir escenas amables de la vida cotidiana, de qué modo recibirían unas composiciones en las cuales se busca la fantasía y el encanto de lo horripilante. Tal vez con un directo rechazo. Sin embargo, tenían la posibilidad de ser consideradas: si las obras, en vez de representar un mero producto de la imaginación de su creador, se apoyaran en escritos conocidos dentro del panorama literario español. Entonces la pintura adquiriría un nuevo valor, era una cuidadosa y delicada traducción en imágenes de un pasaje admitido y considerado por crítica y público. Tenía una razón de existir, una justificación que mostraba la eficacia y la necesidad del uso de la literatura. En algunos

(16) Ya en el siglo XVIII se reivindica el valor de la imaginación y lo irracional frente a la racionalidad defendida por la Ilustración y el Neoclasicismo. Así, el arte (J. H. Füssli) y la literatura (Marqués de Sade) descubren el horror, lo monstruoso, la locura, la fantasía perversa como temas de interés y, al mismo tiempo, como fuente de placer (*Sobre los placeres derivados de los objetos de terror e investigación sobre los distintos tipos de angustia que provocan sensaciones agradables*. 1775). Esta complacencia en el terror y su exaltación de la irracionalidad fueron muy bien recibidas por el movimiento romántico y su público.

(17) F. Rahold, "Via Margutta, 33". *La Ilustración Artística*, (31 enero 1887), p. 39.

(18) En el Museo San Pío V de Valencia se conserva una tabla temprana con este asunto con el título *Escena de brujas de Fausto*. Oleo sobre tabla. 36x51 cm. Firmado: J. Benlliure/1878. ang. inf. der. n. cat. 803. En la prensa de la época aparece esta misma obra titulada *El cuento de brujas*. "Exposición del Ateneo de Valencia". *Las Provincias*, 4 de agosto 1878. Noticia facilitada por el Dr. D. Vicente Roig Condomina. Muy semejante a ésta es *Un aquelarre*. "Nuestros grabados". *La Ilustración Española y Americana*, 22 noviembre 1878. p. 315. fig. p. 331.

casos las fuentes escritas de la más variada naturaleza sirvieron de inspiración o documentación, en otros Benlliure puso su empeño en trasladar al lienzo determinado pasaje con mayor o menor fortuna.⁽¹⁹⁾

Dentro de este género, el pintor realizó algunos lienzos basados en autores del siglo XIX, próximos a clientes y críticos. Así sucedió con el cuadro “¡Que viene un alma!”, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1876, basado en un episodio de la Jornada segunda de *El Drama Universal* (1869) de Ramón de Campoamor y *Camposorio* (1817-1901). El carácter del texto lleno de imaginación y la buena acogida por parte de los lectores, llevó a Benlliure a escogerlo como tema para una pintura que había de ser presentada a una exhibición nacional. Benlliure trasladó al lienzo este pasaje con su habitual despliegue colorista, mencionado por la crítica de entonces, y su factura de breve soltura, adecuada para este tipo de escenas. La pintura obtuvo una buena acogida. Tal vez la inocente originalidad y, sobre todo, el hecho de que estuviera inspirada en un texto conocido por quienes la contemplaban garantizaban plenamente su aceptación y su éxito.⁽²⁰⁾ En los años siguientes fueron publicadas en la prensa algunas composiciones del pintor dentro de la línea de género fantástico en la cual se estaba especializando.⁽²¹⁾ Lo cierto es que todas ellas parecían estar anunciando la mayor exaltación fantástica de su carrera, *La visión del Coloseo*, presentada a la Exposición Nacional de 1887.⁽²²⁾

Además de los textos de autores del siglo XIX, la Biblia constituyó también para el pintor una fuente de inspiración constante y una ayuda inestimable a lo largo de su carrera. Ahora bien, su selección de pasajes bíblicos no se centra tanto en los principios fundamentales de la fe cristiana o de la vida de Cristo, como en aquellos donde se describen escenas sobrenaturales, apariciones y resurrecciones.⁽²³⁾ Entre los libros de la Biblia que más colaboraron en la obra del artista se encuentra en primer lugar el Apocalipsis, del que extrajo numerosos pasajes. También los textos de *Sofonías*, *Joel*, *Isaías* o *Job*. En la mayoría de los casos se trata de versículos concretos donde se describe el Juicio Final, no tanto para ser después trasladados al lienzo como una simple inspiración, como acicate para avivar su imaginación. Una pintura que podría considerarse como ejemplo de esta fuente literaria sería: *El Valle de Josafat en el día del Juicio Final*. Para la realización de esta obra, realizada en torno a 1900 quizás para revivir las glorias del pasado, tuvo como auxilio el libro de Joel que le sirvió para concebir el asunto y la composición general.⁽²⁴⁾

El éxito de este género pictórico en Centroeuropa, incluso en fecha avanzada, debió llevar a Benlliure a

practicarlo en más de una ocasión con la esperanza de mantener, o quizás incluso ya entonces recuperar, las glorias del pasado. De aquí que el carácter fantasmagórico de inspiración literaria se repitiera en el cuadro *La Barca de Caronte*.⁽²⁵⁾ En esta pintura representa un asunto mitológico, extraño a su obra, pero no como producto de su interés por la antigüedad clásica sino como conocimiento de *La Divina Comedia*. En el canto III del “Infierno” Dante Alighieri recrea a Caronte, el encargado de transportar las almas, para el infierno cristiano; y lo muestra como un viejo de largos cabellos blancos y enjuta constitución.⁽²⁶⁾ A diferencia del grabado que Gustav Doré dedicó a estos versos de Dante la figura no aparece sola dominando su barca sobre el mar embravecido sino acompañando a un grupo de almas. La sutil armonía entre el dramatismo y la fantasía de la escena y la habilidad en

(19) Para uno de sus lienzos Benlliure utilizó un estudio de Juan Arzedun sobre los procesos a las brujas de Fuenterrabía durante el siglo XVII. De hecho, existe documentada una obra de Benlliure, concretamente un tríptico, con el título *Las brujas de Fuenterrabía*. Oleo. 98x335 cm. Presentada al Primer Salón de Otoño de Madrid en 1920. En una carta dirigida al pintor el autor del texto le agradece que haya contado con el mismo para la realización de la pintura. Carta de Juan Arzedun a José Benlliure. Madrid, 9 febrero 1911. *Archivo Casa-Museo Benlliure*. Este tema parece haber sido recurrente en la carrera del pintor.

(20) P. García Cadena, “La Exposición de Bellas Artes”. *La Ilustración Española y Americana*, (22 abril 1876), p. 270; “Nuestros Grabados. La insurrección de los muertos”, *La Ilustración Española y Americana*, (30 enero 1879), p. 59.

(21) Así sucedió con la pintura *Una noche de sábado*, inspirada en un texto de Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899); *Fra Filippo Lippi*. Benlliure escogió el fragmento en que el protagonista, junto a otros compañeros, es testigo de una infernal escena en las afueras de Florencia. “Nuestros Grabados. Una noche de sábado”. *La Ilustración Española y Americana*, (30 noviembre 1880), p. 315.

(22) A. Alejos, “En torno a *La Visión del Coloseo* de José Benlliure”. *Archivo de Arte Valenciano*, (1984), pp. 74-76.

(23) La pintura religiosa no tuvo gran importancia en la obra de Benlliure. Se conoce, no obstante, el lienzo titulado *El Gólgota*, presentado a la Exposición Nacional de 1878. El arte religioso del artista se centra fundamentalmente en la figura de San Francisco y su ciudad. Así. En 1926 se publicó un texto del P. Antonio Torró sobre la vida del santo cuya ilustración corrió a cargo del pintor valenciano. Cada una de las imágenes fue el resultado de una profunda investigación realizada por el artista a lo largo de su vida, no sólo de las fuentes literarias sino también de los lugares visitados por San Francisco. Sus cuadros de monaguillos, monjas o procesiones entrarían dentro de la llamada pintura de género.

(24) Joel, capítulo 4, versículo 12, 14 y 15. El gran lienzo, aunque bien recibido por la crítica, no consiguió comprador. La transformación del tema por *San Vicente predicando el Juicio Final*, supuso al menos un nuevo reconocimiento en su tierra natal. El cuadro se encuentra en la actualidad en las Escuelas Pías de Valencia.

(25) Oleo sobre lienzo. 103x176 cm. Fdo. ang. inf. der.: “José Benlliure”. ca. 1896. Museo San Pío V. Valencia, n. cat. 805.

(26) D. Alighieri, *Divina Commedia*, (ed. 1980), vol. I, pp. 67-68. Milano, 1980.



el manejo del pincel le granjearon una cálida acogida en Centroeuropa.⁽²⁷⁾

La estrecha amistad de la familia Benlliure con el escritor *Vicente Blasco Ibáñez* (1867-1928)⁽²⁸⁾ le llevó a realizar un gran proyecto: la ilustración de *La Barraca*. Este trabajo en el que el artista puso su empeño a comienzos de los años 20, supuso un reto especial. En primer lugar, nunca hasta entonces había traducido un texto en imágenes, con la fidelidad que exige la ilustración literaria. Por otro lado, Blasco Ibáñez ponía en sus manos una oportunidad de oro para mostrar al público una visión diferente de la huerta valenciana y sus habitantes, como él ya había intentado defender desde hacía algún tiempo. En cuadros como *El tío Clin de Rocafort* o *El tío Andreu*, José Benlliure pretendía ofrecer una imagen más próxima de la realidad del campesinado de Valencia que la idílica y un tanto folklórica ofrecida por pintores de la talla de *Joaquín Agrasot*. La ilustración de *La Barraca* le permitía reivindicar a un público más amplio un costumbrismo donde se reflejara con cierta veracidad las tradiciones y la esencia de lo valenciano, que para él residían precisamente en la propia huerta.



El encargo de plasmar toda esta riqueza de matices humanos y vivencias de un pueblo apoyado por las palabras de un escritor, conocedor profundo de esa realidad, supuso para Benlliure la posibilidad de dignificar lo que durante tanto tiempo se había trivializado. Así, José Benlliure se guía por su devoción hacia la huerta y la admiración por sus habitantes. Una vez más, en la ilustración de determinados pasajes, el artista exhibe una notable capacidad descriptiva en la representación de la figura masculina, a la que sabe extraer los más variados aspectos. Redunda en beneficio de esta cualidad la habilidad a la hora de manejar el color, aunque éste se reduzca a una gama que abarca del blanco al negro. A pesar de esta limitación recrea con igual efectividad la corporeidad de los personajes, los delicados matices de la luz e incluso la atmósfera que envuelve a las figuras. Blasco Ibáñez debió ver sus aspiraciones colmadas con el trabajo del pintor, pues tomó la decisión de encargarle la ilustración de alguna novela más, lo que hubiera supuesto una nueva tabla de salvación para Benlliure en aquellos años.⁽²⁹⁾ No sabemos si lo ambicioso de la propuesta o la muerte del escritor, acaecida unos años después, frustraron lo que habría sido uno de los mejores ejemplos de colaboración entre pintura y literatura.

La figura de José Benlliure Gil encierra una curiosa paradoja: para el público valenciano es uno de los pintores más conocidos de su escuela pero, al mismo tiempo, se posee un limitado conocimiento de su producción. Tradicionalmente se le vincula con la pintura costumbrista en la cual, por supuesto, destacó con brillantez frente a otros compañeros de su tiempo. Sin embargo, sus intereses, dentro de las posibles limitaciones de su estilo, fueron variados y no dejó de explotarlos con cierta habilidad. A la hora de trabajar los distintos géneros que practicó, el pintor hizo uso de la literatura. Lo más frecuente es que los textos fueran literarios o meros repertorios que le

(27) La obra fue presentada en Berlín. *Internationales Kunst-Ausstellung*. Berlín, 1896. n. cat. 172, p. 10; Dresde. *Internatinalen Kunst-Ausstellung*. Dresde, 1896. n. cat. 33, p. 15 y Viena. *Jubiläum Kunstaussstellung*. Wien, 1898. n. cat. 551, p. 109.

(28) "He sabido que el amigo Pepe, tu simpático hermano, está en Valencia... Tengo ganas de ir á esa para abrazarle y echar un párrafo, pues ya sabes lo mucho que quiero a Pepe tanto por sus grandes méritos de artista como por su carácter y altura. Carta de Vicente Blasco Ibáñez a Juan Antonio Benlliure. Torrevieja, 6 julio 1897. *Archivo Casa-Museo Benlliure*.

(29) "Celebraré que sea un hecho la noticia que nuestro amigo Mateu me manda en su última carta; pues me dice que Blasco Ibáñez le ha encargado que ilustre tres novelas más lo que es una gran satisfacción para V. y para sus admiradores". Carta de Casimiro Grani a José Benlliure. Madrid, 18 marzo 1923. *Archivo Casa-Museo Benlliure*.

servieran para ilustrar determinadas épocas con relativo verismo, como sucede en los cuadros de costumbres. En el caso de algunas obras la traducción fue hasta cierto punto fiel, en otras, como en las de tema fantástico, la literatura supuso únicamente el punto de partida para una exaltación de su imaginación. Por último, Benlliure aborda una relación más estrecha entre pintura y literatura al realizar la ilustración de algunos libros en los últimos años de su carrera. Este breve repaso confía en ofrecer una nueva perspectiva de la obra de José Benlliure que supere la visión esquemática de unos cuadros calificados de

superficiales, cuando tras ellos puede descubrirse la labor del pintor en la documentación del trabajo y en la constante búsqueda de unas nuevas fuentes de inspiración entre las que la literatura constituía una fiel y hábil aliada.

VICTORIA E. BONET SOLVES
Universidad Politécnica de Valencia

EL PINTOR JOSE BRU ALBIÑANA (VALENCIA 1855-1921). APROXIMACION A SU VIDA Y OBRA

1. INTRODUCCIÓN

La historiografía del arte viene tildando al del siglo XIX como “*la segunda Edad de Oro*” del arte valenciano, sobre todo en pintura y escultura, por la gran cantidad de artistas que trabajaron y la elevada calidad de algunos de ellos. Nombres como *Ferrándiz, Sorolla, Agrasot, Muñoz Degraín, Fillol, Sala, Pinazo* y tantos otros, formados todos ellos en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pertenecen a ese nutrido grupo que contribuyeron a cimentar la fama de Valencia como “*tierra de artistas*”. Pero junto a ellos vivieron otros muchos que no escalaron altas cotas en el camino de la fama y del éxito, bien fuera porque los más sobresalientes artistas les condenaron a permanecer en un segundo puesto, bien fuera por otras circunstancias de diversa índole, como pueda ser su propia calidad artística más recortada, circunstancias de tipo personal o simplemente mala suerte.

Lo cierto es que existe ahí un elenco de creadores muy numeroso, de los que apenas sabemos nada más que el nombre y el título de alguna de sus obras, haciéndose necesario profundizar en la vida y en la obra de todos estos artistas para ubicar a cada uno de ellos en el lugar que le corresponde dentro de la Historia del Arte Valenciano e ir completando las lagunas existentes en la misma.

Es, quizá, la producción artística valenciana de la segunda mitad de la pasada centuria la que posee un mayor interés, por ser el momento en que se supera la rigidez académica y cuando los protagonistas de la creación van haciendo aparecer novedades que preparan el tránsito hacia una concepción del arte mucho más moderna y conectada con la realidad social del momento.

La pintura de historia, realizada como mandaban los cánones académicos, y los asuntos de historia bíblica, van a ceder el puesto a temas de historia local, en un afán romántico de recuperar las raíces de la propia cultura, que se extiende hasta temas de costumbres más o menos verídicos o recreados. Fue *Bernardo Ferrándiz* uno de los pioneros en abrir y allanar el nuevo camino del costumbrismo en la pintura y tan grande su éxito, incluso fuera de nuestras fronteras, que no es extraño que le saliera una cohorte de epígonos bienintencionados que tratan de emularle en la medida de lo posible.

Pues bien, en esa época de cambio, abandono paulatino del academicismo y tránsito hacia conceptos artísticos

nuevos, vivió y desarrolló su obra el pintor del que a continuación vamos a tratar; un hombre formado en San Carlos, que intentó la aventura romana opositando a una pensión que no ganó y que tuvo que enfrentarse a unas circunstancias familiares y económicas especialmente adversas que no le permitieron cuajar una carrera artística prometedora, aunque su vida profesional estuvo en relación constante con el arte y la artesanía y nos ha dejado alguna señalada obra, por el gran éxito de público que ha tenido, pero cuya presencia en la literatura artística o no existe o se halla reducida a la mínima expresión.

2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

José Brú Albiñana nace en Valencia, el día 14 de septiembre de 1855, en el seno de una familia de clase media, oriunda de La Ollería. Fueron sus padres *José Brú Nácher* y *Magdalena Albiñana Brú*, dueños de una tienda de abanicos y litografías situada en la calle de Gracia, hoy del Músico Peydró, en Valencia. Estos antiguos comercios artesanos no solo vendían los productos con los que negociaban, sino que también disponían de obradores donde fabricaban estos objetos a medio camino entre el arte y la artesanía, aunque más cerca de aquél que de ésta.

Y ese ambiente de contacto con la belleza sería lo que decidió que José Brú ingresara en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos para seguir estudios, como así ocurrió en efecto el curso de 1869-70, a los 14 años de edad. El Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (ARASCV en las notas) guarda abundante documentación referida a su paso por la misma y a ella haremos alusión en los párrafos siguientes.

En el **Borrador de matrícula de la Enseñanza de Aritmética y Geometría de dibujantes**⁽¹⁾ del curso de 1869-70, aparece inscrito con el número 98 José Brú Albiñana; se indica Valencia como su lugar de nacimiento y la excelente calificación obtenida en la materia: “*Sobresaliente en mitad del curso*”. Estudió también la asignatura de *Dibujo de Figura* en la primera sección de la enseñanza elemental de pintura, escultura y grabado, apareciendo en el acta correspondiente de 9 de mayo de 1870⁽²⁾ donde, además, se le cita en nota al pie del

(1) ARASCV, L. 48/5/21.

(2) ARASCV, L. 40/4/50.

documento de la siguiente manera: “*El Alumno D. José Brú y Albiñana que obtuvo Pase en Enero último desde la clase de Aritmética y Geometría en que estaba matriculado, se ha examinado de esta en concepto de alumno libre*”. Cincuenta y tres alumnos fueron suspendidos por no haber hecho los trabajos suficientes para alcanzar el *pase*, a pesar de haber asistido a clase con aprovechamiento, y solo nueve lo obtuvieron, Brú y Cebrián Mezquita entre ellos. Actuó como presidente del tribunal el director de la Escuela, D. Manuel Blasco y Cano, junto con Miguel Pou y el profesor de la asignatura Eduardo Soler y Llopis, que firma como secretario del tribunal.

Durante el curso de 1870-71 le encontramos matriculado en la clase de *Antiguo y Figura*,⁽³⁾ constando su aprobado en esta última en la *Sección de cabezas* del segundo curso.⁽⁴⁾ Por estas fechas (y en años sucesivos), se hace mención en los documentos de un hermano suyo, Antonio Brú Albiñana, nacido en Játiva, también alumno de San Carlos, quien obtuvo un segundo Accesit en los concursos que organizaba la escuela, en este caso en el grupo de *Dibujo de figuras. Cabezas*, por delante de Pedro Ferrer Calatayud.⁽⁵⁾ Del mismo modo, en octubre de 1872, le fue concedido a José Brú el *Premio* en el *Grupo de figuras*, obteniendo un Accesit Julio Cebrián Mezquita, según consta en el acta pertinente y en los cuadros expresivos de los alumnos premiados.⁽⁶⁾ Dirigía la Escuela Salustiano Asenjo y el cuadro de profesores lo formaban Rafael Montesinos, Miguel Pou, Antonio Pertegás, Rafael Berenguer, Pedro Barrientos, Manuel González, José Brel, Miguel Ramírez Bonet, Elías Martínez, José Fernández Olmos, Gonzalo Salvá, Felipe Farinós, Facundo Larreta y Bernardo Llácer, los cuales impartían las asignaturas siguientes: *Aritmética y Geometría de Dibujantes, Artes Polícromas, Dibujo de Figura, Dibujo lineal y Artes plásticas*, en los estudios elementales; y *Anatomía Pictórica, Dibujo del Antiguo y Natural, Colorido y Composición, Perspectiva, Paisaje, Escultura, Grabado* (en dulce y en hueco) y *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, en los estudios superiores.

Este fue el plan de estudios y profesorado con que se formó José Brú Albiñana, al que de nuevo encontramos matriculado en el curso de 1871-72 en las asignaturas de *Dibujo de Figura*, en la segunda sección, y presentándose a los premios convocados, según queda acreditado por una instancia que dirige el propio Brú al director de la Academia en estos términos:

“*José Brú y Albiñana de 17 años de edad, natural de Valencia, alumno de esta Academia, a V.I. atentamente, Suplica que se sirva disponer se le admita a las oposiciones de Figura de segunda clase de dibujo, que principiará el día 19 del actual.*

Gracia que el esponente (sic) no duda merecer de la recta justificación de V.I.

Valencia, 13 de mayo de 1872.

José Brú Albiñana. (Firmado y rubricado)

La Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, convocó para julio de ese mismo año de 1872 un concurso y exposición de pintura en cuyas bases se citan los premios y temas que se podían presentar. Se iban a entregar dos premios de 750 pesetas cada uno a los dos mejores cuadros de asunto histórico valenciano, que, incluso, se podrían resumir en un único premio de 1.500 pesetas si el mérito de uno de ellos era relevante; dos más de 375 pesetas para cuadros de costumbres; otros dos para paisaje, dos para marina y dos más para bodegones o escenas de género, de la misma cuantía todos ellos, 375 pesetas. Esta convocatoria⁽⁸⁾ nos sirve para conocer los temas pictóricos considerados de interés en el momento y más valorados económicamente y, por tanto, los asuntos que se veían obligados a tratar los artistas si aspiraban a conseguir alguno de estos suculentos premios.

José Brú continuaba sus estudios en San Carlos y así el curso de 1872-73 se matricula en la clase de *Antiguo*, aprobándola, según consta en acta el 6 de junio de 1873.⁽⁹⁾ En el curso siguiente, 1873-74, aparece en los registros de matrícula como inscrito en las asignaturas de *Colorido y Composición, Antiguo y Anatomía*,⁽¹⁰⁾ pero a partir de aquí se detecta su ausencia en las clases de San Carlos durante un periodo de cuatro o cinco años; no ocurre lo mismo con su hermano Antonio, del que sigue habiendo constancia en los libros de matrícula. Sin embargo, si sabemos que José Brú participa en la exposición de la Academia de Acuarelas del Ateneo celebrada en abril de 1876 con motivo de la Función de la Paz⁽¹¹⁾; también, que expone en un escaparate el cuadro titulado *Interior de un patio con un caballo y un cochero y un muchacho*, escaparate que bien podría ser el de su propio establecimiento comercial⁽¹²⁾; y que asiste a la Exposición Nacional celebrada en Madrid en 1878, con un cuadro de tema religioso, *La Magdalena*, que fue muy ponderado por la crítica contemporánea y del que se ocuparon los cronistas de Las Provincias el 25-XII-1877.

(7) ARASCV, L. 48/7/10 y L. 47/3/1.

(8) ARASCV, L. 47/3/1.

(9) ARASCV, L. 47/4/37.

(10) ARASCV, L. 48/6/5.

(11) Las Provincias, 12 de abril, 1876.

(12) Las Provincias, 14 de diciembre, 1876.

(3) ARASCV, L. 48/6/2 y L. 48/7/7.

(4) ARASCV, L. 52/6/13.

(5) ARASCV, L. 52/7/76 E.

(6) ARASCV, L. 129-A.

Esa ausencia de José Brú de las aulas de San Carlos pudo ser debida al temprano fallecimiento de su padre, cuando él contaba con 21 años de edad; el hecho de ser el mayor de 10 hermanos, le obligó a tomar las riendas del negocio familiar de abanicos y litografías para poder sacar adelante a todos ellos y a su madre viuda, como así ocurrió. Por conversaciones mantenidas con *D. José Ivancos Brú*, nieto del artista y generoso donante de varias de sus obras al Museo de Bellas Artes de Valencia,⁽¹³⁾ hemos podido confirmar estos extremos y saber que por su sentido de la responsabilidad familiar José Brú Albiñana no se casó hasta los 53 años, cuando ya había dejado situados a sus hermanos y casadas sus hermanas menores.

Esta penosa circunstancia familiar le apartó temporalmente de las aulas, pero su interés por el arte no decayó y en cuanto pudo se reincorporó a San Carlos, lo que tuvo lugar el curso de 1878-79, en que se había matriculado en la asignatura de **Perspectiva**, obteniendo en ella la calificación de **Sobresaliente**, la misma que *Joaquín Sorolla* (y la más alta de la clase), con quien compartió aulas, así como con otros destacados pintores valencianos del momento, *Salvador Abril, Cecilio Plá, Ricardo Alós, Ferrer Calatayud, Constantino Gómez, etc.*, según consta en la correspondiente acta que firma Salustiano Asenjo el 6 de enero de 1879 y en el Libro de Registro de Matrícula de aquel año.⁽¹⁴⁾

Por este libro de matrícula sabemos que se matriculó en las asignaturas de **Anatomía, Historia, Perspectiva, Paisaje, Colorido y Composición**, y no lo hace así en **Escultura, Grabado y Dibujo**. Su aplicación y dedicación a los estudios fueron ejemplares, obteniendo muy buenas calificaciones, como por ejemplo en **Colorido y Composición** en que obtuvo la de **Sobresaliente**, o **Anatomía**, con la misma nota, situándose siempre entre los más destacados alumnos. Solo en **Teoría e Historia de las Bellas Artes**, obtuvo la más modesta calificación de **Bueno** y en ellas tuvo de condiscípulo a su hermano Antonio, así como en la de **Anatomía** antes indicada.

José Brú Albiñana también había intentado conseguir la pensión que convocaba la Excm. Diputación para ampliar estudios en Roma; se presentó a la primera de estas convocatorias en el año 1876, pero la ganó *Ignacio Pinazo*. De nuevo lo intentó por segunda vez en 1884, resultando ganador *Joaquín Sorolla*.⁽¹⁵⁾

En la de 1876 se propuso como tema para el segundo ejercicio *Ausiás March leyendo sus poesías al Príncipe de Viana*, considerando el Tribunal (Salustiano Asenjo, José Fernández Olmos y Rafael Montesinos) como buenas las obras de Ignacio Pinazo, Vicente March y José Brú Albiñana. Al tercer ejercicio, donde de nuevo se les encargó un tema de historia, el *Desembarco de Francisco*

I, rey de Francia, en el muelle de Valencia, hecho prisionero en la batalla de Pavía, pasaron los tres aspirantes cuyas obras habían sido calificadas de buenas y los cinco de los que se habían considerado medianas, resultando ganador, según se ha indicado antes, Ignacio Pinazo; Vicente March en segundo lugar y José Brú Albiñana en tercer puesto.

En la pensión de 1884, Brú y todos los demás fueron eliminados al final del segundo ejercicio, cuyo tema propuesto había sido *Isaac bendiciendo a Jacob*, salvo Constantino Gómez y Joaquín Sorolla, que pasaron a la tercera fase y en la que resultó ganador definitivo Sorolla. Peris Brell, Ferrer Calatayud, Zapater Rodríguez y Cebrián Mezquita, entre otros, fueron algunos de los competidores presentados a estas dos pensiones a que concurrió Brú, con poco éxito, según va dicho, y para enorme alegría de su madre, que no veía con buenos ojos la posible marcha de su hijo mayor a tierras romanas y al que necesitaba y quería al frente de su casa y del negocio familiar.

Esas circunstancias adversas no le impidieron presentarse en 1880 a la exposición local de pintura de la Sociedad El Iris, donde obtuvo una medalla de bronce. También participó en la Exposición Nacional de 1881 celebrada en Madrid, a donde acudió con un lienzo de grandes dimensiones y largo título, *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV la privanza del Conde-Duque de Olivares*, y otro más pequeño, quizá su obra más famosa y por la que se le conoce, el *Joc de pilota a llargues*.⁽¹⁶⁾ En la misma participaron *Muñoz Degraín*, con su famoso cuadro *Otelo y Desdémona*, que ha podido ser contemplado recientemente en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el que se custodia el boceto preparatorio del mismo, por el que obtuvo una medalla de primera clase; *Emilio Sala* acudió con una alegoría del Renacimiento titulada *Novus Ortus*, que le había sido encargada para el techo de un salón en el palacio de Anglada, premiado con otra medalla de primera clase; Ignacio Pinazo presentó su magnífica obra *Don Jaime el Conquistador, moribundo, entregando su espada al infante Don Pedro*, que sólo mereció una medalla de segunda clase. Julio Cebrián

(13) Quiero expresar desde aquí mi agradecimiento al padre D. José Ivancos Brú, nieto del pintor, por su amabilidad, estimable ayuda e información proporcionada sobre su abuelo para la realización de este trabajo, así como a D.^a Rosa María Blázquez, también familiar del artista, por las facilidades que me dio para conocer otras obras de José Brú.

(14) ARASCV, L. 47/8/3M y Libro de Registro de Matrícula de 1878-79, Sig. 144.

(15) Gracia, C. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Edicions Alfons el Magnànim. IVEI. Valencia, 1987. Págs. 13, 359-60 y 441.

(16) Almanaque Las Provincias para 1882. Pág. 82.

Mezquita, Rafael Monleón, Salvador Martínez Cubells, Vicente March, Bernardo Ferrándiz, Joaquín Sorolla y Salvador Abril, fueron algunos de los ochenta y nueve artistas valencianos que con José Brú Albiñana participaron en el evento expositivo madrileño de 1881.

Durante 1882 se dedica a la pintura de abanicos y litografías en la tienda de la familia. El artista sigue intentando abrirse hueco en el mundillo artístico valenciano y así, en 1883, asiste a la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País, en la que expone de nuevo su cuadro *Joc de pilota a llargues*,⁽¹⁷⁾ presentado como un tema de costumbres valencianas a principio de siglo. En 1884, la Sociedad de Agricultura le otorga una medalla de tercera clase en la exposición organizada en sus salones, para acabar opositando en 1885 a la plaza de Ayudante de profesor de la clase de **Geometría Plana** en la Escuela de Valencia, sin demasiado éxito.

De nuevo vuelve a Madrid en 1887, para participar en otra edición de la Exposición Nacional con un cuadro de tema religioso bastante ponderado por la prensa de la época. En 1890 José Brú obtiene por concurso la plaza de ayudante de profesor interino de la clase de **Figura**, en la sección de día, y se dirige por instancia de 15 de diciembre al Director de la Escuela de Bellas Artes pidiendo se le nombre oficialmente.⁽¹⁸⁾ Acompaña este nombramiento un curriculum vitae del artista en el que se relacionan sus méritos y que es de gran importancia y utilidad para conocer de modo directo algunos aspectos de la vida y la obra de José Brú Albiñana y que reproducimos a continuación:

“MERITOS QUE CONSIDERA ANOTAR JOSE BRU”

El ser alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; habiendo ingresado en el curso de 1869 á 1870. Haber alcanzado varias notas de “Sobresaliente” durante sus estudios y en particular en las asignaturas de Anatomía y Perspectiva. En el curso de 1871 á 1872 previos los ejercicios, y las formalidades prevenidas en las disposiciones vigentes, se le concedió Premio en la asignatura de Dibujo de Figura grupo de Idem. En el curso de 1872 á 1873 obtuvo Mención Honorífica en la asignatura de Antiguo. El estar propuesto en terna, en las oposiciones a la pensión en Roma, que costea la Excm. Diputación Provincial, en el año 1876. El haber concurrido a la Exposición Nacional celebrada en Madrid en 1877, con un cuadro religioso representando La Magdalena, que obtuvo la censura de la mayor parte de los periódicos Científicos y Artísticos de España. Haber concurrido a la

exposición nacional celebrada en Madrid en 1881, con un cuadro de costumbres y otro de Historia, como igualmente en la que se celebró en el año 1887 con un cuadro religioso, que también se ocuparon varios periódicos. El haber obtenido medalla de bronce en la exposición local que celebró la Sociedad El Iris en 15 (de) Setiembre de 1880. Otra medalla de tercera clase se le fue adjudicada por la Sociedad de Agricultura en Mayo de 1884. Y en la exposición Regional que celebró la Sociedad de Amigos del País primera medalla de tercera. Haber entrado en oposiciones para la plaza de ayudante de profesor de la clase de Geometría Plana en la escuela de Valencia en 1885. Como en su mayoría los méritos que anteceden pueden consultarse en secretaría, de los demás no mando comprobantes, porque en su día, estoy dispuesto a justificar.

Valencia, 15 Diciembre 1890

José Brú (Firmado y rubricado)”

Ajeno al desaliento, José Brú Albiñana sigue intentándolo, sigue queriendo dedicarse a la práctica del arte, a alguna actividad relacionada con éste, como pueda ser la enseñanza, y poder vivir de ello, como una aspiración normal y digna de toda persona que tiene claro cuál es su profesión y a lo que quiere dedicarse. Y en 1891 se le nombra, el 16 de octubre, *Auxiliar interino gratuito* en la clase de **Artes Polícromas**, al hallarse vacante la plaza de Ayudante numerario y en tanto no fuera cubierta en propiedad. El riquísimo archivo histórico de la Real Academia de San Carlos guarda este nombramiento entre sus fondos,⁽¹⁹⁾ como también custodia la renuncia al mismo en el día 11 de noviembre del siguiente año de 1892⁽²⁰⁾: “*En virtud de las muchas ocupaciones que pesan sobre mí, pongo en conocimiento de V.I. que no puedo continuar desempeñando la plaza de ayudante gratuito de la clase de Artes Polícromas como he venido efectuando hasta hoy.(...)*”

Por fin, en 1898, gana la plaza de Ayudante de profesor interino en la clase de **Figura**, de la sección de día. Todavía sabemos de él que en 1902 pinta algunas placas esmaltadas que pasan a los fondos del Museo regentado por la Real Academia, y así lo recoge el Almanaque de Las Provincias para el año 1903.⁽²¹⁾

José Brú Albiñana fallece en Valencia, el 28 de julio de 1921, a los 66 años de edad, a causa de una apendicitis no corregida, después de haberse dejado la piel y la vida intentando ser alguien en el mundo del arte, pero sin demasiado éxito.

(17) *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Arte*. Catálogo General. 1883. Sociedad Económica de Amigos del País. Valencia, 1883. Pág. 135.

(18) ARASCV, L. 83-A/4/48A.

(19) ARASCV, L. 83-B/2/61A.

(20) ARASCV, L. 84-A/2/5A.

(21) Almanaque Las Provincias para 1903. Pág. 292.

3. SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Una vez conocida su biografía, trataremos de aproximarnos a su obra, hacer una primera relación de sus trabajos, determinar sus méritos y calidades, si las hubiere, su importancia y sus influencias en otros artistas.

A) La serie de cuadros sobre el azafrán

Consta de cinco lienzos donde se recogen distintas operaciones sobre la cosecha y comercio de tan preciado condimento. El primero es la *Recolección de la rosa del azafrán*, firmado en 1877, donde puede contemplarse más de una docena de personajes, mujeres sobre todo, que, inclinadas sobre los surcos, van recogiendo una a una las moradas flores y las van depositando sobre cestas de caña y mimbre, mientras una de ellas está volcando su cogida sobre una espuerta de esparto. La escena no resulta creíble, porque esta mujer y el niño van de manga corta y en espardeñas sin calcetines, cuando hay que tener en cuenta que la cogida de la rosa se ha de efectuar necesariamente antes de la salida del sol, de madrugada, con frecuente rocío, escarcha y frío abundante del momento en que se cosecha en otoño y, por tanto, la tarea no puede convertirse en una bucólica escena primaveral. Es una composición ficticia, basada en algún apunte del natural modificado en el estudio, tomado con mucha probabilidad en las cercanías de Caudete, pues la casona del centro del cuadro podría ser la finca "Doñana" ubicada en el término municipal de esta población.



"Recolección de la Rosa del Azafrán".

José Brú Albiñana. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia

El segundo es la *Vuelta de las roseras*, fechado en 1877, donde una bulliciosa comitiva de roseras y manijeros, casi los mismos tipos que en el cuadro anterior, que han acabado la recogida de la rosa, vuelven al pueblo con sus pertrechos y animales para comenzar la siguiente operación azafranera, el desbrizado, la monda o la operación conocida como *Sacando la rosa*, el tercero de los lienzos, firmado y fechado en 1878 en el que un grupo de personas se afanan en obtener los preciados estambres, que son depositados en panderos de cartón u hojalata, fase



"La vuelta de las roseras".

José Brú Albiñana. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia

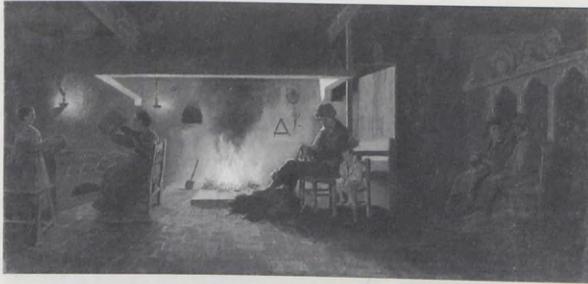


"Sacando la Rosa. El desbrizado".

José Brú Albiñana. 1878. Museo de Bellas Artes de Valencia

en la que en ocasiones (sobre todo en La Mancha) se establecían competiciones para determinar quién sacaba más rosa y quién era el más rápido. La escena se desarrolla en una amplia habitación, bajo una escalera de torneada barandilla, al pie de la cual una mujer está pesando la rosa recogida, se ven valeos y espuestas por el suelo donde extender la rosa del azafrán para que se seque el rocío y la humedad que pudiera tener, la farfolla por el suelo, niños jugando y los hombres encargados de suministrar la rosa a las mujeres sentadas alrededor de la mesa. Siempre parecen presentes los mismos tipos, vestimentas y coloración en estos cuadros. Las escenas en este y en el resto de las pinturas de la serie están tomadas del natural.

El cuarto lienzo es el *Tostado del azafrán*, operación delicadísima, casi siempre encomendada a expertas manos femeninas, donde en cedazos especiales y en anafes contruidos al efecto se secaba o tostaba el azafrán sacado sobre unas brasas muy amortiguadas. Para darle la vuelta se servían de dos cedazos con el fin de tocar lo menos posible el azafrán tostado ya por un lado, pues un manoseo excesivo rompería el tamaño de las hebras y disminuiría con ello la calidad y el precio del producto. Y eso es lo que podemos contemplar en el lienzo de Brú; la campana de una chimenea bajo la cual crepita el fuego donde se hacen las brasas que pasarán a los varios hornillos atendidos por una mujer; es por la noche, la última tarea de la



"Tostado del Azafrán".

José Brú Albiñana. 1878. Museo de Bellas Artes de Valencia

jornada en lo referente al azafrán, que había que tostar enseguida para que no se estropease pues su propia humedad le perjudica. Unos hombres charlan, como para indicar que ese trabajo no es propio de ellos sino de mujeres; la hermosa cantarera, la cenicera y otros elementos del ajuar doméstico presentes en la pintura, lo convierten en un buen documento etnológico.

Estos cuatro óleos sobre lienzo, tienen idénticas medidas, 50x105 cms.

El quinto de la serie es el *Comercio del azafrán*, fechado y firmado en 1880, la compra-venta del mismo, la determinación de su calidad y su precio por varios grupos de comerciantes. Al fondo se aprecian las instalaciones comerciales de Alcaraz, con varias romanas y balanzas para pesarlo. En la escena de los azafraneros se ve un edificio y un rótulo, *Calle de las Botellas*, ambos existentes en el callejero valenciano, tratándose con toda seguridad del comercio o lonja de *D. Dámaso Alcaraz*, tratante en azafranes, y padre, a buen seguro, de *D. Luis Alcaraz Jara*, gran amigo de José Brú Albiñana y quien le hizo el encargo de la serie. Este último lienzo es un poco mayor que los anteriores, siendo sus medidas 110x195 cms.

La serie, pintada entre 1877 y 1878 los cuatro primeros, y en 1880 el quinto, fue donada al Museo de Bellas Artes de Valencia por *D. Luis Alcaraz Jara* en 1948⁽²²⁾ y



"El comercio del Azafrán".

José Brú Albiñana. 1880. Museo de Bellas Artes de Valencia

entra en el mismo por entrega de sus hijos, *Luisa Manuela, Luis y Manuel Pedro Angel Alcaraz Cortés* el 20 de junio de 1967. Los cuadros se entregan a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos para que sean expuestos en el Museo Provincial de Valencia, de donde no podrán ser trasladados ni prestados a ningún centro ni población alguna, según recoge el acta de donación.⁽²³⁾

La prensa de la época se hizo eco del encargo a José Brú Albiñana, "*uno de los jóvenes pintores valencianos que más se distinguen*", por parte de un interviniente del comercio del azafrán. "*El Sr. Brú, que dio a conocer sus felices disposiciones artísticas en la oposición verificada hace algunos meses para la pensión de Roma, en la que mereció ocupar en la terna, ha pintado ya dos bellos cuadros, que representan el acto de coger la flor en los campos del azafrán y el regreso a casa de las recolectoras. Hay mucha verdad en los tipos y trajes, y tanto el dibujo como la agrupación de las figuras es digno de todo aplauso. De otros dos cuadros, que representan el arranque de los estambres, sobre la prolongada mesa en que se colocan las mujeres encargadas de esta operación, y el acto de tostar el azafrán, hemos visto los bocetos, que reúnen las mismas cualidades. Será una colección interesante...*"⁽²⁴⁾ Un año después,⁽²⁵⁾ el mismo periódico valenciano, *Las Provincias*, comentaba en sus páginas que Brú había terminado los cuadros que representan la recolección del azafrán para un rico comerciante, y, a la vez, indica que se habían contemplado unas acuarelas suyas bellísimas "*con un toque tan suelto como seguro*".

Durante el siglo pasado fue frecuente y abundante en Valencia el cultivo y comercio del azafrán; la ciudad era un centro comercial azafranero de importancia, donde no solo se operaba con la propia cosecha, sino también con las cosechas procedentes de La Mancha y Teruel, especialmente de la Manchuela, algunas de cuyas poblaciones (Motilla del Palancar, Campillo de Altobuey, Casas Ibáñez,...) producen los azafranes de mejor calidad del mundo. Novelda, en la provincia de Alicante, es uno de los centros exportadores por excelencia del azafrán; desde aquí se exportaba, sobre todo a la India, en bellísimas cajas de hojalata decorada con dioses del panteón hindú (Brahma, Shiva, Ganesa,...) en sus tapas, con bulbos de tan apreciado producto, monumentos arquitectónicos de la India o elementos relacionados con la metrópoli inglesa (leones, corona real, etc.). Las inscripciones suelen ir en sánscrito y en inglés, avisando de la calidad del producto

(22) Almanaque *Las Provincias* para 1948. Pág. 579.

(23) ARASCV, Acta de Donación de 20-VI-1967.

(24) *Las Provincias*, 21 agosto 1877.

(25) *Las Provincias*, 5 mayo 1878.



Caja para exportar Azafrán a la India. Imagen de Nuestro Señor Krishna. Colección particular. Valencia

y de la ausencia en el mismo de cualquier materia de origen animal. Muchas de estas cajas se fabricaban en Badalona y, claro está, un negocio tan floreciente fue lo que motivó el encargo de esta serie de cuadros por un rico mercader valenciano a José Brú.



Krishna. Imagen para decorar una caja de exportar Azafrán a la India. Colección particular. Valencia

Estas pinturas ejercieron alguna influencia en la publicidad comercial de la época, y así, podemos ver figuras de sus lienzos, como la mujer que vuelca su espuerta o el hombre de la alforja al hombro, utilizados aisladamente de sus conjuntos en litografías publicitarias, quizá también encargadas por el azafranero Alcaraz Jara o algún otro comerciante de este oro de los pobres. He podido estudiar fragmentos bellísimos de la publicidad referida, que parecen pertenecer a un listado de precios del azafrán desde el 15 de octubre de 1874 al 14 de octubre de 1880, donde queda patente la influencia de la pintura de José Brú.

Constituye esta serie uno de los mayores logros artísticos del pintor; es preciso recordar que la realizó con unos 22-23 años y aunque tienen algunos defectos propios de su bisoñez en ese momento, un dibujo en ocasiones rígido y una composición desordenada, hay atisbos, sin embargo, de buen colorido y el anuncio de un buen artista, con dotes suficientes, con una personalidad prometedora, pero que no cuajó, malogrado por las circunstancias personales que le tocó vivir.

Al igual que ocurre con el *Joc de pilota a llargues*, del que nos ocuparemos después, estas pinturas de Brú Albiñana no solo son una obra de arte, sino que son un documento histórico (cuestión que demasiadas veces es perdida de vista por los historiadores del arte) que nos ayuda a conocer otros aspectos de la experiencia humana, los cultivos agrícolas de la época, la práctica comercial y, sobre todo, la indumentaria que seguía usándose en los pueblos. Viene a ayudar el arte, así, a la arqueología industrial, disciplina novedosa en la que tiene cabida el mundo de los catálogos, fuentes inagotables de imágenes, la publicidad y los bellos continentes destinados a envasar el azafrán y exportarlo a exóticos países de Oriente.

B) Joc de pilota a llargues.

(Oleo sobre lienzo. 60x88'5 cms.)

Junto con el *Tribunal de las Aguas*, de Bernardo Ferrándiz, este es uno de los cuadros costumbristas valencianos más conocidos y más apreciados del gran público, por entroncar y dar a conocer la cultura valenciana en una de sus manifestaciones lúdicas más queridas, el juego de la pelota, en esta ocasión en la modalidad de "a llargues".

El boceto del cuadro sigue en propiedad de D. José Ivancos Brú, nieto del pintor, y gracias a él sabemos que fue un apunte tomado directamente del natural, cuando se celebraba la partida de pelota en una calle de Quart de Poblet. El autor, sirviéndose de este boceto, lo acabó en el estudio e introdujo modificaciones en la composición: añade una cúpula a la iglesia del fondo, modifica fachadas



“Joc de pilota a llargues”. José Brú Albiñana. 1881. Museo de Bellas Artes de Valencia

y elementos de algunas casas, introduce arbolado y unos haces de cañas cortadas, retrata, incluso, a algún miembro de su familia, en concreto una de sus hermanas, que aparece “festeando” a la derecha del lienzo, etc., pero salvo estos detalles, puede decirse que sigue con bastante fidelidad el boceto inicial, al menos la distribución del espacio y la ordenación de los personajes.

Por tanto, este cuadro constituye un documento de gran importancia etnológica e histórica, así como artística, al contar con el boceto y la obra a que dio lugar y estar tomado de la realidad directamente. Jugadores y espectadores aparecen ataviados con chalecos, redecillas, zaragüelles, negrillas, pañuelos, mantas, espardeñas, sombreros, etc., haciendo las delicias de los indumentaristas valencianos.

Con un colorido logrado, un poco terroso, y una disposición adecuada, el dibujo resulta demasiado prieto y rígido, sin la soltura que lograron otros pintores de su generación con una pincelada más rápida, suelta y deshecha; se aprecia en la obra que es debida a un artista que promete, que podía y que iba a más, pero al que las circunstancias y la repetitiva pintura de abanicos que por

supervivencia tuvo que practicar, le impidieron mejorar en su estilo y en su calidad.

El cuadro fue donado al Museo por su hija, D.^a Josefa Brú Dasí, y su nieto e hijo de la anterior, D. José Ivancos Brú, el 22 de mayo de 1987, según acta de donación correspondiente, y en la misma se incluyen otras obras (dos platos, dos abanicos, la portada de la iglesia de San Andrés y un retrato de su hermano Antonio) igualmente donados por sus herederos directos.

El **Joc de pilota a llargues** ha servido de inspiración reciente a otro artista valenciano actual, *Josep Herrero*, “*Jeroni*”, de Paterna, quien en una deliciosa acuarela recoge una partida de pelota valenciana similar celebrada en Benifaraig, con una luz estival potente muy bien conseguida, así como el ambiente en torno al juego, la arquitectura de la calle donde se celebra y también, como no, la indumentaria de los personajes, donde las zapatillas deportivas han venido a sustituir a las espardeñas y los uniformes blancos de pantalón largo y camisetas a los zaragüelles y chalecos del siglo pasado.⁽²⁶⁾ En los dos casos,

(26) Levante, 18 noviembre 1996.

tanto en el de Brú como en el de "Jeroni", el *joc de pilota* está presentado como una instantánea fotográfica, donde el movimiento se ha detenido. José Brú tiene bien aprendida la lección de Ferrándiz, pero aún no la ha acabado de decir.

C) Retratos

La actividad de retratista fue una de las más frecuentes del pintor, dentro de la poca obra localizada y conocida que se tiene, y sobre todo llevada a cabo con los miembros de su familia.

Guarda el Museo de Bellas Artes de Valencia dos retratos de los padres del pintor, ambos de 75x108 cms., óleo sobre lienzo, fechados y firmados en 1880 y dedicados a sus progenitores, "*A mi querido padre*" y "*A mi querida madre*", según puede leerse en los mismos. Las donantes fueron las hermanas *Matilde, Amparo y Carmen Marqués Brú*, quienes cumplían con ello la última voluntad de su padre *D. Francisco Marqués*, al parecer casado con una hija de José Brú y, por tanto, yerno suyo. La donación se hace a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos para ser expuestas en el Museo Provincial, de donde no podrían salir las obras, a tenor de lo expresado en la rígida redacción de este tipo de documentos.⁽²⁷⁾ Asimismo, el Museo guarda un *Retrato de Antonio Brú Albiñana*, hermano del pintor y compañero de estudios en las aulas de San Carlos, como ya quedó indicado páginas atrás. Es también de pequeño formato (Óleo sobre tabla, 44x28'5 cms) y viene a demostrar una vez más, la afición del artista por pintar a los miembros de su familia y su capacidad para plasmar la psicología de los personajes, la honradez y la seriedad de sus padres y el afecto con que los pintó el hijo artista.

D) La puerta de la Iglesia de San Andrés

(Óleo tabla, 34x23 cms.)

El lienzo pertenece a los fondos del Museo de Bellas Artes y está fechado y firmado en Valencia, en el año 1880. Representa la salida de un grupo de personas de algún oficio religioso celebrado en la antigua parroquia valenciana, cuya magnífica portada barroca con columnas salomónicas sirve de marco incomparable a una escena intrascendente en la que pueden verse unos caballeros de levita, bastón y chistera, damas con guantes y mantilla y un par de pedigüños que esperan la limosna del grupo de gente que se dispone a salir. Las figuras humanas son diminutas, porque el interés del pintor está en la portada de la iglesia (hoy conocida como parroquia de San Juan de la Cruz), pero le confieren una cierta vitalidad, aunque un poco efectista y teatral por las rebuscadas poses de los caballeros. De nuevo Brú se detiene y mima la indumentaria de los personajes en esta obrita, de lo más destacado

de su producción, donde se documenta la imagen de bulto redondo de San Andrés, el antiguo titular de la iglesia, hoy inexistente.

E) Abanicos

Con la donación de D. José Ivancos Brú, entran al Museo dos telas de abanicos del artista, cuyo tema pictórico en sus respectivos países es en el primero una *Entrada triunfal en Roma*, y en el segundo una visión de las *Termas de Caracalla*, ambos de idénticas medidas, 35x67 cms. en los ejes.

Otros dos abanicos pericones, propiedad de D. José Ivancos, representan uno las Hilanderas velazqueñas y otro una escena galante. En todos ellos puede apreciarse el dominio que del medio llegó a poseer Brú y es que fue su actividad principal y su medio de vida durante toda la vida.

F) Platos cerámicos

Procedentes también de la donación de D. José Ivancos, hecha en nombre de su madre, se trata de una pareja de platos de cerámica fechados y firmados. El primero de ellos (46'3 cms. de diámetro) tiene por tema una pareja de palomas con una guirnalda de flores alrededor, fechado en 1884; el segundo (45'5 cms. de diámetro), igualmente firmado y fechado el 14 de septiembre de 1894, presenta una pareja de perrillos y unas flores en el lado izquierdo. Realizados con bastante minuciosidad y detallismo, manifiestan gran soltura en la ejecución de las flores y nos presentan a un artista lleno de ternura y amabilidad en un trabajo sin mayor pretensión pero habitual en su tienda de abanicos donde estarían a la venta como objetos decorativos.

G) Desembarco de Francisco I en Valencia

Como ya es conocido, con esta obra compitió para la beca en Roma que otorgaba la Diputación Provincial el año 1876, de la que resultó ganador Ignacio Pinazo. Representa la llegada a Valencia del monarca francés prisionero del Emperador Carlos V. Fue donado al Museo por D.^a Josefa Brú Dasí, hija del pintor, el 14 de agosto de 1965, inscribiéndose con su larguísimo título, *La llegada de Francisco I a la plaza de Valencia, conducido prisionero por las tropas del Emperador Carlos V, al mando del General Alarcón*, según consta en el acta extendida a efecto.⁽²⁸⁾ Sus medidas son 150x200 cms., está firmado en 1876 y fue donado a la Real Academia de San Carlos para que fuera expuesto en el Museo Provincial de Bellas Artes, del que no podrá salir por ningún concepto, según se indica en el acta de donación. El cuadro resulta

(27) ARASCV, Acta de Donación de 22 de diciembre de 1967.

(28) ARASCV, Acta de Donación de 14 de agosto de 1965.

muy teatral, con poses muy estudiadas en los personajes amontonados, que le restan naturalidad y le otorgan artificialidad; tiene algún problema de guardarrópia anacrónica; el dibujo no es malo, la escala un poco achatada y el color entonado, pero nada pudo hacer frente a la obra del mismo título que presentó Pinazo, con un desarrollo del tema propuesto en el examen de mucha más calidad. En la obra de José Brú se nota su admiración por Velázquez y la influencia del mismo en la disposición de los personajes, la presencia de picas, lanzas, y su conocimiento de la historia del arte español en elementos como las naos del fondo.

H) Otras obras

Están en posesión de su nieto D. José Ivancos Brú algunas obras menores del artista, de pequeño formato, como son un *Salvador Eucarístico*, inacabado, sobre tabla, con una dedicatoria posterior, "a Nieves", y fechado en 1895; un *Caballero consultando unos libros*, de espaldas y ataviado con casacón y peluca empolvada, tema tan del gusto de la época; un *Tipo valenciano*, con indumentaria popular; los abanicos ya comentados y el mencionado boceto del juego de pelota.

Otra rama de la familia del pintor, en concreto D.^a Rosa María Blázquez, se halla en posesión de tres obras del mismo. Una es un fragmento de aquella obra de grandes dimensiones titulada *Isabel de Borbón reprocha a Felipe IV la privanza de Olivares*, (óleo lienzo, 100x80 cms. aprox.) que, según manifestaciones de la propia familia, fue el mismo autor quien se encargó de trocear la obra para así poderla acomodar. El fragmento que hemos visto corresponde a la figura del rey Felipe IV, recortado en un fondo oscuro de inspiración velazqueña, pero cuya anatomía de la mano apoyada sobre el brazo del sillón no está bien conseguida o no está acabada; su rostro inexpresivo lo captó mejor José Brú, aunque también lo tuvo mucho más fácil por conocimiento del personaje a través de las obras de Velázquez y la propia inexpresividad del Austria. Una segunda obra es un retrato de su hermana Emilia, que parece inacabado, y la tercera un retrato de otro de sus hermanos, este mejor que aquél; quizá correspondan a sendos trabajos académicos o prácticos para hacer mano, teniendo como modelos a los miembros de su familia; ambos son de pequeño formato.

Por donación de otros familiares del artista residentes en Madrid, entró en el Museo de Bellas Artes una nueva obra, *Un mendigo*, que está en proceso de estudio.

Hasta aquí las obras conocidas y localizadas de José Brú Albiñana; a lo largo de su biografía hemos dejado referencias de otras obras del pintor, pero en paradero desconocido; y aún podemos señalar otras noticias, como

las que da Las Provincias⁽²⁹⁾ respecto de algunas de ellas, *Me gusta el hospedaje*, expuesto en un escaparate en la calle Zaragoza, "que es de la época de los casacones, predilecta de nuestros pintores"; o la que tituló "*Prima dona repasando el papel en su cuarto*", expuesto en el escaparate de la Gorrería Belear y que fue vendido para Francia; o los varios *San Pablo* que realizó, según noticia que recoge más recientemente la revista *Els Grisons*, de La Ollería, en tres pequeños artículos sobre el artista debidos a *Rafael Valls Montes* y publicados en marzo, mayo y junio de 1968. En fin, son noticias sueltas que tienen de interés su contribución al conocimiento más completo de la vida y la obra del artista, pero poco más se puede decir mientras no se conozca su ubicación y se puedan estudiar.

Para finalizar, y a modo de resumen, diremos que José Brú Albiñana fue un artista prometedor, pero sin suerte; un pintor dotado y capaz, que, por circunstancias, no pudo cuajar una producción de elevada calidad, aunque sí la dejó iniciada en algunas de las obras que hemos comentado y que de haberse dedicado a tiempo completo a la pintura, hoy se le podría comparar con los "tablotins" de *Meissonier*; con *Rosales*, *Palmaroli* o incluso con el alicantino *Gisbert*, o haber alcanzado la maestría de *Ferrándiz*, al que tanto admiraba y seguía a su manera. Sus obras destilan la valoración que de lo popular hacían los románticos y la expansión de los nacionalismos, con búsqueda de las raíces culturales de cada pueblo y las señas de identidad diferentes. Sus cómitentes fueron los burgueses, comerciantes y terratenientes, cuyos encargos e intereses conducían a una trivilización del costumbrismo y daban una visión poco real de la Valencia del momento, que se alejaba cada vez más de las corrientes artísticas internacionales, aunque ahora se esté revisando el periodo por los historiadores del arte y se presta atención a sus protagonistas, entre los que sin duda hay que contar con José Brú Albiñana. Realizó una pintura narrativa, que partía de un buen dibujo, a veces demasiado cerrado, recreándose en los detalles, con una coloración cálida, que busca agrandar y que la convierte en un poco ingenuista. Se adentró también en el mundo de la ilustración, colaborando en periódicos y revistas valencianas y practicó diversos géneros pictóricos, marinas, pintura de historia, pintura religiosa, temas de costumbres, paisaje urbano, etc., etc., en ese afán suyo tan vocacional y tan grande por conocer y practicar el arte de la manera más amplia posible.

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA
Museo de Bellas Artes de Valencia

(29) *Las Provincias*, 30 de octubre de 1879 y 21 de diciembre de 1879.

ACERCA DEL INFLUJO DEL ARTE ROMANO EN EUROPA

La influencia de Roma se halla presente en las raíces de nuestra civilización, absorbida y oculta, pues además la multiplicidad de nuestro pasado es más palpable referido a Roma que a cualquier otra época histórica.

Para el conjunto de la Edad Media y el Renacimiento, Roma fue la imagen de un común y glorioso pasado, en parte desconocido históricamente. En el siglo XVI, la sola existencia de las ruinas de Roma evidenciaba la superioridad de la antigua sobre la moderna cultura. Innumerables leyendas se habían tejido en torno a lugares concretos, como el Panteón, supuestamente edificado sobre una montaña de tierra que ocultaría un tesoro... Hasta visitantes históricamente sensibilizados, como *Petrarca*, daban crédito a muchas de aquellas historias y fábulas.

Sin embargo, poco a poco los primeros estudiosos comenzaron a comparar los textos antiguos con las ruinas de la época, recogiendo inscripciones fragmentadas e identificando partes de los edificios que habían sobrevivido (WEISS 1969).

En la actualidad, podemos afirmar que la **arquitectura romana** nos es conocida por dos fuentes: las ruinas que sobreviven y el tratado "De Architectura" de *Vitrubio*, el único que ha perdurado del mundo antiguo. En contra de algunas opiniones, hoy en día resulta evidente la huella de Roma en la planificación y desarrollo de la arquitectura moderna.

La gran calidad y riqueza de la arquitectura romana no fue en un reciente pasado apreciada en su totalidad, en parte debido a los conocimientos arquitectónicos contemporáneos, pero en parte también por la visión excesivamente "arqueologizada" del arte romano en su conjunto. Esta tendencia ha ido cambiando progresivamente a raíz de los importantes trabajos de *William MacDonald*, entre 1965 y 1986 (MAC DONALD 1982).

Mac Donald demostró que la arquitectura romana imperial no estuvo dominada por consideraciones de detalle, tal como el seguimiento rígido de los órdenes clásicos, sino que los romanos elaboraron un complejo armazón urbanístico, que implícitamente, aún tienen en cuenta un gran número de arquitectos y teóricos modernos. Muchas reconstrucciones de centros urbanos en las viejas ciudades europeas, son deudoras de las antiguas planificaciones romanas. Quedan, todavía, una gran cantidad de factores por aprender del arte y la arquitectura de Roma,

olvidándonos ya de la relación lineal básica y continuista con el arte griego (BRENDEL 1979).

El constante redescubrimiento de la arquitectura romana puede estudiarse en una serie de tipos de edificios, que perduran hoy en día, inspirados en aquellos de los antiguos romanos. Como más significativos pueden citarse la basílica, las termas, el arco de triunfo y los edificios de planta centralizada.

La basílica. Este edificio representa la continuidad entre la arquitectura "pagana" y la cristiana, y fue reinventado en época de *Constantino*. En efecto, este emperador continuó la política constructiva imperial, pero a la hora de dotar de un espacio concreto a la nueva religión oficial, no le pareció oportuno el continuismo que representaban los viejos templos romanos, y así se sirvió de un tipo de edificio muy común y enraizado en la vida civil, como lugar de reunión por diversos motivos: la basílica, revestida además de importancia social por impartirse en ella la justicia.

Su planta, rectangular, rodeada por una columnata, con un asiento para el magistrado en el centro y cabecera de uno de los lados cortos, se adaptaba perfectamente a sus propósitos religiosos: el trono derivó con facilidad en silla para el sacerdote oficiante; así debieron ser las basílicas Laterana y Vaticana en Roma, obras de Constantino que conservaron la más pura tradición constructiva romana, aunque sus fines eran enteramente nuevos.

La forma basilical se perpetuó en las iglesias post-constantinianas de Roma (San Pablo Extramuros, Santa María la Mayor, San Clemente), en Rávena (San Apolinario in Classe) y en los templos románicos italianos, así como, por ejemplo, en la conocida Capilla Palatina de Aquisgrán, obra de *Carlomagno*, quien se consideró a sí mismo digno émulo de los emperadores romanos.

El "revival" de la arquitectura romana que supuso el románico de los siglos XI y XII, eclosionó en la Florencia renacentista con *Brunelleschi*, y posteriormente en Francia e Inglaterra a fines del período barroco, cuando comienza la búsqueda de los principios en arquitectura. Un énfasis en el soporte estructural se dio durante el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, con *Lord Burlington* y *William Kent* (WATKIN 1986).

Las termas. Son construcciones vitalmente importantes por su técnica edilicia, planificación y configuración

espacial. En este sentido, las famosas y bien estudiadas Termas de Caracalla en Roma constituyen el clímax de un tipo iniciado en la primera mitad del siglo I de la Era, con *Nerón*. Las ruinas se hallaban en relativo buen estado todavía durante los siglos XVI y XVII, pudiendo ser estudiadas por *Serlio*, *Palladio* y *Borromini*; y hasta el presente ningún edificio público civil ha sobrepasado en grandeza el diseño de las termas imperiales romanas.

Fue *Palladio* en sus visitas a Roma, entre 1541 y 1554, quien estudió las termas de forma más exhaustiva que cualquier otro arquitecto actual; reconstruyó los planos, alzados y secciones de las termas de *Agripa*, *Tito*, *Trajano*, *Caracalla* y *Constantino*, dando a conocer en base a ello su programa de reforma y "purificación" de la arquitectura inglesa de su tiempo.

Por su parte, merece destacarse la figura del arquitecto francés *Peyre*, quien en la segunda mitad del siglo XVIII visitó Roma con el fin de estudiar las termas y la arquitectura doméstica romanas, para subsiguientemente publicar su trabajo capital "Oeuvres d'architecture" (1765), de gran influencia en la época; sus diseños rayaban en la megalomanía, con grandes planificaciones axiales muy complejas, decoradas con columnatas.

Fue, sin embargo, un arquitecto inglés del XIX, *Elmes*, quien construyó uno de los edificios públicos más impresionantes en el grandioso estilo termal: St. George's Hall, en Liverpool (1839-56), combinación de edificio para impartir justicia y sala de conciertos (BALDWIN SMITH 1956).

El arco de triunfo. Nació probablemente como una construcción efímera, levantada por los magistrados romanos para honrar a sus héroes militares. Hacia fines del siglo I aC., el arco de triunfo se convirtió en el más importante de los monumentos ricamente decorados, que cumplían la función de puerta, por lo que pronto pasó a ser un claro y reconocible símbolo del poder y el orden romanos. Los arcos de mayor fama en Europa son los de *Tito*, *Septimio Severo* y *Constantino*, en Roma, y los de *Rimini*, *Pola*, *Ancona* y *Orange*, aunque no por ello resultan de menor trascendencia el resto de los mismos.

La idea del arco de triunfo como imagen de la grandeza de Roma fue retomada por Carlomagno y continuada fundamentalmente en el arte Románico, cuya arquitectura viene definida por el arco de medio punto, característicamente romano.

El Proto-Renacimiento toscano se halla impregnado igualmente de la forma de la arcada semicircular. S. Francesco de Rimini, construida por *Malatesta* a las órdenes de *Alberti*, hacia 1450, se constituye en la primera iglesia cristiana cuya fachada fue concebida como un gigantesco arco de triunfo, tomando como modelo el arco de *Augusto* de dicha ciudad italiana.

Un paso más puede observarse en la iglesia de S. Andrea de Mántua (1470), donde *Alberti* fusionó en su fachada el arco de triunfo romano con el frontón clásico.

Si la forma del arco triunfal se ha reproducido en numerosísimas ocasiones, también se recuperó su original función durante el Renacimiento, para servir de soporte emblemático a las entradas triunfales de los Reyes en las ciudades, como por ejemplo, la de *Alfonso I de Aragón* en Nápoles, en 1443.

La Francia de *Luis XIV* supuso un reencuentro con los cánones clásicos, al desarrollar este monarca su particular programa iconográfico, comenzando por conmemorar su boda y la Paz de los Pirineos con un entrada triunfal en París, en 1660, flanqueada por series de arcos monumentales de piedra, ricamente decorados.

Las excavaciones en el antiguo Foro romano, a lo largo del siglo XVIII, despertaron en gran medida la curiosidad y el estudio de este tipo arquitectónico, además si tenemos en cuenta que los arcos se hallaban todavía semienterrados.

Los arcos de triunfo, en su forma más literal, sirvieron a *Napoleón* como monumentos en los cuales legitimar su nuevo poder; el ejemplo capital es el Arco de Carrusel, en París (1806), obra de *Percier* y *Fontaine*, inspirado en el arco de Constantino en Roma, del que semeja una copia casi exacta.

Ya en el siglo XX merecen citarse los diseños de *Sir Edwin Lutyens*, en Liverpool, como muestra de la supervivencia del motivo del arco de triunfo romano.

Finalmente nos ocuparemos de los **edificios de planta centralizada**, cuyo modelo principal es el **Panteón** de Roma. Este grandioso templo circular, ya imitado por los antiguos, se configura como uno de los más potentes influjos en el desarrollo de la arquitectura europea occidental. Concebido como "imagen del mundo", quizá por ser el edificio romano mejor conservado, encuentra toda su grandeza en el interior, con una universal forma circular (BOATWRIGHT 1987).

Otros prototipos importantes de plantas centralizadas en la antigua Roma los hallamos en el llamado "Templo de Minerva Médica", en la villa de *Adriano* en Tívoli y en el Palacio de *Diocleciano* en Spalato, por poner sólo algunos ejemplos.

La arquitectura bizantina se alza como continuadora de esta tradición cupulada con la famosísima iglesia de Santa Sofía en Constantinopla del 537.

Ya en época renacentista, la primera iglesia de planta centralizada será Sta. María de los Angeles, en Florencia, obra de *Brunelleschi*, una estructura octogonal con capillas laterales.

Bramante, Bernini y Borromini continuaron admirando el Panteón por cuanto representaba una imagen perfecta del cosmos y simbólicamente apropiada para el culto cristiano.

En la Inglaterra del siglo XVIII se produce un interesante resurgir de las formas clásicas romanas, destacando la figura de *Lord Burlington*, pionero del retorno a la autenticidad de la arquitectura antigua: su propia villa en Chiswick estaba inspirada en la “Villa Rotonda” de Tívoli.

Mientras los arquitectos ingleses y alemanes se limitaban a copiar las formas de la arquitectura antigua, los franceses trataban de captar su esencia; un ejemplo radical de lo último aparece en la Escuela de Cirugía de París (1775), obra de *Goudoin*, que simula un medio-Panteón con gradas como un teatro, para impartir clases.

En épocas más actuales la forma circular la vemos aparecer en repetidas ocasiones, demostrando que el edificio atemporal que es el Panteón va perpetuando la tradición humanística clásica a través de Europa (MAC DONALD 1976).

El **legado del arte romano** puede apreciarse también gracias a la **escultura**. Fue la antigua escultura romana, sin solución de continuidad, la que proporcionó inspiración a los artistas del Renacimiento, tanto escultores como autores de relieves o pintores.

Tres aspectos principales de esta herencia cultural pueden tenerse en cuenta. Primero, la supervivencia de obras antiguas a través de la Edad Media y su influencia en el temprano Renacimiento.

Segundo, el activo coleccionismo de las antiguas esculturas durante el Alto Renacimiento, desde 1450, y su decisiva influencia en los artistas contemporáneos.

Y tercero, la difusión del coleccionismo por Europa Occidental y Norteamérica, con la gradual conversión de las colecciones privadas en Museos públicos; la variada respuesta de los artistas post-renacentistas, ya emotiva, intelectual o romántica; y la *apertura y agrandamiento de nuestros conocimientos del arte antiguo, desde el siglo XVIII en adelante, gracias a los descubrimientos de la arqueología, lo que propició el estudio y la clasificación de las antigüedades romanas por los historiadores del arte.*

A fines del siglo IV dC., Roma era una ciudad de esculturas. Se decía que incluso había más estatuas que gente, teniendo en cuenta que entonces la población de la ciudad se cifraba en torno al millón de habitantes.

Dos inventarios de esculturas, el “*Curiosum Urbis*” y el “*Notitia Urbis*”, derivados de un original de tiempos de Constantino, hablaban de: 2 colosos, 2 columnas esculpidas, 22 estatuas ecuestres, 80 imágenes de oro y 74 de marfil de dioses, 36 arcos triunfales y 3.785 estatuas

de bronce; no se incluyen ahí las numerosas estatuas de mármol, sarcófagos o vasos decorados.

Las dos principales fuerzas destructivas de este inmenso legado fueron las *invasiones bárbaras* y el *Cristianismo*, a lo que se unieron los efectos devastadores del paso del tiempo, la negligencia y el abandono. Por ejemplo, cuenta *Procopio* como historiador de las guerras contra los Godos (537 dC.) de qué forma rompieron los defensores romanos las grandes esculturas del Mausoleo de Adriano, para repeler el ataque de estos bárbaros.

Durante los siglos V y VI, se intentó conservar la estatuaria antigua, sin demasiado éxito.

Más tarde, la política papal estuvo a favor de la expoliación de monumentos antiguos: el consabido fanatismo iconoclasta. Una de las peores destrucciones de estatuas de bronce en la ciudad de Roma tuvo lugar el año 664, con ocasión de la visita de *Constante II* a la ciudad.

De los años 700 al 1000 contamos con un interesante documento: “El itinerario de Einsiedeln”, que describe lo que vio un peregrino alemán a fines del siglo VIII —inicios del IX— en la ciudad de Roma. El nombre de este documento está tomado del monasterio de Einsiedeln, en Suiza, donde fue descubierto este manuscrito, en el siglo XVII. Describe los edificios y esculturas supervivientes de la Antigüedad clásica: Loba Capitolina, Marco Aurelio a caballo, Spinario, Dioscuros, etc. La mayor fama fue para el Marco Aurelio del Capitolio, modelo de numerosas estatuas ecuestres y ya copiada en el siglo XV (WARD-PERKINS 1984).

La influencia de la escultura antigua *durante el Renacimiento* se explica en función de la diferencia con la Edad Media, que estriba en una actitud mental, un humanismo intelectual de los hombres renacentistas hacia la belleza de las obras del arte antiguo. Se pretendía un resurgir de la Antigüedad y la creación de una “nueva Roma”.

Pero no fue hasta la segunda mitad del siglo XV cuando comenzaron a formarse las colecciones papales de antigüedades, en Roma. *Pablo II* (1464-71) fue el primero, si bien su sucesor *Sixto IV* fundó el primer Museo de Arte Antiguo en el “Palacio de los Conservadores”, en el Capitolio.

También *Julio II* destacó por la creación de la colección de esculturas antiguas del Belvedere, entre las que destacaba el “Apolo del Belvedere”, paradigma de la antigua belleza clásica.

El influjo del arte de la Antigüedad en artistas del *Renacimiento*, tanto escultores como pintores es innegable. Mostraron una creciente tendencia a ser influidos por trabajos individualizados de la Antigüedad, especialmente los situados en los jardines de Roma.

Miguel Angel, que llegó a Roma desde su Florencia natal en 1496, se conmovió profundamente con la forma física del llamado “Torso Belvedere”, y más impresionado aún quedó ante la contemplación de las figuras del grupo del “Laocoonte”, que estudió tan pronto se descubrieron, en enero de 1506. Muchos de sus trabajos dejaron sentir la influencia de ambos grupos, especialmente por sus anatomías (piénsese, por ejemplo, en el techo de la Capilla Sixtina, o en su famosa estatua desnuda de David).

Pero el más consumado e influyente de los artistas renacentistas fue *Rafael*. A partir de su llegada a Roma en 1508, desarrolló su interés por la Antigüedad, estudiando los restos de esculturas antiguas aún existentes en la ciudad (BOBER y RUBISTEIN, 1986).

La expansión del Arte Antiguo tiene lugar durante el Barroco. El gusto por el espíritu de la Antigüedad Clásica se extendió por Europa Occidental entre los años 1550 y 1750, comenzando por Francia, con su rey *Francisco I*.

Hubo principalmente dos medios de transmisión del nuevo gusto artístico: los libros de grabados, que reproducían vistas de Roma y sus obras de arte, destacando el conocido trabajo de MONTFAUCON, “L'Antiquité expliquée et représentée en figures” (1719-24), así como los modelados o copias de estatuas clásicas, destinadas a embellecer los jardines y villas de reyes y nobles (LABROT 1987).

Grandes colecciones particulares surgen en Roma: *Medici, Borghese, Ludovisi, Giustiniani y Barberini*. Otro hito importante fue la publicación de un catálogo ilustrado de las estatuas de la Colección Giustiniani, en 1631, que hizo que cundiera el ejemplo entre otros mecenas. Se desarrolló así una verdadera pasión por coleccionar esculturas antiguas, extendiéndose a la mayoría de las Cortes europeas del XVII, destacando en ello el rey inglés *Carlos I*.

Durante el período neoclásico, va a ser Inglaterra, en líneas generales, la que tome el relevo a Francia en cuanto a estudiosa del legado de Roma, especialmente a fines del siglo XVIII, cuando un gran número de turistas se desplazó por Europa para ver ciudades como Roma, Florencia o Nápoles, contemplando en lo posible sus series de esculturas antiguas.

Alarmados los Papas por el posible expolio de obras de arte, fue *Clemente XII* el que persuadió al Cardenal *Albani* para constituir la primera gran colección de antigüedades, estableciéndose así el núcleo del Museo Capitolino de Roma, estímulo a su vez para la creación de diferentes museos estatales en Europa, como el British o el Ermitage.

La mayoría de las esculturas de Albani procedían de las recientes excavaciones llevadas a cabo en la villa de Adriano en Tívoli. Una segunda galería de esculturas antiguas se formó en el Vaticano bajo el Pontificado de *Clemente XIV*, en 1769, pasando a llamarse por ello *Museo Pío-Clementino*.

En 1796, Roma fue ocupada por los franceses y durante las guerras napoleónicas el legado romano viajó a Francia, pues se transportaron a París los mejores ejemplares de escultura antigua, entre ellos el Laocoonte y el Apolo del Belvedere; después de una efímera estancia en el Louvre, volvieron a Roma tras la derrota de Napoleón en Waterloo.

Otra consecuencia del control francés sobre Italia con el expolio de sus obras de arte, fue el propósito de establecer, por parte en esta ocasión del Gobierno Británico, de una Colección Nacional bien consolidada, con piezas capitales del Arte Antiguo de distintas procedencias; la yuxtaposición de civilizaciones se justificó para estimular los análisis comparativos y los aspectos didácticos de todo el conjunto de obras de arte.

A ello se unió el desarrollo de un movimiento neoclásico en arte, a partir de 1780, cuyo gran exponente en escultura fue *Antonio CANOVA* (1757-1822). Varios escultores ingleses siguieron esta línea: *Flaxman, Chantrey o Westmacott*.

Fue hacia 1855 cuando la pasión por coleccionar esculturas romanas antiguas decayó, a raíz de la influencia de *Ruskin* en el sentido de proponer una vuelta a la arquitectura gótica como raíz del verdadero “estilo cristiano”, en detrimento de la romana, a la que consideraba “pagana y desfasada”.

Durante el último cuarto del siglo XIX hubo un intento por parte del grupo denominado “Nueva Escultura” de volver a la tradición romana, explorando sistemas para representar poses naturalistas y detalles realistas en las esculturas; la esencia de este movimiento era que su máximo interés estribaba en el desnudo como expresión artística; un buen exponente sería el escultor *Auguste Rodin*, muchas de cuyas figuras derivan de la más formalista tradición romana clásica.

Un nuevo y por el momento último florecimiento del legado escultórico de Roma se dio entre los años 1890 y 1930, aproximadamente, con el aumento de las colecciones privadas de estatuaria antigua, destacando las de *Astor y Lever*, entre otras (VERMEULE 1964).

Llegados a este punto del análisis, podemos concluir lo expuesto con anterioridad afirmando que si bien es evidente la influencia del arte romano en todas las épocas históricas en mayor o menor medida, existen todavía muchos aspectos interpretativos de sus soluciones

espaciales y sus concepciones simbólicas, entre otras cuestiones, que nos resultan por el momento desconocidas, y que sólo estudios exhaustivos de las edificaciones conservadas, por lo que respecta a la arquitectura, permitirán la comprensión total de su arte.

CRISTINA ALDANA NACHER
Universitat de València

BIBLIOGRAFIA

- BALDWIN SMITH, E. (1956), *The Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton.
- BOATWRIGHT, M.T. (1987), *Hadrian and the city of Rome*. Princeton.

- BOBER, P.P. y RUBINSTEIN, R.O. (1986), *Renaissance Artits&Antique Sculpture: a handbook of sources*. Oxford.
- BRENDEL, O.J. (1979), *Prolegomena to the study of Roma Art*. New Haven-London.
- LABROT, G. (1987), *L'Image de Rome*. París.
- MAC DONALD, W.L. (1976), *The Pantheon: Design, Meaning and Progeny*. London.
- MAC DONALD, W.L. (1982), *The Architecture of the Roman Empire*. New Haven-London.
- VERMEULE, C.C. (1964), *European Art and the Classical Past*. Cambridge.
- WARD-PERKINS, J.B. (1984), *From Classical antiquity to the Middle Ages*. Oxford.
- WATKIN, D. (1986), *A History of Western Architecture*. London.
- WEISS, R (1969), *The Renaissance Rediscovery of Classical Antiquity*. Oxford.

UN ESCULTOR IMAGINERO EN LA VALENCIA DE ENTRE SIGLOS XIX Y XX: VENANCIO MARCO

La escultura es el arte de modelar, de tallar y esculpir tanto en barro y piedra, como en madera, metal u otro material, representando siempre de bulto una figura o grupo de figuras, un objeto real o imaginario, alegórico o simbólico.

La imaginería es un aspecto de la escultura y quizás uno de los más importantes. El arte de la imaginería ha sido una de las actividades preferidas en Castilla, Andalucía, Murcia y Valencia. Y decimos ha sido porque es éste un arte que paulatinamente ha ido decayendo, desapareciendo, casi es extinto.

La tradición de la imaginería del siglo XVI alcanzará su máximo apogeo a lo largo del siglo XVII. La imagen en madera, generalmente policromada, llenará los retablos y pasos procesionales, convirtiéndose en un arte genuinamente español que se pondrá al servicio de la Iglesia y que destaca por un marcado naturalismo, con figuras claves como Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Duque Cornejo, Risueño, Mesa y Mena.

El XVIII fue un siglo también pródigo de la imaginería, aunque en menor escala, pese a haberle sucedido el neoclásico, un arte oficial implantado por las Academias de Bellas Artes que a fines de la centuria significaron la muerte de las escuelas locales y de los talleres particulares. Sin embargo, los escultores de este momento, si bien estilísticamente corresponden al neoclásico, aún continuaron empleando la técnica tradicional de la madera policromada, como en las obras del vallisoletano Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena y Felipe de Castro; y más próximos a nuestro entorno, Francisco Salzillo Alcaraz; Ignacio Vergara y José Esteve Bonet. Posteriormente, en los siglos XIX y XX, nada significará ya el arte de la imaginería.

En Valencia puede afirmarse que una extensa nómina de artistas configuró en el siglo XIX una decadente escuela de escultura, salvo honrosas excepciones (los hermanos Modesto y Damián Pastor y Juliá; Ricardo Soria, excelente escultor; y pocos más): Se trata de los continuadores de la tradición imaginera, sin duda con una notable dignidad a la hora de la realización de sus tallas religiosas, pero con escaso aliento creativo. Fueron buenos artesanos, grandes conocedores de su oficio que alardearon de una técnica envidiable, aprendida en talleres artesanales, pero sus nombres apenas hoy dicen nada

por la destrucción tantas veces repetida de sus obras y que solo, en la actualidad, pueden ser estudiados, por fortuna, a través de rancias fotografías de época como es el caso del estudio que sigue, gracias al legado gráfico y material dejado por el escultor que nos ocupa, y porque algún otro artesano de la madera, vivo, ha sabido y se preocupará en conservar.

En el año 1990 adelantábamos en un breve bosquejo de no más de dos páginas la biografía del escultor **Venancio Marco**⁽¹⁾, un honrado artista imaginero en una época nada fructífera, a caballo entre dos siglos, del que se poseían escasas noticias, y que, originario de Yecla, vino a Valencia hacia 1887, ciudad en la que se estableció con taller abierto en la calle de Caballeros, núm. 18, obrador en el que permaneció trabajando hasta su fallecimiento acaecido por los años de la Guerra Civil. Hoy, seis años después de aquella efemérides de su publicación, nuevas aportaciones a su estudio nos permiten perfilar la monografía que presentamos, habiéndose procedido con rigor a la identificación de la obra producida por el artista, en suma medida, desaparecida.

Pendiente todavía la historia de la escultura imaginera valenciana y sus doradores, de estudio científico preciso y detallado acerca de su buena o mala catadura (por lo común sólo se vienen dando listas de artífices y relaciones de obras y fechas, sin un análisis crítico, ni referencial, ni estilístico, ni artístico de las mismas), con las líneas que siguen se pretende abordar su mejor conocimiento y el de una época que, aunque cercana en el tiempo, ha quedado relegada por los historiografía de arte contemporánea, porque la escultura religiosa "no vende" y no cabe considerarse; si no véase al respecto cuántas tesis doctorales sobre imaginería se han llevado a cabo por profesionales o especialistas de la historia del arte valenciano en los últimos tiempos (que no por religiosos, cofrades, semanaseros o gente de fe, cuyas obras escritas adolecen de más defectos que virtudes y de mejor intención

(1) DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: "Un escultor yeclano de entresiglos: Venancio Marco Roig" *Revista-Programa de Fiestas de Semana Santa, de Yecla - 1990*. Yecla, Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias, 1990, s/pag.

que preparación). Ya con razón a fines de la pasada centuria el médico y Académico de Número, de la Sección de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Joaquín Serrano y Cañete, en su estudio sobre "La Escultura Valenciana", publicado en la Revista de Ciencias Históricas *EL ARCHIVO* (Denia, Imprenta de Pedro Botella, 1888 y 1889, Tomo III, pp. 66 y 68) que dirigía el presbítero Don Roque Chabás, se cuestionaba "a qué era debido que durante este siglo -él se refería al XIX- la escultura valenciana aparezca tan abatida y desalentada", argumentando al caso, con acervo crítico, que "falto de estímulos protectores, el escultor valenciano tiene que circunscribirse a simples juguetes, o al género religioso, como en los siglos pasados, con la desventaja de que en tiempos antiguos este trabajo abundaba, todo lo que hoy escasea. Llena las necesidades del culto en los templos de la capital, solo le piden, por la devoción particular o por las poblaciones de escasos recursos, copias de las imágenes más veneradas, sujetándole al convencionalismo que la tradición local ha señalado a cada imagen, limitándole todo lo posible el precio del trabajo, y procurando convertirle de artista en artesano". Y se pregunta y exclama: "¿Y en estas condiciones, cómo producen obras notables? ¡Desgraciado arte y pobres artistas, cuando a tan estrecho horizonte ven reducidas su inspiración!"

I. APRENDIZAJE DEL ARTISTA

Venancio Marco Roig (castellanizado Roch), natural de Yecla y con antepasados de ascendencia alicantina en línea materna, nace en aquella población murciana en 1871, ciudad en la que realizaría sus estudios primarios y conocería los primeros rudimentos de la talla en la carpintería de su padre, pasando, ya adulto (allí dejaba cinco hermanos)⁽²⁾, a Valencia, de cuya presencia hay noticia en 1889, año en que aparece matriculado por vez primera en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde cursaría estudios superiores, muy discontinuamente por lo dilatado de los años transcurridos (hasta 1902), buscando materias afines a la especialidad de "Escultura", cursando las asignaturas que se indican a continuación, así como las calificaciones obtenidas (para este escultor, como para otros muchos, el hecho de estar matriculados o haber seguido estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos les deparaba un prestigio social, y si regentaban a la vez un taller les proporcionaba un nombre, aunque jamás acabasen dichos estudios, ni se presentaran a examen, como es aquí el caso):

Curso 1888-1889

Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Paisaje y Figura de Día⁽³⁾.

Curso 1890-1891

Figura de Noche⁽⁴⁾.

Curso 1895-1896

Dibujo del Antiguo⁽⁵⁾.

Curso 1897-1898

Teoría e Historia del Arte.

Dibujo del Antiguo 1.º..... Bueno (2 Junio 1898).

Dibujo del Natural⁽⁶⁾.

Curso 1898-1899

Dibujo del Antiguo (2.ª Sección).... Aprobado.

Dibujo del Natural..... Bueno⁽⁷⁾.

54/2/11 11890-17 Julio 90

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

Curso de 1901 a 1902

ENSEÑANZAS SUPERIORES

Núm. de orden 10

ASIGNATURAS

(TACHAR LAS NO MATRICULADAS)

Figura al natural. Primer curso.

Id. Segundo curso.

Arquitectura y Paisaje. Primer curso.

Id. Segundo curso.

Anatomía.

Perspectiva.

Historia del Arte.

Dibujo del Antiguo. Segundo curso.

Dibujo del Natural. Primer curso.

Id. Segundo curso.

Colorido. Primer curso.

Id. Segundo curso.

Modelado. Primer curso.

Id. Segundo curso.

Id. Tercer curso.

D. Venancio Marco Roch natural de Yecla provincia de Murcia habitante en la Peca de San Carlos núm. 2 piso 1, de 30 años de edad; profesión Escultor solicita matricularse en las asignaturas anotadas al margen y presenta como fiador a D. Francisco Gomez domiciliado en la Peca de San Carlos núm. 1, piso 1, Valencia 5 de Octubre de 1901 El Interesado, Venancio Marco

Fig. 1 - Papeleta de matrícula de Venancio Marco en Enseñanzas Superiores de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Curso académico 1901-1902.

- (2) En apreciación del cronista oficial de Yecla e historiador Miguel Ortuño Palao, el escultor Venancio Marco Roch era hijo del carpintero Francisco Marco Gómez (1821-1906) y de Francisca Roch Cortado (1829-1902), de cuyo matrimonio hubo una abundante prole: el referido Venancio, además de Antonio, también carpintero, Francisco, Francisca, Presentación y Ana.
- (3) A.R.A.S.C., *Libro de registro de matrícula de Estudios Superiores de la Real Academia de San Carlos, Años 1880-1893*. Sign. 143, Curso 1888-1889, nº 15; *Libro de registro de alumnos matriculados de la Real Academia de San Carlos durante el Curso 1888 a 1889 por orden alfabético*. Sign. 141, nº 108.
- (4) A.R.A.S.C., *Borrador de registro de matrícula de alumnos de la Real Academia de San Carlos de 1890 a 1891*. Sign. 142, nº 681.
- (5) A.R.A.S.C.V, Leg. 46-A, Carp. 1, Doc. 1AJ. "Instancia del alumno Venancio Marco dirigida al Presidente de la Academia de San Carlos suplicando ser admitido para ser examinado de "Antiguo" en los exámenes extraordinarios de octubre". Valencia, 13 de Octubre de 1896, Ms., 1 h. en f.
- (6) A.R.A.S.C., *Libro de matrículas de Estudios Superiores de la Real Academia de San Carlos desde 1897 hasta 1905*. Sign. 44, Curso 1897-1898, núm. 56 de orden.
- (7) A.R.A.S.C., *Ibidem*, Curso 1898-1899, nº 137 de orden.

Curso 1899-1900

Dibujo del Antiguo 2.º y Dibujo del Natural⁽⁸⁾.

Curso 1900-1901

Dibujo del Antiguo 2.º y Dibujo del Natural⁽⁹⁾.

Curso 1901-1902 (Fig. 1)

Dibujo del Antiguo y Dibujo del Natural⁽¹⁰⁾.

Venancio Marco nunca concluiría sus estudios “académicos”, tiempo en el que tendría por profesores a Eduard Soler Llopis, Salustiano Asenjo Arozarena, Miguel Pou Lloveras, José Torán Cardona, Rafael Berenguer, Gonzalo Salvá Simbor, José Benavent Calatayud, Mariano García Más y Ricardo Soria y Ferrando, entre otros.

En esta época de discente y con escasos recursos económicos, tratando de subsistir en una ciudad desconocida, pronto entraría al servicio del tallista Francisco Gómez, trabajando como aprendiz en su taller de escultura enclavado en la plaza de la Santa Cruz, núm. 7, bajo, y residiendo allí durante algunos años (de 1889 a 1897), donde a la vez que aprendía el oficio de la talla religiosa, disponía de un hogar, pasando con la cartilla de oficial ya algún tiempo después a regentar(?) dicho taller, de donde saldrían algunas de sus obras para Yecla. Antes o por esos años había laborado también en el taller de José Gérique Chust, de la calle de Caballeros, núm. 10, 12 y 14, y, primeramente, en el de Damián Pastor y Juliá (antes de Modesto Pastor, asociado con José Burgalat), en la calle de Salvador Giner, que contó con un gran número de aprendices y oficiales⁽¹¹⁾ y en éste, como en otros talleres, la especialización del trabajo y el mismo ritmo impuesto, marginaba toda preocupación estética o renovadora. También el hecho de residir en Valencia por esos años otro escultor oriundo de Yecla, José Antonio López Palao⁽¹²⁾ (1865-1939), mayor en edad y compañero y discípulo en “San Carlos” (lo fue de 1884 a 1905), que se catequizaría en el taller de José Guzmán Guállar⁽¹³⁾ de la calle de Salinas, animaría al joven Venancio, lejos de su rural Yecla, a buscar mejor fortuna en la capital, donde se le despertó la vocación artística por la Escultura.

2. EL ARTISTA EN SU OBRADOR: TRAYECTORIA DE UN TALLER DE ESCULTURA CENTENARIO EN VALENCIA

En el bajo derecha de un edificio romántico-historicista, conocido como “Casa Peris” obra del año 1897 del arquitecto José Manuel Cortina Pérez, sito en la calle de Caballeros, núm. 18 al 22 (hoy 8), abre taller de escultura religiosa en el año de 1898 el imaginero **Venancio Marco**, cuando contaba 27 años de edad. Atrás quedaba, pues, aquel viejo taller de la Plaza de la Santa Cruz, donde Venancio Marco se había iniciado y aprendido el oficio

y de donde habían salido un *San Cayetano*, fundador (por 1897), de tamaño del natural, y un *San Antonio de Padua* (Fig. 2), imágenes con destino para la Ermita de San Cayetano de Yecla, de cuya segunda efigie se hizo eco la prensa valenciana a través del Diario Las Provincias⁽¹⁴⁾ en 1898, estando auxiliado el artista en las labores de encarnación por el dorador José Gérique que tenía taller abierto en la calle de Caballeros, núm. 8 al 12, en una vieja construcción que subsiste aledaña al que iba a ser nuevo taller de Marco. Esta escultura fue exhibida durante algunos días en el bazar de Viena antes de ser conducida a su destino. (Era norma o práctica en la Valencia de

(8) A.R.A.S.C., *Ibidem*, Curso 1899-1900, núm. 86 de orden.

(9) A.R.A.S.C., *Ibidem*, Curso 1900-1901, n.º 450 de orden (n.º 95 de matrícula en dicho curso).

(10) A.R.A.S.C., Legajo 54, “Estudios 1901-1907”. Papeleta de matrícula del alumno Venancio Marco Roig, Curso 1901-1902.

(11) BAYARRI HURTADO, José M.º: *Història de l'Art Valencià*. Valencia, Edicions Bayarri, 1957, capítulo dedicado a “Arts Aplicades”, p. IV; CATALA GORGUES, Miguel Angel: *100 años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros, 1978, p. 26.

(12) José Antonio López Palao (Yecla, 1865-1939) fue escultor imaginero que vino a Valencia en 1883, cursando desde dicha fecha hasta el año 1905 estudios de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, obteniendo un primer accésit en la asignatura de “Dibujo de Figura” en 1884, y desarrollando su actividad artesana en los talleres de los escultores José Guzmán Guállar, de la calle de Salinas, núm. 9, y de José Aixa Iñiguez, en la calle de Liria. “Santero” con escasa proyección y suerte esquiva, reprodujo algunas obras de los clásicos (“El Bautismo de Cristo”, de Gregorio Fernández) y realizó dos grupos escultóricos de la “Virgen de las Tres Avemarías”, de clara afinidad preciosista y ejecución renovadora para las Capuchinas de Orihuela y Ermita de San Cayetano, de Yecla, respectivamente, así como un “Santísimo Cristo de la Providencia”, de 1893, y otras figuras de devoción convencionales y de escasa entidad. Sus imágenes fueron encarnadas siempre por los doradores José Bodría Roig y Luis Guasch. (Véase DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “El escultor imaginero José Antonio López Palao”. *Revista-Programa de Fiestas de Semana Santa*. Yecla. Cabildo Superior de Cofradías pasionarias, 1991).

(13) José Guzmán Guállar (Valencia, 1844-1930) es uno de los notables imagineros contemporáneos que tuvo reputado taller de escultura en la calle de Salinas, núm. 9, de Valencia, y que contó con un gran séquito de oficiales y aprendices, formando a generaciones de artistas: Calandín, Garnelo, Marco, etc. Trabajó con los doradores Benito Leonart Costa y José Bodría Roig (éste, además, poeta) y realizó numerosas obras para Alzira, Ayelo de Malferit, Caudete, Valencia y Yecla (Véase su necrológica en el *Almanaque Las Provincias para 1931*. Valencia, Est. Tip. Doménech, 1930, p. 437).

(14) “Notas artísticas: Hoy se exhibirá en el bazar de Viena una bellísima estatua de San Antonio de Padua, obra del escultor D. Venancio Marco. La imagen está de rodillas sobre un grupo de nubes, del que se destaca dos serafines y un precioso ángel sosteniendo una rama de azucena. La obra, que se destina a la iglesia de San Cayetano de Yecla, está avalorada por el encarnador y dorador Sr. Jérique, que ha ejecutado una labor acabadísima”. (Diario *Las Provincias*. Valencia, 27 de Junio de 1898, p. 2).



Fig. 2 - Venancio Marco: "San Antonio de Padua". Talla de madera que figuró en la Exposición Regional Valenciana de 1909. Antecedente de la imagen son las hechuras realizadas en 1898 y 1900 para Yecla, y en 1907 para la Catedral Metropolitana de Valencia

estos tiempos que para promocionar a cualquier artista, ya fuese pintor o escultor, su obra recién acabada permaneciera algunos días expuesta en algún céntrico escaparate de inmuebles comerciales de la capital, con el fin de que el público la pudiese admirar. Así traemos a evocación el bazar Giner de la calle de Zaragoza; Bailach y Beltrán, Muñoz y Vizcaíno, Casa Janini e Hijos de Garín, en la calle de San Vicente frente a la Iglesia de San Martín; y Almacenes El Universo, de los hermanos Sánchez de León. Y luego esto, las páginas de los Diarios El Mercantil Valenciano y Las Provincias eran portavoces de la noticia, escueta pero trascendente para aquel imaginero que se daba a conocer).

Un centenar largo de obras tenemos registradas de la producción artística del autor salida de su obrador, según la abundante documentación fotográfica de que disponemos al uso, muchas ya referidas en el presente estudio y



Fig. 3 - Venancio Marco: "Grupo escultórico de la Oración del Huerto". Talla en madera de eco salzillesco. El grupo aparece fotografiado en el obrador del propio artista, en el que pueden advertirse bocetos de estudios clásicos, imágenes de terracota, mascarillas y manos

otras que, aún teniendo conocimiento de su advocación, desconocemos el lugar para el que fueron confiadas, no contándose con ningún diario anotado por el artista. Así, hallamos entre dicho material dos grupos escultóricos, uno de *La Oración del Huerto* (Fig. 3) y otro de *La Virgen de las Angustias*, ambos de clara afinidad salzillesca. En la fotografía que damos a conocer del primer grupo (la figura del ángel muy floja) pueden advertirse, parcialmente algunos elementos que configuraban el taller de Venancio Marco: bustos de estudios clásicos modelados en yeso, bocetos de terracota, mascarillas y manos, actualmente propiedad del escultor Federico Esteve.

Entre la citada documentación gráfica advertimos varias imágenes de "San Antonio de Padua", "San José", "San Juan Bautista" y "San Pascual Baylón"; diversas otras bajo la advocación de "Santa Ana y la Virgen Niña", "San Joaquín" y "La Sagrada Familia"; algunas de pasajes de

la vida de Jesucristo como un *Grupo de La Huída a Egipto* (Fig. 4) compuesto de cinco figuras: la Virgen con el Niño Jesús en brazos a lomos de un borriquillo, San José y un ángel que los guía, “La Entrada de Jesús en Jerusalén”, “La Crucifixión” y “La Resurrección”; muchas de significación marianista como un buen Grupo de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, compuesto de cuatro figuras, y otras dedicadas a la “Inmaculada Concepción”, “La Milagrosa”, “Virgen del Carmen”, y “Virgen del Rosario”; numerosos Corazones de Jesús y Cristos Crucificados; gráciles representaciones del “Niño Jesús” y de “La Divina Pastora”; alguna que otra de eremitas penitentes como “San Jerónimo”; además de “Glorificaciones, abrazos y éxtasis místicos de San Francisco de Asís” y otras invocaciones del caleidoscopio valenciano (“San Vicente Ferrer” y “Virgen de los Desamparados”). Siempre fueron tallas completas y raras las hechuras confeccionadas de vestir. También colaboró en algunos retablos de estilo neogótico (Fig. 5) y neobarroco, dando trazas que hemos visto delineadas sobre el papel, acaso para la Iglesia de San Juan y San Vicente, de Valencia.



Fig. 4 - Venancio Marco: “La Huída a Egipto”. Grupo escultórico compuesto de cinco figuras. En paradero desconocido



Fig. 5 - Venancio Marco: “Frontal neogótico con Virgen del Carmen y ángeles mancebos”. Boceto a lápiz firmado por el autor con destino a algún oratorio o capilla privada

Entre sus tipos efigiados nos llama la atención el sorprendente parecido de las diferentes versiones que realizara de San José y del Corazón de Jesús, tallas para las que debió posar un mismo modelo, dado el gran parecido entre ambas.

Discípulo aventajado suyo por 1892-1894 había sido Juan Dorado Brisa (Valencia, 1874-Paterna, 1907), artista malogrado en plena juventud (fue atropellado y muerto por un tranvía), romántico y prerrafaelista en sus obras, que trabajó desde 1896 en Murcia en su estudio de la calle Zambrana⁽¹⁵⁾, y que antes, junto a Melitón Comes Guasp, en su taller (antes en Aldaya) de la calle de Na Jordana, de Valencia (luego trasladado a la Alameda), había

(15) BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los Profesores de Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Suc. de Nogués, 1913, pp. 440-441; MELENDREAS GIMENO, José Luis: “Escultores valencianos en Murcia durante los siglos XVIII y XIX”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1982, p. 107



Fig. 6 - Venancio Marco: "Virgen del Carmen". Talla escultórica de 152 cm. (la figura de la Virgen, 117 cms.), una de las mejores piezas conocidas del artista

realizado en 1891 un "San Cayetano" para Aldaya. También discípulo de Venancio Marco, en su taller de Caballeros, 18 (luego 12), fue Enrique Galarza Moreno (Grao de Valencia, 1895 - centenario, vive en Picasent), un artista de la estatuaría todavía no lo suficientemente valorado⁽¹⁶⁾, muy preocupado por los ropajes y pliegues de sus tallas, magníficamente resueltos (posee un buen "San José" en Fuente La Higuera). Años después, en el estudio de Marco, tallarían imágenes Climent y Jaime Mulet Mulet (de Gata de Gorgos, nacido en 1878), a quienes tuvo por discípulos⁽¹⁷⁾, lo mismo que a José María Bayarri Hurtado (Valencia, 1886-1970), un buen profesor de Anatomía Artística, más conocido como publicista y muchas otras cosas que como artista, que "gozó de los plácemes de una crítica de arte en extremo conservadora, como era habitual en la Valencia de entonces".⁽¹⁸⁾

Venancio Marco siempre atendió con diligencia lo que le solicitaban los comitentes y prefirió el pequeño formato en las imágenes de devoción popular donde el trabajo requería un minucioso acabado como es el caso de una *Virgen del Carmen* (Fig. 6), que reproducimos, con las dimensiones que se dirán según rezan anotadas a lápiz al dorso de la fotografía: Virgen 117 cms., nubes 23 cms., y peana 12 cms., teniendo entre su clientela particulares de la pequeña burguesía ciudadana, órdenes religiosas como las de los capuchinos, franciscanos y monjas reparadoras, y algunos miembros de gremios y cofradías. También restauró imágenes, entre ellas la de Cristo que formaba grupo de "La Piedad" (desaparecido) de la Iglesia de La Compañía de Jesús, de Valencia, "una chanca antigua" a la que tuvo que reponer la cabeza —en aserto del propio escultor— y que anota en una de sus publicaciones Antonio Igual Ubeda⁽¹⁹⁾.

Este escultor aunque no fue creativo sí tenía oficio y pronto adquirió una estima y una consideración en la capital del Turia por ese sentido amable que supo infundir a las imágenes de devoción, realizando otras labores de estatuaría y ornato (grupos de figuras, alegorías, relieves conmemorativos, medallones, lápidas), trabajando indistintamente la madera, la piedra y el mármol, de tal suerte que, a los pocos años de abierto su taller, se podía leer lo que sigue en las páginas de algún que otro anuario publicado de la época (Almanaque Las Provincias para el año 1905):

"Uno de los artistas más aventajados y que con más fruto cultivan la escultura religiosa en Valencia, es, indudablemente, D. Venancio Marco, que tiene montado su taller en la calle de Caballeros, núm. 18. Sus obras, de verdadero carácter místico-religioso, revelan en él un temperamento artístico bien definido que le ennoblece. Estas relevantes condiciones han hecho que sea su nombre uno de los más prestigiosos dentro de la esfera artística en que vive, y que sea solicitado en todas partes cuando se trate de construir imágenes.

(16) ALCAÑIZ CHANZA, José: "Los 99 años de Enrique Galarza". Diario *LEVANTE-EL MERCANTIL VALENCIANO*. Valencia, martes 27 de septiembre de 1994, p. 70.

(17) BAYARRI, José M^a: "La imaginaria valenciana: Homenaje al señor Ponsoda". Revista *Ribalta*. Valencia, julio-agosto de 1947, Año V, núms. 43 y 44.

(18) BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel: *La Escultura Valenciana en la Segunda República*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1988, p. 56.

(19) IGUAL UBEDA, Antonio: *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1964, p. 54.

A diferencia de la mayor parte de los talleres de escultura religiosa de Valencia, que se dedican a trabajar en madera, los del Sr. Marco abarcan el mármol y la piedra, lo mismo para la estatuaria que para la construcción y ornato de panteones, oratorios, templos y cuanto concierne al culto católico.

En los pocos años que lleva trabajando este taller, ha sabido conquistarse un lugar preminente entre los más reputados de la ciudad, y es de los que más trabajan. Sus obras son estimadísimas en todas las provincias de España y en la América del Sur; en Valencia figuran en multitud de oratorios particulares, y al Sr. Marco pertenecen todos los trabajos de estatuaria existentes en la nueva iglesia de María Reparadora, que tan celebrados han sido por los inteligentes.

Podríamos señalar otras muchas de indiscutible mérito escultórico que el Sr. Marco tiene colocadas en infinidad de templos, pero con lo dicho bastará para formar juicio de las condiciones que adornan a tan relevante artista."⁽²⁰⁾

Cuatro años después, la *Guía y Catálogo Oficial de la Exposición Regional Valenciana de 1909* insertaba un anuncio publicitario sobre el escultor, acompañando al texto dos fotografías de sus obras allí representadas, que venía a decir:

"El arte religioso que tanto exporta España a Ultramar, tiene entre sus esculturas a un hombre modesto y trabajador, que inspirado en la materia a que se dedica produce obras notabilísimas que le han creado una reputación artística en todas las ciudades donde ha importado sus esculturas.

Venancio Marco, creador de figuras de éxtasis, pureza y misticismo en sus santos, es un soñador que se identifica casi siempre con los pasajes más históricos de la vida de los santos, con el fin de que sus producciones lleven algún destello de genio y vida que conmueva a los fieles a la adoración.

Ese es el gran mérito de este artista; de aquí que a las Exposiciones que ha presentado sus obras, han merecido siempre las mejores recompensas y justos elogios de los críticos de arte, tanto en Madrid y Granada como en Zaragoza, en las que presentó sus obras a concurso..."⁽²¹⁾

Por una tarjeta de visita de los "Talleres de Escultura religiosa de Venancio Marco", impreso en la Tipografía Moderna de Valencia hacia 1920, que acompaña una relación de precios de imágenes talladas en madera y doradas las franjas del ropaje y policromadas en oro fino, conocemos cuánto solía cobrar el estatuario por obra y según dimensiones: De 50 cms., 125 ptas.; de 100 cms., 250 ptas.; de 120 cms., 350; y del tamaño del natural (entre 170 y 180 cms.), 575 pesetas. La peana y el trono de nubes siempre iban aparte.

Venancio Marco estuvo en activo hasta los años de la guerra, momento en el que se pierde su rastro y en que debió fallecer, haciéndose cargo del taller ya en la posguerra y por breve espacio de tiempo su hijo de homónimo nombre, Venancio Marco García (Valencia, 1904- Isla de Cuba, ?), un flojo escultor alumno de San Carlos⁽²²⁾, donde lo vemos matriculado de las asignaturas de "Dibujo del Antiguo" y "Modelado", de Primer Curso, en el año académico de 1918-1919, y del que resta alguna obra suya en Alzira (Valencia), de escasa prestancia, careciendo de la maestría y habilidad de su padre, que marchó pronto a Madrid, donde se dedicó a la enseñanza artística, y desde allí -se dice- emigraría a tierras de América (¿Cuba?). Se le atribuye un "San Nicolás" y un "Sagrado Corazón de Jesús" (que acaso serán de Andrés Lajarín⁽²³⁾, junto a otras obras que referiremos), ambas del año 1940, en la Iglesia parroquial de San Nicolás, de Valencia. Al segundo Marco le sucedería su cuñado Andrés Lajarín, que estaba casado con Anita Marco García (Valencia, 1903- ?), hija de nuestro escultor y alumna también en San Carlos, que por los mismos años de su hermano asiste a las clases de "Dibujo del Antiguo" y "Perspectiva"⁽²⁴⁾, cerrando el taller de escultura ya iniciada la década de los años cuarenta (por 1942). «Llegados a este punto cabe referir que en otras épocas artísticas, sobre todo durante el barroco, los hijos de los maestros o en su ausencia los yernos, si eran preclaros, garantizaban la continuidad de los talleres y el mantenimiento de la clientela, constituyendo dinastías artísticas que se continuaron durante varias generaciones. En el ámbito de Andalucía y Murcia es el caso de los Roldán y Salzillos; en Cataluña los Bonifás; y en el medio valenciano los Capuz, Vergara, Esteve, Ochando, Pérez (Gregorí, Broquer y Figueroa), Pastor y Juliá (Modesto y Damián), Guzmán Guállar, Soria, Rubio y Tena. En el caso de los Venancio Marco no ocurrió la misma suerte».

(20) "El arte religioso en Valencia: Taller de Escultura de Venancio Marco". *Almanaque Las Provincias para el año 1905*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, 1904, p. 90.

(21) "Escultura religiosa: Venancio Marco". *Guía de la Exposición Regional y Catálogo Oficial de Expositores, 1909*. Valencia, Imp. y Lit. J. Ortega, 1909, p. 114.

(22) A.R.A.S.C.V., Leg. 56, "Estudios, 1914-1920". Carp. 10, Doc. 48. "Papeleta de matrícula nº 49 del alumno Venancio Marco García, Curso 1918-1919". Valencia, 26 de septiembre de 1918.

(23) MONTOLIU SOLER, Violeta y GARIN, Felipe M^o: "Iglesia parroquial de San Nicolás", de la obra de VV.AA.: *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros, 1983, pp. 219-220.

(24) A.R.A.S.C., Legajo 56, "Estudios, 1914-1920". Carp. 10, Doc. 49. Papeleta de matrícula nº 50 de la alumna Anita Marco García. Curso 1918-1919. Valencia, 26 de Septiembre de 1918.

En el Archivo Diocesano de Valencia se conservan diversos expedientes y bocetos a lápiz de imágenes religiosas en las que figura estampado el sello (mas no la firma) de V. Marco, escultor, (acaso de Venancio Marco García, hijo del artista), fechados entre 1939 y 1942, cuyas tallas, presumimos, deben ser obra de artista ajeno, es decir, de Andrés Lajarín, cuñado del anterior y más hábil en la gubia, quien sería el que reproduciría los modelos solicitados durante la posguerra, habida cuenta de que en el taller paterno se conservaban bocetos en escayola y apuntes de Venancio Marco padre (San José, San Antonio Abad, Corazón de Jesús, Inmaculada Concepción,...), y con un poco de destreza y técnica fácilmente podían ser imitados; modelos muy repetidos, que fueron los requeridos en ese momento para las poblaciones de Albalat dels Sorells (tres tallas para la Igl. de los Santos Reyes), Chulilla, Gandía, Játiva, Margarida, Masalavés, Mislata, Rafelbuñol, Rafelguaraf (con otras tres esculturas para la Igl. parr. del Nacimiento del Señor), Tosal Nou (o Tosalet) y Valencia (Igl. de San Nicolás), cuyas advocaciones omitimos dada su escasa relevancia (Igl. de San Nicolás)⁽²⁵⁾

Hacia 1945 adquiere el local con todos los pertrechos allí albergados (bocetos, yesos, etc.) el escultor Francisco Gil Andrés, un entallador de la piedra y del mármol, no así de la madera, que reprodujo figuras con facciones muy duras, ayudante que fue de Carmelo Vicent, y que formaría sociedad con su amigo Arturo Bayarri Ferriol, escultor imaginero que era quien le trabajaría, previo encargo, las tallas religiosas, con estudio abierto éste en la calle de Alboraya. De este modo, en las tarjetas de visita de ambos se hacía constar "Taller-Estudio de Escultura religiosa Bayarri y Gil, sucesores de Venancio Marco. Casa fundada en 1898. Caballeros, 12, Valencia". Tampoco es gratuito afirmar que el citado Francisco Gil durante algún tiempo debió de vivir de la "gloria" pasada de Venancio Marco, al hacer pasar como suyas las imágenes de éste. Así al menos lo constatan las fotografías conservadas de imágenes de Venancio Marco, cuyo rótulo al pie de "Venancio Marco, escultor. Valencia", en algunas ocasiones, o bien ha sido tachado, o bien ha sustituido intencionadamente por el sello estampado o epígrafe de los citados Bayarri y Gil. De Francisco Gil son una "Virgen de la Merced" para Almusafes y una "Santa Bárbara" para Benifaraig; y de Arturo Bayarri, una "Oración del Huerto", paso procesional de 1944, y una "Santa Rita de Casia", de 1946, ambas para Alcudia de Carlet.

Fallecido Francisco Gil en torno de 1976, sus hijas acordaron traspasar el local mediante arriendo al escultor Federico Esteve Defés —y no De Fez— (Alcudia de Carlet, 1937)⁽²⁶⁾, discípulo de Francisco Teruel, con más

de cuarenta años de oficio a las espaldas y con una abundante producción de obras repartidas por la Comunidad Valenciana, entre las que anotamos un paso procesional de "La Piedad" para Alboraya, artificioso; una "Virgen Dolorosa" para Algemesí; un "San Francisco de Asís" para Alcudia de Crespins; un "Santo Tomás de Villanueva", un "San Pedro" y un "San Pablo" para Benaguacil; una "Virgen del Remedio", de vestir, para Chelva (la patrona); un "San Nicolás" en Faura; un "San Sebastián" para la iglesia parroquial de Jávea; una "Resurrección" en Pego; una "Dolorosa" en Piles; un "San Vicente" para Ribarroja y una "Virgen de los Desamparados" en Tendetes (Valencia); además de otras obras para Italia (una "Virgen de la Salud" en Nápoles, seleccionada previo concurso) y América. Como obra suya de alarde creador se destaca un "Grupo escultórico de la Inmaculada acompañado de la Santísima Trinidad" para Campo de Criptana (Ciudad Real). También ha realizado hechuras para los dominicos y franciscanos.

Federico Esteve es uno de los últimos imagineros en activo, tutelando además el único taller de imaginería ya centenario (o muy próximo a serlo cuando esto escribimos) que permanece abierto en pleno centro histórico de nuestra ciudad, el mismo que a fines del XIX había iniciado su andadura con Venancio Marco.

3. VENANCIO MARCO, EXPOSITOR

Varias son las exposiciones a las que concurrió el escultor **Venancio Marco** en el cénit de su producción artística, habidas por la geografía nacional (Madrid, Granada y Zaragoza) durante la primera década de nuestro siglo, pero acaso las más trascendentes fueron las acontecidas en Valencia y Madrid: la Exposición Regional Valenciana de 1909, y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1910.

A la Exposición Regional Valenciana de 1909 concurrió, dentro de la Sección de Bellas Artes, con dos obras de lo más sazonado de su producción artística: un San Antonio de Padua, talla en madera de menor tamaño que el natural, repetición de otras realizadas para Yecla en 1898 y 1900, y Catedral Metropolitana de Valencia en 1907; y

(25) Agradecemos públicamente la detallada relación de obras del taller de Venancio Marco (que no del artista), realizadas entre 1939 y 1942, que nos ha sido facilitada por el historiador del arte y amigo auténtico Antonio Bonet Salamanca, infatigable investigador y estudioso de la imaginería por tierras de España. A él nuestro reconocimiento siempre.

(26) FERNANDEZ OBREGON, Francisco Javier: "Domesticar la madera: Federico Esteve, tallista". Diario *Las Provincias*. Valencia, martes 30 de Octubre de 1990, p. 39.



Fig. 7 - Venancio Marco: "Salus Infirmorum". Talla que participó en la Exposición Regional Valenciana del año 1909 (Foto Fraw Raff procedente del taller de Venancio Marco).

una imagen de la Virgen, titulada *Salus Infirmorum* (o Salud de los Enfermos) (Fig. 7), de la Letanía mariológica⁽²⁷⁾, de aprox. 120 cms. de altura. En el vestíbulo del Palacio de las Artes (actual edificio de Tabacalera) dichas obras competían junto a otras tallas religiosas y obras en mármol y yeso de los escultores Emilio Calandín Calandín (casado con una hija de José Guzmán Guallar); los hermanos Jesús, Vicente y Rafael Gérique Chust (que tenían taller próximo al de Venancio Marco, en la calle de Caballeros, 8, 10, y 12); José Guzmán y Guallar (con fecundo obrador en la calle de Salinas, núm. 9, donde pervivió una amplia saga de "Guzmanes" hasta 1930); Pío Mollar Franch (con estudio en 1912, en la calle del Doctor Sanchis Bergón, núm. 5, antes del Quemadero, y despacho en la calle de Zaragoza, núm. 26, y avanzado el siglo en Norte, núm. 18); Amador Sanchis Ferrandiz, en la plaza del Arzobispo, antaño en la de la Nave; Mariano Benlliure Gil;

Ricardo Causarás; José Romero Tena, con obrador en la calle Alboraya, núm. 29; y Luis Gilabert Ponce, entre otros.⁽²⁸⁾

Un año después, participa en la Exposición Nacional celebrada en Valencia, con una imagen de talla dentro de la Sección 2.^a dedicada a "Arte Decorativo" por la que obtuvo Diploma de Cooperación, y también Medalla de Oro en la Sección 3.^a dedicada a "Escultura", ignorando con que obra artística.⁽²⁹⁾

En la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid, también en 1910, asiste como expositor, obteniendo una Mención Honorífica, de lo que proporciona noticia Bernardino de Pantorba en su obra *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid, J.R. García Rama, 1980, pp. 211 y 432).

4.-CATÁLOGO DE LA OBRA

Prolija es la relación de obras escultóricas que conocemos de **Venancio Marco**, muchas de ellas perdidas en la Guerra Civil de 1936-1939, y que fueron destinadas a oratorios de particulares, cofradías, ermitas e iglesias parroquiales y conventuales, de diversos lugares, villas y ciudades de España. Más, desconociéndose todavía la localización exacta de muchas de ellas, omitimos posibles atribuciones, ciñéndonos en el presente inventario en detallar tan solo aquellas poblaciones en las que existe testimonio o noticia documentada⁽³⁰⁾ sobre las mismas:

- (27) "Escultura religiosa; Venancio Marco". Anuncio publicitario que acompaña breve biografía del artista y que reproduce sendas imágenes, inserto en la *Guía y Catálogo Oficial de la Exposición Regional Valenciana de 1909*. Valencia, Imp. y Lit. J. Ortega, 1909, p. 114.
- (28) *Catálogo de la Exposición Regional Valenciana del año 1909. Sección Bellas Artes*. Valencia, Tipografía Moderna M. Gimeno, 1909, p. 43.
- (29) *Exposición Nacional en Valencia. Relación General de Premios a los Expositores, 1910*. Valencia, Tipografía Moderna, a cargo de Miguel Gimeno, 1910, pp. 14 y 16.
- (30) Las imágenes que se describen relacionadas con Murcia, Valencia y Yecla son el resultado del estudio exhaustivo de Javier Delicado, autor del presente trabajo, a su vez que Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Yecla y Jumilla. Para la presente relación autenticada de obras de Venancio Marco, realizadas hasta el año 1909 en las localidades de referencia, véase el texto del anuncio titulado "Escultura religiosa; Venancio Marco", inserto en la *Guía de la Exposición Regional Valenciana y Catálogo Oficial de Expositores, 1909*. Valencia, Imp. y Litografía J. Ortega, 1909, p. 114.



Fig. 8 - Venancio Marco: "Sagrado Corazón de Jesús".
Escultura en madera del tamaño del natural de la que realizó diversas copias, una en 1904 para la Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente, de Valencia. Obra desaparecida

ANDILLA

-Dolorosa (?)

BARCELONA

-San Gervasio

CADIZ

-San Gervasio

CARAVACA

-San Juan de la Cruz

GRANADA

-San Francisco de Asís para los PP. Capuchinos.

MALAGA

-San Gervasio

MANRESA

-Nuestra Señora María Reparadora

MURCIA

-El Tribunal de Pilatos, paso para la Procesión de San Antolín⁽³¹⁾, por 1910, desaparecido.

-San Juan Evangelista, del año 1912, con destino a la Procesión del Resucitado de la Merced⁽³²⁾, que fue sufragado por la familia Guerrero. Es obra de la que dio noticia el Diario *El Liberal* (Murcia, sábado 6 de abril de 1912), según recoge el investigador José Luis Melendreras Gimeno en su estudio "Escultura valenciana en Murcia durante los siglos XVIII y XIX", publicado en *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia, 1982, p. 107). La talla, del tamaño del natural, representa al apóstol sentado vistiendo túnica talar y acompañado de los atributos que le son propios: el libro del Apocalipsis y el águila. Actualmente la imagen participa en la Procesión del Resucitado de Murcia, siendo portada por veinte estantes de su cofradía.

-San Felix de Cantalicio, que data de 1903 para la Capilla de la Comunión de los PP. Capuchinos de Zarandona. De la imagen hay reseña en el *Diario de Murcia*, del jueves 5 de marzo de 1903, según aportación de José Luis Melendreras⁽³³⁾. También proporciona noticia el opúsculo de J.A., *Novena en honra y gloria del milagroso San Félix de Cantalicio, precedida de una noticia acerca de la devoción de Murcia a tan esclarecido santo* (Murcia, Tipografía a cargo de Malencio y Castillejo, 1906, p. 7).

SAN SEBASTIAN

-Nuestra Señora María Reparadora

SEVILLA

-San Antonio de Padua para los PP. Capuchinos.

SINARCAS

-Virgen de los Desamparados (?)

TARAZONA

-Santa Teresa de Jesús

VALENCIA

-Sagrado Corazón de Jesús, para la Iglesia de San Vicente de la Roqueta, actual Parroquia de Cristo Rey.

-San Antonio de Padua, de 1907, para la Catedral Metropolitana. Es obra conservada que va firmada y fechada en la peana por su autor: "V. Marco, 1907".

-Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 8), talla del tamaño del natural de hacia 1904, para la Parroquia de San Juan y San Vicente, sita en la calle de Isabel la Católica. Desaparecida. En opinión personal del profesor Felipe M^a Garín, que llegó a conocer, fue obra muy celebrada.

(31) BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 441

(32) *Ibidem*, p. 441

(33) MELENDRERAS GIMENO, José Luis: "Escultura valenciana en Murcia durante los siglos XVIII y XIX". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1982, p. 107.



Fig. 9 - Venancio Marco: "Niño Jesús, buen pastor".
 Talla escultórica de hacia 1910 que albergó
 la Iglesia vieja de la Asunción, de Yecla.
 Es obra perdida (Archivo Fotográfico Tani, Yecla)



Fig. 10 - Venancio Marco: "Virgen de los Desamparados".
 Tema que el escultor reprodujo con alguna frecuencia para
 oratorios de particulares y poblaciones de América
 (Foto taller de Venancio Marco)

-Grupo escultórico de la Santa abuela Juana de Aza con Santo Domingo y el Beato Manés, compuesto de tres figuras para la Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente.

-San Gervasio

-Virgen María Reparadora, talla del tamaño del natural, en la hornacina central; y San José y San Ignacio de Loyola, en los nichos colaterales del presbiterio de la iglesia de la comunidad religiosa "Hermandades Sacramentarias de María Reparadora", situada en la calle del Gobernador Viejo, esquina a la de Aparisi y Guijarro, datando templo e imágenes del año 1903⁽³⁴⁾, obra del arquitecto Juan Luis Calvo Catarineu.

YECLA

-San Antonio de Padua, de 1898. Talla de madera de menor tamaño que el natural, de acabada labra que estuvo alojada en la primera capilla del lado del Evangelio de la desaparecida Ermita de San Cayetano. El grupo

escultórico lo componía la figura del santo genuflexa portando al Niño Jesús entre los brazos y apeado sobre un trono de nubes, del que emergían los rostros de dos seráficos infantillos, flanqueado por un ángel niño sustentando sobre la diestra una rama de azucena⁽³⁵⁾. La ejecución de la policromía debióse al encarnador y dorador José Gérique Chust.

-San Cayetano fundador, de hacia 1897, talla del tamaño del natural para titular de la ermita del mismo nombre. Es obra perdida. El santo vestía con sobrepelliz y llevaba al Niño Jesús en brazos.

(34) "Una iglesia nueva en Valencia". *Almanaque Las Provincias para el año 1904*. Valencia, Est. Tip. Domenech, 1903, p. 139

(35) Noticia que recoge el Diario *Las Provincias*. Valencia, 27 de Junio de 1898, p. 2.

-Niño Jesús, buen pastor (Fig. 9) para la Rectoría del Salvador (Iglesia vieja de la Asunción). Imagen escultórica de bella ejecución e impronta grácil, datable por 1910, que se albergó en la tercera capilla del lado de la Epístola y fue destruída durante la guerra civil. Su fotografía ya la reproducimos en nuestro trabajo, vide DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: "La Iglesia Vieja de la Asunción de Yecla (3.ª parte)". Boletín Informativo Municipal CIUDAD DE YECLA. Yecla, agosto de 1987, núm. 6, p. 9

-San Antonio de Padua, por 1900, para la Iglesia de las Monjas franciscanas concepcionistas, de idéntica traza a la realizada para la Ermita de San Cayetano. Estuvo alojada sobre el retablo mayor de estilo neogótico.

-Grupo escultórico de la Entrada de Jesús en Jerusalén, compuesto de tres figuras para algún oratorio o capilla privada.

-San Francisco de Asís para el Eremitorio-Santuario del Castillo, de hacia 1917, sobre trono de nubes acompañado de dos ángeles mancebos. Como las anteriores, desaparecido.

En Yecla se le viene atribuyendo sin mucho fundamento un *San José*, pequeño, de 74 cms. de altura (la figura, sin contar el trono de nubes) en la Ermita de Santa Bárbara; y un *San Agustín* y una *Virgen de los Dolores*, en la Iglesia parroquial del Niño Jesús.

ZARAUZ

-*Virgen del Carmen*

EN PAISES DE LATINOAMERICA:

BARRANQUILLA (COLOMBIA)

-*La Glorificación de San Francisco*, de hacia 1916, para la parroquia del Rosario, regentada por frailes menores capuchinos. Representa al santo vestido con el hábito de la orden franciscana en actitud estática y con los brazos abiertos, con la mirada absorta puesta en el infinito que sugiere sentimiento de piedad, junto a dos ángeles mancebos que se hallan sosteniendo aquel cuerpo endebles castigado por las maceraciones y los ayunos, para que no sucumba.⁽³⁶⁾

5. VALORACIÓN SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE VENANCIO MARCO

La imaginería religiosa valenciana en el momento que estudiamos (incumbe de 1890 a 1936, tiempo en que estuvo en activo Venancio Marco), pese a su prosperidad al menos a fines del siglo XIX, como bien cita Miguel Angel Catalá, careció aquélla de densidad escultórica y aliento creativo⁽³⁷⁾.



Fig. 11 - Venancio Marco: "San José". Modelo con harta frecuencia difundido por el artista del que destacan los bellísimos rostros de los ángeles niños, del trono de nubes (Foto del taller del artista)

Con el precedente de una sólida formación adquirida (así lo dicen, al menos, los talleres en los que se inició: Modesto Pastor, Gerique, etc.), Venancio Marco en 1898 con las herramientas en la mano se ponía al frente de un nuevo taller en la calle de Caballeros, núm. 18 (años después, por acomodo de la rotulación, núm. 12), e iniciaba una singladura que pronto iba a dar sus frutos, creándose un nombre en la ciudad; no el de un vulgar santero, sino el de un artífice de la imaginería que, aunque no fue innovador (pues repitió modelos iconográficos reconocibles

(36) ALBOCACER, Fray Agustín de: "Mis colecciones iconográficas: San Francisco y el Arte Moderno Español". COLECCIONISMO (Revista mensual de los coleccionistas). Madrid, Diciembre de 1916, p. 289.

(37) CATALA, M.A.: *Op. cit.*, p. 60.

como Niños y Purísimas murillescas, y algunos pasos procesionales y “Sagradas Familias” de eco salzillesco), sí fue honrado y consecuente con su profesión, apegada a la imaginería tradicional barroca, a la que le imprimía un carácter de autenticidad y proporcionaba a los tipos efigiados un marchamo de acentuado naturalismo como es el caso de las figuras de “San José”, “Sagrada Familia” y *Virgen de los Desamparados* (Fig. 10), en las que la encarnación y policromía de los pintores-doradores hermanos Gerique, vecinos en la misma calle, tendrían mucha importancia en su buen acabado y en la unción religiosa.

Este artista, que participó en diversas exposiciones y obtuvo alguna que otra recompensa, trabajó principalmente para poblaciones valencianas y murcianas, y gozó de una nutrida clientela entre particulares, religiosos de órdenes conventuales y feligresía de iglesias parroquiales, recibiendo los primeros encargos conocidos desde su ciudad natal (por 1897). De su producción, como ya se ha señalado, existió una particular predilección en la demanda por las imágenes de San Antonio de Padua y de *San José* (Fig. 11), ambas llevando a sus respectivos Niño Jesús en brazos, cuyo modelo vemos repetir en varias ocasiones en otras tallas del Niño Dios de distinta apostura y figura exenta, de muy delicadas facciones y expresión afable (adviértase el tierno y espléndido *Niño Jesús, buen pastor*, que reproducimos líneas arriba e hizo hacia 1910 para Yecla) y otras del Sagrado Corazón de Jesús y de San Gervasio. Realza, además, sus figuras, el barroquismo con que trató sus tronos de nubes, vaporosos, decorados con sutiles rostrós de serafines y ángeles niños.

Como se ha indicado también, prestigiados escultores se formaron en sus obradores. Nombres como los de Juan Dorado Brisa (todavía en el taller de la Plaza de la Santa Cruz), y después Climent, Jaime Mulet, Enrique Galarza o José María Bayarri, entre otros (ya en Caballeros, 18), con mejor o peor fortuna en su cometido, lo confirmarían. Parece como si en una rancia instantánea de época estuviésemos contemplando aquellos viejos talleres, allí entre adustas y amarillentas estampas de vírgenes y santos colgadas de lustrosas paredes, descoloridas fotografías, trazas de retablos (Fig. 12), bloques encolados de tablones, utensilios varios (gubias, mazas de hierro, escofinas,...) para trabajar la madera, yesos, virutas y cosas mil, lugar donde imaginamos a unos jóvenes aprendices, mocetones de cabezas rapadas (por aquello de la higiene y la salubridad), enfundados en aquellas blusas blancas, largas hasta las rodillas que se abrochaban en ambos hombros y que se ponían por la cabeza (algo así como el hábito profesional), prestando atención a los consejos que les daba su venerable maestro y atendiendo con

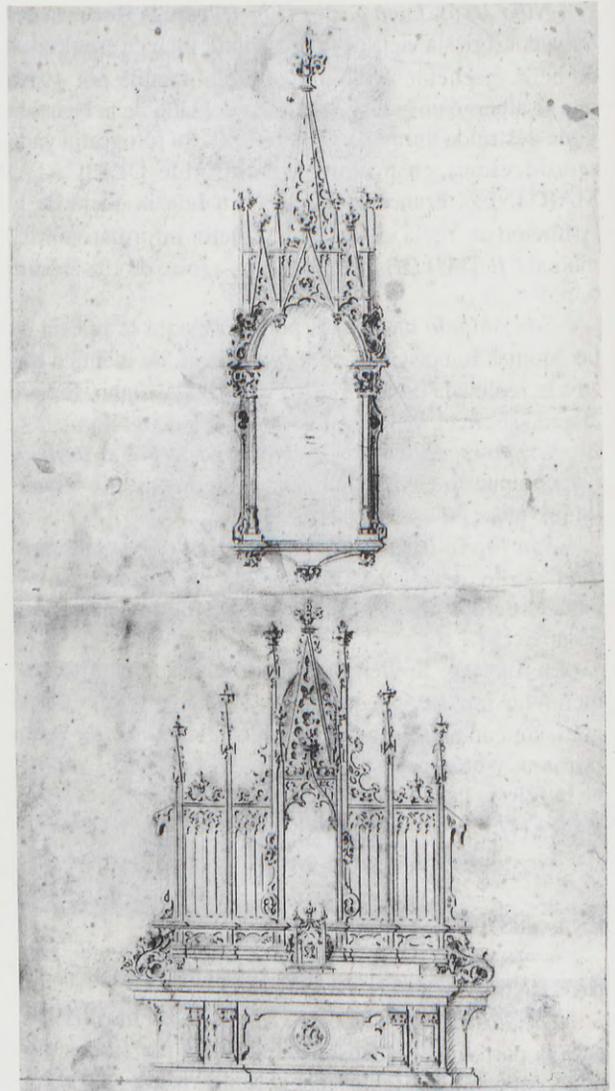


Fig. 12 - Venancio Marco: “Retablo neogótico”. Detalle.
Dibujo a lápiz sobre cartulina (boceto a escala 1/40)

disciplina y ayudando con prontitud en las tareas al grupo de oficiales que, formando piña, tallaban bloques de madera. (Para los no iniciados en el ámbito de la imaginería cabe recordar, en primer lugar, que cuando un leño resuena fuertemente al ser golpeado con un martillo es apto para la talla; y una segunda cuestión: subrayar que el pino de Suecia, que llegaba por mar a la costa mediterránea, era muy apreciado para dicho menester. Así, por regla general, el armazón para las imágenes, dispuesto sobre el banco del escultor, estaba constituido por un bloque encolado de tablones, de 4 metros de longitud, 23 centímetros de ancho y 8 centímetros de grosor, que, bien labrado, se hacía desvastar dándole forma e infundiéndole vida).

Venancio Marco, con precisión, dominó las técnicas de la talla de la madera, y de la labra de la piedra y del mármol, aunque acaso se sintiera más cómodo con la primera, ya fuese trabajada sobre ciprés, cedro, peral o pino de Suecia, dado lo abundante de su producción imaginera, y para ello, sabido es que el escultor abocetaba cualquier idea y estudiaba la composición antes de su resolución en materia definitiva, de lo que dan cuenta las numerosas manos, mascarillas y figuras modeladas en yeso y terracota conservadas (entre otras, vimos, en el que fue su taller, las de San Antonio de Padua, Santa Teresa de Jesús y un Corazón de Jesús). En otro orden de cosas pese a nuestra insistencia y gestiones en localizar algún posible contrato

del artista con su comitente, ello no ha dado hasta el momento resultado positivo.

El que fue preclaro artífice de la escultura imaginera iniciaba por los difíciles años de la guerra civil un camino sin retorno hacia el reino de las sombras, cuando rondaba el año de 1937 ó 1938, aunque este quizás sea un dato que nada pueda interesar.

Con lo dicho rendimos justo tributo a un respetado escultor que bien merecería le fuera dedicada una calle con su nombre en la ciudad que lo vio nacer, Yecla.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ
Historiador del Arte. Universitat de València

JACINTO PIMENTEL Y SU IMAGINERÍA PROCESIONAL PASIONISTA

I. LA ÉPOCA DE JACINTO PIMENTEL

Sabemos que el artista Jacinto Pimentel cubrió, con su vida, gran parte del siglo XVII, ya que, al parecer, había nacido hacia 1610, falleciendo en 1676.

Es, por tanto, esta importante e interesantísima etapa del siglo XVII la que corresponde analizar y comprobar hasta qué punto nuestro artista se sintió influido por la misma y podemos enmarcarle dentro de este ámbito artístico, tanto en la Sevilla del momento del Siglo de Oro, como en el Cádiz de aquella época, menos proclive a las realizaciones barrocas que por entonces estaban de moda.

La época que Jacinto Pimentel vive ha sido calificada por la crítica artística de barroca. Este término empezó por designar, en principio, la reacción antimanierista en Italia. Pero si nos ceñimos a la escultura, hay que reseñar que se empleó el término "*realismo*" para la escultura de la primera parte del siglo, restringiendo el de "*barroquismo*" para la segunda, con lo que sólo se pretende distinguir con claridad estos dos estilos que se señalan en el arte del siglo XVII. Quizás el término de "*realismo*" sea el que mejor cuadre con esta etapa de nuestra plástica, ya que es precisamente su condición de realista lo que se pretende contraponer frente al idealismo clásico.

Si para Europa, en conjunto, el barroco no representa una época homogénea y, por lo tanto, no puede ser definido sólo a través de formas visuales, acústicas o literarias, sino por medio de formas de comportamiento humano, también para Andalucía encontramos estos contrasentidos, diferencias y distintos enfoques, desde el manierismo de finales del siglo XVI al rococó de fines del XVIII, con el que se inicia y convive el impuesto neoclasicismo. Entre ambos estilos y actitudes se desarrolla todo un conjunto variado, no sólo de estilos, de escuelas, sino también de épocas y generaciones, aparte de los cambios políticos, económicos y hechos influyentes en el acontecer humano, tales como epidemias, guerras y reformas de las propias estructuras sociales que tan directamente influyen en la creación artística y en su utilización y consumo. Pero, como ha puesto de manifiesto Sánchez-Mesa Martín,⁽¹⁾ sobre toda esta variedad y contrastes, quizás sea la estética del barroco la que más cercana se sitúe a lo que bien podríamos aceptar como

tendencia y contraste de lo andaluz en el arte, ya que, antes que clasicista, esta región y estos pueblos son barrocos. De ahí que el estilo barroco, tanto en el XVII, época en la que vivió Jacinto Pimentel, como en el XVIII, conseguirá aquí, en nuestra región, revestirse de formas peculiares, que harán posible diferenciarlo del resto del barroco español y, al mismo tiempo, que sean sus obras capítulos principales de la aportación española al estilo, aunque se observen influencias italianas, flamencas y francesas, sobre todo en el siglo XVIII.

El realismo español es concreto, individualista, sincero, buscando en la realidad lo eterno y abandonando abstracciones ideales o que pudieran evocar bellezas ideales.

Nuestro realismo escultórico huye de lo trivial, porque no le interesa cualquier apariencia de realidad, sino llegar, por la emoción del arte, a la entraña misma del espíritu, sin vacilar, para conseguirlo, en sacudir con fuerza la sensibilidad del espectador.

Hay que comprender bien, en su plenitud, los ingredientes estilísticos que colaboraron en la formación de nuestra escultura del siglo XVII, llamada del Siglo de Oro, no sólo por la abundancia de obras, sino, sobre todo —lo que es más importante— por la calidad de las mismas.

Clasicismo, realismo y barroquismo, términos que, en un principio, pudieran parecer ambivalentes, se dieron cita en la formación de nuestra escultura del siglo XVII, pero lógicamente hay que matizar estos conceptos, ya que, a simple vista, clasicismo y barroquismo podrían considerarse opuestos o antagónicos, al paso que sería más fácil asociar realismo con barroquismo. De ahí que para comprender esta escultura haya que dividirla en etapas, antes que en escuelas, y asimilar así el sentido que encierran estos términos antedichos.

Tres etapas pueden establecerse, aunque de un modo bastante convencional, en la escultura del siglo XVII a nivel nacional y, por tanto, aplicable también a Andalucía: al principio, en los primeros años del siglo XVII, la

(1) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del barroco*. Tomo VII de la *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1991, pág. 19.

tradicón manierista del siglo anterior va cediendo poco a poco ante el nuevo modo que es el realismo. Es una lucha contra la rigidez de las formas clásicas, buscando la inspiración en lo natural, que fluye, cambiante e individual, refractario a la generalización.

Podemos decir que es ésta una etapa en que, tímidamente, el escultor va buscando sus motivos de inspiración en la naturaleza, asociando a esta búsqueda el recuerdo de lo realista, que no de lo ideal, sino de aquello que en realidad se puede encontrar en la vida cotidiana. Esta nota estilística es fácil de comprobar si observamos algunos Crucificados de este momento inicial. Así, por ejemplo, el de Martínez Montañés, llamado de los Cálices, por encontrarse en la Sacristía del mismo nombre de la Catedral de Sevilla, aunque es también conocido como de la Clemencia. En este Cristo encontramos ya, en estos años iniciales del barroco (1603-1606), unos valores plásticos esenciales, tanto desde el punto de vista de su contenido teológico como didáctico, habiendo sido pensada esta escultura para el culto y la devoción, con el objetivo de despertar en el fiel, en el espectador, la piedad, la compasión y el sentimiento. Quizás este Crucificado responde, además, a la idea de suscitar en quien lo contempla el arrepentimiento, ya que Cristo aparece tratado de una manera apolínea en su anatomía, pero reflejando, a pesar de ello, las notas cruentas del martirio que está sufriendo —ya que es un Crucificado que está vivo— en su cabeza, manos y pies, así como en el gesto que revela un suave reproche, como si conminara al fiel a que realizara un acto de contricción por sus pecados.

Estamos, por tanto, en una etapa crucial, siendo estos años iniciales del barroco los que nos dan la pauta para comprender mejor la siguiente.

La segunda etapa, que podríamos llamar realista o completamente realista, está siempre orientada hacia la expresión de vida interior e intimidad espiritual de los personajes representados, haciendo los artistas que el espíritu rebose, lo que constituye el atractivo y gloria de nuestra mejor escultura.

Por fin, en la tercera etapa o barroquista, los valores son más plásticos que expresivos. Se opone ahora a la serenidad la agitación; a la recta la curva; al equilibrio la impresión de movimiento fugaz o desenfrenado. Precisamente estas últimas notas llevaron a la escultura a la pérdida de su carácter y seriedad, haciéndose efectista, terminando por degenerar a manos de lo neoclásico.

Hay un punto importante que hace relación a la faceta de los imagineros. En los inicios del siglo XVII, los imagineros trataron con casi sentido exclusivista la temática religiosa, ignorando el tema profano. Así, nuestra

imagería se fue centralizando en la temática sagrada, salvo las excepciones esporádicas de la estatuaría sepulcral. Esto es consecuencia de unos factores históricos que no conviene desdeñar.

Este período cronológico, con el protestantismo, fruto de la Reforma, repudiaba el culto de dulía e hiperdulía, rayando en un nuevo iconoclasismo. La liturgia se despoja de su boato de magnificencia tan significativo, empleado desde el Medioevo. Pero, llegados a este punto, surge la Contrarreforma, tan deseada y necesaria, imbuída del espíritu de Trento, volviendo la religión a su sentido social, íntimo y catequético, tal como ha puesto de manifiesto Martín Macías, al decir que se canta de nuevo la comunión de los santos.⁽²⁾ Fue aislada también la escultura ornamental de jardines, porque, como decimos, es el momento de escultura policromada de carácter religioso.

Nuestra escultura se va a preocupar, en consecuencia, por representar la Vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos. Dentro de la representación de la Vida de Cristo, ocupará un papel fundamental la iconografía pasionista, es decir, la Pasión y Muerte de Cristo por la humanidad y su salvación, la cual es recreada en múltiples versiones, derivadas de los Evangelios Canónicos en su mayor parte, aunque también tomaron carta de naturaleza los Evangelios Apócrifos. Del mismo modo, los artistas representarán a la Virgen María en sus Misterios Dolorosos y será la propia idiosincrasia del pueblo andaluz la que incluso lleve a la creación de emotivas escenas no descritas en los Evangelios Canónicos.

La imagería religiosa, de la que Jacinto Pimentel se hizo eco en sus obras, se configura en su época como un asidero concreto para la plegaria, para la oración e íntima comunicación entre Dios y el hombre. Es, además, la imagen un valor que, con independencia de su sentido plástico, sirve para la meditación y el goce religioso. En este aspecto podemos hablar de una cierta mística de la imagen. Si el pueblo se entusiasma con una imagen, en este sentimiento no podemos ver solamente una admiración estética, sino que hay algo más hondo todavía: la evocación consciente de la realidad representada.

Se ha hablado de superstición en nuestra imagería religiosa, que raya en lo idolátrico y milagrero, sin una sustancia real, sin una base tangible. Pero esto sólo es cierto en parte y sólo en aquellas regiones donde la escultura religiosa tiene menos desarrollo. Son, por tanto, brotes aislados.

(2) MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, Maestro Escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pág. 36.

La Contrarreforma ayudó y propició el culto de las imágenes. De este modo, se diferenciaba a los herejes de los católicos. Para el vulgo, un protestante era el que no iba a Misa, no creía en la Virgen y no veneraba a las imágenes. Naturalmente, esta simplificación es un absurdo, pero en aquellos momentos bastaba para que la gente no letrada, sencilla y llana, optara por la búsqueda de estas emociones religiosas en las imágenes que se le presentaban en las Iglesias y Conventos.

La Contrarreforma no trata de adoctrinar religiosamente, sino que propicia que las escenas representadas hagan vivir al pueblo el drama que, en su día, tuvo lugar. Por ejemplo, si se trata de representar una Crucifixión, se ponen los medios para que el fiel llegue a evocar, de manera consciente, ese episodio de la Vida de Cristo que tuvo lugar siglos atrás. A ello contribuyeron, de modo notable, las Hermandades y Cofradías de la época, a las que volveremos a analizar más detenidamente.

El auge de las procesiones, sobre todo en la Semana Santa, se inició a finales del siglo XVI, respondiendo a ese acercamiento de lo divino y a ese atractivo popular y social de la religión, típicos de la Contrarreforma. De este modo, las escenas de la Pasión de Cristo vienen a ser verdaderas representaciones de los actos de un drama. El pueblo vive los sucesos conmemorados con el mismo apasionamiento como los vive en un teatro, y el hecho de que no sean actores, sino imágenes quienes los representan, da mayor fuerza a la evocación. La imagen encarna así su personaje sin ficción y no lo abandona jamás, compenetrado con él definitivamente por obra y gracia del arte. Hay que tener en cuenta que un sentimiento de veneración y respeto llevaba a no presentar nunca en la escena teatral a las Personas divinas, sino que se las encubría bajo símbolos. Sólo la madera inocente podía encarnarlas, recibiendo su forma de la inspiración artística conducida por la Fe. Todo ello no responde a una interpretación caprichosa, pues la escultura española no se hubiera producido tal cual es si los artistas no hubieran puesto en ella otra finalidad más trascendente que la de un trabajo puramente artesano o estético. La imaginería es la escultura de la Cristiandad y la ascesis a lo romántico de la escultura, en rápida progresión hacia lo humanístico del arte. A fines del siglo XVI y, sobre todo, ya en el XVII, asistimos a la especial dinámica de la imaginería religiosa. Es una concepción mística, colectiva, fruto de la sensibilidad popular, que, para algunos, tiene visos de mudejarismo.

Las Hermandades y Cofradías requieren una expresión genuina para su culto católico: la imagen, que es poesía, gesto, expresión y ademán, convirtiéndose en medio de acción, con una policromía adecuada a tal fin.

Muy expresivamente, Rafael Laffón nos dice que la escultura logra una gracia elemental de ser arte al dar acceso a la materia inerte a estas formas de lo humano, que no le son debidas, poniendo los imagineros en la genialidad de sus obras aquella sal que es, en suma, transubstanciación divina en lo creado, gracia suprema de la creación.⁽³⁾ Resulta oportuno ahora reseñar hasta qué punto las Hermandades y Cofradías tuvieron influencia en este desarrollo de nuestra imaginería religiosa.

Sabido es que las Cofradías, en Andalucía, comenzaron a constituirse durante los siglos xv y xvi, ajustándose a unas Reglas y conforme a unos Estatutos, adoptando la forma procesional que ha llegado hasta nuestros días con distintas variantes, fruto de la mentalidad y estética de cada época.

Pero el número de las Cofradías se incrementó cuando apareció el Protestantismo. Fue una réplica del pueblo creyente a las doctrinas que atacaban a la fe, a la devoción de sus antepasados y a las suyas propias. Lo consideraron como un insulto a su Cristo o a su Virgen y, por ello, organizaban las procesiones públicas, no sólo como acto de fe y predicación silenciosa, sino también de reparación y penitencia. En los siglos XV y XVI aparecieron las primeras procesiones de flagelantes, yendo de dos en dos, precedidos de cruces y estandartes, con los capellanes al frente, cantando salmos penitenciales, desnudos de cintura para arriba, incluso con frío intenso, cubierta la cabeza con un capuchón o con largas pelucas de esparto que les ocultaban el rostro, origen del actual antifaz, flagelándose o flagelando a su vecino con correas de cuero o con látigos hasta hacer saltar la sangre en expiación de los pecados. Iban acompañados de otro cofrade que portaba una antorcha o un cirio. Eran los Hermanos de Luz. Hoy día, se conserva esta clase de Cofradía de Sangre en algunos lugares, como en la Santa Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra (Logroño), en que los hermanos se autodisciplinan.

El Concilio de Trento (1545-1563), con su Decreto sobre las imágenes religiosas, no hizo otra cosa sino renovar la definición del 7.º Concilio Ecuménico —el 2.º de Nicea— celebrado en el año 787, el cual dictaminó el culto debido a las mismas.

El Concilio de Trento, con sus cánones de defensa de nuestra fe, reguló las Cofradías, tanto de Gloria como de Penitencia, y los obispos españoles, en especial los andaluces, se aprestaron a celebrar Sínodos ordenando

(3) LAFFÓN, Rafael: "Maestros imagineros" (Doctrina y Leyenda).

las Cofradías. Así, el gaditano Antonio Zapata Cisneros, en 1591, dio normas sobre el régimen de administración de las Cofradías y sobre las imágenes y su culto.

El Cardenal Arzobispo de Sevilla, don Fernando Niño de Guevara, recogiendo el legado de Rodrigo de Castro, por Decreto, en 1604, dado a todo su arzobispado, reguló las procesiones de disciplinantes y evitó los desórdenes que cometían las Cofradías en la madrugada del Jueves al Viernes Santo en la adoración del Santísimo Sacramento. Ordenó también que todas las Hermandades penitenciales debían hacer estación en la Catedral de Cádiz. Con sus disposiciones se puede decir que comienza en Cádiz un período de verdadera organización de las Cofradías de penitencia.

En 1675, algunos desórdenes y actos irreverentes ocurridos en Madrid con motivo de unas procesiones, hicieron que el Consejo de Castilla prohibiera que los penitentes llevaran el rostro cubierto en los desfiles procesionales. Por aquel entonces era arzobispo de Sevilla don Ambrosio de Espínola y Guzmán, y Obispo de Cádiz don Diego Carrillo, que antes había sido canónigo en Sevilla y auditor de la Rota. Este aplicó dicha prohibición con el máximo rigor, ordenando que los penitentes fuesen no sólo sin cubrir el rostro, sino también sin túnica "haciéndose convite a personas particulares que llevasen las luces de los pasos y demás insignias con capa y espada", según reza en el acta de un Cabildo celebrado por la Archicofradía de la Columna el 21 de Marzo de 1677.

Con esta disposición se corrió el peligro de hacer desaparecer las Cofradías y, por ello, contra tal Orden recurrió al Gobernador de la ciudad, que era el Prioste del Santo Entierro. Con el tiempo, sin embargo, las aguas volvieron a su cauce.⁽⁴⁾

Las procesiones eran organizadas por Cofradías piadosas, formadas por seglares, agrupados por razones profesionales u otros motivos comunitarios, y sus fines incluían la ayuda mutua en sus necesidades, el fomento entre sus miembros de una vida activa en la piedad y el ejercicio de la caridad con los menesterosos.

Las Cofradías y sus procesiones no tuvieron en España igual importancia en todas sus regiones. Las más importantes y organizadas fueron las de Valladolid y, por imitación, surgieron en toda Castilla, tendiendo a fomentar principalmente el culto extralitérgico de la Semana Santa.

Pero en Andalucía, concretamente en Sevilla, no fueron sus Cofradías a la zaga. En cambio, en el norte y este de la Península hubo escaso interés en este tipo de manifestaciones del culto popular. En Cataluña y Valencia fueron más bien Hermandades Gremiales. Sólo en

Murcia se inició, ya en el siglo XVIII, y por verosímil contagio andaluz, la costumbre de las procesiones de Semana Santa, dando lugar a los maravillosos "pasos" de Salzillo, donde se recrea la Pasión de Cristo a base de unas imágenes de incalculable mérito artístico. El espíritu del Concilio de Trento no podía pasar desapercibido, sino que tenía que hacer mella en el ánimo de los imagineros, como probablemente le sucedió a Jacinto Pimentel. De ahí que los artistas se afanasen en desempeñar un papel primordial en el medio ambiente, plasmando, con sus creaciones en madera, el sentir del Concilio de Trento. España atravesaba por un movimiento ascético, reflejado en la evasión del alma hacia lo sobrenatural, por lo que el expresionismo será la nota dominante en las creaciones de este momento. Todo ello favorecía enormemente los encargos a los escultores de imágenes de la Pasión, pues era en las escenas dolorosas donde los artistas podían explayarse con más intensidad, evocando así los dolores y sufrimientos padecidos por Cristo en aras de la salvación del mundo.

La Iglesia Católica, remozada con la Contrarreforma, invoca a los artífices para que ellos sean quienes plasmen en el mármol, el lienzo o la madera, las escenas martiriales, circunstancias que, por ser ya dolorosas, brindaban a los artistas la posibilidad de reflejar su tecnicismo y maestría, adquiridos tras largos años de aprendizaje, logrando representar al mismo tiempo el patetismo, con toda su crudeza, y obteniendo el arrepentimiento o, al menos, que los fieles se conmovieran.⁽⁵⁾

Delgado Roig ha puesto de manifiesto cómo en los Crucificados y en los Cristos Yacentes los escultores hacían un estudio detallado de la rigidez del cuerpo humano a medida que van transcurriendo las horas post mortem, así como en algunas calaveras a los pies de un Santo o sostenida entre sus manos.⁽⁶⁾ Sin embargo, no sólo en los Crucificados y Cristos Yacentes hay un alarde de conocer la anatomía humana y representarla de manera verídica, sino también en los distintos momentos pasionistas, tales como la Flagelación, Coronación de Espinas e, incluso, en la misma temática de la Oración en el Huerto, donde sabido es los efectos que buscaron los imagineros a la hora de representar fielmente la hematomía, es decir, el sudor de sangre de Jesús en este instante pasional dramático.

(4) HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: "La Historia" en *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, Sevilla, 1985, pág. 24.

(5) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 36.

(6) DELGADO ROIG, Juan: *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1951.

Es a base de estos contenidos cómo la imaginería andaluza logró impactar al espectador, consiguiendo que el pueblo no se quedara impasible ante el arte, ya que es el arte ahora el que busca emocionar al que lo contempla.

Los materiales empleados para estos fines fueron, con preferencia absoluta, la madera, frente al mármol, el bronce o la piedra.

Hay que tener en cuenta que el mármol y el bronce eran caros, ya que había que importarlos y faltaban en España marmolistas y fundidores. Del alabastro, podemos decir que en este período cayó en completo desuso.

La madera más comúnmente empleada fue la de pino, aunque en Andalucía se utilizó mucho el borne o el roble negro, que llegaba de Flandes por el puerto de Sevilla. Para las obras selectas se empleó el cedro. El nogal se reservó para las tallas sin policromar. Cuando la labor de las gubias concluía, la escultura se recubría de una delgada imprimación de yeso y cola, para tapar los poros, que se lijaba luego cuidadosamente.

Un aspecto interesante de nuestro siglo XVII es la técnica de policromía, ya que ésta varió mucho desde los comienzos de siglo. Al principio, se mantuvo el uso del pulimento para las carnes, que les daba el aspecto de platos vidriados, al decir de Pacheco, y del estofado sobre oro para las ropas.

Pronto, sin embargo, se impuso el pintar con óleo enteramente, incluso los ropajes, matizando y sombreando, tal como se hacía sobre el lienzo. La compenetración de las formas y el color era sumamente importante y los escultores se cuidaban de que la pintura se realizase a su gusto y por manos expertas que, con frecuencia, era la de buenos pintores de cuadros. A veces, excepcionalmente, pintor y escultor eran uno mismo y entonces la obra lograba su expresión más perfecta.

A fines del siglo vino, con el triunfo del barroquismo, una nueva afición a la policromía brillante y al empleo de oro.

Conforme el siglo avanzaba, el afán de realismo llevó a emplear recursos de dudosa licitud, como el empleo de trapo encolado para las partes finas de los ropajes, ojos de cristal y cabelleras postizas, limitadas éstas a imágenes de poca calidad artística. Pero el abuso de tales recursos técnicos contribuyó a la decadencia de la escultura.

En cuanto a las imágenes "de vestir", se divulgaron desde fines del siglo XVI, cuando comenzó a ponerse de moda el cubrir con suntuosas ropas a las Vírgenes medievales. La moda continuó en el XVII con imágenes apropiadas, que sólo estaban concluidas de talla en cabeza y manos y tenían articulados los brazos, y aún se hicieron otras en que el cuerpo era sustituido por un

armazón liviano, tipo que se difundió mucho en el XVIII.

La escultura realista española del siglo XVII quiso dar a sus criaturas una vida real, dotándolas de cuerpo y alma. Esta ficción sólo puede darse en la plenitud de la forma y el color. Tan irreal como la línea sin volumen es la forma sin color, abstracciones ambas del mundo sensible, sin existencia por sí solas. La escultura española concibió en su gran época la forma como hecha de color.

El paño de comienzos del siglo da cierta pesadez a la obra, dificultando casi su movimiento, pero, a un tiempo, intensifica los contrastes entre las sombras y las luces, sistema muy arraigado ya en el área de la pintura de la época.

Conforme el siglo fue avanzando, aumentaron las angulosidades de los plegados y se multiplicaron los dobleces, hasta el punto de que, a veces, a los artistas les resultaba más cómodo emplear la tela encolada, que suponía una notable economía en los costos de la obra, les permitía dejar esta labor en manos de discípulos y, como ha puesto de manifiesto Martín Macías,⁽⁷⁾ unas y otras se van impregnando de movilidad, dando la impresión de estar las ropas movidas por el viento. Las mangas se hacen ahora ampulosas y colgantes, con variados pliegues, terminadas en forma un tanto puntiagudas.

Es frecuente ya en este momento que tanto el Nazareno, es decir, la representación de Jesús itinerante hacia el Calvario con la Cruz a cuestas, como las Dolorosas, se hagan de candelero, armazón que sirve para designar, en principio, la parte inferior del cuerpo de las Vírgenes. El término procede, desde el punto de vista semántico, del campo de la orfebrería, de donde pasó al de la escultura a través de un cambio. En estas imágenes de candelero sólo se hacen el rostro y las manos.

El candelero no tiene interés artístico alguno, ya que consiste básicamente en un esqueleto troncocónico de madera formado por varios listones que enlazan el busto, la cintura o las caderas de la Virgen, con una base ovalada que sirve de apoyo a la imagen.

Al principio, el número de listones fue de cuatro, pero más tarde esta cifra se ha visto ampliada a siete u ocho e, incluso, a diez. Este armazón tosco es propicio para que sea recubierto con vestimentas de preciados tejidos bordados. Más adelante insistiremos en las imágenes de candelero de las Vírgenes, al tratar pormenorizadamente la Dolorosa jerezana de la Confortación, del

(7) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 35.

Convento de Santo Domingo, atribuida con todo fundamento a Jacinto Pimentel.

El imaginero del siglo XVII ha sido tachado de exclusivista en cuanto a tratar, de manera preferente, el tema religioso, descuidando el profano. Pero ya sabemos que esta acusación desconoce el sentido último y profundo de nuestra mejor imaginería.

Resulta interesante abordar ahora la temática utilizada por nuestros artistas a lo largo del siglo XVII, que, aunque en muchas ocasiones hemos repetido que es la religiosa, habría que matizar un poco. Es éste un siglo en el que han quedado perfectamente definidas la escultura y la imaginería, tanto en sus facetas decorativa como procesional.

El primer lugar del recorrido iconográfico lo ocupa el Crucificado, imagen imprescindible para el culto, que en esta época adquiere carácter específico. Este tema tiene que adaptarse a su propia historicidad y al enfoque teología-teodicea. De ahí que la Crucifixión, tal como la ofrece la imaginería, sea una conjunción de Iglesia-Arte, para llegar a las masas, suscitando la devoción, tanto en sentido descriptivo como narrativo.

El Crucificado procesional de la Contrarreforma y del Barroco evolucionó de una manera notable en sus elementos iconográficos esenciales. La Cruz es arbórea, entendida como patíbulo de martirio, a tono con la liturgia: "El que en un árbol venció, en un árbol fuese vencido". En cuanto al Crucificado propiamente, hay que observar algo fundamental: se efigia al Verbo encarnado, pero se tiene en cuenta la consulta tanatológica del momento premortal en la agonía humana y del cadáver, tal como hemos dicho antes refiriéndonos a los estudios de Delgado Roig.⁽⁸⁾

En cuanto al cuerpo, se fija al madero por tres clavos o bien por cuatro. Esta última modalidad estuvo en vigor debido a las revelaciones de Santa Brígida, a quien Cristo se le apareció con cuatro clavos, lo que obliga a los artistas a colocar uno en cada pie.

Por lo que hace al aspecto del Crucificado, observamos su aparato cruento, derivado del realismo. Es evidente que en el Gólgota Cristo padeció hasta morir. De ahí que se quiera representar, de un modo realista, aunque sin truculencias ni efectismos, el martirio del Hijo de Dios. Se ha achacado a la imaginería andaluza del siglo XVII de truculenta y cruel, pero esto no se ajusta a la verdad ni a la imparcialidad, ya que los artistas del momento que analizamos nunca buscaron con complacencia recrearse en los instantes pasionales, sino que, por medio de un realismo matizado de devoción, llegaron a representar en su justa interpretación la Pasión y Muerte de Cristo. En las dolorosas también podemos

observar que no se buscó la recreación fácil de un inmenso sufrimiento, sino que, ante todo, los artistas tuvieron presente que estaban representando a la propia Madre de Dios, lo que, desde luego, en nuestra opinión, contribuyó a realzar la belleza de las expresiones, a pesar del trágico lirismo que, lógicamente, ha de configurar los rostros de las Dolorosas.

En cuanto al sudario o paño de pureza o de honestidad, fue representado en esta época por los artistas como una tela movida, generalmente sujeto por una cuerda que hiere la carne divina. Además, la escena se procuró siempre representar desde una visión humanizada, y todo ello en medio de un agudo realismo.

El realismo fue aumentando a medida que el siglo iba avanzando, en función de los períodos que hemos establecido para este momento, por lo que resulta justificado decir que el barroquismo fue progresivamente acentuándose.

Para adentrarnos en la personalidad de los artistas del siglo XVII, hay que comprender primero el significado que llega a tener la imagen procesional, que es expresión del barroco y réplica adecuada del vivir humano, apoyada en una ideología sagrada que se fundamenta en sermonarios homiléticos, obras exegéticas y cultos periódicos, ante el tremendo auge de las Cofradías de Sangre, que van sustituyendo a las de luz, proceso de claro ascetismo.⁽⁹⁾

Las fuentes empleadas por los artistas para realizar sus obras son, como anteriormente aludíamos, muchas, pero, sobre todo, habría que citar los Evangelios Canónicos, los textos bíblicos, las epístolas paulinas, así como los Evangelios y leyendas apócrifas; la leyenda áurea de Jacobo de la Voragine; la guía del Monte Athos y otras. En cuanto a la bibliografía, es abundante: los *Flos Sanctorum* de Villegas y Rivadenayra; los tratados de las imágenes; los libros ascéticos de los Padres Granada, Lapuente, Arias y San Alonso Rodríguez; la *Imitación de Cristo* del Padre Tomás de Kempis; los escritos de San Juan de la Cruz, Fray Diego de Estella, Malon de Chaide, Fray Juan de los Angeles y Santa Teresa; los Ejercicios de San Ignacio de Loyola; los libros hagiográficos e iconográficos de Pacheco, Fray de las Ruelas, Molano, Interian de Ayala, los Bolandos y otros muchos; las Estampas del Padre Nadal; las *Ilustraciones del Comentariorum in Iob* del Padre Juan de Pineda, así como todo un repertorio genuino para la creación.

(8) DELGADO ROIG, Juan: Ob. cit.

(9) VALDIVIESO, Enrique: *La escultura del siglo xvii*, en Tomo XXVI de *Summa Artis*, pág. 15.

Con todos estos antecedentes y premisas, estamos ya en condiciones de pasar a analizar lo que fue, a lo largo del siglo XVII, la formación y el ambiente artístico de los escultores, faceta decisiva para la mejor comprensión de este período del Siglo de Oro andaluz.

II. LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS EN LOS TALLERES DEL SIGLO XVII

En los talleres andaluces del siglo XVII florecieron una importantísima pléyade de escultores, capaces de convertir este siglo en el Oro de la plástica, tal como tradicionalmente se le ha llamado. Pero, para llegar a ser escultor, había unos pasos que recorrer y los artistas precisaban, naturalmente, de una formación adecuada, ilustrativo factor éste de cómo dichos artistas llegaban a serlo con efectividad y en la práctica.

Para abordar este punto, que, en principio, supone descender a los factores sociológicos propiamente de nuestra mejor escultura, es preciso, ante todo, analizar cómo se desarrollaba el ambiente artístico por aquel entonces.

Es interesante destacar que, en relación con el siglo XVI, el XVII ofrece algunas variantes en esta materia que estamos tratando.

En primer lugar, hay que reseñar que la clientela cambió, porque ahora es más diversa, ya que tomaron un indiscutible protagonismo las instituciones gremiales y religiosas, así como las Hermandades, Cofradías y Congregaciones, en detrimento de la nobleza.

Los Cabildos catedralicios y las Ordenes religiosas siguen siendo, junto a los altos cargos de la administración de justicia y la jerarquía eclesiástica, los que encargan obras, sobre todo con destino a los templos, monasterios y conventos.

Son mucho menos frecuentes los trabajos para capillas particulares y menos aún los enterramientos con monumentos escultóricos. Las figuras de los donantes y fundadores aparecen, de manera mucho más aislada, junto a los grandes retablos.⁽¹⁰⁾

Era preciso que el artista poseyera formación humanística, que le capacitara para entender y representar adecuadamente las obras que se le encargaban. De ahí que fuera imprescindible que conociera bien la gramática expresiva, el lenguaje plástico, de modo que pudiera expresar así el mensaje que se le pedía, acorde con las prescripciones tridentinas.

Se impone, por tanto, el oficio, frente al autodidactismo, que, generalmente, no fue eficaz ni práctico. El aprendizaje era obligado y pretendía potenciar la personalidad del discípulo, aunque respetando su propia idiosincrasia, necesaria para que el artista conservara su

vocación y sus valores intrínsecos. En este sentido, no había una estricta imposición, que hubiera sido perjudicial, en todo caso, para el artista aprendiz, deseoso de dar rienda suelta a su personalidad. Otra diferencia destacada existe en torno a los escultores del siglo XVI con respecto a éstos del XVII: el contraste entre el número de escultores venidos de fuera de Andalucía en el siglo XVI, frente al mayoritario número de artistas andaluces que encontramos en nuestra región en el siglo que analizamos.

Una importante mayoría son artistas nacidos en esta región andaluza, aunque también se contabilizan otros que son descendientes de los venidos de fuera.

Serán los artistas andaluces los verdaderos creadores de las escuelas que podemos hallar en este siglo XVII, tanto en la Andalucía Baja, como en la Alta u Oriental. De ahí que el arte que en esta época vamos a encontrar sea mucho más independiente de modelos importados, todo ello sin desdeñar la aportación indudable de algunos artistas venidos de fuera de España, como el flamenco José de Arce, que importó las formas del Bernini y la ampulosidad de Rubens; o el murciano Jacinto Pimentel, quien, movido por los influjos que había recibido de Pablo Legot, Francisco de Ocampo, Francisco Dionisio de Ribas, y del mismo Juan de Mesa, introdujo en nuestra región una manera peculiar de entender la escultura, que podríamos englobar como una síntesis pura y perfecta del arte de aquellos artistas nombrados.

La formación de los artistas se hace en los talleres, bajo la dirección de un maestro, que dirige al aprendiz. El comienzo, desarrollo y terminación se rodeaban de plenas garantías procesales, ya que, al efecto, se otorgaba un documento ante escribano público, en el que se marcaba la temporalidad pedagógica, que solía durar varios años, durante la cual el artista se obligaba a enseñar al discípulo el oficio correspondiente, según su pleno, total y leal saber y entender sin ocultarle nada, alojándole familiarmente en su casa, manteniéndole, vistiéndole y asistiéndole en posibles enfermedades, con la contrapartida de servicio propio de los menesteres profesionales y de la atención necesaria para la adecuada formación. Tan íntima llegaba a ser esta residencia en el taller-escuela que, en ocasiones, continuaba la colaboración como oficial y aún como maestro, y emparentaba mediante las nupcias procedentes.⁽¹¹⁾

(10) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Ob. cit., págs. 44 y 45.

(11) VALDIVIESO, Enrique: Ob. cit., pág. 21.

Los talleres de imaginería contaban con un nutrido número de herramientas propias del oficio, tales como garlopas, de diversos tamaños, para cepillar las maderas; un juego de sierras; un juego de gatos de hierro; martillos, barrenos, escofinas; juegos de tenazas, gubias y formones; cinceles, reglas, escuadras, cartabones y compases, todos ellos de metal.

En estos útiles de trabajo nos encontramos con una serie de herramientas que, al caer en desuso, se ha perdido la grafía de la palabra, como sucede con los "fillaretes", los "barteles" y la "granadilla".

Otras herramientas, por ejemplo, las azuelas, los canaladores, los guillanes, los membriquéis, las cigüeñadas, los bedanes, las asnillas, las escodas o los codales, no se usan ya en los talleres modernos, aunque conservan el valor semántico en los diccionarios especializados, tal como ha puesto de manifiesto Martín Macías.⁽¹²⁾

A los aprendices se les iniciaba, en primer lugar, en el dibujo, que era considerado el fundamento de todo arte, siendo un elemento inanimado para estudiar más tarde el modelo vivo tras las lógicas experiencias.

Al mismo tiempo, era imprescindible la iniciación en el modelo en su corporeidad, siguiendo igual metodología, o sea, primero se analizaban las formas y de ahí se pasaba a la figura humana vestida o desnuda, para intentar conseguir la mejor expresión en los ropajes o en la verdadera anatomía, esto último desde un punto de vista estético. Era imprescindible el estudio de los materiales: la madera, en sus distintas variantes (cedro, nogal, pino, etc.); la piedra (mármol y alabastro); así como el hierro. Se exigía conocer la saca de puntos y la talla correspondiente.

En estos talleres del siglo XVII, los grandes maestros atendían también la formación humanística de sus aprendices, estando presente el conocimiento básico de los principales temas iconográficos, para lo cual jugarían un papel esencialísimo las bibliotecas o librerías especializadas, así como la colaboración, en muchos casos, de clérigos y religiosos, que, ya como amigos, ya como clientes, serían asiduos visitantes de los talleres, aparte de la propia religiosidad practicada por el maestro imaginero.⁽¹³⁾

Una vez acabado el aprendizaje, el aspirante solicitaba examen ante los alcaldes veedores del arte de la escultura, los cuales tenían que decidir si estaba suficientemente formado para ejercer libremente la profesión y poner o abrir tienda de escultura, o para ser contratado, ya con categoría y sueldo de oficial, con su mismo maestro o con otro que le solicitara.

Nuestros imagineros, antes de plasmar en la madera una representación iconográfica, se inspiraban, con toda

seguridad, leyendo libros piadosos y de meditación, al objeto de revestir su espíritu de las enseñanzas devocionales, plasmando más tarde una imagen que fuera capaz de suscitar la devoción y el entusiasmo en los fieles.

Recordemos nuevamente que en el siglo XVII, del pleno Barroco, el espíritu aristocrático de la Iglesia se manifestaba a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el ámbito público. La Curia deseaba crear para la propaganda de la Fe Católica un arte popular, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas. Se deseaba evitar la directa plebeyez de la expresión. Las obras de arte tenían que ganar, convencer, conquistar, pero debían hacerlo con un lenguaje escogido y elevado.⁽¹⁴⁾

En definitiva, los talleres de esta época cumplieron su cometido a la perfección, prodigándose los artistas-escultores que fueron capaces de elevar el sentimiento de Fe de todo un pueblo, de toda una región.

III. LAS IMÁGENES PROCESIONALES DE VESTIR: SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Antes de tratar de la obra de Jacinto Pimentel, resulta obligado ofrecer unas pinceladas históricas sobre las imágenes procesionales de vestir, ya que a nuestro artista se atribuye una Dolorosa en Jerez de la Frontera, en el Convento de Santo Domingo, que podemos considerar como el prototipo de esta clase de imágenes.

El arte y la costumbre de vestir y coronar a las imágenes procesionales de las Vírgenes Dolorosas arranca de los días de la Reconquista de Sevilla, cuando Fernando III el Santo, tras la solemne procesión que organizó en la festividad de San Clemente, en 1248, para conmemorar su victoria sobre los musulmanes, entronizó en la Catedral a la Virgen de los Reyes, que es una imagen de vestir, ataviada originalmente a la usanza francesa del siglo XIII.

Con análoga indumentaria y de idéntico criterio participan el resto de las Vírgenes sevillanas traídas a la ciudad durante los años que jalonan el reinado del Rey Santo. Son Vírgenes concebidas con matiz procesional y dispuestas para ser vestidas, siendo por ello maniqués articulados que sólo tienen tallado y policromado el rostro, las manos y los pies.

(12) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 69.

(13) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Ob. cit., pág. 50.

(14) HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, 1951.

La enorme popularidad que durante el período medieval alcanzaron estas imágenes en el Arzobispado hispalense y en su diócesis sufragánea de Cádiz continuó en aumento a lo largo del siglo XVI, definiéndose en estos años una de las características más acusadas de las Vírgenes sevillanas de vestir, como es el gusto por la profusión ornamental y la exageración de motivos en el bordado de las prendas que llevan. Aparte de que en el Renacimiento surgen también sus primeros detractores como consecuencia de la falta de decoro en la hechura de los trajes, al querer seguir los sastres en su confección los dictámenes de la moda profana del momento y, sobre todo, por el abuso de galas y adornos.

En 1591, se prohibieron terminantemente los vestidos indecorosos en las imágenes de candelero, condenando que fueran vestidas por camareras y seglares e impidiendo que salieran de sus capillas para ser aderezadas por los cofrades.⁽¹⁵⁾

En el siglo XVII, el Arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara recomendaba a sus diocesanos seguir los preceptos del Sínodo de 12 de Marzo de 1591, que abrogaba “tan irreverente costumbre”, ordenando que “las imágenes de Nuestra Señora o de otras Santas o que se hubiesen de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias se aderecen con sus propias vestiduras hechas decentemente para aquel efecto; cuando no las tuvieren propias los sacristanes las vistan con honestidad, y en ningún caso las toquen con copete, ni rizos, ni arandelas, ni con hábitos indecentes”.⁽¹⁶⁾

Al parecer, estas recomendaciones no debieron cumplirse, al menos en la medida esperada o deseada, por lo que en 1635 fray Bernardino de Villegas volvía a hacerse cargo de esta “execrable” y “disparatada” costumbre de aplicar la moda femenina del momento a las imágenes de la Virgen.

Lo cierto es que las Hermandades penitenciales prescindieron del corte a la moda en los vestidos, pero no del decorativismo en los trajes.

Hoy día, sabemos que esta corriente ornamental ha llegado a su apoteosis en la actualidad, iniciándose a gran escala en los años mediales del siglo XIX, con los nombres de Teresa del Castillo, Patrocinio López o las hermanas Antúnez, las cuales, impulsadas y canalizadas por el dominante gusto neobarroco que prima en el ánimo de las Juntas de Gobierno que rigen las Hermandades, ensayan un estilo de bordado que logra efectos sorprendentes en sayas y mantos, con el objetivo primordial de deslumbrar.⁽¹⁷⁾

Pueden nuestras Dolorosas ofrecer distintas posturas en la cabeza, que, aunque ordinariamente es frontal, tampoco es extraño que se ladeen a la derecha o a la

izquierda. En este último sentido, la Dolorosa que hemos atribuido a Jacinto Pimentel —que comentaremos más adelante— realiza un marcado giro a su izquierda, ya que en ese lado se encuentra, en el paso procesional, un Ángel confortador. Es, por tanto, una Virgen dialogante.

El pelo suele ser tallado, si bien algunas Vírgenes del barroco y del neoclasicismo se cubren con una peluca postiza.

El sentimiento que preside el rostro de las Vírgenes de la Semana Santa es siempre el mismo: el dolor, si bien hay que matizar que este estado de ánimo puede ser de dos clases o intensidades: desgarrado o profundo, o sereno. A este último estado lo podemos llamar dolo en paz, aflicción en paz o paz en la aflicción. Estos instantes afectivos o emocionales ya eran perseguidos en el siglo XVI por los artistas.⁽¹⁸⁾

La expresión de dolor ha de conjugarse, naturalmente, con unos rasgos suaves, no crispados, y con una profunda e intensa belleza, ya que de lo que se trata es de representar a la Madre de Dios sufriendo al lado de su Hijo, en unos momentos dramáticos de gran intensidad, por lo que las dificultades de los imagineros, en este punto, se acrecientan. Hemos de decir, someramente ahora, que la Virgen de Confortación que hemos atribuido a Pimentel cumple con estos requisitos de un modo totalmente armonioso y perfecto, revelándose como un escultor-imaginero de primera magnitud.

Muy importantes son las lágrimas en estas imágenes de candelero de las Vírgenes, porque juegan un papel esencial en la expresión mariana, ya que son trasunto de la pena y del sufrimiento que embarga el rostro. Son gotas de cristal adheridas a la encarnadura. Ordinariamente, se concentran en torno a los ojos, resbalando por las aletas de la nariz y las mejillas. Otras veces, como por ejemplo en la Virgen de Confortación, tantas veces citada, las lágrimas no caen por el rostro, sino que aparecen en la pupila, desbordando ya el saco lagrimal, por lo que los ojos aparecen arrasados, ofreciendo un aspecto realmente emotivo.

(15)HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*, volumen dedicado a Cádiz, Ediciones Gemisa, Sevilla, 1985.

(16)Sínodo del Arzobispado hispalense de 1591.

(17)Autores varios: *Las Cofradías de Sevilla en la modernidad*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

(18)ROMERO COLOMA, Aurelia María: *La imaginería procesional de la Semana Santa de Jerez*, Tesis de Licenciatura, editada por El Cofrade de Sevilla, 1992.

La nariz de las Dolorosas suele ser recta. Y en cuanto a la boca, generalmente aparece entreabierta, por lo que la fila de dientes superiores asoma al exterior. Estos dientes se hacen de talla. Raramente son de marfil.

Las Dolorosas pueden ser representadas en tres edades distintas: la Virgen Niña, la adulta y la madura o casi anciana. La Virgen Niña, de expresión de infantil dolor, es muy andaluza. El prototipo lo podemos encontrar en las que inmortalizara Murillo en sus lienzos. Tienen un sentido de impecabilidad, porque en la infancia hay que situar la inocencia.

La Virgen adulta aparece en muchas imágenes de candelero, constituyendo una mayoría importante. Así lo vemos en la Dolorosa de Confortación, tantas veces citada, atribuida a nuestro artista.

En cuanto a la Virgen casi anciana, es más difícil encontrar esta representación, pero no por esto podemos decir que está excluida absolutamente de la iconografía mariana pasionista.

Las cejas, junto con las lágrimas y la boca, constituyen el tercer elemento de que disponen los imagineros para expresar la tristeza de las Vírgenes. Suelen ser prolongadas hacia arriba en su extremidad interna, con arcos alabeados, ya que el ceño lo tienen fruncido, aunque algunos artistas trazan una línea continua, dando así a la imagen una mayor dulzura. Pensamos que éste puede ser muy bien un recurso para expresar una mayor relajación en el dolor, así como una mayor naturalidad. Este último recurso fue, con probabilidad, empleado por Jacinto Pimentel en la imagen de candelero que le hemos atribuido, Nuestra Señora de Confortación.

Las manos de las Dolorosas del Siglo de Oro andaluz son, generalmente, abiertas, con una ligera inflexión en los dedos. En la mano derecha, habitualmente, sostienen un pañuelo con objeto de enjugar el llanto. En la izquierda, lo usual es no llevar nada, aunque pueden darse excepciones.

Más adelante, al analizar la imagen de María Santísima de la Confortación, veremos que muchas de las características que hemos apuntado se cumplen en la labor de Jacinto Pimentel.

IV. ORIGEN Y EVOLUCION DE LA ICONOGRAFIA DEL VARON DE DOLORES: SU SIGNIFICADO EN LA OBRA DE JACINTO PIMENTEL.

Para tratar este tema, punto vital en la obra de Jacinto Pimentel, ya que a él se debe, documentada, una escultura de Jesús titulada Señor de la Humanidad y Paciencia, que se halla en la Iglesia de San Agustín de Cádiz, hay que remontarse en la iconografía de muchísimo tiempo atrás.

El ejemplo más antiguo que se conoce —puede servir de prototipo con variantes— es un icono, identificable como tal imagen sólo por vía de interpretación, que se conserva en la sacristía de la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Su cubierto metálico, de la segunda mitad del siglo XII, se conservaba todavía intacta en el siglo XVIII. Fue Kondakov el que lo dio a conocer⁽¹⁹⁾ y Millet le agregó otros ejemplos del ámbito bizantino, entre ellos el fresco del nicho del Diakonikon en Gradac, de mediados del siglo XIII, y dos miniaturas de la Biblioteca de Leningrado de los decenios siguientes.

Estos ejemplos coinciden en que la figura desnuda de Cristo se reproduce ante la Cruz hasta medio cuerpo, la cabeza, sin corona de espinas, inclinada hacia un lado, con los ojos cerrados y los brazos tendidos a lo largo del cuerpo.

A estos ejemplos pueden añadirse dos miniaturas y tres tablas. En una de las capitales del Misal romano de 1254, conservada en el Museo Arqueológico de Cividale, tenemos, según Vetter,⁽²⁰⁾ no sólo la primera representación occidental fechada de la Imago Pietatis, sino probablemente la más temprana. Es una figura de medio cuerpo, con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho, sin Cruz, intercalada en la capital T.

La segunda miniatura decora un salterio de la Biblioteca Nacional de Viena, siendo obra de la región de los Alpes, en conexión con un artista originario de Padua, de hacia 1270. En la capital figurada del Salmo I aparece, sobre David en el trono tañendo el arpa, el Varón de Dolores cubierto de heridas, con los ojos abiertos y sin Cruz. Su figura está limitada por unas enaguillas excesivamente grandes, que llegan a la altura de las rodillas más o menos.

Una repetición más fiel del tipo primitivo, con Cruz y ojos cerrados, lo ofrece la ilustración del salterio 23094 de Munich, observándose que de la herida del costado y de los estigmas de las manos mana sangre.

Ya en el siglo XIV, en el arte italiano, se convierte el tema del Varón de Dolores en frecuente en las predelas y monumentos funerarios. Sin embargo, quizás fué el arte alemán el que mejor asimiló este tipo iconográfico tan peculiar. Citemos, como ejemplo, el esculpido en piedra, hacia 1305, en el oratorio de la Capilla de Göttweigerhof, cuya efigie de medio cuerpo, limitada por un

(19) KONDAKOV, N. P.: *Archeol. putesestvie po Sirii i Palestine*, San Petersburgo, 1904, págs. 277 y siguientes.

(20) VETTER, Ewald M.: "Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen", en *Revista de Ideas Estéticas*, 1948.

luneto, sobresale de la Cruz, y que lleva en la cabeza corona de espinas hecha de retamas torcidas a modo de cordel. Con la mano izquierda, señala la herida del costado.

Otras representaciones, ya a mediados del siglo XIV, añaden el sepulcro. Así, a fines del siglo, fue adquiriendo importancia la representación del cuerpo exánime en el sepulcro en Francia y España. Es indudable que la mística jugó un papel importantísimo en el origen de esta representación. Osten 1.º ha puesto de manifiesto, diciendo que en las contemplaciones de piadosos monjes y monjas, las distintas fases preliminares de la figura del Redentor en su Pasión podían fundirse hasta formar una unidad, habiendo testimonios de ello.⁽²¹⁾ Sin embargo, las explicaciones de Osten pretenden construir una evolución que iría desde la imagen devota temporal del Flagelado hasta la imagen eterna del Varón de Dolores.

En cualquier caso, es entre los grabadores alemanes del Renacimiento cuando la representación de los dolores de Cristo tiene una sorprendente diversidad. Primero se difundieron las estampas del Ecce Homo, pero contaminadas, pues para sus sufrimientos no bastaba sólo con la corona de espinas, la caña y las cuerdas aprisionando las muñecas, sino que en sus manos, pies y costado se abrían las llagas sangrantes de los clavos y la lanza del Gólgota. Se le representa así según la conocida visión de Santa Brígida.⁽²²⁾

La escena de la Flagelación fue un campo adecuado para desarrollar la versión del Varón de Dolores. Entre los mismos grabadores, es frecuente ver a Cristo atado a la columna y taladrados sus manos y pies y sangrante la abertura del costado. En este sentido, recordemos el Varón de Dolores atado a la columna de Lucas Cranach el Viejo (1515) en el Museo del Estado de Dresden.

La idea del Varón de Dolores llegó también a las representaciones de La Piedad. Basta recordar, en este sentido, la realizada en piedra por Adolf Daucher al coronar el sepulcro de los Fugger en su Capilla de la Iglesia de Santa Ana de Augsburgo (1518). El escultor pone en pie a su Cristo muerto, que sostiene Nicodemo, extendiéndole los brazos hasta ponérselos en cruz, ayudado por la Virgen y San Juan, y le abre los labios y los ojos, en un supremo esfuerzo por continuar más allá de la muerte la agonía de la Redención.⁽²³⁾

Fue, sin embargo, Durero, gran grabador germánico, el que nos dio la pauta para la representación del Varón de Dolores que había de influir de modo notable en las representaciones pasionales de nuestra Semana Santa andaluza. En la portada de su Pequeña Pasión, tan divulgada, tan famosa, Cristo aparece sentado, desnudo, con las manos y pies llagados, coronado de espinas y

hundiendo el rostro en el hueco de la mano derecha. De no ser por las llagas, Cristo estaría aquí en el momento en que, llegado al Gólgota y despojado de sus vestiduras, espera ser clavado en la Cruz.

La influencia de Durero en España fue muy grande y nuestros artistas se valieron durante muchos años para sus óleos y esculturas de las creaciones grabadas por el pintor germánico.

Hernández Perera recuerda la época en que en Madrid surgió plenamente definido el Cristo de los Dolores. Cuando la visita del Príncipe de Gales, el futuro Carlos II de Inglaterra, en 1623, se le hizo donación de una colección valiosa de grabados de Durero, y no deja de ser interesante que, antes de venir a Madrid, la fundadora del Santuario de Serradilla, el Varón de Dolores era ya una estampa que vivía en la retina de los madrileños contemporáneos.⁽²⁴⁾

Del Varón de Dolores con los brazos abiertos surgió otro tipo iconográfico notable, como es el Cristo del Perdón, representado en las creaciones de Manuel Pe-reyra y Luis Salvador Carmona.

De los Varones de Dolores que grabó Durero sentados en meditación derivan los conocidos en España por Cristos de la Humildad y Paciencia o, simplemente, de la Paciencia, tan numerosos dentro de España y a los que Camón Aznar dedicó una interesante investigación.⁽²⁵⁾

De la superposición de Cristo abrazado a la Cruz con el Varón de Dolores surge, en manos de Antonio de Pereda, su Ecce Homo del Prado, fechado en 1641, que lleva en la cabeza una gruesa corona de espinas. Sánchez Cantón lo titula Cristo, Varón de Dolores, que sería, lógicamente, su denominación correcta, aunque Camón Aznar le designa como Ecce Homo. Ya Francisco Pacheco decía que eran frecuentes los Ecce Homo abrazados a la Cruz, representación rechazada por el insigne tratadista de Arte, ya que reclamaba únicamente la corona de espinas, la púrpura y la caña,⁽²⁶⁾ ciñéndose estrictamente a los relatos Evangélicos.

(21) GERT V. D. OSTEN: *Der Schmerzensmann, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, Berlín, 1935.

(22) Mística de Santa Brígida de Suecia.

(23) GLÜCK, Gustav: *Arte del Renacimiento fuera de Italia*, Editorial Labor, Barcelona, 1936, pág. 72.

(24) HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Iconografía española: El Cristo de los Dolores", en *Archivo español de arte*, 1968, págs. 52 y 53.

(25) CAMÓN AZNAR, José: *La Pasión de Cristo en el arte español*, págs. 44 y 45.

(26) PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, 1646.

Por derivación, pensamos nosotros, surgió en las representaciones pasionales el tema de Jesús, sentado sobre una peña, magullado y sangrante, desnudo, esperando que sus verdugos le claven en la Cruz. Algunas veces, aparece orando, con las manos unidas, en actitud implorante al Padre, y otras se le representa en actitud de espera, apoyando su rostro en el hueco de la mano, en inequívoca expresión de paciente espera. De ahí, quizás, provenga el título advocacional de Jesús de la Paciencia o Jesús de la Humildad y Paciencia.

Es evidente la influencia enorme que este tipo de iconografía hizo surgir en España y, sobre todo, en Andalucía. En Sevilla, capital por excelencia de la Semana Santa andaluza, podemos observar esta representación en la Iglesia de los Terceros: el Cristo de la Humildad y Paciencia es titular de la Hermandad Sacramental de la Sagrada Cena, y Nuestra Señora del Subterráneo. Se trata de una escultura en pasta de madera policromada, de un metro de altura, obra anónima, fechable hacia 1600. Su tema iconográfico responde a lo que ya hemos comentado anteriormente, es decir, Jesús, profundamente abatido, aparece sentado sobre un risco, esperando el momento de la crucifixión. Su cabeza la apoya sobre una mano y medita melancólicamente sobre los tormentos recibidos. Su angustia se refleja en las palabras del Salterio: "El oprobio quebrantó mi corazón y desfallecí; y esperé algún compasivo, más no lo hubo; y consoladores, más no los hallé".⁽²⁷⁾

Según Bernaldes Ballesteros,⁽²⁸⁾ esta forma de representar a Cristo guarda relación con la figuración del temperamento melancólico o saturnino, porque es precisamente el triste Saturno quien fue visto de esta manera desde el mundo de la alquimia, lo que, de alguna manera no muy ortodoxa, influyó en esta imitación de la tristeza de Cristo, lo que se plasmó primero en las iconografías germanas del Varón de Dolores del siglo XV, consagrados más tarde por Durero en sus grabados de la Pequeña y Gran Pasión, y en otra estampa del Museo de Karlsruhe. Puede que resulte sorprendente esta vinculación iconográfica, pero hay que aclarar que se trata simplemente de analogías formales, tal vez motivadas por el tema de la melancolía o la tristeza, pero no identificables conceptualmente.

El tema del Varón de Dolores es significativo en la obra de Jacinto Pimentel. Nuestro artista, que muy pronto dejó las gubias para dedicarse a otros asuntos, dejó una muestra de este tema en la Iglesia de San Agustín de Cádiz: el llamado Cristo de la Humildad y Paciencia. La advocación es correcta y responde a la iconografía que ya hemos apuntado. Pero el título "Cristo" es incorrecto, porque no estamos ante un Crucifica-

do, sino ante un instante pasional diferente, preparatorio de la Crucifixión. De ahí que debiera decirse "Señor de la Humildad y Paciencia" en vez de "Cristo".

V. ESBOZO BIOGRÁFICO DE JACINTO PIMENTEL

Sabemos que a lo largo de la vida profesional de Francisco de Ocampo fueron llegando a su taller en Sevilla una serie de jóvenes, ávidos de las enseñanzas del maestro, permaneciendo la mayoría de ellos hasta el instante del examen de oficialía, y los menos colaborando en sus obras al lado del maestro.

Uno de los discípulos más aventajados fue precisamente Jacinto Pimentel, el cual el 22 de enero de 1624 entró a estudiar en el taller del artista de Villacarrillo.

Conocido es que Pimentel supo sacar provecho de las enseñanzas recibidas, hasta tal punto que, pocos años más tarde, en escritura de 15 de enero de 1631,⁽²⁹⁾ y en unión de Francisco de Ocampo, se concertaba con el Convento de Madre de Dios de Carmona (Sevilla) para realizar su retablo mayor. En esta obra de Pimentel, observamos el tipo de retablo tabernáculo del manierismo y de ello debemos decir unas palabras. El tabernáculo propiamente dicho es el Sagrario eucarístico, constituido por la urna sacramental, lignaria o de ricos metales, singularizada o con remate, más o menos destacado, a manera de acrótera. A veces, se compone de dos cuerpos, destinado el alto a Manifestador en las Exposiciones Mayores del Santísimo.

Por analogía, el retablo tabernáculo, según Hernández Díaz,⁽³⁰⁾ es una sobria, aunque magnífica composición, constituida por un solo cuerpo-hornacina, donde se sitúa la imagen titular, flanqueada por columnas y surmontado por un ático, con los naturales elementos de banco, entablamento y frontones.

En este retablo tabernáculo de Pimentel, destacan los medios relieves con los temas de la Anunciación y de la Trinidad, así como las esculturas de los intercolumnios de Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás, San Juan Bautista y San Juan Evangelista.

(27) Salmo 68, 21.

(28) BERNALDES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia. Antropología. Arte*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pág. 86.

(29) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, pág. 27.

(30) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "El retablo de San Miguel de Jerez", en la Revista Conmemorativa del quinto centenario de la Parroquia de San Miguel, n.º 1.

Pocos años más tarde, Jacinto Pimentel, sin olvidar las influencias del taller, realizó una serie de obras de gran importancia. Así, el 11 de enero de 1633 se comprometió con el Cabildo Catedralicio de Sevilla para asentar el retablo mayor de la Parroquia del Divino Salvador de dicha ciudad, haciendo de su propia mano los remates del mismo.⁽³¹⁾

Su buen quehacer en el campo de la escultura le permitió esculpir la Inmaculada en madera de cedro para la capilla enterramiento de Diego de Herrera Arias en la Parroquia sevillana de San Lorenzo,⁽³²⁾ actualmente venerada esta imagen en el presbiterio de dicha Iglesia. La realización de varias imágenes por encargo de Pablo Legot, escultor muy vinculado al taller de los Ocampo, fue otro jalón interesante dentro de su carrera artística.

El 8 de agosto de 1635 se comprometió con Jerónimo Ruiz de la Fuente para ejecutar el retablo de su capilla de enterramiento en el Convento de San Antonio de Padua de Sevilla.⁽³³⁾

Entre 1634 y 1644 esculpió las imágenes de San Alberto, para el Convento de Nuestra Señora del Carmen de Alcalá de Guadaira (Sevilla),⁽³⁴⁾ así como las de San Diego de Alcalá y San Bernardino para el Convento de franciscanos descalzos de Sevilla.⁽³⁵⁾

Todas las obras nombradas responden al período que bien pudiera llamarse sevillano de este autor. Pero, naturalmente, Pimentel continuó su quehacer artístico en otras tierras de Andalucía. Así, Cádiz y Jerez de la Frontera atesoran muestras de su singular valía como escultor. Desde 1645, fecha clave para nuestro artista, sabemos que Pimentel está en Cádiz, trabajando en una escultura muy interesante y polémica: el Señor de la Humildad y Paciencia, de la Iglesia de San Agustín.

Por estas mismas fechas, aproximadamente, pensamos que trabajó para una Hermandad jerezana, sita en el Convento de Padres Dominicos. Creemos que a él pertenece la Dolorosa llamada de la Confortación, de la que más adelante tendremos ocasión de analizar con detenimiento. En sus últimos años, Pimentel gozó de una posición económica desahogada. Hay que tener en cuenta que estuvo dedicado a actividades mercantiles. Más tarde, orientó su vida a la piedad, profesando, como Pablo Legot, en el Convento de San Francisco Casa Grande, desde donde llegó a desempeñar puestos de responsabilidad, como el de Ministro de la Orden.

VI. LA IMAGEN DEL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DE LA IGLESIA SAN AGUSTÍN DE CÁDIZ: BREVE HISTORIA DE LA COFRADÍA Y DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA IMAGEN

La Venerable, Inmemorial y Pontificia Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Humildad y

Paciencia (llamado por el pueblo, vulgarmente, de los Milagros) y Nuestra Señora de la Amargura, fue fundada en el año 1627 por un grupo de cargadores de Indias, de origen vasco, guipuzcoano en su mayor parte. La amistad que unió a estos señores con los Religiosos Agustinos hizo que, al pensar en nación, como con anterioridad lo habían hecho los genoveses, flamencos, portugueses e italianos, se fijaran en la Iglesia Convento de San Agustín, y constituyeron allí la Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, denominada de los vizcaínos, por agrupar en su seno a los componentes de las cuatro provincias de Guipúzcoa, Vizcaya, Alava y el reino de Navarra, cuyos escudos se observan en las esquinas de la bóveda central de la Iglesia de San Agustín de Cádiz.

Según otro antecedente, al otorgar testamento el capitán Diego de Aguirre, en 1634, hizo constar a Manuel de Iribarri (uno de los albaceas) que, para bien de su alma, tomara una de las Capillas de la citada Iglesia y la costease de su hacienda, donándola a la Cofradía de la Humildad y Paciencia, donde los contados señores, sus albaceas, recibieran sepultura y asiento.

En 1677, se extendía nuevos títulos de propiedad por el Prior de San Agustín, reverendo Padre Fray Ignacio Marquina, llegando la Cofradía a tener un templo como éste en propiedad que, por sus riquezas artísticas y acreditado de su Comunidad, era ya entonces uno de los primeros de la ciudad gaditana.

En Cabildo de 2 de abril de 1694, consta una derrama de 9.000 escudos de plata, hecha entre los Hermanos de la Cofradía, para compra de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Agustín, según el Reverendo Padre don José Garmendía Arruabarrena, presbítero, en su libro.⁽³⁶⁾ El llamado Cristo de la Humildad y Paciencia fue, durante mucho tiempo, atribuido a las gubias de Luisa Roldán, conocida popularmente como La Roldana, artista nacida en Sevilla en 1656 y fallecida en Madrid hacia 1704, si creemos en el testimonio de Palomino.⁽³⁷⁾ Esta

(31) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Ob. cit., pág. 128.

(32) *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II.

(33) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Ob. cit., pág. 204.

(34) IDEM: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, pág. 164.

(35) *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo X, pág. 60.

(36) GARMENDIA ARRUABARRENA, José: *La Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia de los vascos en Cádiz, en el siglo XVII*, sin fecha.

(37) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico o Escala Óptica*, Madrid, 1947.

sensible escultora había marchado hacia 1686 a Cádiz con su familia, ciudad en la que permaneció hasta 1688, fecha ésta última de su traslado a Madrid. Con esta artista sucedió algo similar a lo que, años anteriores, había ocurrido con Montañés: cuando una obra artística de exquisita envergadura y calidad no estaba firmada, se atribuía su paternidad al artista más eminente, al más reconocido, al de mayor fama y prestigio. A La Roldana se le han atribuido muchas obras y, posteriormente, se ha ido descubriendo la autoría auténtica de las mismas, poniendo de manifiesto así que el ámbito de las atribuciones es muy espinoso y complejo.

Esta talla del Señor de la Humildad y Paciencia fue realizada en 1638 por el artista murciano Jacinto Pimentel. La obra, de una belleza soberbia y de magistral factura, es la representación pasionista del Varón de Dolores, pero tal como la entendió la imaginería española de aquel tiempo, el Siglo de Oro. El Señor se encuentra sentado sobre una peña, desnudo, tan sólo cubierto con un paño que se anuda a las caderas. Su actitud es de espera y meditación, captada esa actitud en el instante inmediatamente anterior a la Crucifixión. Tiene apoyada su cabeza sobre la mano derecha, la cual descansa sobre la rodilla. La mano izquierda reposa sobre la pierna y acentúa, de algún modo, la actitud meditabunda. Lleva un cingulo de oro amarrado al cuello y manos, así como potencias sobre su cabeza.

La iconografía responde al modelo del Varón de Dolores, como ya decíamos anteriormente, pero la talla no tiene llagas ni en manos ni en pies, pues hay una adaptación del mencionado tema iconográfico y una más perfecta acomodación al pasaje pasionista del instante inmediatamente anterior a la Crucifixión. Una iconografía también semejante a la gaditana la encontramos en Jerez, en concreto en la Iglesia de San Mateo, en el llamado Señor de las Penas o del Silencio, obra del siglo XVIII, si bien con ligeras variantes. Así, Cristo, sentado sobre un montículo o peñasco, espera su Crucifixión, pero no apoya su cabeza sobre la mano derecha, sino que está en actitud de súplica, orante, levantadas ambas manos en inequívoca actitud de emitir una plegaria, con los ojos levantados al cielo.

En España, el tema de Cristo como Varón de Dolores tuvo plena aceptación en el siglo XVII, el gran Siglo del Barroco en nuestro país, estilo artístico que se prestaba mucho a este tema emotivo y cruento. En Madrid, concretamente en 1623, ya se difundían estampas de esta iconografía, probablemente copias de grabados de Durero. Del Varón de Dolores, pero con la variante de tener los brazos abiertos, surgió otro tipo iconográfico notable, el llamado Cristo del Perdón, magistralmente representado

en las creaciones de Manuel Pereyra y Luis Salvador Carmona.

De los Varones de Dolores que grabó Durero, sentados y en meditación, derivan los conocidos en nuestro país como Cristo de la Humildad y Paciencia o, simplemente, de la Paciencia, muy numerosos dentro del ámbito artístico español. Es lógico suponer que Pimentel conociera las estampas que se difundieron en España del tema del Varón de Dolores y que, tras su examen minucioso, eligiera, de entre las variantes divulgadas, aquélla que mejor se adecuaba al instante pasionista vivido por Cristo. Así, al menos, lo plasmó el escultor murciano en esta magnífica talla de la Iglesia de San Agustín de Cádiz.

De la superposición de Cristo abrazado a la Cruz con el tema del Varón de Dolores surge, en manos de Antonio de Pereda, su *Ecce Homo*, fechado en 1641, que lleva en la cabeza una gruesa corona de espinas y que es designado simultáneamente como Varón de Dolores y como *Ecce Homo*.

Pensamos que, por derivación, surgió en las representaciones pasionales el tema de Jesús, sentado sobre una peña, magullado y sangrante, desnudo, cubierto sólo con un exiguo paño de pureza, esperando que sus verdugos le claven en la Cruz.⁽³⁸⁾ Algunas veces, como en Jerez, tal como ya hemos comentado, se le representa orando, con las manos unidas. Otras, en cambio, en actitud de espera, tal como aparece en esta versión de Jacinto Pimentel y de ahí, quizás, provenga la advocación de Jesús de la Paciencia o Jesús de la Humildad y Paciencia.

Es evidente la influencia enorme que este tipo de iconografía hizo surgir en España y, sobre todo, en Andalucía, muy amante de la representación dramática de los instantes pasionistas. En Sevilla, por ejemplo, capital por excelencia de la Semana Santa andaluza, podemos admirar esta representación en la Iglesia de los Terceros; se trata de una escultura que es titular de la Hermandad de la Sagrada Cena, respondiendo el tema iconográfico a lo ya comentado con respecto a la obra gaditana de Pimentel. Según Bernaldes Ballesteros,⁽³⁹⁾ esta forma de representar a Cristo guarda relación con la figuración del temperamento saturnino o melancólico,

(38) ROMERO COLOMA, Aurelia María: "La iconografía del Varón de Dolores en el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Iglesia de San Agustín de Cádiz", en la *Revista Sentir Cofrade*, Cádiz, n.º 24, 1993.

(39) BERNALDES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla, 1991, pág. 86.

porque fue precisamente el triste Saturno quien fue visto de esta manera desde el mundo de la alquimia, lo que, de alguna manera no muy ortodoxa, influyó en esta imitación de la tristeza de Cristo antes de ser clavado en la Cruz. Puede que resulte sorprendente esta vinculación iconográfica, pero hay que aclarar que se trata simplemente de analogías formales, tal vez motivadas por el tema de la melancolía o la tristeza, pero no identificables conceptualmente, tal como ya exponíamos en otra ocasión al abordar el estudio de esta escultura de Pimentel.⁽⁴⁰⁾

Pimentel plasmó en esta escultura de la Humildad y Paciencia el tema iconográfico en pureza, pero con ligeras variantes. Siempre había sido atribuida esta escultura a La Roldana, lo que puede explicarse en función de que esta artista estuvo un período de su vida instalada en la capital gaditana y llevó a cabo en la misma distintos encargos. La Roldana llegó a Cádiz precedida de justa fama y estima dentro del ámbito artístico. Hay que pensar, además, que la fisonomía de esta escultura responde a los conceptos estéticos y formales que, en su día, presidieron el quehacer artístico de La Roldana. Este hecho es curioso, porque Pimentel es anterior, cronológicamente, a esta artista, por lo que, en nuestra opinión, desde el período gaditano vivido por La Roldana, que abarca desde 1686 a 1688, parece lógico suponer que se dejó inspirar e influir por el escultor murciano, el cual fue muy parco en su producción, ya que dedicó su vida a los asuntos mercantiles. Pensamos que La Roldana, al llegar a Cádiz, vio la escultura de Pimentel que estamos comentando y, de alguna manera, este hecho hizo mella en su obra, causándole impresión, lo cual se trasluciría en algunos aspectos, quizás poco estudiados, de su peculiar estilo. En este punto, hay que tener en cuenta que la atribución a La Roldana del Cristo de la Humildad y Paciencia tenía una causa justificativa: el parecido estético y formal de esta singular pieza con otras que la propia artista realizó en Cádiz. Por tanto, parece claro que el influjo de Pimentel en La Roldana y en su obra a partir de las fechas indicadas anteriormente es un hecho perfectamente constatable que, hasta ahora, sin embargo, había pasado desapercibido para la crítica, pero que, evidentemente, hay que ponerlo de relevancia para resaltar así la importancia que en el estilo de esta exquisita y sensible artista sevillana tuvo la obra de otro escultor, peor considerado y de mucha menor fama y estima dentro de los círculos artísticos de su tiempo.

Por último, es preciso puntualizar que el título de "Cristo" que, desde antiguo, se le ha otorgado a esta escultura de Pimentel es incorrecto desde el punto de vista formal, porque no estamos ante un Crucificado,

sino ante un momento pasionista diferente y anterior y, en todo caso, diferente a la Crucifixión propiamente dicha. Ya hemos comentado que se trata de un tema iconográfico muy extendido, el del Varón de Dolores. De ahí que debiera decirse "Señor" de la Humildad y Paciencia y nunca "Cristo" de la Humildad y Paciencia. Así, siguiendo a Fernández Lira, que hace una acertadísima exposición de este tema advocacional,⁽⁴¹⁾ hay tres palabras para designar a las imágenes del Redentor: Cristo, Nazareno y Señor. Cristo sólo debe emplearse para designar a la imagen de Jesús clavado en la Cruz (y también, en nuestra opinión, a los Yacentes y a los que están en actitud de ser descendidos de la Cruz). Tan sólo estas imágenes han de llevar, antes de la advocación, la palabra "Cristo".

Si al Redentor se le representa mientras va por la calle de la Amargura, con la Cruz a cuestas, es un "Nazareno".

Y, por último, se llama "Señor" a aquella imagen que evoca o recrea otro momento de la Pasión, sea el que sea, distinto a cualquiera de los ya citados.

Por tanto, nos reiteramos en que esta magnífica talla de Pimentel ha de llevar el título de "Señor de la Humildad y Paciencia", no el de "Cristo".

VII. LA IMAGEN DE MARÍA SANTÍSIMA DE LA CONFORTACIÓN DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ): SU ATRIBUCIÓN A JACINTO PIMENTEL

Esta imagen Dolorosa de María Santísima de la Confortación, sita en el Convento de Padres Dominicos de Jerez, es una hermosísima recreación del tema iconográfico de la Madre de Dios en el instante de ser consolada por una visión celeste. Más tarde, ahondaremos un poco en el asunto iconográfico.

Vamos a esbozar, en primer lugar, una breve historia de la Hermandad de la que esta Virgen es titular. Se trata de la Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Hermandad de Nazarenos de-Nuestro Padre Jesús orando en el huerto y María Santísima de la Confortación. El origen de la primitiva Asociación no está muy claro. Se titulaba del "Dulce Nombre de Jesús", y parece que fue fundada por un grupo de tintoreros genoveses en el primer tercio del siglo XVI, lo cual da ya una idea de su antigüedad. En los años iniciales de su existencia, conservó el carácter gremial, aunque reducido, de sus fundadores. Con el paso del tiempo, debido a la escasez de sus

(40) Ver mi artículo citado en nota 38.

(41) FERNÁNDEZ LIRA, José Ramón: *Semblanza de la imaginaria jerezana*, Jerez, sin fecha, pág. 29.



María Santísima de la Confortación

componentes, en especial, de la clase primitiva que la había creado, se vio en la necesidad de introducir a otros miembros de distintas condiciones sociales. Estos miembros llegarían a suplantar, tras diversas vicisitudes, al grupo fundador.

Sancho de Sopranis y De la Lastra Terry piensan que su primer carácter pudo entrar dentro de las Asociaciones contra la blasfemia, creadas y difundidas en Castilla por Fray Diego de Vitoria.⁽⁴²⁾

De una declaración de Mateo de Medina en 1589, consta que la hermandad estuvo primitivamente en el Monasterio de San Francisco y que de allí pasó al Hospital de Santa Catalina, hacia 1559, sita en el Arroyo, donde llegó a estar unos cinco años, siendo el declarante nombrado hermano de la Cofradía.⁽⁴³⁾

Al parecer, una Orden Pontificia decretaba que las Cofradías con el título del Dulce Nombre se trasladaran a los Conventos de Santo Domingo y de ahí la explicación de que la Asociación que nos ocupa pasara del Hospital de Santa Catalina a la sede que, en la actualidad, tiene en dicho Convento. Sin embargo, hubo otra Cofradía de idéntico título en San Miguel, que no se fusionó con la de Santo Domingo, ni tampoco se la obligó a abandonar aquel Convento.

Sus primeras Reglas fueron aprobadas, según consta en la carta del licenciado Felipe de Haro, el 31 de julio de 1555, programada el 15 de julio de 1604.⁽⁴⁴⁾

A lo largo del siglo XIX realizó estación penitencial con unas imágenes del Niño Jesús, vestido de color morado, con una cruz a cuestas, interesantísima iconografía ésta que responde a las premoniciones de la Pasión de Jesús en su infancia más tierna. Igualmente, realizaba estación penitencial la Virgen de la Confortación y su acompañante, el Angel Confortador, y, por último, San Vicente Ferrer. La Cofradía mantuvo, desde sus primeros comienzos, una línea estable de funcionamiento. Desde 1834 dejó de hacer estación de penitencia, disgregándose a partir de esta fecha.



Dolorosa de la Confortación acompañada del Angel Confortador (Paso Palio)

(42) SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, y Juan de la LASTRA TERRY: *Historia de la ciudad de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, -Jerez, 1964.

(43) Datos recogidos en el Archivo Municipal de Jerez, sección Cofradías.

(44) ROMERO COLOMA, Aurelia María: "50 años de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús", en *El Periódico El Guadalete* de Jerez, 14 de julio de 1992.

Después de la Semana Santa de 1941, un grupo de cofrades que frecuentaba la Iglesia de Santo Domingo pensaron reorganizar la primitiva Hermandad. El entonces prelado de la Diócesis, Cardenal Segura y Sáenz, accedió a ello. Sus Reglas se aprobaron en 1943. En la Semana Santa de 1945, debido a la gran labor de todos los hermanos de la Cofradía, se sacó en procesión a la Virgen de la Confortación. Al reorganizarse, se la tituló con el nombre de Muy Ilustre Hermandad y Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús (en recuerdo de la primitiva Asociación), Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto (por el nuevo carácter que ostenta) y María Santísima de la Confortación.⁽⁴⁵⁾

A partir de ese momento, emprende un ritmo constante y sólo ve suspendida su estación penitencial en alguna ocasión, debido al mal tiempo.

La imagen de la Virgen es de candelero para vestir, mide 1,68 metros y su cronología oscila en torno a 1645, año en que Jacinto Pimentel comenzó a trabajar en la ciudad de Cádiz. Hoy día, tras las comparaciones estilísticas, morfológicas y estéticas realizadas, se puede decir, con aplomo y cierta seguridad —aunque, naturalmente, siempre cabe un margen de error— que la paternidad de esta imagen mariana dolorosa está esclarecida. Nosotros adjudicamos esta hermosa pieza a la labor escultórica de Pimentel.

La Dolorosa es una imagen magistral, realizada con una exquisita perfección y delicadeza en el modelado y una extraordinaria elegancia en la composición. La cabeza de la Virgen hace un giro a la izquierda, pues aparece en el paso de palio en conversación con un Angel confortador. Este hecho, desde el punto de vista iconográfico, como ya decíamos en otra ocasión,⁽⁴⁶⁾ no tiene una explicación histórica, pues en realidad se debe a la idiosincrasia peculiar del alma andaluza, que ha hecho aparecer a un Angel, creatura celeste, junto a la Virgen

María, al objeto de confortarla en su dolor, ante la inminente Pasión y Muerte de su Hijo. De ahí que esta imagen mariana no pueda concebirse aislada, sola, sino dentro del contexto procesional.

Si nos fijamos en el rostro de la Virgen, observamos que es hermosísimo, de ojos grandes y profundos, anegados en lágrimas, perfil recto y boca de gran plasticidad y turgencia. Las manos, que están concebidas en un sentido dialogante, están admirablemente realizadas, son finas y de dedos gráciles. Todo el conjunto resulta armonioso y equilibrado. La belleza de la Virgen está al alcance de cualquiera. Es una belleza fina, de exquisita ponderación. La Virgen ha sido representada en una edad juvenil, pero no muy marcada. Hay un derroche de buen gusto en esta imagen. Se observa perfectamente que Pimentel conocía los aspectos más sobresalientes de la escultura del llamado Siglo de Oro de nuestro país.

Por lo que hace al peculiar tema iconográfico, hay que decir que el artista murciano concibió a una Virgen dialogante. Aún no se había realizado por su época el magnífico Angel Confortador que procesiona a su lado. Esta es una obra posterior en, al menos, unos cuarenta años. Pero, evidentemente, el artista murciano escenificó a la Madre de Dios en este Misterio Doloroso y no la imaginó, en su mente de artista de aquella época fabulosa, aislada, sola, sino en compañía de un discípulo, por ejemplo, San Juan, o con alguna de las Tres Marías, por ejemplo, la Magdalena, testigo del drama del Calvario. Pero la peculiar idiosincrasia del pueblo andaluz prefirió colocar, pasados los años, a un Angel Confortador al lado de la Dolorosa, rompiendo así cualquiera de los esquemas iconográficos que, hasta el momento presente, hemos podido contemplar en nuestro país.

AURELIA MARÍA ROMERO COLOMA

(45) REPETTO BETES, José Luis: "La Historia", en *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, Sevilla, 1988.

(46) ROMERO COLOMA, Aurelia María: *La imaginería procesional pasionista de Jerez de la Frontera* (Estudio histórico-artístico), Tomo II, Tesis Doctoral, Sevilla, 1993.

EXPERTIZACION DEL PANEL DE AZULEJOS FIGURATIVOS CON UNA ESCENA ROMANTICA

PANEL DE AZULEJOS CON UNA ESCENA FIGURATIVA

Se trata de un conjunto o panel de azulejos policromados que configuran una escena, la cual narra una escena romántico musical y cinégetica.

Está compuesto por un total de 60 azulejos enmarcados, que miden 20,5x20,5 cm. unos y 21,5x21,5 cm. otros, de lado, la escena se desarrolla en sentido horizontal, por lo que el conjunto mide 1,015 m. x 3,37 m. de ancho, incluyendo el marco de madera.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA

Destaca en la parte central una arquitectura formada con arcos y columnas que delimitan un bosque de frondosos árboles. Esta arquitectura presenta una zona ruinoso a la derecha con un capitel con un trozo de fuste de columna partido, por el suelo. A la izquierda de este tema central, se encuentra una pareja formada por una dama que apoya un libro de música sobre sus rodillas, y sostiene con ambas manos; está sentada con la cabeza vuelta hacia su derecha, donde se encuentra un caballero tocando una guitarra.

La dama viste una amplia falda de color naranja tornasolada con un gran delantal blanco, un corpiño también naranja ciñe y ajusta un esbelto talle; lleva por encima una chaqueta ajustada azul con mangas hasta el codo.

El caballero se encuentra apoyado sobre la arquitectura, con las piernas cruzadas y la guitarra entre los brazos, viste calzas hasta la rodilla de color naranja también y lleva medias blancas y zapatos negros de hebilla. Viste una levita larga azul abotonada de arriba abajo y está cubierto con un sombrero negro de ala ancha. Del hombro cuelga una capa morada que sólo asoma por la espalda.

El bosque del fondo está formado con árboles de recio y esbelto tronco, con copas pequeñas de mucho follaje, pintados en tonos azul verdoso, con toques amarillos.

A la izquierda de la pareja, en campo abierto, se encuentra un cazador que apunta con su larga carabina a un venado que corre por el bosque acosado por dos perros de capa moteada. El cazador lleva calzas amarillo anaranjado, con levita azul, viste medias blancas y zapatos negros de hebilla, y lleva igualmente un sombrero negro de ala ancha.

A la derecha de la escena principal, aparece una casa con ventanas pequeñas, tejado a dos aguas y una humeante chimenea; adosada a ella, se encuentra una torre redonda de piedra de sillería coronada con una cúpula de tejas azules. En primer plano y separado por unos matorros de la casa, hay un perro de lanas, blanco, que lleva un ancho collar, y está de pie muy quieto mirando fijamente una esfera blanca con un pico en la parte superior, aparece en el interior una S tumbada, que debe ser el símbolo del pintor decorador del mural.

Toda la escena está enmarcada en su parte superior y los laterales por una larguísima rama verde ondulante, cubierta de hojas y frutas, las cuales van cambiando de especie cada 3 azulejos, aparecen: melones, naranjas, uvas, manzanas, calabacines y unos frutos rojizos pequeños.

SITUACIÓN HISTÓRICA DE LA AZULEJERÍA VALENCIANA DE ESTE PANEL

EL MONOPOLIO DE LA FABRICACIÓN DE AZULEJOS

La ciudad de Valencia poseyó el monopolio de la fabricación de azulejos desde el siglo XVI, cuando el Patriarca *San Juan de Ribera* reunió el poder eclesiástico



al ser nombrado Arzobispo de Valencia, y también el poder civil, cuando es nombrado Virrey de dicha ciudad por *Felipe III* en 1602. Este monopolio lo mantuvo hasta finales del siglo XVIII, con la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1776, la cual, impulsa las reformas técnicas, y el sistema de producción industrial, sigue las ideas de la Enciclopedia, y adopta las nuevas corrientes que imperan en Europa; implanta el Sistema Métrico Decimal.

LA AZULEJERÍA ROCOCÓ

En Valencia se hacen conjuntos de azulejos con personajes, desde finales del siglo XVII, como podemos ver en el Hospital de Sacerdotes Pobres. Pero alcanzan su apogeo con el Rococó, cuando *Luis Domingo*, que fue decorador del famoso arquitecto *Hipólito Rovira*, hace los dibujos para el conjunto azulejero del Convento de Santo Domingo de Orihuela, y los de la antigua parroquia de San Andrés de Valencia, que fueron pintados por el maestro azulejero *Luciano Colado, o Calado*, en 1755.

Paneles como el que nos ocupa, no son frecuentes en el mercado, pero podemos encontrar ejemplares similares en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia "Manuel González Martí", y en insignes edificios como son el Colegio Mayor de la Seda y en el antiguo Convento de Santo Domingo, hoy Capitanía General.

En la producción azulejera del Rococó aparece un nuevo color, no utilizado hasta entonces, que es el marrón. Se convierte así la paleta cromática en 7 colores, que son: amarillo, naranja, azul de cobalto, verde de cobre, morado de magnesio (utilizados desde el siglo XVI) y desde ahora el cobre y el marrón.

Las medidas de los azulejos varían mucho, se encuentran piezas de 11x11; 13x13; 14x14; 21,5x21,5 y 20,5x21,5 cm. de lado. Deben corresponder a los distintos talleres que se encontraban en la ciudad.

FABRICANTES DE AZULEJOS

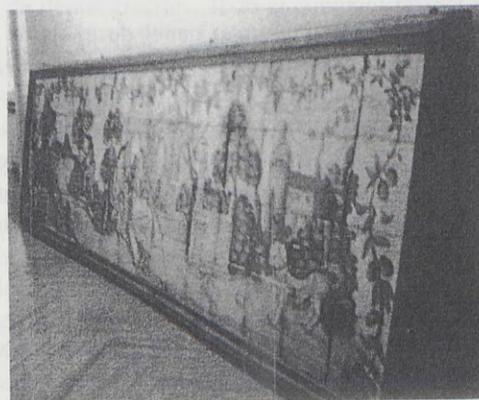
Referente a los nombres de las fábricas de azulejos, por el momento no conocemos más que el de *Manuel Alapont*, cuya fábrica se situaba en la calle Parais, pero la noticia es de 1737, cuando recibe el encargo de fabricar azulejos para el Palacio Real de Madrid, y por el momento, no sabemos si recogió en su taller la corriente del Rococó.

A partir de la fundación de la mencionada Sociedad Económica de Amigos del País en 1776, surgieron en Valencia 3 fábricas más. Será ya entrado el siglo XIX cuando lleguen a fabricarse azulejos en Manises.

AZULEJOS CON FIGURAS HUMANAS

La representación de personajes en la azulejería, decae tras el Rococó, a excepción de las representaciones

religiosas, que en cambio, proliferan mucho a partir de 1776, en parte, es debido a la Ordenanza de Carlos III de 1777 en la que obliga a pasar por la Real Academia de Bellas Artes, los bocetos que sobre representaciones religiosas se vayan a hacer en azulejos. De este modo se empiezan a reproducir grabados y dibujos de pintores valencianos en la azulejería. Este hecho acaba por anular la personalidad de los talleres que decoraban paneles como el que nos ocupa.



CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LA AZULEJERÍA ROCOCÓ Y QUE SE APRECIAN EN NUESTRO PANEL

- Primero.- La composición, que es apaisada, para que se adapte mejor a la narración de la escena.
- Segundo.- El tema, la escena galante y musical en unión con la cinegética, son propias de esta época.
- Tercero.- La bordura vegetal de frutas y hojas, responde a los estudios sobre botánica impulsados con la idea de la Ilustración durante el reinado de Carlos III, realizados en la Península y en América. No podemos olvidar la importante labor del botánico valenciano *D. José Antonio Cabanilles*, que realizó su obra durante la segunda mitad del siglo XVIII.
- Cuarto.- La representación, aunque burda, de la cúpula recubierta de tejas azules, tan característica de la Valencia de esta época.
- Quinto.- La dimensión de los azulejos, de 20,5x20,5 cm. unos y 21,5x21,5 cm. otros. Estas medidas corresponden a un marco valenciano, hasta que no se funde la ya mencionada Sociedad Económica de Amigos del País, y se adopte el Sistema Métrico Decimal. A partir de entonces, 1776, los azulejos, tendrán, 22x22 cm. y poco después serán de 20x20 cm. de lado.
- Sexto.- La ropa que llevan los personajes, así como el peinado de la dama, y sobre todo, los sombreros

de ala ancha, las cuales serán recortadas por *Esquilache*, el cual tras el motín, fue desterrado en 1766.

- Séptimo.- El manejo de los 7 colores, de la paleta de Rococó. Las largas pinceladas en la falda de la dama, el sombreado en naranja de los rostros, y el de la casa en morado sobre el fondo amarillo; así como la mezcla del verde y marrón para el suelo. Todo esto era utilizado por Luis Domingo, antes mencionado.

Por todo lo aquí expuesto, situamos y datamos esta obra como un panel de azulejos fabricados en la Ciudad de Valencia entre 1755 y 1766; de estilo Rococó, que representa una escena romántico musical y cinéptica.

CARMEN DE ARECHAGA Y RODRIGUEZ-PASCUAL

FICHA TECNICA

Tipo de pieza.- Panel de azulejos decorativos.

Tema.- Escena galante musical y cinéptica.

Localidad.- Fábrica situada en la ciudad de Valencia.

Estilo.- Rococó.

Epoca.- Entre 1755 y 1766.

Medidas.- Los azulejos miden 20,5x20,5 cm. unos y 21,5x21,5 cm. otros; y el conjunto incluyendo el marco de madera 1.015x3,37 m. (el marco mide 9 cm. de ancho). Está compuesto por un total de 60 azulejos.

Conservación.- Buena, sin restauración importante, tiene pegadas algunas esquinas de varios azulejos.

Técnica decorativa.- Está pintado a mano, con finos trazos de morado de manganeso que determina el dibujo.

Policromía.- La paleta empleada es de 7 colores: amarillo, naranja, verde de cobre, azul de cobalto, morado de manganeso, ocre y marrón.

Procedencia.- Casa particular, propiedad de una familia antigua de Valencia.

Mercado.- Sale por primera vez a la venta.

AZULEJO CUEVAS

El azulejo presentado en este artículo contiene las armas de algunos *Cuevas* aragoneses. Es una magnífica obra compuesta por una única pieza de las siguientes dimensiones:

Alto: 615 mm.

Ancho: 505 mm.

Grueso: aprox. 40 mm.

D. Manuel González Martí conocía y admiraba este azulejo sobre el que realizó copia en papel punteando los dibujos. Decía *D. Manuel* que era el mayor azulejo que había visto en España. Comentándole yo que tenía en algunas partes ciertos defectos, como son esmalte corrido y pequeños puntos explosionados en la parte superior, contestaba que para conseguir que el principal motivo no resultara dañado debieron haber realizado muchos ejemplares hasta conseguir el actual.

La representación del escudo de *Cuevas* aragonés, es, según *García Carraffa*, la siguiente: "De gules con una cueva de plata, por la que saca medio cuerpo un león de gules con las garras del mismo color". En esta descripción hay un error: no puede haber color sobre color, por lo tanto no procede el león de color rojo. En el azulejo que tratamos está bien representado el criterio heráldico. En efecto. Teniendo en cuenta la dificultad de conseguir correctos colores y su uniforme distribución podemos decir que el fondo tiende a rojo, la cueva tendiendo a plata y el león a oro. Estos son los principales elementos representados.

Un tema muy difícil de precisar es el del taller que lo realizó y la fecha. El taller debe ser aragonés; la representación de un apellido aragonés y el haber estado localizado en Teruel así lo sugiere. No es de cerámica turolense. Se aproxima más a la cerámica de Muel entrado el siglo XVII, después de la expulsión de los moriscos, ya que el estilo de diseño cambió completamente. Pero no se puede asegurar rotundamente que sea de Muel. Posteriormente



Azulejo con la heráldica de los Cuevas, de Aragón

a su localización en Teruel fue llevado a Valencia donde ha estado bastantes años y en donde lo conoció *González Martí*.

MANUEL SANZ DE BREMOND Y FRÍGOLA

BIBLIOGRAFIA

Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos. *Alberto y Arturo García Carraffa*.
Cerámica aragonesa. *María Isabel Alvaro Zamora*.

ESTUDIO Y EXPERTIZACION DE UNA PLACA CERAMICA

Extraordinaria pieza perteneciente al Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia

Por deferencia de la Directora del Museo, *M.^a Paz Soler*, he tenido la oportunidad de estudiar esta espectacular placa de cerámica, que he concluido con los resultados que paso a comentar.

Aunque una primera visión de la pieza hacía pensar en atribuirla a alguna Fábrica importante europea, un análisis más profundo ha delatado, en mi opinión, su procedencia alcoreña, descartando incluso las manufacturas provenzales.

BREVE DESCRIPCIÓN

La placa en cuestión, de dimensiones 73x59x2 cm. y de peso 13'5 Kg., presenta una decoración típica del estilo grotesco, con la incorporación de todos los elementos descritos hasta la saciedad en trabajos y estudios sobre el tema. Fauna, flora y personajes exóticos y grotescos hacen su aparición en esta espectacular pieza cerámica que solo ha utilizado el color azul cobalto de coloración ultramar —zafre holandés— (que se distingue claramente del utilizado en años anteriores en la decoración Berain en Alcora). La cubierta estannífera es blanca, semimate y aparece uniformemente azulada toda ella. El color ha fundido perfectamente con la cubierta, demasiado bien como más adelante veremos.

La placa presenta una rotura radial por posible percusión —extremo por confirmar— que tiene su punto de incidencia sobre la confluencia del eje vertical y el eje horizontal del cuarto superior, que parte la pieza en dos fragmentos principales. La placa está en proceso de restauración.

ANÁLISIS TÉCNICO

Si artísticamente la manufactura de la pieza tanto en dibujo como en pintado son impecables y se puede atribuir al pincel experto de algún maestro pintor de la época, no se puede afirmar lo mismo técnicamente.

Aunque la realización de la placa en sí es buena —me refiero a que la placa tiene una forma regular y sin deformaciones y conserva su horizontabilidad, cosa no fácil en piezas de este tamaño— sí que hay presente un cierto descuido a la hora de manipularla y prepararla para su pintado. Por ejemplo: engrases en algunos puntos, restos de barniz en la parte posterior y en los bordes —que son el sobrante del rociado del barniz de la cubierta sobre la



Placa cerámica de 73x59 cms. Mediados del siglo XVIII. Estilo "chinoesco", estilo que adquiere carta de naturaleza propia en Alcora, inspirado en el estilo grotesco de influencia francesa.

cara— que debieron ser eliminados para evitar sorpresas en el horno, faltas de marca en algunas zonas, así como otros defectos no achacables al manipulado que más adelante comentaremos.⁽¹⁾

La pasta empleada para su elaboración presenta un color pajizo oscuro y tiene un tamaño de partícula bastante fino —barro bien decantado y trabajado—.

Para la confección de este tipo de piezas se ha tenido que utilizar un barro rico en sílice —empleado como desengrasante— que rebaja la plasticidad pero aumenta su temperatura de cocción, haciéndolo más refractario —resistente a roturas y deformaciones en el secado y cocción— condición indispensable para la integridad de la pieza. Otro de los compuestos que se observa en la composición de la pasta es la cal —carbonato cálcico— que

(1) Conocidas son las dificultades de orden técnico que arrastró en la época la Fábrica alcoreña que se tradujeron en defectos de todo tipo sobre sus lozas. Por una manipulación incorrecta se podían producir engrases, pegados en el horno, faltas de marca, etc., que son apreciables en nuestra placa. Por no usar los materiales idóneos para su fabricación se producían defectos como burbujeo, o ampollas sobre la cubierta, aquí presentes, también cuarteados y descascarillados, no observados. En cuanto al color una deficiente temperatura de su fusión motivaba o que quedara rasposo o bien se volatilizara, con la consiguiente pérdida de nitidez en las siluetas de la figura, cosa observada en la placa.

se delata por el burbujeo que se observa en algunas zonas de la pieza y que corresponden al gas carbónico fruto de su descomposición en el horno, que al ser liberado provoca estos pequeños cráteres en el barniz de la cubierta. La inclusión de carbonato cálcico que actúa como fundente, rebajaba el punto de fusión de la pasta y la hacía más vítrea.⁽²⁾

El barniz de la cubierta es estannífero y contiene calcio⁽³⁾ como delata la textura mate y opaca del mismo, lo que repercute en un aumento de su temperatura de fusión, cosa que podía alterar el comportamiento idóneo del color al ser superada su temperatura de fusión —se observa una clara evaporación del azul cobalto empleado que ha impregnado toda la cubierta, por ello aparece azulada—.⁽⁴⁾

(2) Las pastas empleadas en Alcora, en la época, eran ricas en cal y hierro y bajas en contenido silíceo. Esta composición hacía que presentaran una alta plasticidad, ideal para confeccionar piezas de forma. No tanto a la hora de configurar piezas como la que estudiamos, grandes, planas y delgadas —la plasticidad es una propiedad común en todas las arcillas que puede provocar deformaciones en el secado y roturas en la cocción—. Para contrarrestar estos inconvenientes se pueden aportar desengrasantes, que reducen la contracción de las pastas durante el secado y la cocción. En consecuencia los técnicos de la Fábrica, debieron buscar una materia desengrasante que confiriera a las piezas de esta tipología resistencia a deformaciones y roturas durante el secado y la cocción, que añadida a la pasta tradicional la hiciera más refractaria. Esto se podía conseguir con el aporte de la piedra de Alcora, desengrasante cuya composición publica el *Conde de Casal* en su libro. Con un alto contenido de sílice se podía rebajar la plasticidad aunque, como es lógico, se tuviera que aumentar la temperatura de cocción en el horno para su fusión. Esta elevación de la temperatura de cocción influye en la coloración final de la pasta, que de un color rojizo pasaría a ser pajizo oscuro —se forma un silicato doble de calcio y hierro de color amarillento— que es el color que presenta la placa.

Un extremo sería conveniente comentar. Es el correspondiente a la coloración de la pasta de nuestra pieza, donde se echa de menos la típica y tónica coloración rosada, tantas veces observada en las lozas alcoreñas y que es utilizado, con demasiada asiduidad y ligereza como argumento para atribuir las piezas cerámicas a un alfar o a otro. Tal argumento, en mi opinión, no es tan infalible y se debe analizar el tema con más objetividad.

Sabido es que la coloración rosada de las pastas alcoreñas de la época, es debida a la presencia en ella de compuestos de hierro, que en el horno se oxidan para dar estados de valencia superiores al hierro, que confieren este tono de color al producto final.

Por lo tanto, aunque en los centros provenzales franceses — con Moustiers a la cabeza— se utilizó el tipo de pasta silícea, en Alcora también, buscando los efectos descritos y seguramente tras arduos ensayos y frustradas experiencias para que las piezas de esta geometría tan especial, sobre todo, pudieran soportar las tensiones tan enormes durante el secado y la posterior cocción y pudieran salir al mercado enteras, ya no con la coloración rosada sino más bien pajiza oscura, como hemos razonado anteriormente.

(3) Aunque ésta fue mi primera impresión, he de decir que en el estudio de la composición de las cubiertas estanníferas que el Conde de Casal publica en el *Recetario* de su libro, empleadas en la Fábrica

ANÁLISIS ARTÍSTICO. (Parcial)

Ya hemos dicho que la pieza pertenece al grupo decorativo conocido como grotesco, que el Maestro *Olerys* se encargó de diseñar para la cerámica alcoreña, quizás más conocida entre nosotros como “chinesca”, esta decoración empezó a emplearse en 1735 en Alcora por primera vez. Si en sus comienzos los grupos decorativos estaban bien definidos y ordenados simétricamente, con el paso del tiempo estos se hacen de mayor tamaño y su desorden va en aumento.

En cuanto a la pieza que nos ocupa si bien hay una cierta ordenación en los grupos decorativos, existe sin embargo un patente desequilibrio entre ellos. La mitad derecha soporta claramente el peso de la composición.

de Alcora se ve que contenían los siguientes compuestos, en diferentes proporciones: plomo (como fundente), estaño (como opacitante), arena —sílice— (vitrificante con calcio en forma de silicato), sal (ajustador coef. dilatación) y “barrilla” (compuesto con sales potásicas).

Aunque hay un aporte de calcio que acompaña a la arena, éste no es suficiente para que la cubierta adquiriera el tono mate y opaco que presenta nuestra placa. Sin embargo profundizando en el estudio, he visto que el mismo efecto que el calcio tiene las sales potásicas, que estas sí que se añaden en cantidad suficiente por medio de la “barrilla” que como hemos visto se incluye en la composición de las cubiertas alcoreñas, matizando éstas y aumentando su temperatura de fusión además.

Los centros provenzales franceses utilizaron, en general, una cubierta con mayor proporción de fundente —plomo— lo que las hacía más vítreas y transparentes.

(4) En cuanto al color ultramar, único empleado en la placa, corresponde al empleado normalmente en la Fábrica de Alcora en la época y debe ser el consabido zafre holandés que en ocasiones se mezclaba con algo de plomo, lo que lo hacía más fusible.

La placa presenta una uniforme coloración azulada por toda su cara. Este defecto se debe atribuir, en mi opinión, a que en la segunda y definitiva cocción, donde color y cubierta deben fusionarse, se ha superado la temperatura de fusión del zafre —óxido de cobalto— con la consiguiente evaporación del color que ha impregnado la pieza en cuestión y a buen seguro también las piezas que estaban a su alrededor, donde color y cubierta deben fusionarse, se ha superado la temperatura de fusión del color, éste tiene el peligro de evaporarse en la cocción.

En documentos de la época he visto que los técnicos alcoreños explican el problema achacándolo a la mala calidad del plomo. Decían que las piezas se vuelven “azulencas”.

La técnica de pintado era la comúnmente llamada de sobrecubierta. A grandes rasgos se trata de: tras una 1.ª cocción del barro, se posa sobre la superficie a pintar una capa fina de cubierta en forma de lechada. Una vez seca puede pintarse encima de ella la decoración elegida —con la ayuda por supuesto del estarcido—. Acabado el pintado la pieza recibe la segunda y definitiva cocción.

El trabajo virtuoso de los pintores alcoreños sólo podía ser realizado por personas con una habilidad especial con el pincel y también con una dosis no menos importante de constancia. No en balde la técnica empleada tiene dificultades añadidas que todo ceramista conoce, sólo superadas por la práctica diaria en el uso de los pinceles.



Monarca en su trono con su séquito recibiendo las ofrendas de sus vasallos. A observar los rasgos orientalizantes propios del estilo



Comida pantagruélica a la que asisten los comensales que tienen cabezas de animales, ¿cerdos?, típicos del grotesco.

Digamos que la pieza no busca su perfección y equilibrio compositivo, sino más bien su espontaneidad y gracia al plasmar sin más complicaciones escenas cortesanias en el ambiente desenfadado y bucólico que imperaba en la época, sazonado con un espíritu burlón y grotesco —véase la

comida pantagruélica que ocupa a varios comensales con cabezas de animales—.

La técnica de pintado es la empleada en la época del claroscuro y como he comentado antes es perfecta en cuanto a su ejecución, debiendo ser atribuida al pincel experto de algún maestro de la época. *Soliva* fue uno de los pintores más insignes en esta época alcoreña y quizás fue el que mejor empleó el color azul, pero no por ello debemos atribuir a su pincel la obra que nos ocupa sin un estudio más pormenorizado de su obra.

DATACIÓN

En su datación debemos observar que por el desorden descrito en cuanto a la composición de los grupos que decoran toda la pieza, correspondería, en mi opinión, a una época medianamente tardía del estilo grotesco —chino— . Esto nos situaría en la década de 1740 a 1750, quizás más hacia los 50.⁽⁵⁾

Según comenta *Louis Joulien*, investigador de la cerámica provenzal, el grotesco en azul sólo se hizo en Moustiers hacia finales del siglo XVIII y ello sin demasiado esmero en el pintado. Aunque pueda parecer extraño tiene una lógica explicación. El color azul, único color empleado en Moustiers durante 60 largos años (hasta que *Olerys* regresa de Alcora y se establece allí y emplea la policromía con la consiguiente revolución) quizás pasó al olvido durante algunos años o por lo menos apenas se usaría. Los ceramistas franceses podían pintar desde entonces, 1738, en policromía, que daba a las piezas un nuevo encanto y también un mayor mercado.



Figura de Diosa-dama que parece presidir toda la composición, tocada con unas vistosas plumas y sentada entre nubes en un trono-carroza del que tiran dos pelícanos. Obsérvese la evaporización del color azul que se refleja en la poca nitidez del perfilado.

(5) La pieza como la presente es una pieza típica de encargo. Seguramente para la decoración de alguna estancia de una mansión de algún rico hacendado o aristócrata de la época.

CONCLUSIÓN

No habiendo observado marca o firma alguna que nos pueda delatar su procedencia, todo lo dicho en el apartado de Análisis Técnico, Artístico y Datación, me llevan a la conclusión de que la pieza en cuestión se debe atribuir, en mi opinión, a los talleres de la Real Fábrica de Cerámica de Alcora.

XIMO TODOLI
Anticuario-ceramólogo y químico



Defectos técnicos y de manipulado. Se observan engrases, burbujeo, restos de barniz en bordes y trasera, falta de marca, etc.

BIBLIOGRAFIA

- BRUNEAU, Ives. La porcelaine des Compagnies des Indes. Flammarion.
- CODINA, Eduardo. Aportación documental a la Historia de la Real Fábrica de loza fina de Alcora. Sociedad Castellonense de Cultura. 1980.
- ESCRIVA DE ROMANI. Historia de la Cerámica de Alcora. Imprenta Fortanet. 1919.
- FOUREST, H.P. La Faïence de Delft. Office du livre S.A. 1980.
- GOMIS, José M^a. Evolució històrica del taulellet. Dip. de Castelló. 1990.
- HALD, Peder. Técnica de la cerámica. Ed. Omega. 1973.
- JOULIEN, Louis. L'arte de la faïence a Moustiers. Edisud. 1991.
- NORTON, F.H. Cerámica fina. Ed. Omega. 1975.
- SANCHEZ ADELL, José. Primeros años de la Fábrica de Alcora. Dip. de Castellón. 1973.
- SINGER, F. y S.S. Cerámica industrial. Ed. Urno. 1971.
- TODOLI, Ximo. Olerys en Alcora y Moustiers. Rev. Antiquaria n.º 138 y 139. 1996.

UNA NUEVA CARROZA IMPERIO AL PALACIO DE DOS AGUAS

Por mediación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la interesante colección de Carruajes del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, se ha visto incrementada por la donación de otra nueva carroza, realizada por *D. Antonio Gómez de Barrreda Castillo*, Marqués de Llanera, en nombre de su madre, el 24 de marzo de 1994.

El Ministerio de Cultura, titular y gestor del Museo, acepta la donación y la carroza es valorada por la Junta de Clasificación y Valoración de Obras de Arte en 12 millones de pesetas.

El Carruaje, es de tipo berlina con varas de metal, volteadas a la francesa, terminadas en cuello de cisne, como las otras dos ya existentes en el Museo, la de los

Marqueses de Boil Serdañola y la de los Marqueses de Dos Aguas, estudiadas por nosotros.⁽¹⁾

La caja es de forma trapezoidal, y está dividida en dos partes, subrayadas por la decoración, la superior con siete ventanas de forma trapezoidal, tres a cada lado y la delantera dividida en dos paneles, a la manera inglesa, y la parte inferior de forma circular.

Una fina greca de hojas y flores estilizadas en dorado, enmarca toda la parte superior de la caja enlazando las cuatro esfinges o figuras de las esquinas, con cuerpo de mujer los brazos extendidos, descansando sobre un grutesco o máscara, que se apoya en un pedestal o peana con guirnalda superior y dos delfines entrelazados en la parte inferior, con la cabeza hacia abajo. Todo ello finamente tallado.



Rodea las ventanas un recuadro negro, sobre el que destaca la fina greca de hojas y flores estilizadas en dorado, colocada en relieve.

Corona la parte superior de la caja, como es usual en la época, una delicada diadema decorativa de metal con fino trabajo trilobulado, colocada sobre un junquillo dorado sujeto con clavillos también dorados.

Toda la parte inferior de la caja está decorada con estrechas franjas verticales, alternando rayas en color terracota con grecas de flores de pequeño tamaño en los mismos tonos, contrastando con el fondo negro. Rematan el borde superior unos medallones o camafeos en grisalla y una greca de flores sobre maceteros redondeados. Un junquillo dorado con molduras separa las dos zonas de la caja. Esta decoración es de fina factura.

Sobre esta decoración de rayas primitiva, se pintó a principios de siglo, sobre las puertas y paneles delantero y trasero, cuatro escenas infantiles en un jardín, con atrevidos dieciochescos, representando a las hijas del Marqués de Llanera, quien compra la carroza, y a unos sobrinos de la familia Zaforteza de Palma de Mallorca. La pintura fue realizada por *Manuel García Más*, en estilo de calcomanía decimonónica, y estropea la decoración original, de sobria elegancia y connotaciones del estilo Imperio.

En el panel trasero superior, sobre la decoración original pintada de negro, enmarcada con la fina greca dorada de flores y hojas esquemáticas anteriormente descrita, que recorre la mitad superior de la caja, se añadió un escudo de madera con dosel y coronado por yelmo empenachado, con las armas de la familia Castillo y Vidal. De burda factura y relieve considerable, estropea la estética del conjunto. Lo propio de la época hubiera sido las iniciales de los propietarios entrelazadas, con bellas letras inglesas y bajo vistoso dosel, todo ello pintado, como en la Berlina de Boil Serdañola.⁽²⁾

Cuatro anchas cintas de pasamanería en tonos rosa y granate, a juego con la tapicería interior, rematadas con espejuelos y borlones, cuelgan del techo y se sujetan con hebillas, para que los lacayos, que viajan de pie en el púlpitillo, se agarren a ellas.

Destaca en la parte posterior del carruaje, el púlpitillo de plataforma de gran tamaño, para dos lacayos, en cuero verde en su parte superior, y de cuero marrón en los laterales, con claveles bordados en rojo y hojas doradas con técnica de matizado. Todo ello está sujeto con junquillos de madera en dorado con clavos de metal en buen estado. Este trabajo tan esmerado del cuero bordado y que llama la atención por su delicadeza de ejecución, se repite en los correones de cuero de la suspensión.

El pescante es de tumba y está colocado a la misma altura que el techo, lo que indica la fecha de 1800. El

reposapiés del cochero presenta una decoración similar a la de la caja con las franjas verticales. Ocupa el centro una placa dorada con decoración en el tono, rematada por una concha o venera dorada, que enlaza a través de guirnaldas con los extremos.

La parte interior de la caja va tapizada con dos clases de tela. Destacan las cortinillas de tafetán de seda natural con bordados o sobrepuestos de lentejuelas de plata y flecos y borlas rematando la parte inferior. Está recogida formando doseles, que asoman en la parte superior de las ventanillas, el resto del interior está tapizado con tela de rayas en tonos rosa y granate y rematada con galones y flecos de pasamanería a juego, que parece corresponder a finales del XIX.

Todos los paneles, techo, puertas, están tapizados con la misma tela y muy acolchados. Remata todos los bordes, los encuadres de las ventanas, puertas, paneles, una ancha cinta de pasamanería en los tonos rosas y granates, similar a las que cuelgan en la parte posterior para los lacayos. También está totalmente tapizada a juego con el resto, la escalera de peldaños plegables que se coloca en el interior y posibilita el acceso a la cabina, que está suspendida a gran altura, como era usual en la época.

Cuatro ballestas de láminas de acero en forma de S, ligeramente curvadas y colocadas en sentido oblicuo, forman la suspensión. Están cuidadosamente decoradas sobre fondo dorado con hojas de laurel y coronas entrelazadas con dibujos en verde.

La caja está suspendida por correones, que parten del extremo superior de las ballestas y van a la parte inferior de la caja. Dos correas dobles sujetan el centro inferior de la caja con las varas, para evitar balanceos fuertes. La suspensión se gradúa con cuatro garruchones metálicos colocados en las sopandas. Todas las guarniciones de la carroza presentan gran unidad decorativa, con el motivo de claveles bordados sobre el cuero, en rojo y amarillo, en excelente estado de conservación.

El tiro o chasis se compone de dos varas de metal volteadas de cuello de cisne con sección reducida, situadas debajo de la caja. Probablemente las ballestas y las varas sean de fabricación inglesa, como era frecuente en la época, por la importante y pionera industria del acero desarrollada en dicho país. Las de las otras berlinas del Museo tienen la marca SLATER-LONDON grabadas en ellas.

El tren delantero se compone de un eje curvado de madera, reforzado por otro de metal, que une las dos ruedas. Sobre el eje superior se insertan las ballestas delanteras, sujetas con piezas de metal y grandes tuercas.

Del eje delantero superior, parten también los hierros curvados que sostienen el pescante, y descansan sobre unas

tallas de madera representando bustos de mujer o efigies aladas, todas ellas finamente doradas.

Un eje curvo de madera une las ruedas traseras y está fuertemente reforzado por barra de hierro, en su parte inferior, y atravesado por dos varas que se rematan en una pieza paralela al eje, en la que se sujeta la parte inferior de las ballestas traseras y sirve de soporte al pulpito.

Todo el tren trasero tiene gran decoración en madera con tallas doradas y dos mascarones que sobresalen y apoyan en los hierros curvados, como era usual en la época.

El carro es de madera pintada en rojo con adornos en dorado de muy delicada factura.

Las ruedas traseras son de gran diámetro, tienen 14 rayos, de sección elíptica, decreciente desde el centro a los extremos. Son de madera pintada en rojo, con decoración de flores eses y puntos en dorado. Doce rayos forman las ruedas delanteras, de menor diámetro, y con decoración similar a las traseras.

Los materiales empleados en la ejecución del carro son, las ruedas, pinas y cubo, de madera de encina, resistente, dura a los golpes y de buena conservación.

Se ha limpiado recientemente, cuando se trasladó al Museo y su estado de conservación es satisfactorio. Lo mismo ocurre con la tapicería y con las guarniciones, de gran belleza y calidad.

Para datar la berlina nos fijaremos en detalles técnicos y estilísticos. Se trata de una berlina de finales del XVIII y principios del XIX. Confirma esta hipótesis la forma de la caja, de tipo trapezoidal, lo mismo que el número y forma de las ventanas, también trapezoidales. Otro dato interesante, lo suministra el tipo de chasis a la inglesa, y de suspensión, con cuatro ballestas de láminas de acero en forma de S, que se utilizaron a finales del XVIII y comienzos del XIX, para dejar paso más tarde, a las ballestas en forma de C y a la doble suspensión, con ballestas en C y en S, hacia 1820.

La caja va suspendida a gran altura, por lo que posee en el interior una escalera de metal, con peldaños plegables, que se coloca verticalmente en el momento de la marcha. Es otro dato interesante para fechar la berlina, lo mismo que la considerable altura del pescante, casi al mismo nivel que el techo de la caja, usual en torno a 1800.

En cuanto a los datos estilísticos, confirman la cronología, los finos motivos decorativos, que están relacionados con el estilo Carlos IV y el Imperio. La diadema que corona el techo de la caja, las finas grecas con motivos florales y de hojas, que rodean las ventanas y la parte superior de la caja, las figuras de las cuatro esquinas, que apoyan en repisas o peanas de fina factura y connotaciones Imperio, lo mismo que los mascarones y figuras que rematan la parte posterior del carruaje.

Otro elemento interesante es la decoración a franjas verticales, alternando, reiteradamente unos motivos decorativos de escaso tamaño, que cubre la parte inferior de la caja, lo mismo que la greca o franja horizontal que subraya la mitad de la carroza, y que recorre la línea inferior de las ventanas, con medallones en grisalla y pequeños vasos. Todo ello, recuerda un estilo Imperio.

La procedencia o fabricación de la carroza, sin documentación que la autentifique, es difícil de precisar. Las piezas inglesas, tanto las ballestas, como las varas en cuello de cisne, son artículos fabricados en Inglaterra para la exportación, y que se podían encontrar a través de todo el continente europeo en el siglo XVIII. Ya hemos visto como las otras dos berlinas del palacio de Dos Aguas, llevan ballestas similares en forma de S, con la marca SLATER-LONDON, grabada. Las ruedas y carro, con cierto estilo italiano, bien pudieran haber sido realizados en Valencia, donde existía un Gremio de Maestros de Cocheros y Carros, cuyas Ordenanzas fueron aprobadas por Real Acuerdo, en 1753, y que fueron publicadas y dadas a conocer en nuestro trabajo.⁽³⁾ En cuanto a la caja, de sobra es conocida la maestría de los artesanos valencianos para todo tipo de trabajo manual. Un factor importante que facilitaba la realización de cajas, fue la meticulosa descripción que realizaba la Enciclopedia Francesa de Diderot y D'Alambert, publicada por aquellos años, con dibujos a escala perfectamente acotados y explicados, según el tipo de coche que se quisiera fabricar.⁽⁴⁾

Con este ligero estudio, damos a conocer una interesante carroza valenciana que se suma a la colección de carruajes del Museo Nacional de Cerámica, que muestra ejemplares desde la espléndida Carroza de las Ninfas, barroca, documentada en 1753, realizada por *Vergara y Rovira*, con carro de tipo italiano, hasta las tres berlinas de los marqueses de Boil Serdañola, Dos Aguas y Llanera, que se pueden situar en torno a 1790-1800, con elementos ingleses en la suspensión y chasis, y decoración entre los estilos Carlos IV e Imperio.

Nuestro deseo es que en fecha próxima puedan contemplarse, debidamente instalados, en las nuevas salas del Museo, cuyas obras de restauración se están prolongando demasiado tiempo.

CARMEN RODRÍGO ZARZOSA

(1) RODRIGO ZARZOSA, CARMEN. Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas: Museo Nacional de Cerámica. Madrid: Ministerio de Cultura, D.L. 1991, p. 73-101.

(2) Idem. p. 85, fig. 40.

(3) Idem. p. 129-134.

(4) Diderot et D'Alambert. L'Encyclopédie: Sellier-Carrosier. Charron. Barcelona: Inter-Livres. D.L. 1988.

UNA MIRADA SOBRE EL GROTESC-ART

—Recordando a Andrés Cillero—

Existe, quizás, en la trayectoria artística de *Andrés Cillero* un periodo determinante, que podríamos arriesgarnos a datar cabalgando sobre dos décadas —entre mediados de los sesenta y el ya vencido ecuador de los setenta. Incluso —de cara al asiduo visitante de exposiciones de aquella etapa, en el concreto contexto valenciano— cabría enmarcar dicho periodo teniendo en cuenta, por un lado, la muestra de Cillero celebrada en la histórica *Galería Mateu* (1968) y, por otra parte, la habida posteriormente en la *Galería Punto* (1976), exposición que, de algún modo, funcionó —entonces— como una especie de oportuna revisión de las aportaciones plásticas, a las que nos vamos a referir.

El hecho de que califiquemos como *determinante* ese concreto segmento histórico de su quehacer, podría argumentarse subrayando, en primer lugar, la evidente *ruptura* que se plantea, respecto a su actividad anterior, justamente en esa bisagra temporal que marca la mitad de la década de los sesenta.⁽¹⁾ Y, por otra parte, haciendo asimismo hincapié en la fuerte impronta que ese intenso periodo ejercerá, ya siempre, sobre el resto de su producción posterior, a pesar de las subsiguientes adecuaciones y cambios que Andrés Cillero fue aportando a su tarea e investigación pictóricas, a lo largo de la transición democrática, culminando, todo ello, en las exposiciones retrospectivas de su última obra (celebrada —una— en la Sala Luzán de Zaragoza y promovida —la otra— por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Torrent), ambas muestras llevadas a cabo ya en 1991.

Este periodo —entre 1967 y 1975— está profundamente marcado por un auténtico reajuste de su pintura personal. Trátase de un programa de intervención artística que el mismo Andrés Cillero quiso explícitamente bautizar con la denominación de *Grotesch-Art* (sic), y al que —siguiendo los consabidos hábitos de la época— dedicó su propio “manifiesto”, como declaración de intenciones, más que como programa.

Precisamente, en torno a este tema y a dicha coyuntura, quisiéramos centrar —por nuestra parte— este puntual acercamiento a su memoria.⁽²⁾

Andrés Cillero explicaba así —en el propio texto de su manifiesto— la adopción del término empleado: “Ante todo, convendrá esclarecer que la palabra “grotesch” (sic), elegida por nosotros como voz, nada tiene que ver con la

acepción considerada oficial. El idioma valenciano-catalán posee una palabra de idénticas letras y que en su traducción a la lengua castellana significa: *grotesco*.⁽³⁾ (...) Hemos decidido, pues, admitir “lo grotesco” como un sinónimo (de “grotesc”) pero a sabiendas de que lo postulamos como distinto y en sí mismo diferente; para nosotros “grotesco” será lo *snob*, lo extravagante y la rebeldía contra el buen gusto tópico. (...) La imagen que buscamos para definir esta palabra se ajusta, quizás, a la actitud que adopta —para juzgar— el espectador no informado y más bien consuetudinario, ante una nueva manifestación artística. Este espectador calificaría, sin duda, de “grotesc” todo lo actual, lo inaudito y lo audaz, es decir lo distinto”.⁽⁴⁾

- (1) Con anterioridad, las opciones estéticas de la pintura de Cillero varían, buscando aún una personal definición. Así, tanto en sus trabajos murales como en sus óleos de la segunda mitad de los cincuenta, se experimentan diversas transiciones figurativas, arrojadas a veces por juegos de volúmenes, entre constructivos y marcadamente espacialistas. Diríase que, junto a ello, explora la línea de equilibrio existente entre la representación y una cierta atracción, aunque tímida, por las opciones abstractas. Sin embargo, en los sesenta, se acentúa más bien una intención entre trágica y expresiva, ya tocada de erotismo, pero que documenta, sin duda, una actitud testimonial, quizás sensibilizado Andrés Cillero por la contradictoria existencia humana y, concretamente, por la tensa situación histórica del entorno. A pesar de lo cual, su hallazgo del *Grotesc-Art* supondrá una evidente revisión de todos estos primeros pasos.
- (2) En realidad, el origen de las presentes reflexiones, sobre la obra de Andrés Cillero, tuvo como punto de partida el encargo de la redacción de un texto para el catálogo de la exposición *Homenaje a Cillero* que catorce artistas, en la *Galería R. Sender* de Valencia, celebraron entre diciembre de 1994 y enero de 1995. Lamentablemente, no fue posible finalizar este trabajo para tales fechas, motivo por el cual se ha retomado ahora el desarrollo del texto, como justo recuerdo del amigo desaparecido.
- (3) Téngase en cuenta, pues, que Andrés Cillero adopta la expresión —como él mismo nos recuerda y subraya— del valenciano. Se trata, por lo tanto, del término “grotesc” y no, tal como equivocadamente transcribe, “grotesch”. Como tendremos posteriormente, ocasión de comentar, el término —desde el siglo XVI— de “grotesque” (que es aceptado en el vocabulario artístico y estético, desde entonces) deriva de “grottesco” y éste, a su vez, de “grotta”.
- (4) *Cfr.* Raúl Chavarri. *Cillero*. Colección “Artistas Españoles Contemporáneos”. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977; página 66. El Manifiesto se recoge y reproduce entre las páginas 64 y 67.

Dado que Andrés Cillero, como hemos visto, enfatiza, de manera específica, que el uso que desea personalmente dar al término “grotesc” es “distinto y diferente” y que en principio —afirma— “nada tiene que ver con la acepción considerada como oficial”, quizás convenga puntualizar debidamente, por nuestra parte, los concretos usos y sentidos que comporta el citado término —presente, de hecho, en los más diversos idiomas de nuestro entorno cultural (“grotesc”, “grotesque”, “grottesco”, “grotesk”, “grotesco”/“grutesco”)— en el marco histórico que lo ha consolidado, dentro del vocabulario y de los usos artísticos y estéticos, para mejor encuadrar —y en su caso, de ser viable, diferenciar— la concreta propuesta terminológica de Cillero.

Desde tal perspectiva, posiblemente sea oportuno distinguir, ya de entrada, dos bloques de cuestiones —en relación a la versatilidad de tal concepto— según nos refiramos, bien sea, al uso que se le adscribe en cuanto denota, en su especificidad, determinados *motivos artísticos* inscritos directamente en la práctica artística (de ahí el término “grutesco”), o bien hagamos referencia a su correspondiente conversión como reconocida *categoría estética* (de ahí la vertiente axiológica de “lo grotesco”). Todo lo cual supone, además, una sustancial ampliación de su propio campo semántico.

Desde el primer enfoque indicado, los términos “grottesco” o “grotesque”, se aplican —históricamente— a los estucos y pinturas de ornamentación, descubiertos en las ruinas romanas enterradas, así como también a las diversas prácticas inspiradas en tales motivos. De este modo, “grutesco” —como nos diría una definición lexicográfica especializada— se refiere a “figuras decorativas y fantásticas, que combinan elementos animales, humanos y vegetales, particularmente propios de la arquitectura renacentista”.

De hecho, esa síntesis heterogénea de elementos decorativos no deja, en sí misma, de caracterizarse estéticamente por una mezcla de *gracia* y *fantasía*: una especie de “*déraison aimable*” (Watelet). En cuanto se refieren a aportaciones artísticas —fruto de una imaginación caprichosa— incluso *grotesque* y *arabesque*, hasta bien entrado el siglo XIX, se usan como términos próximos entre sí y también, en ciertos aspectos, casi como sinónimos, en múltiples ejercicios de crítica descriptiva, a pesar de su evidente diversidad etimológica, histórica y denotativa.

Justamente, desde esta vertiente, creemos que Andrés Cillero se apresura a subrayar una diferente conceptualización para el término “grotesc”.⁽⁵⁾ Quiere, pues, distanciarse claramente de esa primera convención descriptiva: de lo “grutesco”. Pero ¿qué sucede con la

acepción de “lo grotesco”, en cuanto *categoría estética*? ¿Acaso no recurre directamente a ella?

En primer lugar, cabría matizar, a su vez, otra especie de dualidad, apelando distintivamente a dos extremos, dentro del extenso campo de su significación. Así tendríamos: (a) “lo grotesco” vinculado a un cierto *sentido de lo deforme y de lo monstruoso*, que juega preferentemente con formas naturales, aunque —eso sí— exagerándolas y alterándolas de plurales maneras, pero siempre decantándose también hacia el sugerente ámbito de lo burlesco y lo irónico; (b) “lo grotesco” en cuanto referido más bien a lo *quimérico e ilusorio, fruto directo de la actividad propia de una imaginación fantástica*.

En ese *continuum* —matizado entre ambos extremos, es decir lo grotesco adscrito a la ironía y lo grotesco vinculado a lo fantástico— es donde se resuelven y declinan las distintas modalidades de “lo grotesco” como categoría estética. Trátase precisamente del ámbito donde consideramos que podría tener franca cabida el pretendido uso —singular— al que apuntan, de algún modo, tanto el manifiesto como la práctica artística de Andrés Cillero, al recurrir explícitamente al término “grotesc”.

Sin embargo, nos gustaría profundizar algo más en esta vertiente de la *categorización estética de lo grotesco*, con el fin de facilitar el cometido que nos hemos propuesto. En realidad, “lo grotesco” como categoría —es decir como concepto axiológico y extraído del ámbito de la reflexión estética— se nos ofrece siempre y primordialmente como una intersección fluida de otros recursos categoriales próximos, como una mezcla o hibridación podría decirse donde confluyen, se solapan y relacionan nociones tales como “lo caprichoso” (extraño y raro e incluso estrafalario) junto a “lo divertido y bufón” y, también, al lado de “lo pintoresco”, asumido como parodia.

Se entenderá, consecuentemente, que hablar de “lo grotesco” implica, de uno u otro modo, adentrarse en una compleja intersección de esferas diversas. Y quizás una estrategia metodológicamente eficaz, para mejor aproximarnos a dicha categoría estética, consista en puntualizar el mapa que se articula, a partir de las zonas copresentes en dicho juego de solapamientos.⁽⁶⁾

(5) No deja de ser interesante constatar cómo para la diferenciación conceptual que hemos apuntado, el castellano dispone asimismo del par terminológico: “grutesco” (de “gruta”) y “grotesco” (del italiano “grottesco”). también en valenciano sería factible diferenciar entre “grotesc” (francés “grotesque”) y el neologismo “grutesc” (correlativo al castellano “grutesco”). Cillero, como es sabido, siempre recurre a “grotesch” (sic), como “grotesco” y nunca a “grutesch” (“grutesc”/“grutesco”).

(6) Cfr. Etienne Souriau. *Les catégories esthétiques*. Centre de Documentation Universitaire. París, 1956. También puede ser útil acudir al volumen de Et. Souriau et al. *Vocabulaire d'Esthétique*. P.U.F. París, 1990.

En tal sentido, lo grotesco se nos presenta como adecuado *exemplum* de categoría híbrida. De ahí su marcada y compleja ambigüedad. Podríamos incluso afirmar que Andrés Cillero fue justamente a bautizar su programa de intervención artística —*Grotesc Art*— con un “concepto paraguas”, que cobija en su entorno, y en las intersecciones que genera, una trama de difícil especificación, a la que ahora, analíticamente, nos enfrentamos.

En cualquier caso, bien estará que reseñemos brevemente —en torno a “lo grotesco”— el entrecruzamiento de las siguientes esferas categoriales, a la hora de determinar su campo semántico: (a) *el ámbito de lo cómico* (aunque acentuando particularmente, más bien, “lo burlesco”, en cuanto no lejano a la impronta del humor de la caricatura); (b) *el ámbito de lo caprichoso*, insuflado precisamente por el empuje de la actividad imaginativa,⁽⁷⁾ que recurre al juego libre de las proporciones de lo real —con la exageración intencionada de determinados aspectos— o apelando a la creación de formas imprevistas; (c) *el ámbito de lo insólito* que puede concitar tanto la graciosa extravagancia como la extraña y chocante originalidad; (d) *el ámbito de lo pintoresco*, capaz de promover marcadas preferencias por las formas curiosas, típicas, interesantes y complejas, en las cuales es justamente la mostración de las apariencias lo que define su propia finalidad pictórica, gracias a su viveza e impacto, pero sin decantarse hacia dramatismos ni violencias testimoniales.

Es, por tanto, en ese cruce de dominios donde —en resumidas cuentas— se instala la categoría de “lo grotesco”, tema que aquí nos interesa, de manera muy particular, al hilo del “manifiesto” y del quehacer artístico de Andrés Cillero, aunque dicha categoría —nacida originariamente del contexto de las artes plásticas— refluye, sin duda alguna, sobre cualesquiera otras esferas artísticas, metamorfoseándose a través de estrategias bien diferenciadas. Así, en la literatura —como *calembours*— se refugia en los juegos de palabras, en la música apela a las formas paródicas y en la danza se encarna en las exageradas gesticulaciones del bailarín bufo, como un guiño desenfadado que solicita y obtiene nuestra contrastada atención.

Pero lo grotesco, además de *recurso estético*, es para Andrés Cillero una *posición* que se define por su enfrentamiento a una dualidad de registros. Lo deja bien claro con sus propias palabras, al recordarnos que deseaba reaccionar, por igual, tanto frente al adocenamiento del gusto tópico y normalizado, como frente a la marcada sofisticación que comporta la crítica reduccionista, dispuesta a supeditar la actividad artística a intenciones y finalidades claramente trascendentes.

Diríase, pues, que el *Grotesc-Art* quiere ser un fin en sí mismo, acentuando su autonomía ante los gustos establecidos, pero también haciendo constar su particular distanciamiento de las mediaciones críticas encasilladoras, proclives a las habituales interpretaciones superpuestas y sobrevenidas. Quizás aquel conocido postulado, de la época, que apelaba resultadamente en *favor de una erótica frente a la hermenéutica*⁽⁸⁾ en el diálogo con el arte, tenga en las obras de Andrés Cillero ejemplos adecuados de su vigencia y aplicación.

“El *Grotesc-Art* no es un disolvente, es una integración. No desmitifica, construye cosas. No es una bagatela de tremenda importancia. Es la importancia increíble que puede llegar a tener una bagatela (...). El *Grotesc-Art* se sume en la contemplación de sí mismo, se basta a sí mismo y no sirve afortunadamente para nada (...). No está encaminado al recuerdo, ni a la sublimación, ni al didactismo, ni a la decoración como fin. Es el objeto de objetos. Es la suma de los objetos perdidos y hallados en diversos lugares (...). El *Grotesc-Art* es insolente en su perfección, sin mácula, con la desvergüenza de la moza virgen, que no tiene quiebro en su virtud. El *Grotesc-Art* se avergonzaría de deber algo a otra cosa que no sea su hermosa e inquietante intimidad. Y este manifiesto se avergonzaría, asimismo, de deber algo a cosa diferente de la inteligencia de sus lectores”.⁽⁹⁾

Cabría reconocer que el propio manifiesto se inscribe en la misma estela que pretende definir. Como una suma de *calembours* —en sus juegos de expresiones— se mueve en esa intersección ya indicada, donde convive e impera una cierta actitud burlesca, caprichosa e imaginativa.

(7) Quizás sea interesante traer —comparativamente— a colación, en esta coyuntura, el término francés “fantasque” —diferente a “fantastique” — que precisamente (manteniendo una raíz común entre ambos vocablos) hace claro hincapié en una serie de connotaciones: lo raro y singular, lo extraño, extravagante y original, lo antojadizo y caprichoso. Al fin y al cabo *la fantasía* no sólo apela a la imaginación activa y abierta, sino también puede adscribirse al capricho y al antojo personal. Pues bien, quizás la correspondencia entre el término “grotesc” —utilizado en el manifiesto— y “fantasque” sea la mejor forma de clarificar, por nuestra parte, algunos de los usos buscados por el propio Cillero, en medio de este entramado de juegos categoriales, que estamos intentando describir.

(8) Susan Sontag *Contra la Interpretación*. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1969. “La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la sobreproducción; el resultado es un rápido declinar de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna coinciden hasta embotar nuestras facultades sensoriales. (...) Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. (...) En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte”. Página 24.

(9) Fragmento de texto del “manifiesto”, *op. cit.*, páginas 65-66.

insólita y curiosamente arropada por un singular pinto-resquisimo muy personalizado.

¿No estaremos acaso perfilando, oblicuamente, la personalidad artística del propio Andrés Cillero, paralelamente al análisis de la categorización que emana de sus obras?

Dejemos el interrogante en el aire, para recordar que hay en su trayectoria un *antes* y un *después* del *Grotesc-Art*. Si, como decíamos, el *antes* quedó marcado por una clara ruptura, el *después* sólo puede entenderse como estricta consecuencia y continuación de lo ocurrido.

De hecho, sus preferencias no dejarán ya nunca de estar influidas por ese extraño encuentro entre un *surrealismo* revisitado y un *pop art* reutilizado. En ese choque —como puede suponerse— se gesta propiamente “lo grotesco”, sin que falten las miradas —como de reojo o de soslayo— hacia la estela de un *dadatismo* algo domesticado, precisamente por la adición de tantas incidencias e intercambios.

Lo grotesco como paradoja de la que se parte y que el mismo Cillero siempre quiso potenciar, conjugando objetos, contraponiendo imágenes, desactivando símbolos o fragmentando elementos corporales, especialmente de generosas anatomías femeninas. De ese encuentro —perpetuamente tocado por la imaginación— brota el humor burlesco, se despliega la extrañeza y acaba por aflorar la reflexión.

“Objeto de objetos”, decía Andrés Cillero, para referirse tanto a los abundantes y variados elementos copresentes como a los pregnantos resultados de sus planificadas integraciones, nunca exentas, por lo demás, de cierto exhibicionismo e incluso arropadas, a menudo, por huellas de nostalgia.

“Imagen de imágenes”, podríamos añadir nosotros para ampliar, en su justo sentido, ese proceso integrador al que él mismo hacía referencia, remitiéndose a sus extraños objetos: a la estrategia de sus “muebles”, de sus “módulos”, de sus ensamblajes y de sus impactantes “percheros”. Todos ellos cobijados bajo la etiqueta “grotesc”.

Es obligado constatar que de aquellas composiciones de madera, tela, poliéster y gomaespuma, derivan también las imágenes paseadas —como en otros tantos espejos fragmentados— por sus posteriores acrílicos, algunos altamente hiperreales en sus minuciosas facturas. Con aquellos grotescos objetos, de finales de los sesenta y principios de la siguiente década, fácilmente se hermanan y

multiplican sus depuradas composiciones pictóricas de los años ochenta y noventa, como si Cillero hubiese querido reemprender —o recordar— aquellas fértiles asechanzas de la imaginación.

Un común amigo, ya también desaparecido —Eduardo Marco—, supo resumir, casi epigramáticamente, el eco de aquellos planteamientos artísticos de Andrés Cillero: “Sus obras —afirmaba— sorprenden a los iniciados, divierten a los profanos y entretienen a los críticos”.⁽¹⁰⁾

Quizás en ese horizonte, definido por la sorpresa, la diversión y el entretenimiento, quiso instalar Andrés Cillero los límites de sus intervenciones, arrumbando trascendencias y lastres sobreañadidos a la *función artística de sus obras*, dirigida irónicamente, ante todo, contra *l'ennui*, contra la monotonía de lo cotidiano, contra el espíritu trágico y la intención didáctica, potenciando artísticamente el valor de la transparencia y de la autostracción de las obras, lo cual implica experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como fenomenológicamente se nos presentan, sin dar por supuesta —ni mucho menos— la experiencia sensorial/sensual de la obra de arte.

Al fin y al cabo —ya lo hemos apuntado— lo grotesco, en el caso de Cillero, parte de una *actitud*, de una *posición* ante la vida y se transforma en un *programa* de acción artística, que quiso —en un *tour de force*— ser autosuficiente, precisamente porque se sabía complejo, híbrido y heterogéneo en sus fuentes, recursos y manifestaciones. Pero la *complejidad de los medios* no siempre contagia la *sencillez de los objetivos* y, para Andrés Cillero, la opción artística no se distanciaba de una intensa “*joie de vivre*”, a pesar de lo dura y recalcitrante que, a veces, puede ser la propia existencia.

ROMÁN DE LA CALLE
Universidad de Valencia

(10) Texto de Eduardo Marco, titulado “Introducción a la fiesta de Andrés Cillero”, redactado en 1984 e inédito hasta 1991, cuando se recoge en el catálogo de la Sala Luzán de Zaragoza, con motivo de la exposición de Cillero. La cita aportada se encuentra en la página 9.

ROSA TORRES: LA REINTERPRETACION COMO REFLEXION

La mayoría de escritos que se han realizado sobre el trabajo de *Rosa Torres* —en su totalidad puntuales catálogos de exposiciones y críticas en prensa— han destacado insistentemente su temática paisajística, que ciertamente ha ocupado buena parte de su producción; su estilo, de asociación casi indisoluble con su nombre; o su irreductibilidad frente a las modas, especialmente en los años ochenta, cuando cualquier atisbo de figuración era considerado transgresor por, precisamente, no estar de moda. Sin embargo, advertimos que estas consideraciones puramente formales, casi anecdóticas, son sólo una parte del proceso creador, justamente las que la artista utiliza como excusa, habiendo algunas otras claves que definen con mayor exactitud su poética. Por ello, sorprende al iniciar su estudio, que con una obra ya madura, incluida en numerosas colecciones privadas y de museos como los de Arte Moderno de Madrid y Bilbao y el Instituto Valenciano de Arte Moderno, no haya publicaciones de cierta entidad sobre la misma, limitándose las existentes a aspectos parciales.

Rosa Torres (Valencia, 1948) asume el riesgo de una manera de hacer que puede resultar mecánica y simplista, ya que en un primer acercamiento a su obra es casi inevitable esbozar una sonrisa, entre placentera, ingenua e irónica, al visionar la agradable realidad plástica que es, en sí misma, el color y una aparente trivialidad de conjunto. Sin embargo, conjuga una resolución sugestivamente plástica —donde la temática es sólo un pretexto— que, en primer lugar, invita a la reflexión, y en segundo —por encima de los métodos pictóricos— goza del encanto de un valor decorativo que sería absurdo e injusto negar; y una supuesta sencillez que no excluye un minucioso trabajo previo, fundamental para descifrar algunos de esos códigos de su programa artístico.

Un itinerario cronológico de su producción nos lleva a situarnos en los primeros años de la década de los setenta, en el taller del *Equipo Crónica* para quienes colabora tras su paso por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Este contacto le permite relacionarse con una figuración narrativa, llamada luego *realismo crítico*, que en ese momento se está entendiendo y desarrollando de acuerdo a las exigencias de toda índole.

De esta manera, queda integrada en una generación absolutamente rupturista, tanto en la evolución conceptual

cómo formal de su obra. Pero de su vinculación con el Equipo Crónica, y especialmente de su amistad con *Juan Antonio Toledo*, toma la “reflexión teórica y plástica sobre el oficio del artista, [sobre] los referentes culturales e iconográficos de la obra de arte y [...] acerca de los sistemas de representación visual y del propio modo de hacer”,⁽¹⁾ dejando totalmente de lado cualquier tipo de denuncia moralizante. En estas coordenadas se encuentra su quehacer artístico: desde una línea de corriente figurativa aborda estrictamente el problema de la representación pictórica, convirtiéndose su pintura en metalenguaje gracias a un sugerente ejercicio de investigación que, coherentemente no ha dejado de realizar.

Su metodología de trabajo se caracteriza, como en muchos de los artistas valencianos que comenzaron su andadura entre mediados de los años sesenta y principios de los setenta, por la realización de un boceto previo, la preocupación por el lenguaje y la presencia de la luz o riqueza del color; siendo la técnica dominante las tintas planas y la proyección de opacos. En este sentido, J.A. Toledo dice a propósito de la obra de Rosa Torres que “se trata de hacer evidente el propio lenguaje de la pintura, utilizando diversos elementos formales [...] tradicionales [pincelada, trazo, mancha, forma, color] que ni están realizados directamente sobre la tela, sino sobre unos bocetos [...] hechos para después ampliarlos en el cuadro. No son espontáneos sino que tienen un laborioso proceso de manipulación, funcionando a niveles de signo”.⁽²⁾ En la transposición al lienzo, tras la selección de imágenes a recrear y la realización de bocetos, los espacios de color

(1) AA.VV. *Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980*, Catálogo exposición, Valencia, IVAM, 1994, pág. 342.

(2) TOLEDO, J.A., Catálogo de la Bienal de Venecia de 1982 y *Rosa Torres paintings*, Catálogo exposición, Nueva York, Tossan-Tossan Gallery, 1986. Textos que también analizan la obra de Rosa Torres y que merecen ser citados son: ARIAS, F., “Dos pintoras al margen de las modas”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 9 de septiembre, 1991; AZPEITIA, A., “Galería Pepe Rebollo: Rosa Torres”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de febrero, 1978; BONET, J.M., *Isabel Oliver y Rosa Torres*, Catálogo exposición, Zaragoza, Galería de Arte Aenas, 1973; DE LA CALLE, R., “Rosa Torres: trazo, signo y sentido”, *El Punto*, Madrid, 8 al 15 de noviembre, 1990; *El lenguaje de las “notas flotantes” y los “vacíos activos”*, Catálogo exposición, Torrente (Valencia), Sala Torrent d'Art, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1995.

están perfectamente diseñados, perfilados y luego coloreados, dando como resultado en la globalidad de su obra, unos paisajes planos. Por su parte, el gran impacto visual que producen sus obras es el premeditado cebo que utiliza la artista para captar al espectador, exigiéndole su complicidad para reconstruir lo que se ofrece laboriosamente desarticulado y depurado. De esta manera justifica que “su pintura siempre haya estado en el filo entre la figuración y la abstracción, para obligar a que se fuerce la mirada, aunque sea un poco”;⁽³⁾ renegando de las pinturas que ofrecen tantas posibilidades de interpretación como observadores: el mensaje tiene que llegar, pero codificado.

Quizás la ausencia, casi general, de títulos en su producción es reflejo de que el tema no fue nunca fundamental a la hora de pintar, los títulos son un guiño más al espectador, al repetir el de los originales en los que se inspira o al describir los elementos que representa. Pero si decíamos con anterioridad que renegaba de las obras muy “abiertas”, con respecto a los paisajes “sin título”, es más flexible a la hora de cómo se interpreta el mensaje, ya que para ella “sugieren en cierto aspecto universalidad, tratando que la obra no sea una cosa cerrada, sino abierta, y que cada persona lo identifique con lo que quiera”.

El gran tamaño de la mayor parte de sus obras se debe a que Rosa Torres intuye que el diálogo con éstas es mucho más fluido e intenso si las dimensiones le permiten observarla a distancia, aproximarse y retroceder, creando la comunicación necesaria entre ambas partes; teniendo, además, los formatos pequeños aquella incomodidad del bordado minúsculo, insufrible para personalidades inquietas como la suya; sin embargo, los realiza especialmente para ediciones de obra gráfica.

Otra de las características que destaca a nivel formal en la presentación de su trabajo, es la producción en series, influencia casi con seguridad de la primera época del Equipo Crónica. Esta contribuye a que el espectador encuentre más rápidamente el sentido a cada una de las obras, y a que sea partícipe de la reflexión que ha realizado la artista. Sin embargo, la pertenencia a series, de carácter más analítico que narrativo, no impide que las obras sean independientes entre sí, y puedan ser estudiadas de forma aislada. Pese a la repetición, es obvio que no tiene nada en común con la doctrina implícita en el Arte Pop, que englobaba el concepto de connotación “como algo perteneciente al terreno de lo biográfico y exterior al sistema lingüístico propiamente dicho”⁽⁴⁾ y que como dice Tomás Llorens, tampoco tuvo el Equipo Crónica, aunque como se sabe, en ese sentido existen discrepancias.

Consideramos que las etapas que se constatan en su obra son básicamente tres: a) *de animales salvajes y montajes tridimensionales*, siendo especialmente las

primeras, obras de una cierta complejidad visual; b) *de paisajes*, etapa que se solapa con las otras porque los inicia con los jardines y no los abandona definitivamente nunca, tratados con diversidad de lenguajes plásticos y en los que la iconografía no presenta problemas, pese a ser fruto del análisis de la realidad propia de la representación y no de la realidad misma; y c) *de reelaboraciones de cuadros “clásicos”*, donde utiliza, igual que con algunos paisajes, la descomposición óptica como recurso estilístico, apareciendo muy distorsionados respecto a los originales. En esta última etapa ha cambiado la temática, pero no conceptualmente, interesándose por la composición y el desnudo femenino, ya que es el que los “clásicos” realizaban y a ellos son a los que insistentemente reinterpreta.

En conexión con el Equipo Crónica, y claramente deudora de aquéllos tanto formal como conceptualmente, hay una primera obra, muy significativa, de 1971, que de hecho no se enmarca en ninguna de sus etapas. Construida en madera y de grandes dimensiones, es a la vez un cuadro y un montaje, que apoyado en el suelo se despliega a modo de pequeñas ventanas de un políptico, dando como resultado dos obras: una se visiona cerrada y otra abierta, pero que en la correspondiente superposición guardan una estrecha relación. La temática está tomada de las revistas “del corazón” de la época, e incluso formalmente tiene cierto aspecto de collage, reflejando a la realeza y/o aristocracia en un acto social, rodeada de un bodegón de verduras, frutas, pescados y carnes, que en general no tiene una lograda perspectiva ni volumetría. El recuerdo a obras del Equipo Crónica, como la serigrafía titulada *Barroco español* de 1966, o el *Bodegón español* de 1967, es evidente, aunque la obra de Rosa Torres es ya mucho más colorista y alegre, quizás por la menor presencia del negro; y frente a la utilización de personajes del siglo XVII de aquéllos, la artista se decanta en esta primeriza obra por la utilización de los *mass media*. Se evidencia, pese al enorme atractivo que podían tener sus maestros en la joven artista, que ella no asume un compromiso social fuerte, sino que se desvincula totalmente, a nivel artístico, desde el principio. El motivo es simplemente un pretexto para realizar esta primera “gran obra”, que tenía como reto más un trabajo formal que conceptual, y aunque no deja de ser una actitud histórica ante una situación, no tiene las aspiraciones del normativo plástico.

Desde los trabajos pictóricos de sus inicios en los años setenta con animales, pasando por los paisajes —a veces, excesivamente etiquetados de “mediterráneos”— hasta el

(3) Conversación mantenida con Rosa Torres en su domicilio de Benimaclet en diciembre de 1995.

(4) LLORENS, T., *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pág. 18.

repertorio iconológico proveniente de la historia del arte, el quehacer artístico de Rosa Torres, aún con las lógicas transformaciones, mantiene unas directrices que la identifican y que se podrían resumir —con el consabido peligro que encierran las simplificaciones— en el análisis sobre la propia pintura; de ahí que sus reinterpretaciones formales, que son una constante en su obra y que ella lleva mucho más allá de la mera citación, y la temática en general, no es un sinfín sino un medio evidente para el autoanálisis y la reflexión.

ENTRE INOFENSIVOS ANIMALES SALVAJES Y PREOCUPANTES OBJETOS DOMÉSTICOS.

En 1973 Rosa Torres realiza su primera exposición en la Galería Sen de Madrid, advirtiéndose desde entonces que su producción se dirigía más hacia la reflexión sobre la pintura misma que hacia los temas que representaba. Así, entre 1972 y 1973 realizó una *serie de animales salvajes* de carácter “post-neoimpresionista”, esto es: que requieren una mirada a la distancia para ser reconocidos entre las pinceladas sueltas, aunque perfectamente delimitadas, sobre telas estampadas de pequeñas flores como fondo.



Serie: “Animales salvajes”, 1973. Acrílico sobre tela

Y si estos animales, a pesar de estar en su medio selvático, tienen un aspecto bastante inofensivo, las “domésticas” *macetas con plantas* realizadas para exponerse en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974, y fabricadas con diversos elementos como alambres, corcho, cartón, nudos y fríos colores arbitrarios, transmiten un aspecto entre desafiante y de manufactura industrial, mucho más intranquilizador. Sin embargo, presentadas en dicha ocasión junto a los paisajes que Rosa

Torres realizaba en esos años, —con grafismos, rotuladores, collage y aquella pincelada gruesa, tan repetidamente “casi gestual”— devienen objetos mucho más próximos. Ambos planteamientos de la artista resumen, desde el lienzo y la tridimensionalidad, el interés por los problemas de representación desde la manipulación de los lenguajes artísticos.

En esta época realiza también “montajes florales” que son, junto al jardín artificial, la plasmación en el plano tridimensional, del calculado estudio que Rosa Torres hace para representar la naturaleza en cualquiera de sus ámbitos, ya sea en la selva o en un jardín, en un interior reducido o en el parque de una villa. Los *montajes de rosas* que realiza entre 1973 y 1974 toman las dimensiones domésticas del rosal en su maceta y el tamaño monumental de la escultura para ser colocada en un amplio espacio público, pero a diferencia de las anteriores, el color está presente de manera natural, con rosas naranjas y rosadas y hojas verdes.

EL PAISAJE COMO CONSTANTE

El tradicional tema del paisaje es el que ocupa la mayor parte de su producción, ya que además de su dedicación exclusiva en los años ochenta, es con el que viene investigando desde mediados de los setenta y que no abandona en los noventa.⁽⁵⁾

Entre 1974 y 1975 realiza las primeras series de *Jardines*, donde las manchas cromáticas, el juego lumínico y el equilibrio de la composición es el mismo que utiliza para los demás paisajes, en los que cielo y tierra tienen una clara referencia a *Ortega Muñoz*, por su aridez y colores en general un poco tristes, especialmente comparados con los que la artista utilizará posteriormente, predominando el negro y las gamas de grises, verdes y marrones. Los jardines sólo se diferencian de estos paisajes en la inclusión de elementos arquitectónicos y objetos propios de ese ámbito como fuentes, macetones y balaustradas; aunque, están tan integrados con las formas naturales, o en el lenguaje pictórico que Rosa Torres utiliza,

(5) CALVO SERRALLER, F., *Naturalezas españolas, 1940-1987*, Catálogo exposición, Generalitat Valenciana-Ministerio de Cultura-Banco de Crédito Agrícola-Caixa Rural de Valencia, 1987; DE LA CALLE, R., “Rosa Torres: La pintura, más acá de todo paisaje”, *Las Provincias*, Valencia, 6 de noviembre, 1983; GARCÍA, M., “Rosa Torres: paisajes para una Bienal”, *Címal*, n.º 16, Valencia, 1982; GARNERÍA, J., “El paisaje, el texto y pretexto para Rosa Torres”, *Levante*, Valencia, 30 de octubre de 1983; PEIRÓ, J.B., “Rosa Torres. El paisaje como una preocupación estructural”, *Levante*, Valencia, 19 de junio de 1995; PRATS RIVELLES, R., “Rosa Torres, el paisaje de referencias pictóricas”, *Levante*, Valencia, 30 de octubre de 1986; RIVAS, F., “Dos pintoras valencianas”, *El País*, Madrid, 3 de mayo, 1979.

que aparecen apenas insinuados, como se evidencia en la versión de estas series de *Jardines* de 1979 perteneciente a la colección del IVAM.⁽⁶⁾

En 1983 Rosa Torres declaraba: “el tema es un mero pretexto para pintar. Sin embargo, un cuadro no es bueno o malo por el tema a que se haga alusión, sino cómo está pintado. Podría abordar bodegones u otros temas, pero de momento estoy muy a gusto con el paisaje [...], pintar paisajes me sirve para revisar la historia del arte”.⁽⁷⁾ Pero ya en 1976 titula una exposición en la Galería Sen de Madrid “Rosseau Foret”, aludiendo a “El Aduanero” de *Henri Rousseau*: recreación y reinterpretación serán una constante en su obra, dirigidas a intentar analizar o poner al descubierto las maneras tradicionales de la representación. la serie, que constituye una carpeta de obra gráfica, la realiza a partir de una *Selva* de Henri Rousseau siendo representativa de su quehacer pictórico, desde sus inicios hasta la primera mitad de la década de los ochenta. En ella, además de la ya citada diversidad lingüística, aparecen, como advierte *Pablo Ramírez*,⁽⁸⁾ dos constantes que serán inalterables en las series: por un lado, la unidad temática, y por otro, la unidad técnica en la configuración del espacio por la yuxtaposición de manchas y trazos de color plano. Manteniéndose, con respecto a la gama cromática, la sobriedad y fidelidad al modelo de Rousseau.



Sin Título, 1983. Acrílico sobre tela, 110x130 cm.

Por lo que ya hemos ido configurando, se pueden descifrar perfectamente de estas obras los códigos de su programa artístico, resumiéndose en: a) los paisajes no se toman de la naturaleza sino de imágenes de las historias del arte; de autores españoles y representantes de la vanguardia artística, como *Cézanne*; b) la realización no es

directamente en el lienzo, sino que se hace en bocetos previos para luego ampliarlos en el cuadro; c) la producción se estructura en su mayor parte en series analíticas, en las que un mismo paisaje se reproduce en distintas gamas de color, con diferentes lenguajes plásticos (grafismo, collage, pincelada gruesa, o estructurada geoméricamente, rotulador, etc.) o produciéndose una depuración de la imagen que hay quien ha llamado minimalista; y d) el estricto rigor de la pincelada, también como uno de sus rasgos performativos: las zonas cromáticas, ya sea en manchas o de formas más geométricas, son perfectamente diseñadas, perfiladas y luego rellenas de color, nada está librado al azar.

Durante los años ochenta se produce una esquematización y deconstrucción sin precedentes en su obra, en la que las relaciones entre la línea y el espacio, y con ellas las notas de color, dosificadas en rigurosas formas puras enmarcadas por el negro, denotan formalmente la presencia de *Léger*. Las series de la segunda mitad de los ochenta acaban depurando los paisajes reduciendo las formas físicas a verdaderos signos pictóricos.

Paralelamente, no abandona completamente las claves del paisaje desde esa renovada versión impresionista, que desde las series de jardines de principios de los setenta venía realizando, aunque ahora incorpora el negro, como dador de corporeidad, para los elementos que definen y equilibran la composición. Estas obras más “suelas” tienen a la vez una estructura más confusa, quizás resultado de una complicación ingenua.

Es en estos años cuando la denominación, y el tópico, de “mediterráneos” clasificó —a veces un poco a la ligera— a los paisajes de Rosa Torres. Es innegable que un colorido alegre y luminoso y la presencia de agua, aunque no siempre marina, evoca al Mediterráneo, sin embargo, esto no tiene porque significar una *continuum* post-sorollista como ha sugerido *Manuel García*.⁽⁹⁾

Por último, en los años noventa un lenguaje plástico coherente y asentado se permite toda clase de licencias, produciéndose una radicalización en todas las características de su poética: a) La reducción de todo a signos pictóricos roza la abstracción total; b) El peso de la

(6) En acrílico sobre lienzo, de 110x180 cm. aparece reproducida en el catálogo *Un siglo de pintura valenciana*, op. cit. pág. 272.

(7) Declaraciones aparecidas en el periódico *Noticias*, Valencia, 23 de octubre, 1983.

(8) RAMÍREZ, P., “Rosa Torres: el paisaje de la pintura”, *Cartelera Túrria*, n.º 882, Valencia, 1981.

(9) GARCÍA, M., “Rosa Torres: paisajes para una Bienal”, *Cimal*, n.º 16, 1982. A nuestro entender en el peor de los casos, “lo mediterráneo” le viene a la artista más por las obras de *Cézanne* que por la tradición del paisaje valenciano.



Serie: "Tres árboles y lago", 1991.
Acrílico sobre tela, 110x130 cm.

composición recae, casi exclusivamente, en el color, jugando un papel fundamental el blanco y el negro.

Una serie de tres pinturas acrílicas, realizada en 1989 y presentada en ARCO '90 con la Galería Sen, es un buen ejemplo de los paisajes que realiza Rosa Torres en la primera mitad de ésta década, apreciándose, con un somero análisis, los cambios que se producen con respecto a los anteriores. La serie repite la misma composición formada por árboles, agrupados de a dos en los laterales y al fondo creando un espacio libre en el centro. En el primer cuadro, los colores en bandas horizontales intuyen la perspectiva y los planos del paisaje, disponiéndose uniformemente en tonos naturales, sólo alterados por las sombras angulosas de los árboles, que con verticales apenas truncadas equilibran la horizontalidad de la composición: es la versión entre triste y tranquila, siempre un poco esquemática, de la serie. En el segundo cuadro, con una gama cromática más amplia y un trazo más nítido, se ha perdido la tranquilidad de la estructuración en ordenada cuadrícula. Ahora los mismos árboles son de troncos bicolors naranjas y azules, mientras el resto del paisaje respeta los tonos de la naturaleza, siguiendo con la gama de verdes y ocre, predominando el naranja. En esta composición, aunque perdura la perpendicularidad de líneas entre los árboles, el cielo y la tierra, se rompe con la oblicuidad de los follajes y sombras. Finalmente en el tercer cuadro, todo lo que recuerda a figuración, a los árboles, está sólo perfilado en negro, mientras los colores se han distribuido en rectángulos separados por espacios en blanco al mejor estilo de Léger; aunque el aislamiento de los colores guarda una tímida relación con respecto a los anteriores; es verdaderamente el fin del paisaje.

HOMENAJE A LOS "CLÁSICOS"

Rosa Torres está completamente de acuerdo con la siguiente idea de F. Léger: "observamos entonces que *todo* tiene un interés igual, que el rostro humano, el cuerpo humano, no tiene más importancia, desde el punto de vista del interés plástico, que un árbol, una planta, un fragmento de roca [...] Se trata de organizar un cuadro con estos objetos teniendo especial cuidado de escoger los que puedan formar una composición. Es una cuestión de elección que corresponde al artista",⁽¹⁰⁾ pues como ella misma afirma "ha cambiado la temática, pero conceptualmente no, es igual descomponer un árbol que una persona". Pese a ello, hemos convenido que estas obras fueran reflejo de una etapa en su producción, tanto por la introducción de la figura humana, como por la nueva perspectiva que introduce en su carrera al no limitarse al paisajismo.

En 1995 Rosa Torres prepara una exposición para la Galería Sen de Madrid que titula "Mis cuadros favoritos" y para ello, como ella misma explica, seleccionó algunos de sus pintores favoritos y las obras que en ese momento le atraían más: "He querido realizar unas obras que son a la vez homenaje y reflexión sobre [...] composiciones clásicas, como si se tratara de un paseo de ida y vuelta por la historia de la pintura [...]"⁽¹¹⁾

Los autores son los que se había inspirado siempre: Cézanne, Manet, Matisse..., realizando series de algunas de sus obras como *Olympia* o *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Como ya se ha ido mencionando en repetidas ocasiones, en estas obras que realiza la artista la mera citación se supera con facilidad, creándose un original absolutamente nuevo, al conservar sólo la composición y alterando los volúmenes y la interpretación de los colores.



"Olympia", 1995. Acrílico sobre tela, 140x100 cm.

(10) LÉGER, F., *Funciones de la pintura*, Madrid, Edicusa, 1969, pág. 80.

(11) TORRES, R., *Mis cuadros favoritos*, Catálogo exposición, Madrid, Galería Sen, marzo-abril, 1995.

En los más de veinte años de trayectoria artística, Rosa Torres no se ha dejado caer en brazos de “una intuitiva abstracción gestual”⁽¹²⁾, sino que ha sido fiel a su estilo gracias a la coherencia profesional y a la constancia del trabajo diario: “La coherencia se manifiesta en el trabajo continuo y en mantener una línea. Nada es bueno o malo —afirma—. Sólo hay obras que tienen o no interés. El problema es que el mercado marca las directrices. Y eso ha provocado que aparecieran y se promocionaran muchas cosas sin futuro[...] Pero es cuestión de esperar y continuar trabajando. El tiempo ha dado la razón a los que la tenían y ha olvidado a los que no la poseían”.⁽¹³⁾ Con estas palabras contundentes e irónicas como sus obras, Rosa Torres crea una suerte de dialéctica entre el tiempo y el espacio que tiende, inexorablemente, a poner las cosas en su sitio.

En cualquier caso, su aportación al arte español es innegable, especialmente por la búsqueda de una renovación del lenguaje artístico propiamente dicho⁽¹⁴⁾ junto a

un grupo de artistas valencianos de su generación, o próximos a ella, como *Rafael Ramírez Blanco*, *Miquel Navarro*, *Eva Mus*, *Carmen Calvo*, entre otros.

SONIA DAUKSIS ORTOLÁ

-
- (12) DE LACALLE, R., “Rosa Torres: trazo, signo y sentido”, *El Punto*, 8 al 15 de noviembre de 1990.
 - (13) Entrevista de J.R. SEGUÍ a Rosa Torres aparecida en *Levante*, Valencia, 8 de mayo, 1995.
 - (14) Sobre la corriente renovadora del arte figurativo valenciano, que Tomás Llorens denominó *renovación del sesenta y cuatro*, escribe Manuel GARCÍA y GARCÍA en “Notas sobre la pintura valenciana de los setenta” en *Batik*, Año VII, n.º 50, Barcelona, junio-julio, 1979.

PROYECTOS DE TEATRO FORMADOS EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX PARA LA CIUDAD DE VALENCIA

El deseo de construir un nuevo Teatro en la ciudad de Valencia se manifiesta en la documentación que generó y en las instituciones, organismos y personas que intervinieron. Su análisis muestra el reflejo y la realidad de intereses contrapuestos en los que afloran, además de la dependencia económica, otros condicionantes como el referido a la pluralidad de opciones centradas en la elección más acertada de su ubicación.

La empresa promotora, la junta del Real Hospital Militar de Valencia, mantuvo su postura, que disintió de la propuesta establecida por la Real Academia de Bellas Artes de "San Carlos". A tal circunstancia se añadieron otras de índole institucional y profesional. En el asunto intervinieron, además de los arquitectos encargados de la proyección y dirección de las obras, la Real Cámara y la Academia madrileña de "San Fernando". Estas instituciones desempeñaron el papel de árbitros del problema, la primera como tribunal superior del reino y la segunda por ser considerada el órgano consultor de máxima instancia en todo lo relacionado con las Bellas Artes.

En este estudio se pretende destacar la polémica relacionada con la construcción del nuevo teatro así como el extraordinario interés, que despertaba esta tipología arquitectónica en Valencia a partir del último tercio del siglo XVIII. La condición singular de tales proyecciones se centra en el hecho de pertenecer al grupo de planos, que permanecieron en tal estado debido a varios motivos, pues aunque uno de ellos, como se analizará más adelante se comenzó a construir, no fue inaugurado en aquella primera década. Una conjunción de circunstancias lo impidieron, en concreto las bélicas con la guerra de la Independencia y en consecuencia por el incremento de problemas económicos.

ANTECEDENTES, EXPOSICIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Uno de los puntos básicos de la dialéctica tuvo su origen en el proyecto de "Casa de Comedias" formado por el arquitecto *Felipe Fontana* para ubicarlo en la plaza de las Comedias de la ciudad de Valencia. Fue aprobado por Real orden de 9 de noviembre de 1775⁽¹⁾ pero no fue construido. Sin embargo, tal diseño fue una de las bases de las discusiones sobre un nuevo proyecto. Por otra parte y aunque no forma parte de dicha polémica, hay que mencionar otro diseño de teatro firmado por *Juan Bautista La*

Corte en Valencia el 16 de mayo de 1800 como proyecto intermedio porque este académico diseñó otro en 1806 pensado para construirlo en la citada ciudad en lugar de uno trazado por *Cristóbal Sales* y otro diseñado conjuntamente con el arquitecto *Salvador Escrig*.

El primer expediente se analiza teniendo como base las respuestas que la junta del Real Hospital daba a la Academia principalmente por dos razones: en primer lugar porque aunque la documentación generada en aquel centro exponía lógicamente su punto de vista sobre el tema, también recogía lo establecido por la Academia. El otro motivo se centra en el aspecto dialéctico pues los señores de la junta del Hospital dependían del dictamen de dicho centro de las Bellas Artes para llevar a cabo la construcción de su teatro. Sin embargo, visto y estudiado el proyecto, la Comisión de Arquitectura expuso su desacuerdo respecto a la ubicación planteada por los promotores. Estos recurrieron a la argumentación y defensa del lugar elegido para conseguir el objetivo deseado, construir su teatro.

En la correspondencia que la mencionada junta del Hospital mantuvo con la Academia de San Carlos el tono discursivo de cada nuevo escrito fue cambiando y tomando la vía dialéctica de un claro enfrentamiento. El nexo de relaciones burocráticas entre los dos organismos se planteó a partir de una orden de la Real Cámara referida a que la primera institución presentase a la segunda los diseños del Teatro de Comedias "*con las modificaciones que hayan hecho*" para que la Academia se ocupase de la dirección de las obras y la Junta del Hospital procediese a la construcción "*con el producto de los arbitrios que le están concedidos*".⁽²⁾

Con fecha 30 de enero de 1806 el secretario de la mencionada junta envió los diseños y la memoria facultativa del "Coliseo" proyectados por el arquitecto *Cristóbal Sales* adjuntando una certificación que contenía la

(1) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (A.R.A.S.C.) Leg. 68/A/2/25. Copia de la Real Cédula relativa a la aprobación de los diseños de una "Casa de Comedias". San Lorenzo 9 de noviembre de 1775.

(2) *Ibidem*. Leg. 68-A/2/12 A. Certificación firmada por el secretario de la Junta del Real Hospital Militar de Valencia el 30 de enero de 1805. Sin embargo, el papel sellado es de 1806 y los escritos dirigidos al secretario de la Academia (68-A/2/13) y al Intendente Corregidor de la ciudad (68-A/2/11) dando cuenta de la orden de la Real Cámara están firmados el 30 de enero de 1806.

copia de la Real disposición y del acuerdo derivado de la misma. El 21 de febrero dirigía otro escrito a la Academia de San Carlos exponiendo, que en la sesión del día anterior la Junta de Gobierno del Hospital quedaba enterada del informe enviado por tal centro elaborado por la Comisión de Arquitectura y en la que fueron leídas cada una de las objeciones. La primera establecía, que el lugar propuesto para construir el teatro no respondía a las características específicas de su destino, pues debía ser planteado como un edificio aislado y abierto a una plaza para la comodidad de tránsito y pronta salida de los concurrentes y también porque en caso de incendio, si se disponía entre medianeras, podía afectar a las casas contiguas. La segunda circunstancia la Academia la relacionaba con su condición de obra nueva, por ello consideraba conveniente *“que se escogiese un sitio mas proporcionado... que tubiese algo mas de anchura para que resulte una obra mas agrupada con la union del Coliseo y oficinas necesarias, lo qual no podrá lograrse en el sitio de que se trata; Y que en esta atencion ... debía formarse nuevo proyecto arreglado a las circunstancias indicadas”*.⁽³⁾

Unos días después, en un nuevo escrito fechado el 28 de febrero de 1806 y dirigido a los señores vocales de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos, la Junta del Real Hospital dio cuenta de lo resuelto tras analizar y deliberar sobre el citado asunto. Respecto al primer punto, el referido a la ubicación del teatro exponía, que a pesar de la opinión de los académicos a ella no le parecía imposible aislarlo pero igualmente debía “advertir”, que no encontraba otra ubicación más “aparente” pues la elección de otro lugar podía perjudicar los intereses del Hospital porque el terreno pensado para su ubicación era en parte de su propiedad y el resto podía adquirirlo con poco gasto e igualmente contaba con la ventaja de tener agua corriente. En cuanto al parecer académico concerniente a plantear el teatro como edificio exento argumentaba, que tal característica no era la norma y además en el proyectado por Cristóbal Sales la calle frente al edificio era “espaciosa” y el callejón contiguo podía ampliarse de los 13 palmos a unos 20 ó 25 y darle salida a la calle de las Barcas. Seguidamente la Junta del Hospital quería hacer constar, que el sitio planteado era conocido por el público y, además, tal institución había realizado consultas a “prácticos en la materia”, pero no había recibido ningún informe de otro lugar más a propósito para su edificación.

La última parte de la exposición recoge la síntesis del punto de vista del Hospital, pues, aunque reconociendo la función censora de la Academia, esperaba que la ejerciera aprobando, reprobando o corrigiendo los planos presentados, *“sin permitir que la demora perjudique a*

esta pobre Casa, y entorpezca una obra, que de no activarse puede destruirla enteramente, de cuyos perjuicios protesta esta Junta y no quiere salir responsable, siendola bastante sensibles los ya originados”.⁽⁴⁾

Sin embargo, la Comisión de Arquitectura en la sesión ordinaria del 3 de marzo de 1806 determinó solicitar a la Junta del Hospital los planos con las “modificaciones” según había mandado la Real Cámara, porque no se reflejaban en los diseños presentados. En la respuesta explicaba que tales variaciones se conjugaban en los planos⁽⁵⁾ presentados el 30 de enero y trazados por uno de los miembros de aquella Junta de Comisión, el arquitecto Cristóbal Sales. Además, hizo hincapié en la literalidad de la Real Orden expuesta en el oficio de la Academia en relación a las modificaciones pero no mencionaba el punto referido a que se construyese el teatro dirigido por el centro valenciano de Bellas Artes. En síntesis esperaba una conciliación entre las disposiciones académicas y las necesidades del Hospital.

Tales quejas permiten suponer, que los miembros de la mencionada Junta conocían el encargo hecho por la Academia de San Carlos, el día 4 de marzo a Cristóbal Sales y a Salvador Escrig, concretado al estudio de las tres posibles ubicaciones pensadas por la Comisión de Arquitectura y delimitadas en el sitio que ocupaba el Almodin del Trigo, el concretado a la plaza de las Barcas contiguo al cementerio de San Andrés y al lugar ocupado por la Casa de Comedias de la ciudad.

En el informe elaborado por los mencionados arquitectos se especificaba este último, como el lugar con mejores condiciones.⁽⁶⁾ Además representaba menor coste económico que el anterior para las adquisiciones de los terrenos contiguos y aislarlo. Igualmente exponían los

(3) *Ibíd.* Leg. 68-A/2/15 B. Certificación firmada por el pro-secretario de la Junta de Gobierno del Hospital en Valencia el 21 de febrero de 1806.

(4) *Ibíd.* Leg. 68-A/2/17 B. Escrito dirigido a los Sres. Vocales de la Junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos y firmado por los miembros de la Junta del Real Hospital General y Militar de Valencia el 28 de febrero de 1806.

(5) *Ibíd.* Leg. 68-A/2/18 A. Oficio firmado por los miembros de la Junta del Hospital el 7 de marzo de 1806 y dirigido a los Señores de la Real Academia de San Carlos. Los diseños formados por Cristóbal Sales eran “análogos a los adjuntos Planos del Coliseo de D. Felipe Fontana, aprobados por la Real Camara; concretados a la variación de los adornos en el estilo moderno, y al sitio destinado, según expuso a dho Supremo Tribunal”.

(6) *Ibíd.* Leg. 68/A/2/26 A, B, C, D. Informe realizado por Cristóbal Sales y Salvador Escrig y firmado el 18 de marzo de 1806. Respecto al primer lugar propuesto no lo consideraban acertado debido al coste considerable que debería hacerse. El segundo también era complicado debido a las adquisiciones estimadas en unas 24.000 libras a las que se debía añadir el valor del terreno del cementerio y la calle que también se incluiría. En el sitio de la Casa

resultados de haber estudiado otros sitios como la casa de Villena⁽⁷⁾ pero la proyección del teatro en dicho lugar representaba un importante desembolso. No obstante, la casa del Conde del Real General que habitaba el Duque de Montellano⁽⁸⁾ tenía mejores posibilidades.

También estudiaron los costes relativos a aislar el teatro en el terreno elegido por la Junta del Hospital, que en conjunto lo cifraban en veintinueve mil trescientas libras.⁽⁹⁾ Esa cantidad, vistas las sumas establecidas para las distintas ubicaciones, era la de mayor coste y la de menor cuantía la referida al lugar del teatro y anexos. El mencionado informe establece una posible lectura relativa a resumir el deseo de los arquitectos Sales y Escrig concretado en construir el edificio en el lugar destinado en aquel momento para las representaciones escénicas.

Por su parte la Junta del Hospital debió recurrir a su Capitán General pues éste remitió un escrito con una determinación apoyando los deseos de tal institución referida el tema “*es su Rl. voluntad se mande a la expresada Junta lleve a efecto inmediatamente la construcción del nuevo Teatro... proyectado con la aprobación de S.M.*”⁽¹⁰⁾ De dicho asunto daba cuenta a la Academia de San Carlos y además como aquella institución debía contestar al citado escrito comunicando el estado en que se hallaba la obra necesitaba conocer el nombramiento del director o directores ya que “*con arreglo a las Rs. ordenes que se la han comunicado, va a realizar*”.⁽¹¹⁾

de Comedias se debían ocupar “las casitas que hay unidas a la Carcel de Sn Narciso, y asimismo una porcion de la Casa de la Penitencia, y el corralon que sirve de taller de cantería, cuyo total valor le consideramos en quince mil libras” incluyendo en la suma el valor de la Casa de Comedias y su “taller”. Además tiene la ventaja de la apertura de “una calle arriada a la carcel de Sn Narciso colateral a la del Muro, y poderse aumentar la extensión de la Plaza de la puerta de la Trinidad como unos 50 palmos mas, resultando otra a la espalda de bastante desahogo” e igualmente se podría abrir una calle desde la plaza a la de Sn Lorenzo.

(7) *Ibidem*. Acondicionar este sitio para el teatro conlleva la regulación de las calles y la compra de varias casas cuyo coste lo estimaban en 28.500 libras.

(8) *Ibidem*. Consideraban la mencionada casa como suficiente pues contaba en los laterales con dos calles anchas y para trazar la parte posterior del edificio se podían “ocupar algunos corralitos de otras casas y una porcion de Edificio de otra casa arruinada propia del Colegio del Patriarca” cuyo coste lo estimaban en 17.000 libras.

(9) *Ibidem*. La suma total correspondía al valor de 3.800 libras “en vales (del) justiprecio del Cuartel”, 2.500 “en vales (del) remate de la casa horno”, 4.000 por las casas de Ferguel, 6.000 por la del Hospital, otras 6.000 por la casa del Barón de Bonrepós, 4.000 más por la casa de Orga y 2.000 por las de Vergara y Peleguer, más las 1.000 del huerto propiedad de este último. “Deviendo advertir que en este sitio queda la capacidad para talleres u otros abjetos, y aun para Plaza al frente o a la espalda”.

(10) *Ibidem*. Leg. 68-A/2/28. Oficio de la Junta del Hospital dirigido a los señores individuos de la Real Academia de San Carlos. Valencia, 26 de marzo de 1806.

Las decisiones adoptadas por la Comisión de Arquitectura no respondían más que indirectamente a los deseos de la Junta del Hospital. Aunque sí había decidido el nombramiento de los académicos Cristóbal Sales y Salvador Escrig igualmente había dictaminado la proyección de nuevos planos y respecto al sitio para ubicar el teatro estimaba, que como los promotores no habían informado de que existiese ninguna Real disposición sobre el asunto consideraba, que el idóneo era el de la plaza de las Barcas “*sin que por esto se entienda haya pensado prefixar terreno para el edificio.*”⁽¹²⁾ Tal opinión reafirmaba la situación de desacuerdo de los académicos respecto a la mantenida por los promotores.

En respuesta al oficio del 27 de marzo de 1806 la Junta de Gobierno del Hospital redactó una memoria en la que exponía a la Real Academia su visión del asunto subrayando, que no solamente se había ingerido en asuntos no relacionados con su cometido sino que “*quiere precisar al Hospital a que abandonando el sitio que tiene elegido, expendá quantiosas sumas en comprar otro nuevo y diferente, con gran perjuicio de sus Pobres, y entorpeciendo las ordenes del Rey*”.⁽¹³⁾ Entre tales disposiciones aludía a que la Academia de San Carlos se ocupase de la dirección de la obra y volvía a señalar, que respecto a la elección del sitio dicho centro no tenía la facultad de elegir su ubicación. También alegaba respecto al lugar elegido por el Hospital la condición de ser en su mayor parte de su propiedad y constataba, que un cambio suponía impedir su construcción, pues a los gastos ocasionados para darle mayores dimensiones se añadían unos 28 o 30.000 pesos, que se debían invertir para adquirir el terreno pensado por la Academia y otros gastos necesarios para llevar a cabo la obra. Pero en vista de los problemas y antes de recurrir a S.M. respondía al oficio mencionado exponiendo, que “sin inmiscuirse” en señalar ubicación resuelva el nombramiento para la dirección de la obra y así poder comenzarla, pues la iba a “ejecutar” en el Cuartel de la Paja y casas contiguas “*cuya resolución espera se sirvan V.S.S. comunicarla dentro del preciso termino de ocho días, atendida la brevedad que encarga S.M.*”⁽¹⁴⁾ En la sesión del día 11 de abril la Academia repitió punto por punto lo expuesto anteriormente y en concreto el nom-

(11) *Ibidem*.

(12) *Ibidem*. Leg. 68-A/20 A, B, C. Borrador de las decisiones tomadas por la Real Academia en las juntas de Comisión de Arquitectura del 18 de febrero, 11 y 22 de marzo y resumen de lo expuesto en el oficio enviado el 27 de marzo a la Junta del Hospital.

(13) *Ibidem*. Leg. 68/A/2/23 A, B, C, D. Informe firmado por el secretario de la Junta del Real Hospital Militar de Valencia firmado el 31 de marzo de 1806 y dirigido a los Señores de la Real Academia de San Carlos.

(14) *Ibidem*.

bramiento y el encargo de formar nuevos planos. El 27 de agosto de 1806 aquella institución informó a la Junta del Hospital, que adjuntaba al oficio los planos aprobados del nuevo teatro.

JUAN BAUTISTA LA CORTE

Cuando la edificación del teatro parecía ya una realidad se constata la implicación, desde hacía unos meses, de otro elemento determinado a modificar el curso del proyecto mencionado. Se trataba de otro arquitecto *Juan Bautista La Corte*, Teniente de la Academia valenciana, que por su cuenta había enviado un memorial⁽¹⁵⁾ del tema para que el secretario de la Real Cámara lo presentase al Rey. Basaba su escrito en la exposición de las circunstancias, que habían conducido al retraso del cumplimiento de las Reales Ordenes para manifestar seguidamente su propuesta, que en su opinión resolvería los problemas y los perjuicios al Hospital.

En consecuencia exponía paso a paso las circunstancias y las particularidades habidas entre la Academia de San Carlos y la junta promotora hasta la fecha de su escrito. Aquella había desestimado la ubicación del proyecto de Sales e indicado como posibles: la casa grande frente a la del Conde de Penalva, la Alhondiga del trigo y el terreno de la Casa de Comedias. Su propuesta se centraba en el terreno que ocupaba la casa de *Domingo Ortiz* en la plaza de las Barcas. En síntesis la situación la concretaba al dictamen de la Comisión de Arquitectura relacionado con el nombramiento de Sales y Escrig para levantar nuevos planos y presentarlos a la censura académica.

Su planteamiento se hallaba claramente relacionado con ese punto porque evidentemente esperaba, que la Real Cámara aprobase su proyecto, por ello daba cuenta de la problemática generada. Respecto a la cual decía no haber entrado a pesar de contar con unos conocimientos teóricos y prácticos demostrados por sus obras. Entre ellas destacaba el encargo, mandado por el Corregidor de Valencia *Jorge Palacios de Urdariz*, de formar los diseños de un Teatro en el sitio que ocupaba la casa de Villena y sus anexos en la plaza de las Barcas cuya obra valoró en 80.000 Pesos. También había levantado los planos y construido el Coliseo de Murcia e igualmente había visto "*los mas de España, cuya circunstancia les falta a Sales y Escrig*".⁽¹⁶⁾ En cuanto a su condición de teniente de la Real Academia de San Carlos hacía referencia a su condición de forastero subrayando, que sus compañeros de la Junta de Comisión de Arquitectura no facilitaban sus proyectos. No obstante, como vocal había visto los diseños de Fontana y Sales y comentado las ventajas que reunía el emplazamiento del Teatro en la casa de Villena y aunque "veneraba el modo de pensar" de la Comisión no

creía que Sales y Escrig estuviesen preparados para dirigir la obra pues los consideraba más teóricos que prácticos.⁽¹⁷⁾

Juan Bautista La Corte, basándose en lo anteriormente argumentado y en el hecho referido a la delineación de nuevos planos, se creía en la necesidad de formar los suyos, que eran los enviados y pensados para ubicar el teatro en la casa de Villena y sus anexos. La planta interior de la sala la definía como elíptica⁽¹⁸⁾ y la arquitectura de líneas sencillas la calificaba de majestuosa a pesar de no haber dispuesto ninguna columna pues las había suprimido incluso en la embocadura, de esta manera no se interrumpía la visual escénica. El cálculo de la obra lo cifraba en 80.000 pesos aunque no incluía el terreno, si lo comparaba con los 100.000 presupuestados por Sales para su teatro era más económico añadiendo, que aquél no lo realizaría por menos de 140.000. Respecto a las dimensiones también lo mejoraba, pues aunque su proyecto tenía 8 palmos menos que el de Sales, tenía más cabida. La "simplificación" de su proyecto tenía la ventaja de poderse adaptar a cualquier otro lugar, ubicando el taller y el almacén en sitio conveniente, y mucho mejor aislado del resto del edificio en el caso de un incendio. Seguidamente exponía las razones por las cuales no había presentado sus diseños a la Junta del Hospital ni tampoco a la Real Academia⁽¹⁹⁾ por ello recurría como "conducto seguro" al secretario de la Cámara para que si lo consideraba oportuno presentase su proyecto a S.M.

El citado tribunal dirigió a la Junta del Hospital la resolución referida a que dicha institución le remitiese los planos, informes y exposiciones sobre la construcción del nuevo teatro. Por ello la Junta⁽²⁰⁾ había encargado a los

(15) *Ibídem*. Leg. 68-A/2/9 A, B, C, D, E, F. Copia de la memoria firmada en Valencia el 13 de abril de 1806 por Juan Bta. La Corte "arquitecto de Obras Reales y teniente Director de la RI Academia de Sn. Carlos".

(16) *Ibídem*.

(17) *Ibídem*. "Y como el teórico, por mucho que sepa, jamas llega al teórico-práctico, de aquí demanan los defectos de los Planos, que aun suprimidos quedan otros de irresistible composición. Tengo dadas pruebas de Teórico-Práctico, soy Arquitecto del Hospital, hize en 67 días la Plaza de toros de esta Ciudad, construí la Puerta del Real, y merecí que entre siete diseños que presentó esta RI. Academia del Obelisco a S.M. se dignase aprobar el mio".

(18) *Ibídem*. "doy a su diametro menor en la Elipse interior 84 palmos de longitud, resultando la misma distancia desde el proscenio hasta el Polo o extremidad del exe mayor".

(19) *Ibídem*. "No he presentado los Planos a la Junta del Hospital, porque sino ha tenido por conveniente elegirme para ello siendo su Arquitecto, tampoco aprovaria mi pensamiento; ni menos a la RI. Academia porque no juzgue por oficiosidad lo que yo contemplo obligación, como su teniente Director".

(20) *Ibídem*. Leg. 68/A/2/3. Oficio del Real Hospital dirigido al presidente y miembros de la Comisión de Arquitectura y firmado en Valencia el 6 de septiembre.

arquitectos Sales y Escrig delinear una copia de su proyecto de teatro aprobado por la Academia para su certificación. Además, el día 30 de septiembre de 1806, el secretario de la Cámara Real remitió a dicho centro valenciano un oficio y la exposición escrita por Juan Bautista La Corte, relativa a la construcción del nuevo teatro en la ciudad de Valencia a la que adjuntaba los planos formados por este arquitecto para que informase sobre el particular.

La Real Academia de San Carlos, vistos los referidos diseños informaba, que la unión de la curva elíptica con la embocadura y la disposición de los palcos contiguos a ésta no era la acertada para la buena visibilidad de la escena y la decoración de los mismos se consideraba de "poco gusto". Tampoco se hallaba bien resuelto el "cielo" de la sala ni la armadura. Además, el edificio carecía de una buena ventilación y del suficiente espacio en los lugares comunes. Respecto al escenario estimaba, que la disposición de los postes impedía el apropiado desarrollo de la maquinaria así como el paso de los actores. En cuanto a los exteriores la crítica se centraba en la "*poca propiedad, sencillez y unidad en la fachada*".⁽²¹⁾ En consecuencia la comisión de Arquitectura entendía, que el proyecto de Juan Bautista La Corte era "*inadmisibile*"⁽²²⁾ y no admitía ninguna comparación con el delineado por aquella Junta. A continuación la Academia exponía el resumen de sus intervenciones como ya han sido comentadas anteriormente, sólo se va a mencionar la aceptación académica del sitio elegido por el Hospital y el hecho destacado en tal informe referido a que una vez presentados los planos formados por Sales y Escrig fueron estudiados y corregidos por la Comisión de Arquitectura, en cuyas sesiones estuvo presente La Corte "*y de común acuerdo se remitió el citado proyecto a la Real Cámara en nueve de Septiembre ultimo; de forma que no puede decirse que fue de Sales ni de Escrig, sino de la Junta de Arquitectura*".⁽²³⁾ Por último la institución valenciana se refería a algunas de las inoportunas explicaciones vertidas por La Corte en su memoria, entre ellas la de no haber mantenido en secreto las deliberaciones de la Junta de Comisión de Arquitectura. También se había equivocado al afirmar, que era arquitecto del Hospital valenciano como se confirmaba en la certificación solicitada por la Academia a aquel centro.⁽²⁴⁾

LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Visto el asunto por la Real Cámara resolvió enviar la documentación a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por su parte el centro valenciano dio cuenta también del asunto a la citada institución madrileña. En la exposición subyace la connotación jerárquica de aquella

como máxima instancia, en un asunto en el que se dirimía el asunto expuesto por el académico valenciano La Corte, contra la institución valenciana representada en tal caso por dos de sus arquitectos Sales y Escrig⁽²⁵⁾ y todo ello por la construcción del nuevo teatro para la ciudad de Valencia.

Los diseños fueron remitidos a la Academia de San Fernando por el secretario de la Cámara, *Pedro Fernando de Tavira*, así consta en el acta de la Junta de Comisión de Arquitectura del 29 de enero de 1807, en la que también se exponía, que Juan Bautista La Corte "*los había dirigido a S.M. por el Ministerio de Hacienda, con una representación para que se prefiera su proyecto*"⁽²⁶⁾ en lugar del formado por Cristóbal Sales y Salvador Escrig.

En aquella sesión los componentes de la junta censora, entre otros asuntos, estudiaron los diseños formados para un teatro en la capital valenciana. Uno formado por La Corte y el otro por los citados Sales y Escrig. La Comisión de Arquitectura de la Academia madrileña desestimó el proyecto de aquel académico porque la forma no era la adecuada, ni tampoco estaba estudiada la disposición y aprobó el de los segundos pues consideró, que respecto a "*la situación ofrece este mas desahogo que el de La Corte*".⁽²⁷⁾

La Academia de San Fernando compartió el dictamen de la institución valenciana pero también censuró su proyecto, sosteniendo una particular visión referida a una serie demasiado extensa de objeciones. La primera se concretaba en "*que puede mejorarse la forma de su planta, como también en alguna de sus partes la planta interior del teatro quanto más se aproxime al semicírculo tanto más se acerca a la perfección, bien que las circunstancias no*

(21) *Ibidem*. Leg. 68-A/10 A, B. Informe redactado por la Academia fechado el 31 de octubre de 1806 y dirigido a la Real Cámara.

(22) *Ibidem*. "Y omitiría la misma con gusto insinuarse en estos terminos, por ser obra de un individuo suyo a no mediar la autoridad de la Real Camara".

(23) *Ibidem*.

(24) Copia de la certificación firmada por el Archivero y Pro-Secretario del Real Hospital en la que se da cuenta de los nombramientos de los arquitectos de esa institución: Antonio García, 26 mayo 1772; Cristóbal Sales, 30 junio 1804; Salvador Escrig, 5 enero 1805. Juan Bautista La Corte aparece en una de las actas pero como arquitecto de la Plaza de Toros. Valencia, 16 de octubre de 1806.

(25) ALDEA HERNANDEZ, Angela: "El arquitecto Cristóbal Sales". Revista Archivo de Arte Valenciano. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1993. De la misma autora "El arquitecto Salvador Escrig". Revista Archivo de Arte Valenciano. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1995.

(26) Archivo Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.) Libro de Actas de Comisión de Arquitectura. 140/3. Folio 16.

(27) A.R.A.S.F. Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura. 140/3. Folio 16 rev.

permitan establecerla así, sino en raras ocasiones".⁽²⁸⁾ El conjunto de indicaciones era demasiado extenso, máxime si se tiene en cuenta, que tanto la Comisión de Arquitectura del centro madrileño como la correspondiente al valenciano tenían las mismas atribuciones por lo que tal diseño fue aprobado. En la serie de objeciones subyace también otra lectura coherente con la preferencia de la curva semicircular para el trazado del auditorio teatral.

EL PRIMER PROYECTO DE JUAN BAUTISTA LA CORTE PARA LA CIUDAD DE VALENCIA

En este apartado se van a analizar los primeros diseños formados por este arquitecto⁽²⁹⁾ para la ciudad de Valencia. Se trata de una sencilla propuesta arquitectónica trazada como conjunto, organizada en tres partes dependientes pensadas y definidas por su función. El plano de la planta está firmado en Valencia 16 de mayo de 1800 y además la fachada aparece coronada con el escudo de dicha ciudad. En este contexto el título "para una capital" sugiere, que estaba pensado como modelo.

La planta (lámina I) se halla inscrita en un paralelogramo rectángulo dividido longitudinalmente por el eje AB en el que se diferencian claramente las tres partes de un teatro. Una de ellas encuadra el vestíbulo y sus anexos; otra ubica la sala con sus elementos distribuidores; mientras la tercera encierra el escenario y sus dependencias. Además hay que destacar, debido a su significación en el trazado de la curva del auditorio, la línea CD paralela a la fachada FF y divisoria de dos espacios ubicados en el auditorio: el patio (I) y el área de lunetas (H). Los puntos CD son los centros de las curvas laterales mientras el eje del segmento está señalado para trazar el cierre de la sala. Tal planteamiento geométrico establece la definición de planta de forma oval en lugar de la aparente figura elíptica.

El esquema organizador del plano (lámina I) parte de la fachada principal resuelta con cinco vanos. Los dos laterales permiten el acceso directo a las escaleras principales (V) mientras que los centrales se dirigen al vestíbulo (A. 8) resuelto con dos series de pilares. Tal elemento distribuidor, además de entrada a la sala, se abre a las dependencias laterales. En el lado derecho del eje longitudinal se ubica el cuerpo de guardia (X) y el cuarto para el ajuste de cuentas y el izquierdo corresponde a la botillería (Y) y a la venta de entradas (Z). Contigua a dicho local y al perímetro del corredor (T) de la sala se dispone una entrada a la escalera, que conduce a la "tertulia" (A.1) y otra circular (A.4) para subir a los "cubillos de la grada", también se trazan los accesos a los servicios para las mujeres (a.6). Aquellos tienen la misma forma y función en el lateral derecho donde también se ubican los correspondientes a los hombres en los tres pisos (A.5).

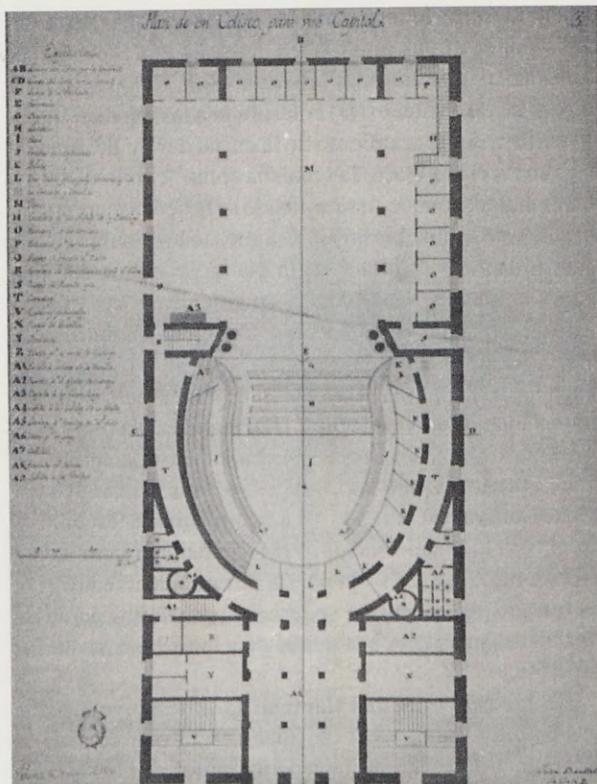


Lámina I.- Juan Bautista La Corte. Teatro 1800.
Planta. Academia de San Fernando. A. 3389

En la crujía de la derecha se indican los vanos de ventilación pero no los de acceso. Tal característica y el planteamiento de la disposición de los palcos (K) comparado con el diseño de la sección longitudinal confirma, que se trata de la planta de la sala correspondiente al piso principal. A pesar de la delineación en la parte posterior de la curva del auditorio de tres palcos principales entre la "cazuela" y la "tertulia"⁽³⁰⁾ la

(28) *Ibidem*. Además de la primera indicación sobre la planta del teatro, la junta hizo las siguientes puntualizaciones: "Los vestuarios de los actores y las actrices estarán mas cómodos baxandolos al piso del proscenio y entonces se suprimirá la escalera n.º 28. Las escaleras n.º 22 y 34 serian mas anchas desahogadas y comodas haciendolas de solo dos tiros, esto es de ida y buelta: las divisiones de aposentos deben dirigirse al medio de la linea del proscenio: deberán atirantarse la armadura y paredes de obrador de Pintores detras de la escena; y por ultimo ademas de las cubas de agua que se proyectan debaxo de tablado, se abrirán algunos pozos de agua dentro y fuera del teatro para las ocasiones que ocurran".

(29) El citado proyecto forma parte del estudio que sobre la Arquitectura teatral decimonónica y su censura en la Real Academia de San Fernando estoy realizando.

(30) Posiblemente la elección de la explicación en el plano de la cazuela no la tomó La Corte por la acepción de lugar en la parte alta del teatro sino como espacio reservado a las mujeres e igualmente la tertulia pero reservada a los hombres.

distribución de los espectadores en el recinto izquierdo corresponde a la planta baja, en la que además de explicar y ubicar las tres entradas laterales (A.1, R, Q) se trazan las gradas de anfiteatro (J) con subida a las mismas (A.9). En la línea de truncamiento de la curva dentro del área de la gradería el arquitecto la señalaba como “cubillos” (A.7). Sin embargo, aunque su significado se refiere a una especie de palco pequeño, que en los antiguos teatros había a cada lado de la embocadura y en la planta se indica con una línea de separación, el trazado en graderío es continuo.

Entre las fachadas laterales y las líneas de cierre de la embocadura se da en la explicación la dicotomía planta baja izquierda, para la ubicación de una escalera de comunicación a todo el Coliseo (R); derecha planta principal, cuarto de guardarropa (S). En esta crujía se ubican cinco vestuarios para los cómicos (o), sus reservados (P) y las escaleras de acceso (N) a las maniobras escénicas. En el otro lado del escenario (M) se delinea la bajada a los escotillones (A.3) y la puerta de entrada al teatro (Q). La trasera del escenario se reserva para la ubicación de camerinos que tienen sus ventanas a la fachada posterior del edificio.

La fachada principal (lámina II) se resuelve a partir de una gran regularidad de líneas en la que destaca la monotonía derivada de la repetición del ritmo macizo-hueco marcado verticalmente por la concordancia de los vanos cuyas dimensiones se reducen en los pisos superiores. El arquitecto recurre a la utilización de los materiales para dar una entidad a la fachada centrada en la portada principal de líneas ascendentes, que además de aligerar el peso de los volúmenes refuerza el eje jerárquico. Tal organización comprende en la planta baja los vanos encuadrados por pilares con basamento liso a la altura

del zócalo del conjunto y con decoración la ordenada hilada superpuesta hasta la imposta del arco de los huecos de acceso. A aquella se superpone un paño liso correspondiente a los dos pisos superiores, diferenciados únicamente por el tamaño de las ventanas y como relieve ornamental las ménsulas sustentantes de la cornisa. Tal elemento es base del volumen rectangular en el que se inscribe la cartela cuya línea de remate se halla embellecida por sendos elementos florales y en el centro el escudo de la ciudad de Valencia.

De la escala jerárquica de la fachada se desprende un lenguaje formal más cercano a la Casa de Comedias, que al edificio teatro decimonónico. Aunque se plantea el significante tipológico caracterizado por la cubierta y que da homogeneidad visual a su disposición de edificio exento. Las esquinas son un reflejo de tal ubicación y dentro de la sencillez del diseño los elementos sobresalientes son los zócalos y las cornisas.

El corte longitudinal del teatro conjuga el singular contraste entre la concepción clásica de los graderíos y los elementos característicos del teatro moderno. Respecto a la sala en el desnivel del patio únicamente son trazadas las líneas correspondientes a las lunetas dejando el resto del patio para los concurrentes que estaban de pie. En tal espacio también se dibuja el área reservada a la orquesta con la característica bóveda invertida relacionada con la dependencia de la acústica. En altura se aprecian dos juegos visuales, un ordenamiento diáfano debido al trazado de las gradas y otro compacto que organiza los palcos cerrados y decorados con estilizadas columnas distribuidas en la separación de las paredes de los mismos. Además, los elementos decorativos verticales ornamentan los espacios de cierre frontales de dichos compartimentos. La embocadura se resuelve a partir de un encuadre moldurado en el que destacan los dos pares de columnas corintias, que embellecen el marco escénico. El palco escénico de considerables proporciones se halla dotado de las áreas necesarias tanto en altura como en el foso para la maquinaria teatral. En este contexto hay que mencionar la singular disposición de la serie de pilares pensados posiblemente no sólo por su función sustentante sino también como soportes escénicos.

Por último se quiere destacar el extraordinario interés de estos proyectos como eslabones proyectuales aunque no construidos definidores también de la tipología teatral.

JUANA M.^a BALSALOBRE GARCÍA

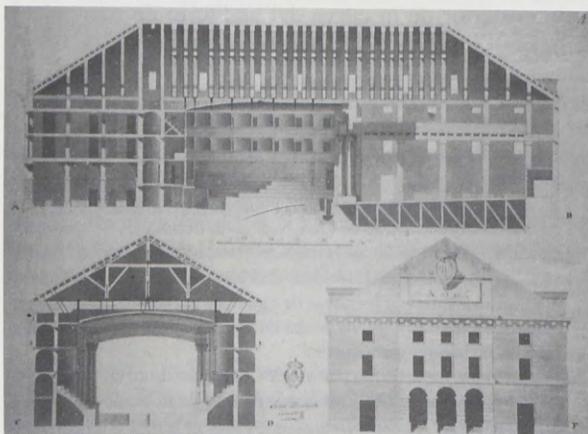


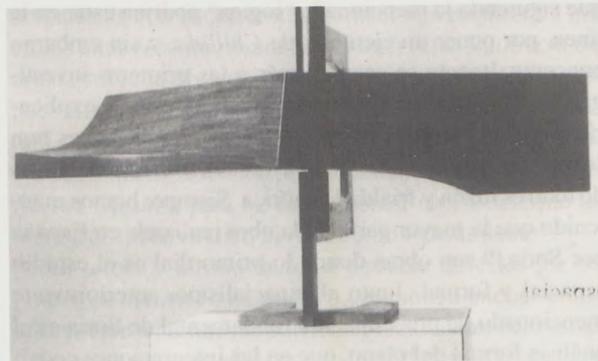
Lámina II.- Juan Bautista La Corte. Teatro 1800. Sección longitudinal. Corte escenario. Fachada. Academia de San Fernando. A. 3390

LA MECÁNICA PLÁSTICA DE SALVADOR SORIA

De toda la producción artística de *Salvador Soria* (Valencia, 1915), sin duda la más conocida y estudiada es su pintura, especial las *Integraciones*, y de su producción escultórica las *Máquinas para el Espíritu* han sido también analizadas por los estudiosos del tema. Sin embargo la serie escultórica *Mecánica Plástica* realizada entre 1964 y 1965, apenas ha sido estudiada, siendo como es un interesante eslabón que une las series pictórica y escultórica y que da coherencia a toda la producción globalizándola. Por ello nos ha parecido oportuno realizar un análisis individualizado de estas obras.⁽¹⁾

Como decíamos, a partir de 1964 S. Soria comenzó a realizar una serie de esculturas u objetos tridimensionales a los que el propio artista bautizó con el expresivo nombre de *Mecánica Plástica*. Estas esculturas serán extremadamente sencillas, construidas mediante el ensamblaje de piezas trabajadas con gran rigor. Generalmente están realizadas en madera y metal, a las que, en sus dos últimas realizaciones añadirá movimiento y que aparentemente están muy alejadas de sus obras anteriores, especialmente por su sencillez formal y por la economía de medios a los que se recurre.

Como acabamos de apuntar lo primero que llama la atención de toda la producción escultórica de Soria es ese "aparente" distanciamiento de sus obras anteriores, y decimos aparente porque todo en la obra de Soria responde a una lógica y el propio artista afirma que las obras de la *Mecánica Plástica* son el resultado y consecuencia de sus investigaciones pictóricas.



*Salvador Soria. "Mecánica Plástica AC". 1964.
Acero y madera de encina. 19'5x53x17 cms.*

Son varias las razones, en nuestra opinión, que explicarían esta vinculación. En principio, es notable que la preocupación espacial ha estado siempre presente en sus integraciones, evidenciada por medio de huecos, transparencias, etc., que dotaban a la obra de un sentido de profundidad; pero además y paralelamente, sus integraciones de estos años iban progresivamente adquiriendo un volumen considerable, llegando algunas de ellas a tener hasta 25 cm. de relieve. De modo que, si en un principio la preocupación espacial de Soria le llevaba a abrir el cuadro buscando el muro, en este momento el proceso se complicaba en sentido inverso, pues las sucesivas capas máticas le llevaban hacia el otro lado del cuadro, el del espectador, por tanto el paso lógico era la tridimensionalidad de la escultura. Así lo vio ya *Cirici Pellicer* cuando en 1969 decía:

"A partir de 1964, Salvador Soria inicià el seu treball d'escultor, fins a un cert punt presagiat ja pel caràcter de relleu i per les perforacions espacials de les *integracions*",⁽²⁾

o *Pascual Patuel* cuando, hablando de la escultura de estos años, nos dice:

"Son el puente de enlace entre la pintura y las máquinas posteriores. Surgen como una prolongación de las integraciones. El deseo de profundizar en el espacio pictórico otorga tal volumen al cuadrado que llega un

(1) La bibliografía sobre la obra de Salvador Soria es muy extensa, apuntamos, por tanto, aquellas que nos parecen más interesantes. Sobre las *Integraciones*: *Cirici Pellicer, A. y Vela, R. Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo*, número especial monográfico. Valencia 1960; *Calle, R. de la: Salvador Soria, la concreción de un lenguaje*. Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Elche 1983; *Blasco Carrascosa, J.A.: Salvador Soria. Una aproximación a las Integraciones*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones de la Conselleria de Cultura. Alicante, junio-julio 1992; *Garín Ortiz de Taranco, F. y Patuel Chust, P.: El expresionismo mático de Salvador Soria*. Cat. Exp. Galería Val i 30. Valencia, octubre-noviembre 1992; Sobre la Escultura: *Borja, E.: Salvador Soria*. Ediciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1977 y *Patuel Chust, P.: "Las Máquinas para el Espíritu de Salvador Soria"*. *Millars* n.º XVII. Ediciones de la Universidad Jaume I. Castellón, 1994. Págs. 204-214.

(2) *Cirici Pellicer, A.: "Salvador Soria i els jocs racionals"*. *Serra d'or* n.º 120, septiembre 1969 Barcelona. Pág. 76.

momento en que el artista siente la necesidad de separarse del muro y desembocar en la tridimensionalidad".⁽³⁾

Aún coincidiendo con tales afirmaciones, continúa existiendo un elemento perturbador en este profesológico, pues en un artista que utiliza los materiales de un modo altamente expresivo en sus pinturas, resulta extraño el camino emprendido en sus investigaciones escultóricas, que siguiendo la mencionada "lógica" podrían estar en la línea, por poner un ejemplo, de *Chillida*, y sin embargo conceptualmente se acercan más a las primeras investigaciones oteizianas. En nuestra opinión, esto se explicaría por dos razones; primero, ni las integraciones son solamente expresivistas ni en las esculturas de este período todo es razón y frialdad analítica. Siempre hemos mantenido que la mayor parte de la obra realizada en España por Soria,⁽⁴⁾ son obras donde lo primordial es el estudio espacial y formal. Junto al espacialismo, anteriormente mencionado, la preocupación fundamental de Soria es el análisis formal del plano, que en las integraciones consigue por medio de la estructuración en diferentes planos y de la tensión creada por los distintos materiales o el diferente tratamiento aplicado a estos, de modo que el resultado final es la conjugación y superposición de diversos planos en tensión. Es, por tanto, una obra geométrica y calculada. En las integraciones los materiales son los portadores del mensaje expresivo que, por haber sido alterados por el artista consiguen transmitir la sensación de materia alterada por el tiempo.

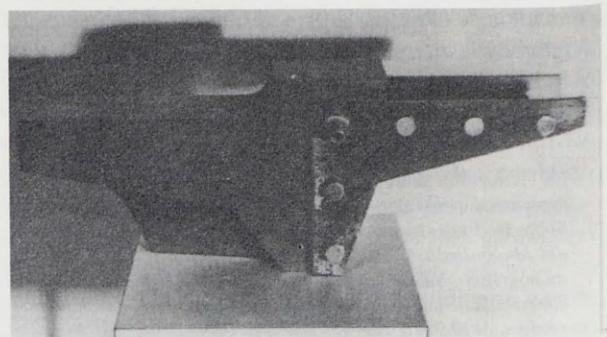
Un proceso similar desarrolla en las obras de la *Mecánica Plástica*, pues conceptual y formalmente son obras analíticas y geométricas, pero el material aquí está todavía tratado de un modo ligeramente expresivo; la madera conserva su carácter natural con sus vetas, líneas y rugosidades, así como el metal que no está disfrazado ni oculta las vicisitudes del proceso. Este recurso desaparecerá en su posterior serie escultórica —*Máquinas para el Espíritu*— en las que el material se presenta con un deliberado acabado industrial, frío y distanciado.

La segunda de las explicaciones a las que aludíamos anteriormente, sería de orden psíquico, pues el artista ante la gran expresividad de las integraciones de este período necesita, a modo de terapia, un descanso que encuentra en el análisis y el complicado cálculo matemático, que precede a todas estas esculturas. El propio Soria lo confirma al afirmar que sus esculturas son para él una especie de entretenimiento; frente a la excesiva descarga emotiva vertida en sus integraciones, el bálsamo le llega a través del papel y lápiz con los que comienza a esbozar lo que más tarde se convertirá en una compleja máquina. En estas dos vertientes analítica y expresiva encuentra el artista su equilibrio tanto emocional como creativo.

En este sentido, podemos resumir que las esculturas de la serie *Mecánica Plástica* son una consecuencia del volumen que iban adquiriendo sus integraciones que le llevan a desembocar en la tridimensionalidad; manteniendo todavía un vínculo con éstas a través de un tratamiento expresivo de la material. Todo ello resuelto por medio de un planteamiento constructivo y técnico que da como resultado una pieza mecánica, pero que por el tratamiento formal aplicado a ellas se convierten finalmente en un objeto artístico.

Desde un punto de vista formal, en las obras de este período el artista parte de un concepto escultórico en el que se analiza la contraposición entre los volúmenes y los huecos y entre éstos y el espacio circundante. El análisis de Soria, en este primer estadio, está en la línea de la potenciación de los volúmenes que ocupan y definen el espacio, haciendo esto más patente por el acabado biselado de muchos de sus lados que acentúan el sentido de acaparamiento del espacio que le rodea.

Las siete obras pertenecientes a esta serie de la *Mecánica Plástica* tienen todas ellas unas características comunes: el volumen está formado por una pieza poliédrica de madera a la que se le practican hendiduras, cortes en forma de arista, biselados, etc. unidos por medio de tornillos y tuercas a piezas metálicas más o menos poligonales de diferentes tamaños, algunas de las cuales hacen de pie sustentador. Unidos a estas piezas de madera y metal suelen aparecer asimismo unos cilindros metálicos, cuyas formas redondeadas contrastan notablemente con las formas lineales de los poliedros y demás formas metálicas. Estos cilindros, sin ninguna funcionalidad, posteriormente se convertirán en los goznes sobre los que girará la pieza, cuando ésta llegue a tener movilidad.



Salvador Soria. "Mecánica Plástica AU". 1965.
Acero y madera de ucola. 33x49x60 cms.

- (3) Patuel Chust, P.: "Las Máquinas para el Espíritu de Salvador Soria". *Millars n.º XVII*. Ediciones de la Universitat Jaume I. Castellón 1994. Pág. 208.
- (4) El artista tras la guerra civil española se exilió a Francia donde residió hasta 1953, fecha en la que regresa definitivamente a España.

Todas las esculturas están resueltas con un fuerte sentido constructivo, que el artista evidencia por medio del uso de gruesos tornillos y tuercas: "utilizo materias atornilladas para que se vea que están construidas",⁽⁵⁾ dice el artista con la doble intención de dotar a sus obras de un carácter constructivo como si se tratara de un objeto industrial. Precisamente ese carácter constructivo propio de estas piezas irá en aumento a medida que su obra escultórica va evolucionando; Soria, en un principio, parte de formas geométricas muy simples, que va progresivamente complicando por medio de la introducción de varios volúmenes en una misma obra o combinando volúmenes con formas planas que une por medio de toda esa serie de tornillos y engarces cilíndricos que contrastan con las piezas de madera, tanto por la forma como por el material utilizado.

Una de las características de estas piezas que no se ha mencionado todavía y que refuerza considerablemente el concepto constructivo de toda la obra, es la posibilidad que tienen algunas de ellas de ser intercambiables, es decir, están ensambladas de tal forma que se pueden desatornillar y volver a montar de otro modo, de manera que una misma pieza puede transformarse en varias a la vez. Esta será una preocupación constante en la obra de Soria, lo que él califica como *polivalencia*; el artista no pretende realizar una obra acabada sin más, donde el interés sea puramente plástico, sino que su voluntad es la de crear una obra abierta a múltiples posibilidades. Todo esto lo lleva a cabo en sus integraciones por medio del juego de luces y sombras que transforman una misma obra en varias según sea la luz o el espacio donde esté situada. Pero en las dos últimas esculturas de esta serie el artista introduce un nuevo factor que le ofrecerá múltiples posibilidades en este sentido: el movimiento. Y este será precisamente el factor clave para el tránsito a la nueva serie de esculturas. Así, lo que en un principio era un simple giro de 90° se convertirá posteriormente en un sinnúmero de complejos movimientos y variaciones, que harán de sus últimas obras complicadas máquinas, algunas de las cuales tienen la posibilidad de más de mil posiciones. Lo cual nos trae a la memoria la obra del escultor *Angel Ferrant* y su concepto de "escultura infinita", ya que a ambos artistas les une la voluntad de trascender la mera quietud monumental de la escultura tradicional para lograr una obra universal, donde la posibilidad de ser una y todas las esculturas a la vez se une a la necesidad de la colaboración del espectador, quien de esta manera rompe la frontera de su obligada pasividad y tiene la posibilidad de ser también creador.

Y no será solo en este sentido en el que la escultura de Soria se aleja notablemente de la estatuaria tradicional,

pues el hecho de que las obras carezcan de base o peana unido a su reducido tamaño las acerca más a la idea de objeto escultórico en el que el artista se adentra en complejos análisis espaciales. Por otra parte el hecho de que la obra sea progresivamente más fría y analítica y que finalmente, por su sofisticación, sean piezas que se realizan en talleres por parte de gente especializada las emparenta con la corriente internacional escultórica que en los años sesenta renuncia a la intervención directa del artista sobre la obra dejando esta función a operarios especializados, quedando para el artista el trabajo intelectual y el diseño sobre papel de la pieza a realizar. Esta corriente queda resumida perfectamente en la frase de *Dan Flavin* "Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (...) Reivindico el Arte como Pensamiento".⁽⁶⁾

El tercer y último factor a destacar de estas piezas, junto a su carácter constructivo y su polivalencia, será su adecuación a las nuevas corrientes tecnicistas. Ello estará íntimamente ligado al momento histórico en el que se realizaron estas piezas, pues será a partir de los años sesenta cuando en España, tras la apertura al exterior, comienza a producirse una segunda revolución tecnológica, con la introducción de nuevas tecnologías que ampliarán el campo de trabajo para muchos y cambiarán los hábitos cotidianos de los españoles. Así será importante para los artistas la relación entre técnica y arte y entre éste y la vida, evocando los conceptos del constructivismo ruso, de aplicación de la ingeniería a la escultura o más tarde el *Bauhaus*, tratando de introducir el diseño industrial en el campo de las artes y en la cotidianidad de la gente.

Toda la obra escultórica de Salvador Soria es heredera de esta nueva corriente tecnológica. Partiendo ya de los títulos de las obras *Mecánicas* o posteriormente en las *Máquinas*, existe un deseo expreso de identificar sus obras con el mundo industrial y fabril, incluyendo en estos mismos títulos aspectos técnicos de la obra como pueden ser los materiales, el número de piezas que lo conforman o incluso el color de éstas. Por ejemplo si una obra tiene como título *Mecánica Plástica A-IPS* esto significa Mecánica Plástica Acero-Una Pieza Sapeli, que es el tipo de madera utilizado; o más tarde en la *Máquina para el Espíritu AI-3PA-IPG* sería Máquina para el Espíritu Acero Inoxidable-tres Piezas Amarillas-una Pieza Gris. En este primer estudio de su investigación, el aspecto tecnológico es formalmente más simple y deliberadamente explícito, ya que en posteriores obras irá complicando y

(5) Citado en *Canelobre* n.º 9, invierno-primavera 1987, Alicante. Pág. 76.

(6) Citado en Tuchman Ph.: "Reflexiones sobre Minimal Art", en *Minimal Art*. Fundación Juan March, Madrid 1981. S/p.

perfeccionando, ensamblando sus piezas con mayor precisión, haciendo desaparecer tuercas y tornillos, realizando piezas auténticamente de ingeniería.

En la labor escultórica de Salvador Soria se conjugarán, pues, todas sus preocupaciones formales y técnicas, a las que trata de dar salida por medio de unos objetos escultóricos, cuyo planteamiento inicial es puramente formal y desprovisto de expresividad. En ellos el artista

trata, por un lado vehicular su vertiente más analítica y experimental y, por otro, adecuarse a los tiempos por medio de la asunción de la tecnología como realidad circundante adaptándola a la creación.

CRISTINA DOMÉNECH

LA ACTIVIDAD EXPOSITIVA DEL GRUPO «Z» A TRAVÉS DE LA PRENSA DIARIA VALENCIANA

En los años más duros del franquismo, cuando el planteamiento autárquico de la cultura adquiría en España los rasgos de una endogamia feroz, un grupo de muchachos y muchachas, guiados por un deseo juvenil de autoafirmación e independencia, decidieron constituirse en núcleo de modernización y acercamiento del arte valenciano a las corrientes de su tiempo.

Para comprender el valor de las aportaciones del «Z» a los procesos de la plástica valenciana en la postguerra, es necesario valorar ante todo los principios renovadores que poseyó el grupo desde el momento mismo de su creación pues, como cabía esperar, los resultados obtenidos estuvieron lejos de satisfacer los objetivos planteados. Los frutos de sus esfuerzos no comenzarían a llegar hasta la década siguiente pero en el panorama artístico de los cuarenta—cuando el mero hecho de pintar un derribo o de usar el negro como color dominante en la paleta constituían acciones comprometidas frente a la plástica afín a la moral triunfalista del régimen—, la declarada vocación renovadora del grupo hace que podamos contemplarlo como uno de los hitos básicos para completar el conocimiento del posterior desarrollo del arte valenciano. Pretendemos aquí, aportar datos y opiniones que amplíen nuestro conocimiento de la historia del grupo a través de la lectura y catalogación de las fuentes hemerográficas de la época.

I EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA FAUS.⁽¹⁾

El 26 de noviembre de 1947 aparecía en el vespertino *Jornada* la primera noticia publicada con referencia al grupo «Z». Firmada por José Ombuena, reseñaba una exposición denominada como "*de Los Ocho*", que eran presentados de la siguiente manera: "*Casi recién salidos de la Escuela, han decidido formar grupo y exponer*

juntos en una pequeña librería de lance situada en el número 8 de la calle del Moro Zeit. Allí de ocho a nueve y media de la tarde improvisan a diario una pintoresca sala de exposición ¡Admirable ejemplo! Frente al espíritu fenicio y contabilizador, frente al individualismo cerril y venenoso que tan frecuente es en el mundillo de nuestro arte, estos ocho jóvenes, dos muchachas y seis muchachos, han izado la bandera del arte desinteresado, camaradería e independencia."⁽²⁾

Diez días después aparecía en *Levante* otra reseña referente a la exposición⁽³⁾, en la que el grupo era ya denominado «Z», dándose además una explicación significativa de sus intenciones y expectativas: "[...], en un improvisado y recogido saloncillo de exposiciones, han decidido exhibir su obra artística, pictórica principalmente, los componentes de un grupo juvenil que, según se nos dice, piensa cobijarse bajo el distintivo de la última letra del alfabeto tomada, sin duda, como símbolo de lo «más posterior, reciente y último»."⁽⁴⁾ La crónica continuaba haciendo un elogio de lo expuesto, llamando la atención sobre la existencia de influencias foráneas: "*En obra tan rotundamente juvenil tan desprovista de todo aparato accesorio, tan despreocupada de todo propósito deliberado y mercantil, cualquier prejuicio estilístico puede ser fatal por contagioso y porque agoste en flor lo máspreciado y noble del propósito: su franca sinceridad, su directa expresión sentimental, su decidida y no contaminada potencia de originalidad verdadera, [...]. Viene esto al caso por las influencias patentes de ultrapuertos, delatadora inclusive de ingenua seducción estética, que como una tonalidad semigeneral, por lo menos tiñen lo expuesto, y que, de unos a otros, se ha extendido por los envíos de estos artistas nuevos mediatizando—ojalá no llegando a malograr—buena parte de su producción en verdad sugestiva, según se verá seguidamente.*"⁽⁵⁾

(1) La Sala Faus era en realidad una librería de lance, cuyo propietario, Salvador Faus, la cedía al grupo como sala de exposiciones una vez cerraba el negocio cada tarde. Cada tarde era necesario tapar las estanterías con papel continuo, colgar las obras y descolgarlas para que al día siguiente se abriera el local nuevamente convertido en librería. Salvador Faus pertenece a ese tipo de personalidades injustamente olvidadas cuyo paradigma es sin duda José Mateu. Preocupado por la renovación de la vida cultural y artística valenciana de los años cuarenta, sus inquietudes llevaron finalmente a Faus a convertirse él mismo en pintor, grabador y ceramista.

(2) OMBUENA, José.: "Los Ocho" en *Jornada*, núm. 1912, Valencia, 26 de noviembre de 1947, pág. 5.

(3) La reseña estaba firmada con las iniciales "F.G", correspondientes a Felipe María Garín Ortiz de Taranco, entonces asiduo colaborador del *Levante*.

(4) F.G.: "Exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2668, Valencia, 6 de diciembre de 1947, pág. 4.

(5) *Ibidem*.

Presentando lo que Garín denominaba una "*simultaneidad espléndida de «academia» y de libre creación*", exponían sus obras (utilizaremos siempre el orden alfabético cuando desconozcamos el presentado en el catálogo) los siguientes artistas: Manuel Benet, que presentaba una estampa de suburbio; Jacinta Gil unos estudios de flores, paisajes y una figurilla en color que, a decir de Ombuena, "*recuerda la temática de Degas*"; sobre la aportación de Manuel Gil, autor del grabado que ilustra el catálogo, reproducido en la reseña realizada por Felipe Garín, hacía éste el siguiente comentario: "[...], *los lienzos de M. Gil Pérez, aún más «atormentados» y en los que hay una tan acusada presencia de voluntad que nos hace temer por el indispensable e insustituible orden mental y natural de toda creación artística, para la que está tan bien dotado este autor*". Exponía Gil un bodegón y un cuadro de figura que Ombuena comentaba como de "*paleta austera, árida, hosca, sucia, despreocupada y, sobre todo, cargada de posibilidades creadoras*"; el lote de Custodio Marco era calificado por Garín como *pintura expresiva*, destacando sus *trenes* y un autorretrato; Federico Montañana aportaba tres aguafuertes sobre temas urbanos; Carmen Pérez Giner un paisaje; José Vento un autorretrato y varios apuntes de caseríos rurales y Ricardo Zamorano dos *cabezas* de las que nada más se nos dice en la prensa.

II EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», HOMENAJE A ERNESTO FURIÓ, SALA FAUS.

Aunque el grupo pretendía realizar exposiciones periódicas la última decena de cada mes, el 6 de diciembre de 1947 se inauguraba la segunda exposición del grupo, que permanecería abierta hasta el día 16.

La exposición se organizó como homenaje de los miembros del grupo a su profesor de grabado Ernesto Furió⁽⁶⁾, que presentaba 3 aguafuertes (dos vistas de Morella y el "Retrato de Goya"⁽⁷⁾ según el de Vicente López), junto a ellos, se exhibieron dibujos y grabados del grupo al que Ombuena denominaba nuevamente "*Los Ocho*" aunque en esta ocasión no exponía Custodio Marco. Si lo hicieron Manuel Benet y Jacinta Gil, que presentaban una serie de dibujos; Manuel Gil, nuevamente encargado de realizar la ilustración del catálogo, en esta ocasión una xilografía que Garín calificaba de "*vanguardista*" y sobre cuya obra expuesta el propio Garín decía: "*varios grabadillos apaisados*", un bodegón y "*una expresiva estampa de desamparo y tragedia muy de «mil novecientos cuarenta y tantos»*"; Federico Montañana presentaba grabados descritos por Garín como "*paisajes de ruina, derribo y desolación*"; Carmen Pérez Giner envió una serie de dibujos; José

Vento un grabado de la derruida esquina de la calle Ronda con la del Padre de Huérfanos de Valencia y, por último, las dos noticias aparecidas sobre la exposición citaban la participación de Ricardo Zamorano sin especificarse mucho más.

Junto a ellos, según el catálogo, se invitaba a cuatro artistas jóvenes a sumarse al homenaje, por lo que también expusieron sus obras los artistas: Francisco Carreño, que presentó unos dibujos; Carmelo Castellano con obras sobre temas varios y un gran paisaje; Dolores Marqués, con un grabado sobre "*Los Santos Juanes*" y un paisaje de invierno del pretil del Turia y Eusebio Sempere, que presentaba unas cabezas en número y procedimiento no determinado⁽⁸⁾.

III EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA FAUS.

La tercera exposición del Grupo «Z» fue celebrada del 23 al 30 de diciembre de 1947, exponiéndose obras de Manuel Benet, que presentaba un bodegón facturado con una evidente "*preocupación estructural*"; Jacinta Gil, un bodegón presidido por una "*angustia expresiva*" a decir de Garín; Manuel Gil volvía a ilustrar el catálogo con un grabado que era reproducido en la única reseña publicada por la prensa sobre la muestra, precisamente esta reseña decía de su participación que "*presenta el lote más numeroso y denso de voluntad de estilo, el más obsesionado por la originalidad, que busca por caminos distintos, sólo coincidentes por cierta orientación umbrosa y neotenebrista de su paleta: un estudio de «academia», lo menos «académico» posible de color; otro de «golfillo» o mozalbeta, al que conviene mejor ese lenguaje «tremendo» y angustioso de sus pinceles, y un buen retrato, más fiel, según le cuadra, a lo natural, [...]*"⁽⁹⁾; Federico Montañana una cabeza con sombrero

(6) Furió era, desde 1942, Catedrático de Grabado Calcográfico de la Escuela de San Carlos y había obtenido recientemente el Premio Nacional de Grabado Calcográfico.

(7) El grabado fue reproducido en la reseña que publicó Felipe Garín sobre la exposición. Véase F.G.: "I. Exposición de Grabados y Dibujos, organizada por el grupo «Z» en homenaje a don Ernesto Furió. (Premio Nacional de Grabado 1947)" en *Levante*, núm. 2675, Valencia, 14 de diciembre de 1947, pág. 6.

(8) Del tipo de obra que exponía Sempere, puede ser ilustrativo el comentario que, dos meses antes, realizara Carlos Sentís Esteve, sobre sus últimas producciones en un artículo denominado *La joven pintura de Eusebio Sempere*: "*El momento de esperanza es el que vive hoy la juventud creadora de Eusebio Sempere. En sus cuadros últimamente expuestos y en los que pronto lo serán en Ceuta, nos encontramos con un pintor de grises que propende a lo delicado, vertiendo en sus lienzos, como sin proponérselo una suave dosis de romántica melancolía.*" en *Las Provincias* núm. 33061, 3 de septiembre de 1947, pág. 8.

(9) F.G.: "II Exposición de pinturas del grupo Z" en *Levante*, núm. 2686, Valencia, 28 de diciembre de 1947, pág. 4.

dentro de un "orden razonable" al decir de Garín; Carmen Pérez Giner facturaba un paisaje; la entrega de José Vento es descrita por Garín como "de factura aún más sintética, a veces con exceso, sobre todo al esquematizar, deshumanizándola un tanto, la plástica viva de las manos.", por último Ricardo Zamorano presentaba un dibujo.

Como invitados, expusieron sus obras: Antonio Carbonell, que expuso un autorretrato y Carmelo Castellano que presentaba un paisaje.

IV EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», CÍRCULO ALCIREÑO.

La primera insinuación sobre la existencia de esta exposición la hallamos en la prensa valenciana a través de una reseña publicada por Felipe Garín el 24 de enero de 1948, en ella se nos dice: "Esta animosa agrupación juvenil que, por cierto, ha iniciado una interesante tarea de exposición artística por otras poblaciones de la provincia con éxito y muy destacado"⁽¹⁰⁾. Sin duda se hacía referencia a la exposición que el grupo «Z» realizó en Alcira, de la que, 10 meses después, volvemos a tener noticias gracias a un comentario de Manuel Gil en una entrevista que le realizó Blas Galende:

"-¿Habéis expuesto fuera de Valencia?

-En Alcira. Un fracaso."⁽¹¹⁾

También encontramos un brevísimo comentario alusivo en el artículo publicado por Vicente Badía el día uno de diciembre de 1949: "Fuera de Valencia han colgado sus cuadros en Alcira."⁽¹²⁾. Fuera de estas brevísimas alusiones no encontramos en la prensa valenciana otras referencias⁽¹³⁾.

V EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA FAUS.

El 20 de enero de 1948 se inauguraba una nueva exposición del grupo, que en esta ocasión aparecía integrado por nuevos componentes. Felipe Garín decía sobre esta exposición: "El conjunto de las obras actualmente expuesto insiste, con singular fuerza en cierta directriz artística ya apuntada en exposiciones anteriores del «grupo», concretable en un neotenebrismo de negras sombras y muy oscuros matices, expresivo, de suyo, ciertamente, mas sólo en cuanto es verdadera y total; evidentemente sincera no cuando responde -como nos parece que ocurre ahora, al menos en parte, y ¡ojalá no lo sea!- a prejuicios tendenciosos o a snobismos incompatibles con la franca ingenuidad juvenil".⁽¹⁴⁾

La muestra presentaba paisajes, bodegones y estudios de figuras al óleo y al carbón, autorretratos y dibujos. Jacinta Gil presentaba un autorretrato; Manuel Gil un bodegón "negro", un cuadro, cuyo título y tema no se

especifican, y un dibujo; Federico Montañana presentaba un bodegón y un "paisaje de azotea". No exponían Manuel Benet, Custodio Marco, Carmen Pérez, José Vento⁽¹⁵⁾ y Ricardo Zamorano.

A los artistas, fundadores, se unían los jóvenes Carmelo Castellano, que exponía por tercera vez y presentaba un autorretrato; José Benedito, que participaba por vez primera en las exposiciones «Z», presentando dos "paisajes de lago" y un estudio de figuras "estiradas" con "forzada esbeltez" y Antonio Carbonell que por segunda vez exponía con el grupo, en esta ocasión un autorretrato. Invitado especial volvía a ser Rafael Pérez Contel que presentó un dibujo a tinta.

VI EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 23 de marzo de 1948, con la VI exposición del grupo «Z», abría sus puertas otra de las míticas salas valencianas de los años cuarenta: la Sala Abad, sita en la calle Pintor Sorolla número 30⁽¹⁶⁾. La sala, regentada por Vicente Abad, reiniciaba una andadura comenzada antes de la guerra e interrumpida por ésta. Con Abad, el grupo «Z» inicia a su vez un nuevo período exhibitivo que marcaría su consolidación.

(10) F.G.: "Nueva exposición de pintura y dibujo del Grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2709, Valencia, 24 de enero de 1948, pág. 2.

(11) Véase la entrevista sostenida con Manuel Gil en GALENDE, Blas: "Valencianos en el Salón de Otoño de Madrid" en *Levante*, núm. 2979, Valencia, 24 de noviembre de 1948, pág. 4. Parcialmente reproducida en este artículo más adelante cuando hablamos de la décima exposición del grupo.

(12) BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z" en *Levante*, núm. 3294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6.

(13) Según nos dice Muñoz Ibáñez la exposición presentó obra de los ocho fundadores: Manuel Benet, Jacinta Gil, Manolo Gil, Custodio Marco, Federico Montañana, Carmen Pérez Giner, José Vento y Ricardo Zamorano más Carmelo Castellano y Francisco Carreño. Como invitados de honor estuvieron presentes: Vicente Beltrán, Ernesto Furió, Fulgencio García y Rafael Pérez Contel. Véase MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel: *La pintura valenciana de postguerra*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1994, págs. 109 y 108.

(14) F.G.: "Nueva exposición de pintura y dibujo del Grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2709, Valencia, 24 de enero de 1948, pág. 2.

(15) Vento había sido galardonado con el pensionado de pintura. Véase ANÓNIMO: "José Vento Ruiz nuevo pensionado de pintura (figura) de la Diputación Provincial" en *Levante*, núm. 2699, Valencia, 13 de enero de 1948, pág. 3.

(16) Además de albergar 11 de las 17 exposiciones del «Z», la sala presentó exposiciones de Valentín Urios (febrero de 1949), una exposición colectiva de *Pintores de Antaño* (marzo de 1949); la exposición presentaba obras atribuidas a Corregio, Veronés, Ribalta, Fortuny, Rembrandt, Rubens, Alonso Cano, Dolei, Van Dick y Goya entre otros) una individual de Alcalde (junio de 1949) y una individual de José Vento (noviembre de 1949). La muerte de Vicente Abad, acaecida el 8 de diciembre de 1949, aceleró, sin duda, la desaparición del grupo.

La exposición presentaba obras de siete de los ocho miembros fundadores: Manuel Benet, que presentaba un bodegón; José Vento unos bodegones, sin que sea posible especificar su número; de la participación de Federico Montañana nada se dice en las dos únicas reseñas publicadas por la prensa; Custodio Marco presentaba un paisaje; Manuel Gil volvía a ser el autor de la ilustración del catálogo, que nuevamente volvía a ser reproducida ilustrando la reseña de Garín, y presentaba tres bodegones, un retrato y un óleo con figura titulado "El Chato", Ombuena comentaba la aportación de Manuel Gil en los siguientes términos: "*cultiva y amplía su estilo habitual, deliberadamente tenebroso y desgarrado*"; por último, Jacinta Gil presentaba un bodegón. Causaba baja de esta exposición Carmen Pérez Giner.

También expusieron: José Benedito, que lo hacía por segunda vez, presentando un interior, un retrato y un bodegón y Adolfo Martínez que, exponiendo con el «Z» por primera vez, presentaba dos cuadros con figura y un autorretrato.

VII. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 21 de abril se inauguraba la VII exposición del grupo que permaneció abierta hasta el día 30 del mismo mes.

A juicio de Ombuena la impresión general sobre la exposición era la siguiente: "*Magnífica y admirable exposición esta con la que el «Grupo Z» revalida sus anteriores logros. Nos hallamos ante un caso de tenacidad extraordinaria, de asombrosa voluntad, de laboriosidad insólita. Y aún todo eso de poco valdría si los muchachos que integran el juvenil grupo no poseyesen un vocabulario artístico en trance de plenitud, que se echa de menos en muchos otros pintores pregonados por la fama. Los jóvenes del «Grupo Z» merecen el aliento de toda la ciudad; mas para que nadie se llame a engaño, digamos que no es el propósito de alentarles y sí el de hacerles justicia el que inspira este breve comentario. Porque cada día se perfila con más fuerza esta verdad: los nombres de estos jóvenes artistas han de constituir en fecha venidera y no lejana la plana mayor de nuestra pintura*"⁽¹⁷⁾.

La exposición presentaba obras (17 según la reseña de Garín, 18 según la de Ombuena) cuyos temas iban desde el paisaje hasta los cuadros de interior, pasando por la figura, el retrato, las flores y el autorretrato. En esta ocasión exponían: José Vento, un retrato, dos cabezas —una de mujer— y dos apuntes; Federico Montañana presentaba dos obras de las que Ombuena destacaba la titulada "Violinista"; Custodio Marco presentaba dos paisajes de los que se destacaba el titulado "Arcos de la Frontera" del

que Felipe Garín decía: "[...] *a vuelta de la pensión en Andalucía, se nos reveló como una gran promesa paisajística, exhibe aquí algunas telas pintadas en sus jornadas de «residente», volviéndonos a recrear con su encanto*"⁽¹⁸⁾; Manuel Gil presentaba dos interiores ("Interior" y "En el estudio"); Jacinta Gil un óleo de flores; José Benedito, incorporado definitivamente al grupo, presentaba un retrato y varias vistas del cobertizo de San Pablo de Valencia; Manuel Benet dos paisajes; y Adolfo Martínez, que exponía por segunda vez, un autorretrato.

VIII. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 23 de mayo aparecía la primera noticia sobre esta exposición, penúltima de la temporada, anunciándose que permanecería abierta hasta el 30 del mismo mes. Posiblemente la exposición habría sido inaugurada el día anterior, aunque es imposible asegurarlo con los datos suministrados por la nota.

Seis días después una reseña de Felipe Garín hacía el siguiente comentario sobre la exposición: "*Sólo plácemes merecen, a la vez, los jóvenes artistas de este grupo que, en cada exposición, presentan más depurada pintura, y la «galería» que les ha acogido, en ejercicio de auténtico mecenazgo*"⁽¹⁹⁾.

La nómina de participantes fue la siguiente: Carmelo Castellano, que con su cuarta participación era ya uno más en el grupo, presentaba "*paisajes ferroviarios*"; Manuel Gil un autorretrato y tres óleos; Jacinta Gil cuadros de flores; Custodio Marco paisajes de Ronda y Arcos de la Frontera; Adolfo Martínez un retrato; Federico Montañana un bodegón y una naturaleza muerta; José Vento dos paisajes titulados "Sierra de Gredos" y "Arenas de San Pedro", el bodegón "Limonos" y un interior. Exponían también José Benedito y Carmen Pérez de cuya participación sólo encontramos este breve comentario: "*completan la exposición manteniendo, sin fallo, el tono ejemplar y simpático de la misma [...]*"⁽²⁰⁾.

Invitados en esta ocasión fueron Luis García Ochoa, que enviaba unos paisajes de Ondárroa y Sestao y Begoña Villate con un cuadro de figuras.

(17) J.O.: "El Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2042, Valencia, 28 de abril de 1948, pág. 13.

(18) F.G.: "Séptima exposición de pintura del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2788, Valencia, 27 de abril de 1948, pág. 6. En el artículo se reproducía uno de los paisajes pueblerinos presentado por Marco.

(19) F.G.: "El grupo «Z» en la Galería Abad" en *Levante*, núm. 2816, Valencia, 29 de mayo de 1948, pág. 4.

(20) *Ibidem*.

IX. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

La última exposición de la temporada 1947/48 fue inaugurada el día 20 de junio, sin que aparezca en la prensa el día exacto de su clausura. No obstante el 29 aparecía una reseña de Felipe Garín en la que se la comenta en tiempo presente, por lo que podemos considerar que aún permanecía abierta. La reseña decía: "*Al terminar su bien nutrida temporada artística con esta exposición, el grupo «Z» puede ufanarse de haber cumplido una hazaña que, ciertamente, no tiene muchos precedentes entre nosotros. Por su continuidad –infrecuente en obra de juventud–; por jerarquía estética, en cada exposición mejorada; por la amplitud de criterio que cada día ha ido generando; incluso por su oportuna arribada a la sala en que ahora viene exponiendo –la antigua «Galería Abad»–; debe facilitarse a esta «peña» de muy jóvenes artistas, de los que «Deo Volante», hemos de andar hablando mucho tiempo, sigan o no en su actual agrupación, nacida en buena parte al calor insustituible de la camaradería escolar.*"⁽²¹⁾

La exposición presentaba 18 obras de los siguientes artistas: Custodio Marco presentaba paisajes andaluces; José Vento varias obras, sin que se especifique su número (se mencionan las tituladas "Yeserías", "Retrato", "En el estudio" y "Boceto"), de las que Felipe Garín decía: "*Vento se adentra más cada momento en la esencia misma de una pintura que es a la vez, clásica –con entronques innegables y honrosos– y moderna, modernísima inclusive, llena de las mejores inquietudes plásticas de nuestra generación.*"⁽²²⁾; Manuel Gil enviaba dos paisajes; Jacinta Gil dos bodegones; Begoña Villate, que volvía a ser invitada, un bodegón; Adolfo Martínez dos obras sin especificar y José Benedito una.

X. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 2 de noviembre reanudaba sus actividades para la temporada 48/49 la Sala Abad, inaugurando esta décima exposición del grupo «Z», que permanecería abierta hasta el 12 del mismo mes.

Sobre la exposición hacía Ombuena el siguiente comentario: "*Con tesón admirable, el grupo se está abriendo paso hasta la cabeza del arte valenciano actual, y acaso, acaso no sea excesivo esperar de él un renacimiento pictórico que, la verdad, ya está haciendo falta.*"⁽²³⁾

La exposición presentaba 24 obras: de José Vento un paisaje de Serra titulado "La cantera" y un retrato del "Músico Castañer"; de Custodio Marco tres apuntes de paisajes ("Arcos de la Frontera", "Seternil" y "Peñalara"); de Manuel Gil el bodegón titulado "Manzanas", realizado, según Ombuena, "*con paleta un tanto oscura*" y el retrato

del doctor "González Rey"; de Manuel Benet un paisaje de río y el bodegón "Cacerola"; de Jacinta Gil un óleo titulado "Interior de Utiel"; de Carmen Pérez Giner se ofrecía paisajes; de José Benedito los bodegones "Cesto" y "Molinillo"; de Federico Montañana dos bodegones ("Gitana" y "Granadas") y de Adolfo Martínez otros dos cuyos títulos no se indican. Como invitado, Xavier Oriach exponía por primera vez con el «Z» debutando con un autorretrato.

Por aquellas fechas, pero ya clausurada la exposición, Blas Galende publicaba una entrevista con Manuel Gil, recientemente galardonado en el Concurso Nacional de Grabado⁽²⁴⁾ y que, además, exponía en el Salón de Otoño. De la entrevista hacemos el siguiente extracto de las referencias al «Z»:

–**No quiero que hable usted de mí, sino del «Grupo Z».**

–**Bueno, de usted exclusivamente no pero del grupo tampoco ¿Cuántos son?**

–**Somos diez. Lo mismo podríamos ser más o menos. El número no puede limitarse porque depende de los jóvenes que se adscriban al «grupo».**

–**¿Exclusivamente jóvenes.**

–**No me refiero a la edad, sino a la obra. Si la obra es joven, aunque su autor tenga setenta años, ese autor es joven. No importa la edad, sino la juventud.**

–**¿Quién fundó el Grupo?**

–**Yo. Y yo lo dirijo. [...].**

–**¿Habéis hecho muchas exposiciones?**

–**Doce ya⁽²⁵⁾. Exponemos todos los meses. Queremos resucitar algo que ha muerto en Valencia.**

–**¿Habéis expuesto fuera de Valencia?**

–**En Alcira. Un fracaso.**

–**Naturalmente. ¿Por qué no vais a Madrid o a Barcelona?**

(21) F.G.: "IX Exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2852, Valencia, 29 de junio de 1948, pág. 2.

(22) *Ibidem*.

(23) J.O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2209, Valencia, 9 de noviembre de 1948, pág. 4. El día 9 había aparecido ya una reseña sobre esta exposición (F.G.: "Primera Exposición del grupo «Z» en la actual temporada" en *Levante*, núm. 2966, Valencia, 9 de noviembre de 1948, pág. 6.) en la que se publicaba una fotografía de la Sala Abad.

(24) Por renuncia de sus adjudicatarios, la Dirección General de Bellas Artes concedió la Medalla Nacional de Grabado de Tercera Clase a M. Gil. Una reseña anónima publicaba la noticia junto a la obra galardonada "El copista". ANÓNIMO: "Manuel Gil Pérez, Tercera Medalla Nacional de Grabado" en *Levante*, núm. 2971, Valencia, 14 de noviembre de 1948, pág. 6.

(25) No hemos encontrado indicio alguno de que fueran más de diez las exposiciones realizadas, sin duda debe tratarse de un lapsus del entrevistado.

–Iremos. La primera exposición del «Grupo Z» en Madrid será abierta en este mismo curso. Queremos que sea en el Museo de Arte Moderno, o si no en otra sala...

[...].

–¿Cómo se le ocurrió a usted mandar un grabado y no una pintura?

–No se me ocurrió a mi sino a mi novia que también es pintora. Además creo que el pintor debe saber grabar. En el «Grupo Z» somos pintores todos y todos cultivamos el grabado.

–¿El clásico también?

–El aguafuerte y el aguatinata.⁽²⁶⁾

Casi al final, Manuel Gil hacía la más significativa de sus afirmaciones en lo referente a la ubicación del grupo en el panorama artístico de la época:

–[...] Nos mueve un ímpetu falangista ... No nos gusta el actual mundo artístico y vamos a crear otro; por lo menos a intentarlo.⁽²⁷⁾ El término *falangista* no era utilizado, por supuesto, en el sentido político e ideológico que tenía en el franquismo, sino en su acepción más amplia, como figura militar sinónima de vanguardia rompedora.

XI EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El día 3 de diciembre se inauguraba la segunda exposición de la temporada 48/49, que permaneció abierta al público hasta el quince del mismo mes. La muestra presentaba un "Retrato de niña" y dos "*fantasías*" de Custodio Marco que fueron, al decir de la prensa, la aportación más interesante y desde luego la más comentada de la exposición: "*Fantasías de Custodio Marco ya casi en el terreno de lo «absoluto» y deshumanizado*"⁽²⁸⁾, otra reseña comentaba estas *fantasías* en los siguientes términos: "*Obras de un temperamento selecto, extrañas visiones inconcretas, manchas de color sin límites netamente fijados, pero de una seducción vibratoria y romántica que son admirables hallazgos de sensibilidad colorista. ¿Humorismo acaso? No, sino empeño de poeta que invita al espectador a que también se sienta inspirado y llegue a crearse sus propias visiones frente a aquellas masas vivientes de color. En este sentido no recordamos pintura más «musical» que la de estas dos hermosas vibraciones luminosas.*"⁽²⁹⁾; Manuel Benet aportaba unos dibujos de bodegón del que se destacaba una "*dinámica*" gitana y un dibujo coloreado; Federico Montañana presentaba siete aguafuertes ("Vistas de la torre de Santa Catalina", "La plaza de San Jaime", "El Grao", dos vistas "*pintorescas de derribo*" y dos paisajes holandeses), también presentaba xilografías de tema navideño; José Vento cuatro dibujos "*sombríos*" a lápiz plomo sobre aspectos urbanos de Madrid, un aguafuerte

sobre un rincón del barrio del Carmen de Valencia y un "*valentísimo*" boceto para óleo; Carmen Pérez enviaba retratos de mujer realizados a lápiz plomo; Carmelo Castellano presentaba aguafuertes, no se especifica su número, de los que la prensa destacaba el titulado "Alameda en feria"; Manuel Gil presentaba seis aguafuertes de los que se menciona el titulado "Vista del río"; José Benedito dibujos y un desnudo a tinta; Begoña Villate cuatro dibujos sobre paisajes de Vigo y Madrid; Jacinta Gil presentaba desnudos femeninos al carbón y Xavier Oriach, incorporado definitivamente al grupo, unos dibujos a lápiz compuesto y coloreados sobre paisajes de Montserrat.

PARTICIPACIÓN DEL GRUPO «Z» EN LA VIII EXPOSICIÓN DE ARTE UNIVERSITARIO, SALÓN DE EXPOSICIONES DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA.⁽³⁰⁾

El 4 de diciembre se inauguraba la VIII muestra de la Exposición de Arte Universitario, cuyas bases insistían en el carácter interprovincial de esta edición en la que participaban alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En realidad no sólo se presentaba obras de alumnos, sino también las de artistas ya graduados.

Las distintas reseñas publicadas hacían un repaso a todos los participantes, comentando las obras colgadas en cada una de las cinco salas que ocupó la exposición⁽³¹⁾: "*La sala cuarta, también de graduados, está dedicada íntegramente al infatigable grupo Z, que concurre con obras que fueron, casi en su totalidad, presentadas y en las exposiciones de dicho grupo y que acreditan la espléndida clase de la muchachada que lo integra.*"⁽³²⁾

(26) GALENDE, Blas: "Valencianos en el Salón de Otoño de Madrid" en *Levante*, núm. 2979, Valencia, 24 de noviembre de 1948, pág. 4.

(27) *Ibidem*.

(28) F.G.: "Exposición de dibujos y grabados del grupo Z" en *Levante*, núm. 2996, Valencia, 14 de diciembre de 1948, pág. 6.

(29) ANÓNIMO: "Sala Abad" en *Las Provincias*, núm. 33453, Valencia, 5 de diciembre de 1948, pág. 5.

(30) Sitio en la calle del Arzobispo Mayor.

(31) En la sala primera exponían los alumnos: E. M. Marco, Macías, Eduardo Sales, Albalat, Ricós, A. Castellano, Vicente Castellano, Llorens, S. Victoria y Ramón Puig. En las salas dos y tres exponían los graduados: Sempere, que presentaba grabados y dibujos, Borillo, Emilio Ros, Francisco Suárez, Juan Garín, L. Domingo, Baró, F. Pajarón, A. Vázquez y Malboysón, que presentaba miniaturas. La sala cinco estaba dedicada a los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, que habían sido invitados ese año y presentaron 36 obras: Larrazabal, Gordillo, Cames, Barroso, Jiménez Báñez, Bolaños, Sancho Díaz y Enriqueta Espejo. La escultura estuvo parcamente representada: Gaitano y Catalá, Debón, Rafael Rubio, L. Torres, Amadeo Gabino, Huerta y Bolós.

(32) J.O.: "VIII Exposición de Arte Universitario" en *Jornada*, núm. 2240, Valencia, 15 de diciembre de 1948, pág. 3.

El día 23, ya clausurada la exposición, una reseña firmada "F.G.", refiriéndose a la participación del grupo Z, decía: "En la sala cuarta de igual carácter, [...] (los «Z» todos y solos; no sabemos si por deliberado propósito o casualmente) presentan una numerosa e interesante aportación, en parte ya conocida, y, desde luego, toda ella insistente en las habituales directrices, relacionables pero distintas, en los componentes del grupo".⁽³³⁾

José Benedito presentaba un interior y un bodegón; de Manuel Benet no aparece en prensa comentario sobre su aportación aunque se constata su presencia en la muestra; de Carmelo Castellano se nos dice que presentaba unos paisajes; Jacinta Gil un bodegón; Manuel Gil un interior; Custodio Marco un paisaje de Ronda; Adolfo Martínez un autorretrato; Federico Montañana un retrato; Xavier Oriach un autorretrato; Carmen Pérez Giner paisajes y José Vento dos retratos.

La importancia otorgada a la participación del «Z» puede comprobarse al repasar la nómina de los premiados⁽³⁴⁾: en Pintura Graduados, Primeras Medallas de Plata, Figura: Manuel Gil; Paisaje: Custodio Marco. Segundas Medallas de Cobre, Figura: Federico Montañana. Paisaje: José Vento. Bodegón: José Benedito. Menciones de Honor, Paisaje: Dolores Marqués

El día 18 —con un acto solemne presidido por el entonces director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Salvador Tuset y por el jefe provincial del S.E.U., José Luis Maiques— se clausuró la exposición.

XII. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 11 de enero de 1949 ofrece la prensa valenciana la primera noticia sobre la tercera exposición que el grupo realizaba en la temporada 48/49, y que presentaba 18 obras entre bodegones y flores de los siguientes miembros del grupo: Carmen Pérez, de la que la prensa sólo ofrece vagos elogios; Jacinta Gil presentaba la obra "Flores y frutos"; de José Benedito se menciona el bodegón titulado "Planchas"; Adolfo Martínez presentaba bodegones con motivos de cerámica; Xavier Oriach dos obras, una de ellas un interior; Manuel Benet presentaba bodegones en los que, al parecer, estudiaba las diversas calidades del barro; de Manuel Gil se destacaban sus bodegones de pucheros y almiércoles haciéndose mención de la obra titulada "Arenques"; José Vento presentaba 3 obras de carácter "neo-impresionista", se destacaba la titulada "Maceta"; por último, Custodio Marco que presentaba bodegones de los que se mencionan los titulados "Granadas" y "Arenques".

El día 21 aparecía una reseña firmada "F.G." sobre esta exposición, por la que podemos suponer que aún se hallaba abierta al público en esta fecha. En la misma

noticia aparece publicada una fotografía en la que podemos ver el aspecto que ofrecía la sala.

XIII. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El día cuatro de marzo, firmada por López Chavarrí, aparecía la primera noticia de esta exposición que presentaba un total de 24 obras entre acuarelas y dibujos.

Begoña Villate presentaba 4 paisajes urbanos a la acuarela que "desbordando el cauce técnico de la acuarela, tiene efectos notables"⁽³⁵⁾; Jacinta Gil presentaba 3 acuarelas ("Pescadora", "Bodegón" y "Flores"); Carmelo Castellano 2 paisajes a la acuarela cuyo tema, según palabras de Felipe Garín, era "de suburbio ferroviario y carretero", se trataba de los titulados "Camino de tránsito" y "Vía férrea"; Manuel Gil presentaba 3 acuarelas (un desnudo femenino y 2 paisajes); Manuel Benet, que en esta ocasión era el autor de la plancha que ilustraba el catálogo⁽³⁶⁾, presentaba 2 paisajes a la acuarela, los titulados "Barracas" y "Alquería"; también Xavier Oriach presentaba 2 obras, "libérrimas expansiones cromáticas" al decir de Garín, un retrato y un bodegón; Custodio Marco aportaba 2 obras, un interior y un bodegón; José Vento mandaba desde

(33)F.G.: "La VIII Exposición de Arte Universitario" en *Levante*, núm. 3004, Valencia, 23 de diciembre de 1948, pág. 3.

(34)La relación de artistas premiados en la VIII Exposición de Arte Universitario fue la siguiente: ESCULTURA ALUMNOS: I.- MEDALLA DE PLATA a Juan Huerta Gassent. II.- MEDALLA DE COBRE a Antonio Rousell. ESCULTURA GRADUADOS: I.- MEDALLA DE PLATA a Amadeo Gabino. II.- MEDALLA DE COBRE a Salvador Dubán. PINTURA ALUMNOS: I.- PRIMERAS MEDALLAS DE PLATA. **Figura:** Josefina Sánchez Díaz. **Paisaje:** Eduardo Sales. **Bodegón:** José Ricós y Vicente Castellano. II.- SEGUNDAS MEDALLAS DE COBRE. **Figura:** Enrique Ballester. **Paisaje:** J. Carlos Barroso. **Bodegón:** Agustín Albalat. III.- MENCIONES DE HONOR. **Figura:** José Masía. **Paisaje:** desierto. **Bodegón:** desierto. PINTURA GRADUADOS: I.- PRIMERAS MEDALLAS DE PLATA. **Figura:** Manuel Gil. **Paisaje:** Custodio Marco. **Bodegón:** José García Borillo. II.- SEGUNDAS MEDALLAS DE COBRE. **Figura:** Federico Montañana. **Paisaje:** José Vento. **Bodegón:** José Benedito. III.- MENCIONES DE HONOR. Paisaje: Dolores Marqués. GRABADO: I.- MEDALLA DE PLATA a Eusebio Sempere. II.- MEDALLA DE COBRE a Enriqueta espejo (de Sevilla). DIBUJO: I.- MEDALLA DE PLATA a Eusebio Sempere. El jurado estuvo compuesto por Vicente Beltrán y Francisco Frechina para escultura; Salvador Tuset, Jenaro Lahuerta, Ernesto Furió, Enrique Ginesta y José Américo para grabado, dibujo y pintura. ANÓNIMO: "Fallo del jurado del concurso universitario" en *Levante*, núm. 2995, Valencia, 12 de diciembre de 1948, pág. 5.

(35)O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2310, Valencia, 9 de marzo de 1949, pág. 4.

(36)Este grabado aparecía reproducido en: F.G.: "Exposición de Acuarelas y dibujos del Grupo Z" en *Levante*, núm. 3068, Valencia, 10 de marzo de 1949, pág. 4.

Madrid 2 dibujos ("Jardineras" y "Madrid"); por último Federico Montañana presentaba varios apuntes de los que la prensa no especifica nada más.

En cuanto a los invitados, el madrileño Luis García Ochoa enviaba 2 paisajes urbanos de Madrid y el inglés M.H. Stubbing tres obras tituladas "Cernícalos", "Toreros" y "Banderilleros" respectivamente, sobre su aportación hacía Ombuena el siguiente comentario: *"presenta graciosas excentricidades sobre las que se cierne un vago espíritu de arte rupestre; muy actual y muy prehistórico, aún sin incidir de lleno en el arte abstracto."*⁽³⁷⁾

XIV. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El día 1 de abril se inauguraba esta exposición que permaneció abierta hasta el 12 y que presentó 24 óleos entre bodegones, flores, retratos y apuntes. Expusieron sus obras: Jacinta Gil, que presentó un bodegón; Begoña Villate, 2 bodegones, ("Cacharros" y "Jamón"), más un apunte del que nada más se nos dice; José Benedito su "Retrato del torero Honrubia"; Carmelo Castellano 2 apuntes de suburbio; Manuel Gil, que volvía a ser el autor del grabado que ilustraba el catálogo⁽³⁸⁾, presentaba 6 obras: un retrato vertical de hombre con cartera (al que Ombuena parece aludir con el título de "Fortunato") y una serie de interiores; Custodio Marco presentaba el interior titulado "Estudio de bodegón"; Adolfo Martínez un autorretrato; José Vento presentaba 4 obras, de entre las cuales Ombuena destacaba la titulada "Músico americano", de la que decía estar basada *"sobre prácticas pictóricas transpirenaicas"*; sobre la participación de Xavier Oriach apenas si se hacía en esta ocasión referencia.

XV. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», SALA ABAD.

El 19 de mayo aparecía la primera noticia relacionada con esta exposición ya inaugurada.

Para Ombuena la exposición merecía el siguiente comentario: *"Siguen los del «Z» en la vanguardia de la pintura local, con un tesón para el que resulta difícil hallar adjetivos encomiásticos. Ellos dan, casi exclusivamente la nota de inquietud, lucha y fecunda disonancia en el panorama artístico ciudadano; se resisten con juvenil pasión, a marchar por los caminos más trillados, que no siempre son los mejores. Sin embargo, téngase bien presente esto, su rebeldía está sabiamente medida, y despejada de estridencias innecesarias"*⁽³⁹⁾. No obstante, este entusiasmo ante el mesurado experimentalismo que el «Z» presentaba no era compartido unánimemente por todos los críticos de la época. El día 26 aparecía una reseña firmada "S.R."⁽⁴⁰⁾ en la que, sobre la exposición, se decía:

"No están mal las pruebas y los estudios mas observamos que esta soltura también puede crear la consecuencia funesta de dejar de hacer, degenerar, en un virtuosismo cómodo de la obra puesta, manchada, indicada tan sólo, para no pasar de ahí, triste y fatal error que ya ha malogrado lamentablemente tantos esfuerzos de pintores que empezaron como espléndidas promesas."⁽⁴¹⁾. También, aunque por motivos muy distintos, la exposición merecía cierta censura por parte de López Chavarri: *"Juventud, sí; pero... ¿qué necesidad hay de ofrecer las reconditeces de los modelos? O habremos de considerar las exposiciones de pintura bajo el prisma de los anuncios de películas en relación con los menores."*⁽⁴²⁾

La exposición presentaba obras de Manuel Gil, concretamente el retrato titulado "Mi madre" que Ombuena situaba en *"una línea tenebrista"*; Jacinta Gil presentaba un monotipo que, al parecer, causaba la extrañeza de López Chavarri, ignoramos si por la novedad de la técnica o por la naturaleza del tema presentado⁽⁴³⁾; Begoña Villate presentaba un retrato; Federico Montañana una "Muchacha de perfil"; Adolfo Martínez el retrato titulado "Mi madre"; Xavier Oriach el retrato titulado "Muchacha deportiva"; José Vento un retrato a espátula cuyo virtuosismo era muy alabado por Ombuena; Custodio Marco un interior; José Benedito un retrato titulado "Mujer Ausente" y Manuel Benet un boceto calificado de *"intrascendente"* por Ombuena.

EXPOSICIÓN EN EL PABELLÓN ESPAÑOL DE LA FERIA INTERNACIONAL DE SAINT-ERICK EN ESTOCOLMO.

La única noticia que poseemos a través de la prensa sobre esta exposición nos la ofrece el artículo firmado por Vicente Badía Marín el día 1 de diciembre de 1949 en *Levante*. El artículo hacía una semblanza sobre el grupo y en sus últimos párrafos dice: *"Fuera de Valencia han colgado sus cuadros en Alcira. Han representado a*

(37)O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2310, Valencia, 9 de marzo de 1949, pág. 4.

(38)El grabado aparece reproducido en: F.G.: "Exposición Grupo Z" en *Levante*, núm. 3094, Valencia, 9 de abril de 1949, pág. 4.

(39)J.O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2374, Valencia, 26 de mayo de 1949, pág. 4.

(40)Iniciales de Santiago Rodríguez.

(41)S.R.: "Exposición Grupo Z" en *Levante*, núm. 3133, Valencia, 26 de mayo de 1949, pág. 6.

(42)Ch.: "En la Sala Abad, el grupo Z" en *Las Provincias*, núm. 33592, Valencia, 19 de mayo de 1949, pág. 7.

(43)En el párrafo en que López Chavarri se refería a la aportación de Jacinta Gil, la palabra «monotipo» aparece entre paréntesis y con un signo de interrogación: *"Jacinta Gil presenta un (Monotipo ?)"*. Véase Ch.: "En la Sala Abad, el grupo Z" en *Las Provincias*, núm. 33.592, Valencia, 19 de mayo de 1949, pág. 7.

nuestra Patria en el Pabellón Español de la Feria Internacional de Saint Erick en Estocolmo."⁽⁴⁴⁾ Fuera de esta breve referencia no hemos encontrado más rastros en la prensa.

PARTICIPACIÓN DEL GRUPO «Z» EN LA I EXPOSICIÓN COLECTIVA CON TEMAS NAVIDEÑOS, INSTITUTO IBEROAMERICANO DE VALENCIA.⁽⁴⁵⁾

El día 1 de diciembre Vicente Badía Marín publicaba el ya citado artículo en el que se publicaba una entrevista efectuada a los miembros del Grupo Z en el estudio de Manuel Gil. El artículo consignaba 12 miembros: José Benedito, Manuel Benet, Carmelo Castellano, Jacinta Gil, Manuel Gil, Custodio Marco, Adolfo Martínez, Federico Montañana, Xavier Oriach, Carmen Pérez, José Vento, y Begoña Villate, que a juicio del autor: "[...] unidos por una misma idea de renovación, constituyen como si dijéramos un grupo disidente frente a lo que ellos llaman la rutina mercantilista y meramente académica imperante"⁽⁴⁶⁾. El artículo continuaba haciendo una breve semblanza de cada uno de los miembros del grupo:

Manuel Benet.— Madrileño, formado en San Carlos de Valencia, obtuvo en 1945 la segunda medalla de paisaje en la Exposición de Arte Universitario. Su tendencia es postimpresionista.

Adolfo Martínez.— Es valenciano. Estudió dibujo y pintura en San Carlos y se ha lanzado en su período postescolar, por caminos personalísimos.

Custodio Marco.— También procedente de San Carlos. Primera medalla de paisaje en la Exposición de Arte Universitario y pensionado del Paular en 1946. Discurre y labora hacia un sereno simbolismo.

Carmelo Castellano.— Valenciano, de San Carlos. Pensionado de grabado de la excelentísima Diputación de Valencia en 1949.

Federico Montañana.— Valenciano. Primera medalla de grabado en 1947 y segunda de pintura en 1948 de la Exposición de Arte Universitario. Pensionado de figura de la excelentísima Diputación Provincial. Es además, un excelente grabador y representa la tendencia académica del grupo.

Xavier Oriach.— Es de Sabadell, formado en San Carlos de Valencia. Ya a los nueve años concurrió a una exposición de Arte Joven Catalán, en París, con un tríptico. Quizás asimilable al post impresionismo, sin limitación alguna de paleta.

Manuel Gil.— También valenciano, su nombre nos es familiar. Todavía en el período postescolar, cuenta en su haber triunfos como el que obtuvo en la Nacional de 1948, con una tercera medalla de grabado. Antes ya había

conseguido cuatro medallas en la Exposición Universitaria y no podemos silenciar el éxito de crítica obtenido por su cuadro "San Vicente Ferrer predicando al pueblo", con que concurrió a la pensión de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Es fácil alcanzar en sus obras la preferencia que siente por Rembrandt, Delacroix y Daumier. Su grabado "El copista" figura en el Museo de Bellas Artes de San Carlos.

José Benedito.— Valenciano, de San Carlos, pensionado con la segunda y tercera medallas de la Exposición de Arte Universitario. De acentuado romanticismo, cultiva un sentido tenebrista dentro del momento actual.

José Vento.— También valenciano, de San Carlos. Obtuvo la primera medalla de figura en la Exposición de Arte Universitario de 1946 y la segunda medalla de paisaje y grabado en el mismo certamen universitario de 1947. En la Exposición Nacional de 1948 obtuvo un accésit, siendo pensionado de figura este mismo año, por la Diputación de Valencia en 1947. Fue asimismo pensionado del Paular en 1947. Sus exposiciones individuales son conocidas en diversas capitales de España. En ellas se sigue el esfuerzo del artista por una claridad absoluta en cuanto a ejecución y representación. Un admirable sentido mural. Todo ello extraído de los maestros del trecento italiano.

Estos son los pintores. Además, figuran en el grupo varias señoritas:

Carmen Pérez.— También valenciana y de San Carlos, con un sentido objetivo del natural.

Jacinta Gil Roncalés.— Es de Benimámet. Expuso en Barcelona y ha obtenido la medalla de graduados de la Exposición de Arte Universitario. Une a su exquisita sensibilidad que se manifiesta en todas sus acuarelas, un gran dominio de la técnica.

Begoña Villate Ibarra.— Procede de San Fernando, de Madrid. Ha expuesto en Gijón y ha ganado la pensión del Paular. Cultiva diversos procedimientos.⁽⁴⁷⁾

El artículo terminaba haciendo una breve exposición de los proyectos del grupo fuera de Valencia: "Próximamente expondrán en Santander, en la Sala Proel que dirige el poeta Pepe Hierro. También tienen proyectado

(44)BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z" en *Levante*, núm. 3294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6.

(45)El Instituto estaba sito en la Calle Colón núm. 22.

(46)BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z. En el estudio de Manuel Gil" en *Levante*, núm. 3294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6. En el artículo aparecen publicadas cuatro fotografías de sendas obras: "Maternidad" de José Vento, "Muchacha deportiva" de Xavier Oriach, "Interior" de Manuel Gil y "San Lucas" de José Benedito.

(47)Ibidem.

exponer en Sabadell y Barcelona durante los meses de diciembre y junio respectivamente."⁽⁴⁸⁾ Finalmente se hacía el anuncio de una próxima exposición en Valencia: "En la Sala Abad ofrecerán dentro de pocos días nuevas muestras de su labor, en la búsqueda de la autenticidad y pureza artística."⁽⁴⁹⁾

La muerte de Abad⁽⁵⁰⁾, acontecida el día 8 de diciembre, impidió que se celebrase la exposición en dicha sala. Posiblemente por ello el grupo expuso, junto a otros jóvenes pintores, en una exposición organizada por el Seminario de Bellas Artes del Instituto Iberoamericano de Valencia. La exposición se inauguró el día 13 de diciembre y presentaba obras de Federico Montañana, Adolfo Martínez, Jacinta Gil, Manuel Gil, Carmelo Castellano y Custodio Marco, por el «Z», además de Dolores Marqués, Albalat, Genovés y Vicente Castellano.

El día 28 Blas Galende publicaba una interesante entrevista con algunos de los artistas que exponían –casi todos pertenecientes al «Z»– y con el padre Roig, verdadero director espiritual y artístico de los pintores e impulsor de la muestra⁽⁵¹⁾. En el artículo se decía: "Estos jóvenes artistas están cohesionados dentro del Instituto y en torno de una personalidad que, como la de don Alfonso Roig, ha meditado mucho sobre el tema de un renacer del arte religioso. Y estas meditaciones del reverendo don Alfonso Roig se han ahondado en su vasto saber de arqueólogo y viajero y en su experiencia de profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes y en el Seminario Conciliar."⁽⁵²⁾ El artículo continuaba diciendo: "Hay que distinguir –decía el padre Roig– del arte cristiano en general del arte para el culto. El arte religioso en general puede ser tratado con libertad de estilo, siempre que no rebase los dogmas; es la personalidad, el temperamento y la concepción del artista lo que pulsán libremente los motivos religiosos. El arte para el culto tiene ya unos preceptos dictados por la liturgia que no pueden ser olvidados. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo un cuadro o una talla en un altar, en un templo, que en un museo o una exposición cualquiera. El arte litúrgico exige además el respeto a los fieles. En realidad para el artista es sólo cuestión de equilibrio. Y en cuanto a consejos que puedan orientarle, ahí está la encíclica de Pío XII sobre el tema"⁽⁵³⁾. Más adelante en la entrevista, continuaba diciendo Roig: "El artista no puede, aunque quiera, dejar de pertenecer a su tiempo. Ahora bien: el secreto de que acierte con el estilo de su tiempo está en su propia sinceridad. Cuando el artista trata de engañarse a sí mismo, por las causas que sean cae en lo falso y fracasa. El grupo que aquí hemos constituido tiene como uno de sus principales temas el de la sinceridad. Y quien dice sinceridad, dice también, valentía, valor.[...]. Estos

jóvenes, en medio de la catástrofe, se encaran con la verdad de Cristo para captarla en nuevas formas artísticas y mostrarlas a las gentes.

[...]. Nuestro Trabajo, pues nos reunimos todos los martes por la tarde, tiene dos aspectos: conocer a fondo los dogmas de la fe y tratar con los grandes genios del arte. Entre manos tenemos ahora los diálogos sobre la pintura de Miguel Angel. La semana última terminamos una discusión laboriosa sobre las ideas goethianas del Arte. Dos fines pues: formación religiosa sobre la base de los Santos Evangelios y formación artística."⁽⁵⁴⁾ Para lo primero se proponían los ejercicios espirituales que practicaban con cierta frecuencia, para lo segundo no se dice nada, ni tampoco quienes pudieran ser esos genios. El acuerdo de sus discípulos con Roig parecía ser total. Así, Federico Montañana hacía la siguiente declaración: "Nuestra inquietud está no solamente en sentir el arte religioso, sino en expresarlo de un modo propio de nuestro tiempo".⁽⁵⁵⁾

La exposición mostraba obras de tema relacionados con la Navidad, y lo hacía mediante una estética sorprendentemente osada para el tema y el momento. El 15 de diciembre José Ombuena publicaba una reseña sobre la exposición, donde mostraba su disconformidad con la estética aplicada a los temas religiosos: "De otra parte, ese tema capital de la iconografía cristiana ha sido tratado diversísimamente en todas las épocas y estilos, pero reducirlo a pintura abstracta -y pintura abstracta de menguada eficiencia óptica- es un puro disparate. Hay en ello una reversión monstruosa. La Navidad es el momento en que nace el verbo hecho carne; el momento de la más sobrehumana materialización; el momento en que la creación se goza de sí misma porque Dios, hecho carne, la dignifica; el momento en que lo absoluto ciñe formas

(48)Ibídem.

(49)Ibídem.

(50)Véase ANÓNIMO: "Ha muerto Abad" en *Levante*, núm. 3301, Valencia, 9 de diciembre de 1949, pág. 4.

(51)Recordemos que, en esos momentos, Roig era profesor de la asignatura de Liturgia en la Escuela de San Carlos.

(52)GALENDE, Blas: "Un grupo de jóvenes pintores y escultores se enfrentan con el arte religioso. Hacia la conquista de un nuevo arte cristiano" en *Levante*, núm. 3317, Valencia, 28 de diciembre de 1949, pág. 4. Con la entrevista se publicaban tres fotos: una de un rincón de la exposición en la que el pie de foto resaltaba un cuadro de M. Gil en primer plano y otras dos de obras expuestas, un cuadro de Montañana y un "Nacimiento" de Oriach en cuyo pie de foto se decía "Este Nacimiento de Oriach es discutido entre los partidarios y los enemigos de la pintura abstracta o el concepto llevado a la pintura. Lo que aquí nos importa es la inquietud expresiva del artista."

(53)Ibídem. La encíclica a la que se hace referencia es la *Mediator Dei* (1947), sobre la liturgia y sus relaciones con la piedad personal.

(54)Ibídem.

(55)Ibídem.

terrenas corpóreas y concretas. ¿Cómo podría un artista ante tales premisas, evadirse por el fácil escotillón de lo abstracto?. Un arte deshumanizado, de fondo mágico, es el más inadecuado para decirnos que Dios se hizo hombre, se humanizó, acortó hasta el mínimo las distancias con sus criaturas. Todo ello puede esperarse en arte primitivo y en arte clásico, en realismo o en plástica transfigurada y casi irreal; pero en esquemas cerebrales y en arte deshumanizado, no; creo que no. Y hay demasiado de todo ello en esta exposición."⁽⁵⁶⁾

Por contra, el 29 aparecía una reseña de Felipe Garín en la que mostraba claramente su conformidad con las posiciones mantenidas por el padre Roig: "El propósito de enfrentar a nuestras más jóvenes y vibrantes generaciones plásticas con los asuntos más universales y trillados, por ello necesitados de renovación, no puede ser más generoso y lleno de lógica. Agotado el repertorio formal del Renacimiento y del Barroco, como el de sus sucesivas reviviscencias estilísticas, no tanto por real exahustez de su morfología como por la inadecuación de esta y de todos sus posibles corolarios a la sensibilidad de nuestro siglo, de nuestras décadas concretamente, al arte joven y sincero, creador en una palabra, o aspirante a serlo, no le quedaba otra postura que la de afrontar, con valor, la interpretación directa y personal, sincerísima, de aquellos motivos, por repetidos que estuviesen en nuestro pretérito historicoartístico, postura que además, no era sino, «mutatis mutandis», la misma que, en su tiempo y ante sus problemas y para su ambiente, adoptaron los creadores de antaño. Adelantados además por la amplitud de la Iglesia que, por boca de su actual y glorioso Pontífice, aprueba para el arte religioso, no litúrgico, los estilos modernos, con la sola precisión (que es a la vez fina norma estética) de evitar, «con un prudente equilibrio es excesivo realismo y el exagerado simbolismo»,"⁽⁵⁷⁾. No obstante, más adelante continuaba haciendo apreciaciones que parecían querer advertir a los expositores del peligro de perder el equilibrio y caer en ese último simbolismo exagerado: "En lo expuesto, hay que consignarlo, se acusa la presencia, si no es que prevalece, el arte trágico-tenebrista que conmueve a nuestros más jóvenes pintores (en algunas versiones de estos motivos bien aceptable) y aún del abstractismo deshumanizado de ultrapuertos, incapaz de hecho, y quizás por principio para captar la esencia misma —humana, rotundamente humana y, no se olvide, popular, es decir, reñida con toda absoluta elaboración mental— de esta gama de repertorios navideños."⁽⁵⁸⁾

La exposición debería haberse clausurado el 24 pero se prorrogó sin que encontremos en la prensa la fecha exacta de su clausura.

XVII. EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z», ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SABADELL.

En marzo de 1950, a iniciativa de Xavier Oriach, se presentó el Grupo Z en la Academia de Bellas Artes de Sabadell. Dado que las obras no se vieron en Valencia, la prensa no hace reseña de la exposición, pero da noticias de su celebración, haciendo la nómina de sus participantes. Se nos dice que expusieron cinco pintores y un escultor: José Benedito, Xavier Oriach, Jacinta Gil, Manuel Gil y, como pintor invitado, Víctor Manuel Gimeno. El escultor fue Joaquín Ramón. La exposición fue clausurada el día 19 de marzo de 1950 y fue la última que realizó el grupo como tal.

CARLOS VILLAVIEJA

⁵⁶.- OMBUENA: "La Natividad tema pictórico" en *Jornada*, núm. 2534, Valencia, 15 de diciembre de 1949, pág. 4.

⁵⁷.- F.G.: "I. Exposición con temas navideños, en el Instituto Iberoamericano de Valencia" en *Levante*, núm. 3318, Valencia, 29 de diciembre de 1949, pág. 6. Aparece publicada la fotografía de una de las obras expuestas: "Anunciación" de Jacinta Gil.

⁵⁸.- *Ibidem*.

HEMEROGRAFÍA

I EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

OMBUENA, José.: "Los Ocho" en *Jornada*, núm. 1.912, Valencia, 26 de noviembre de 1947, pág. 5.

F.G.: "Exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.668, Valencia, 6 de diciembre de 1947, pág. 4.

II EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

OMBUENA, José.: "Homenaje al grabador Ernesto Furió" en *Jornada*, núm. 1.924, Valencia, 10 de diciembre de 1947, pág. 5.

F.G.: "I. Exposición de Grabados y Dibujos, organizada por el grupo «Z» en homenaje a don Ernesto Furió. (Premio Nacional de Grabado 1947)" en *Levante*, núm. 2.675, Valencia, 14 de diciembre de 1947, pág. 6.

III EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

F.G.: "II Exposición de pinturas del grupo Z" en *Levante*, núm. 2.686, Valencia, 28 de diciembre de 1947, pág. 4.

IV EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

F.G.: "Nueva exposición de pintura y dibujo del Grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.709, Valencia, 24 de enero de 1948, pág. 2.

GALENDE, Blas: "Valencianos en el Salón de Otoño de Madrid" en *Levante*, núm. 2.979, Valencia, 24 de noviembre de 1948, pág. 4.

BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z" en *Levante*, núm. 3.294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6.

V EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

F.G.: "Nueva exposición de pintura y dibujo del Grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.709, Valencia, 24 de enero de 1948, pág. 2.

VI EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

F.G.: "Exposición del Grupo «Z» en la Sala Abad" en *Levante*, núm. 2.763, Valencia, 28 de marzo de 1948, pág. 2.

O.: "El grupo «Z» en la Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.023, Valencia, 6 de abril de 1948, pág. 3.

VII EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

ANÓNIMO: "Nueva exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.784, Valencia, 22 de abril de 1948, pág. 4.

F.G.: "Séptima exposición de pintura del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.788, Valencia, 27 de abril de 1948, pág. 6.

J.O.: "El Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.042, Valencia, 28 de abril de 1948, pág. 3.

VIII EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

ANÓNIMO: "Nueva exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.811, Valencia, 23 de mayo de 1948, pág. 4.

F.G.: "El grupo «Z» en la Galería Abad" en *Levante*, núm. 2.816, Valencia, 29 de mayo de 1948, pág. 4.

O.: "El grupo «Z» en la Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.071, Valencia, 1 de junio de 1948, pág. 2.

IX EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

F.G.: "IX Exposición del grupo «Z»" en *Levante*, núm. 2.852, Valencia, 29 de junio de 1948, pág. 2.

X EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

ANÓNIMO: "El grupo «Z» reanuda sus actividades" en *Levante*, núm. 2.959, Valencia, 31 de octubre de 1948, pág. 4.

ANÓNIMO: "Sala Abad" en *Las Provincias*, núm. 33.428, Valencia 6 de noviembre de 1948, pág. 6.

F.G.: "Primera exposición del grupo «Z» en la actual temporada" en *Levante*, núm. 2.966, Valencia, 9 de noviembre de 1948, pág. 6.

J.O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.209, Valencia, 9 de noviembre de 1948, pág. 4.

GALENDE, Blas: "Valencianos en el Salón de Otoño de Madrid" en *Levante*, núm. 2.979, Valencia, 24 de noviembre de 1948, pág. 4.

XI EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

ANÓNIMO: "Sala Abad" en *Las Provincias*, núm. 33.452, Valencia, 4 de diciembre de 1948, pág. 7.

ANÓNIMO: "Exposiciones: el grupo «Z»" en *Jornada*, núm. 2.231, Valencia, 4 de diciembre de 1948, pág. 2.

ANÓNIMO: "Sala Abad" en *Las Provincias*, núm. 33.453, Valencia, 5 de diciembre de 1948, pág. 5.

O.: "El «Grupo Z», en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.236, Valencia, 10 de diciembre de 1948, pág. 2.

F.G.: "Exposición de dibujos y grabados del grupo Z" en *Levante*, núm. 2.996, Valencia, 14 de diciembre de 1948, pág. 6.

PARTICIPACIÓN DEL GRUPO «Z» EN LA VIII EXPOSICIÓN DE ARTE UNIVERSITARIO.

ANÓNIMO: "VIII Exposición de Arte Universitario" en *Jornada*, núm. 2.211, Valencia, 11 de noviembre de 1948, pág. 2.

ANÓNIMO: "Exposición de Arte Universitario" en *Las Provincias*, núm. 33.443, Valencia 24 de noviembre de 1948, pág. 7.

ANÓNIMO: "Exposición de Arte Universitario" en *Las Provincias*, núm. 33.452, Valencia 4 de diciembre de 1948, pág. 7.

ANÓNIMO: "Arte Universitario" en *Jornada*, núm. 2.231, Valencia, 4 de diciembre de 1948, pág. 2.

ANÓNIMO: "La Exposición de Arte Universitario" en *Levante*, núm. 2.991, Valencia, 8 de diciembre de 1948, pág. 4.

ANÓNIMO: "Fallo del jurado del concurso universitario" en *Levante*, núm. 2.995, Valencia, 12 de diciembre de 1948, pág. 6.

J.O.: "VIII Exposición de Arte Universitario" en *Jornada*, núm. 2.240, Valencia, 15 de diciembre de 1948, pág. 3.

ANÓNIMO: "Entrega de premios y clausura de la Exposición Universitaria" en *Levante*, núm. 3.001, Valencia, 19 de diciembre de 1948, pág. 6.

F.G.: "La VIII Exposición de Arte Universitario" en *Levante*, núm. 3.004, Valencia, 23 de diciembre de 1948, pág. 3.

XII EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

LÓPEZ CHAVARRI, E.: "Sala Abad" en *Las Provincias*, núm. 33.483, Valencia, 11 de enero de 1949, pág. 6

O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.266, Valencia, 15 de enero de 1949, pág. 3.

F.G.: "Tercera exposición del Grupo Z en este curso" en *Levante*, núm. 3.027, Valencia, 21 de enero de 1949, pág. 4.

XIII EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

LÓPEZ CHAVARRI, E. "Exposición «Z»" en *Las Provincias*, núm. 33.528, Valencia, 4 de marzo de 1949, pág. 6.

O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.310, Valencia, 9 de marzo de 1949, pág. 4.

F.G.: "Exposición de acuarelas y dibujos del Grupo Z" en *Levante*, núm. 3.068, Valencia, 10 de marzo de 1949, pág. 4.

XIV EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

O.: "El Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.336, Valencia, 8 de abril de 1949, pág. 3.

F.G.: "Exposición Grupo Z" en *Levante*, núm. 3.094, Valencia, 9 de abril de 1949, pág. 4.

XV EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

Ch.: "En la Sala Abad, el grupo Z" en *Las Provincias*, núm. 33.592, Valencia, 19 de mayo de 1949, pág. 7.

S.R.: "Exposición Grupo Z" en *Levante*, núm. 3.133, Valencia, 26 de mayo de 1949, pág. 6.

J.O.: "Grupo «Z» en Sala Abad" en *Jornada*, núm. 2.374, Valencia, 26 de mayo de 1949, pág. 4.

EXPOSICIÓN EN EL PABELLÓN ESPAÑOL DE LA FERIA INTERNACIONAL DE SAINT ERICK EN ESTOCOLMO.

BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z. En el estudio de Manuel Gil" en *Levante*, núm. 3.294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6.

PARTICIPACIÓN DEL GRUPO «Z» EN LA I EXPOSICIÓN COLECTIVA CON TEMAS NAVIDEÑOS.

BADÍA MARÍN, Vicente: "Ante la próxima exposición del grupo Z. En el estudio de Manuel Gil" en *Levante*, núm. 3.294, Valencia, 1 de diciembre de 1949, pág. 6.

OMBUENA: "La Natividad tema pictórico" en *Jornada*, núm. 2.534, Valencia, 15 de diciembre de 1949, pág. 4.

ANÓNIMO: "I. Exposición de Arte en el Instituto Iberoamericano de Valencia" en *Levante*, núm. 3.314, Valencia, 24 de diciembre de 1949, pág. 3.

GALENDE, Blas: "Un grupo de jóvenes pintores y escultores se enfrentan con el arte religioso. Hacia la conquista

de un nuevo estilo cristiano" en *Levante*, núm. 3.317, Valencia, 28 de diciembre de 1949, pág. 4.

F.G.: "I. Exposición con temas navideños, en el Instituto Iberoamericano de Valencia" en *Levante*, núm. 3.318, Valencia, 29 de diciembre de 1949, pág. 6.

XVII EXPOSICIÓN DEL GRUPO «Z».

ANÓNIMO: "El Grupo «Z» en Sabadell" en *Jornada*, núm. 2.603, Valencia, 8 de marzo de 1950, pág. 3.

ANÓNIMO: "El grupo «Z» en Sabadell" en *Levante*, núm. 3.381, Valencia, 15 de marzo de 1950, pág. 6.

OBRAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA FIGURA DEL GENERAL ELÍO

Aunque bien es verdad que de los acontecimientos y hechos políticos que tratan y envuelven la vida de este enigmático personaje, cual enmarañada tela de araña, se ha investigado durante años ardua y profusamente, sin embargo debe resaltarse que, por lo general, ha pasado bastante desapercibido entre los estudiosos del tema, la trascendental influencia que este mismo sujeto ejerció en su momento en el mundo del arte valenciano, así como también el importante número de monumentos y obras artísticas que en su honor se ejecutaron en esta ciudad tras su desafortunada muerte y ejecución.

Lucio Cejonio Simón de Elío (Francisco Javier) nace en Pamplona (Navarra) el 4 de marzo de 1767, siendo hijo de un destacado militar, el cual influiría sin duda para la postrera vocación del joven, quien siguiendo con firmeza y disciplina la carrera de las armas, como su progenitor, y concluyéndola con ejemplar comportamiento, destacará enseguida en todos los grados de la guerra en las que tomara parte: ya fuera en Orán, Ceuta, Rosellón, Portugal, Navarra, interviniendo también en la guerra de las Naranjas en 1801. Y no bastando todos estos méritos para demostrar su recia valentía y fortaleza, aún el destino le depararía nuevas y difíciles pruebas a raíz del comienzo de la Guerra de la Independencia, momento en que debe abandonar España para trasladarse a Montevideo con el grado de coronel y en dos cortos años libera Buenos Aires y todo el Río de la Plata que estaba en manos británicas, por lo que sería nombrado Virrey de las mismas tierras allá por el año 1811. Nuevamente destinado a la Península, regresa con honores tras su reciente nombramiento como general, y la Regencia le encargaría bien pronto el mando del segundo y tercer ejército. Al ser evacuada Valencia por los franceses en 1813, se le encomienda esta región militar como capitán general y, una vez establecido en dicha ciudad, sentiría por ella la misma pasión como si de su propia cuna se tratara, embelleciéndola y protegiéndola tanto cuanto estuvo a su alcance. Pero el momento político era poco propicio, y fue precisamente este aspecto —el político— el que le arrastraría por tan oscuros derroteros que poco a poco acarrearía su propia desgracia. Su intenso odio por el partido de los liberales le indujo a que en ocasiones tomara decisiones demasiado drásticas, crueles y desmesuradas contra el mismo, lo

cual despertaría también en el propio partido mencionado un profundo sentimiento de venganza.

A partir de entonces comenzarían las conspiraciones contra su persona, de las cuales la más significativa sería la del Coronel Joaquín Vidal, quien en 1819⁽¹⁾ se reúne en una casa de la plaza del Conde Carlet junto a otros 10 conjurados planeando asesinarle; pero, descubiertos sus planes, el propio general Elío decreta les fuera aplicada a todos ellos la pena capital. Con esta contundente medida, el movimiento liberal queda aparentemente destruido, pero el 10 de marzo de 1920 éste vuelve a resurgir con gran vigor, destacando entre otros muchos acontecimientos, el asalto a las cárceles de la Inquisición. Por fin, se consigue la destitución del general Elío y se le encierra en la Ciudadela,⁽²⁾ comenzando entonces un largo y laborioso proceso, el cual concluiría de golpe con la cruel sentencia de ser ejecutado en la madrugada del 4 de septiembre de 1822 al “garrote vil” en el Llano del Real como reo de alta traición. Aclarados poco después los hechos y percatándose el propio Rey Fernando VII del tremendo desafuero que en la persona de dicho general se había cometido, le concede como desagravio el título póstumo de Marqués de la Lealtad, enviando a esta ciudad una Real Orden en la que exigía le fueran otorgadas grandes honras fúnebres en el cumpleaños de su fallecimiento, y que se erigieran cuantos monumentos y obras artísticas fueran necesarias en su honor y sirvieran para perpetuar su memoria.

Y tras esta pequeña síntesis, necesaria para encuadrar al personaje en los hechos políticos que le rodearon, pasamos a exponer el otro aspecto menos lúgubre y escabroso, y motivo principal de este estudio, y es la influencia que ejerció su persona en el mundo artístico valenciano en aquellos y ya lejanos tiempos del primer tercio del siglo XIX.

No cabe la menor duda que a pesar de los numerosos hechos en contra que sin duda acaecieron a lo largo de la

(1) ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “Movimiento liberal en Valencia”. Diario *Valencia*, 2 de marzo de 1956. Valencia.

(2) RICO DE ESTASEN, José: “La sublevación de la Ciudadela fue causa de la condena a muerte y ejecución del general Elío”. Diario *Valencia*, 5 de julio de 1957.

vida de D. Francisco Xavier Elío, también hay que reconocer que en una gran parte de la misma conoció la gloria y el esplendor, recibiendo honores y títulos sin cuento —Teniente General de los Reales Ejércitos, Caballero de la Gran Cruz de la Real y Militar Orden de San Fernando, y de la distinguida Americana de Isabel la Católica, Socio Honorario de la Real Sociedad de Amigos del País de la provincia de Valencia, Gobernador Político de Valencia, Presidente de la Real Audiencia, Capitán General del propio Reino y del de Murcia, Presidente de la Sociedad de Policía, Presidente de la Real de San Carlos, Consiliario de la de San Fernando, Inspector de la Compañía de Fusileros, Juez Protector de la Real Maestranza, Protector de las obras del Puerto, etc.— y que en medio de tanta grandeza, siempre mostró ser un hombre de delicada cultura pues continuamente se podía percibir en él una gran preocupación por cuanto fuera el arte y las obras artísticas. Sin duda fueron numerosas las obras que se iniciaron en la ciudad de Valencia gracias a su enorme influjo, como también fueron abundantes los proyectos que él quiso se llevaran a efecto —aunque en ocasiones éstos no pudieran concluirse—, debiendo destacarse que en la gran mayoría de los mismos tomaría parte importante la Real Academia de San Carlos —en esos momentos llamada Academia Nacional— de la cual ostentaría el cargo de Presidente durante largos años.

De estas inquietudes de D. Francisco Xavier Elío a que aludimos, ya daría buena muestra en 1814, aún antes de ser nombrado Presidente de la citada Corporación, en que, tras la invasión napoleónica en nuestra ciudad, reclamaría al gobierno francés cuantos objetos y obras de arte se llevaron consigo sus tropas, consiguiendo se devolvieran parte importante del gran lote incautado por los usurpadores, tras el cumplimiento de la siguiente Real Orden: *“El Señor Secretario de Estado y de la Gobernación de la Península, con fecha de 19 del actual me dice lo que sigue: Excmo. Sr. Habiendo resuelto el Rey N.S. que se reclamen del Gobierno actual de Francia todos los papeles, pinturas y objetos de Bellas Artes o Historia Natural que hubiese trasladado a aquel Reyno el gobierno intruso de Josef Bonaparte durante su dominación; lo comunico a V.E. de Real orden a fin de que adquiriendo noticias, y haciendo formar listas circunstanciadas de los artículos de estas clases, correspondientes a establecimientos que pertenezcan al gobierno político, que se hayan extraído del territorio del mando de V.E., me las remita a la brevedad, procurando que en las listas se expresen las señas de los objetos que sean suficientes para verificar su identidad.*

Lo que traslado a V. a fin de que si los enemigos se hubiesen llevado de esa Población algunos efectos que se indican, me remita una noticia exacta de ellos con las circunstancias que expresa la antecedente Real Orden, para dar conocimiento a la misma según se me previene.

Dios guarde a V. muchos años. Valencia 26 de junio de 1814.

Xavier Elío.

Llegados a 1815, la Real Academia de San Carlos deseosa que tan heroico y culto personaje pudiera ser uno de sus miembros, suplica al Rey Fernando VII le conceda el honor de que éste fuera su Presidente, el cual no tiene inconveniente alguno en otorgar tal petición enviando la siguiente R.O.: *“Enterado el rey Nuestro Señor de la representación que le dirigió esa Real Academia con fecha 26 de noviembre último y deseando darle una señalada prueba de distinguido aprecio que le merece, ha resuelto que en la sucesión el capitán General de ese Reino sea Presidente de la Academia y que el tratamiento de ese sea el de Excelencia. Madrid 24 de enero de 1815”.* En cumplimiento de esta R.O., dió posesión de Presidente de esta Real Academia el Sr. Elío ocupando la silla distinguida a la derecha de la de S.M. verificado expresó S.E. a la Junta protegerá a la Academia no solo por la Presidencia que le había conferido S.M. por su decidida inclinación a las Bellas Artes que tanto conducen para la ilustración de todas las clases del Estado. Seguidamente el secretario entregó a S.E. las llaves de la caja de caudales que le pertenecen como Presidente.”⁽³⁾ y así se efectúa su nombramiento el 5 de marzo del citado año en una importantísima sesión donde tomaron parte 35 académicos, y en la que pronunciaría un largo discurso. Al poco de su nombramiento — 10 de mayo de 1815— proclama un importante Edicto a fin de hacer cumplir los artículos y Reales Ordenes remitidos por el Estado para que las obras de las Nobles Artes se ejecutasen con decoro y perfección y para que las mismas no pudieran ejercitarse sin título competente. Por su gran interés, transcribimos los artículos de este Edicto:

“1.º) Se prohíbe bajo la multa de 50 ducados el tasar judicial y públicamente las obras de Pintura, Escultura y Grabado a los que no se hallen expresamente habilitados y nombrados por esta Real Academia.

2.º) Se prohíbe bajo la multa de 50 ducados el pintar, esculpir y grabar imágenes sagradas para el público, no teniendo la aprobación y licencia competente por

(3) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. Libro de Actas. Sesión del 24 de enero de 1815.

esta Real Academia o por otra de las del Reyno: teniendo entendido que los que aspiren a estos títulos, cumpliéndose con los exámenes correspondientes, se les concederán gratuitamente, sin derechos algunos, como siempre se ha practicado.

- 3.º) Se prohíbe bajo multa de 50 ducados por la primera vez, ciento en la segunda y trescientos en la tercera, el tasar, medir o idear fábricas, no siendo de los Académicos o Arquitectos aprobados por una de las Academias Reales del Reyno.
- 4.º) Siendo privativo de la Academia la concesión de títulos para el exercicio de Agrimensores o Aforradores, nadie podrá exercer esta profesión sin haber obtenido habilitación para ello, bajo las multas prevenidas en los Estatutos.
- 5.º) Todos los diseños de retablos y demás obras de los Templos, como igualmente lo que deba practicarse en cualquier edificio público, deberá antes presentarse su diseño o plano, el que por la Junta de comisión de Arquitectura se examinará, aprobará o hará las correcciones oportunas, sin gasto ni dispendio alguno de los interesados, lográndose las piadosas intenciones de S.M. en el decoro de los lugares sagrados, y la inversión de caudales en obras que sean crédito y honor para los Pueblos.
- 6.º) Conforme a lo antecedente y a la Real Orden de 11 de enero de 1808, los diseños o modelos de las Pinturas y Estatuas que se construyan o coloquen de nuevo en los Templos y parajes públicos, a expensas de los caudales de Propios o de Comunidades, se presentarán para su aprobación a esta Real Academia, siendo en su distrito, que se hará atenta, breve y gratuitamente.
- 7.º) Según la Real Resolución de 22 de junio de 1777, es privativo de los profesores aprobados por la Academia el hacer los retablos, púlpitos, cancelas, prospectos de órganos, y demás adornos de Iglesias u otros que contengan partes pertenecientes a las Artes; por lo que si se exetutan por sugetos no aprobados quedarán tenidos a las multas prevenidas en los Estatutos y Reales Ordenes; por el contrario, si algunas de dichas obras fuesen llanas y no contuviesen objetos de Arquitectura, Escultura u otros ornatos, no pueden hacerse por Profesores de la Academia, so pena de ser excluidos del Cuerpo.
- 8.º) En virtud de las Reales Ordenes de 5 de octubre de 1779 y 19 de octubre de 1801, se prohíbe la extracción de pinturas de Autores ya no existentes para países extranjeros, por el desdoro y detrimento que de ello resulta al concepto de instrucción y buen gusto de la Nación, bajo las multas acordadas en estas Reales Ordenes”.

Ultimamente, mando que este Edicto se imprima, fixe en esta Capital, y circule a los Pueblos de este Reyno; debiendo tener entendido los que deben cumplir los artículos comprendidos en el mismo, que si contra mis esperanzas, continuaren en su inobservancia,

se les exigirán las multas y demás contenidas en dichas Ordenes. Dado en Valencia a 10 de mayo de 1815.

Xavier Elío⁽⁴⁾

Debe subrayarse que en los años que permaneció en la citada Entidad como Presidente, asistió incansable a casi todas las sesiones de la Junta, a pesar de la inquietante actividad política que en esos tiempos se debatía en la calle y que al ostentar el cargo político de capitán general, le obligarían sin duda a intervenir. En una de aquellas sesiones, el citado Presidente propone a la Junta de Académicos la ejecución de un *Cuadro alegórico de Fernando VII* y que según sus propias palabras diría lo siguiente en una redacción confusa debido sin duda a la mala disposición del pasador del acta: “*Llega nuestro adorado rey a ocupar el cetro de San Fernando, y de resultas del trastorno de seis años de anarquía e intrigas, sus enemigos los revolucionarios, se lo habían trastornado, de modo que le ofrecen una corona rota, un cetro de madera my próximo a quebrantarse del todo. Ve España con dolor este borrón a su fidelidad... pero nadie osa declararse, pues apenas se distingue al leal y fuerte del desleal y débil. Entra nuestro Rey en España, se le limitan sus debidos honores, y aún se le amenaza. Visita al poderoso Principado de Cataluña, al leal y esforzado Aragón, y sigue aún el silencio y el oprobio, pero llega a Valencia y la lealtad de los valencianos y del ejército leal y valiente que en Valencia le reciben, rompe el silencio, jura en manos de S.M. perecer antes que consentir se le defraude un ápice de sus prerrogativas, le acompaña hasta el inmortal Madrid y lo deja sentado integramente en el solio de San Fernando.*”⁽⁵⁾ El encargado de pintar tan peculiar lienzo recae en el valenciano don Vicente López, pero dado que era pintor de Cámara del Rey y se encontraba en Madrid, recae entonces tal menester en el pintor *Miguel Parra*, el cual presentaría más tarde, como mérito en Madrid a fin de ser nombrado a su vez pintor de Cámara de S.M., como así sucedió en 1815. El referido cuadro ostenta el título de “*Entrada de Fernando VII en Valencia y Cataluña*”.

A este preclaro artista —Miguel Parra— se le encarga también pintar el “*Retrato del General Elío*”, por el cual recibiría los mayores elogios por “*la similitud del retrato y lo bien parecido y demás circunstancias apreciables en esta obra*”⁽⁶⁾ dando las gracias a ese pintor que era en esos

(4) IBIDEM. Legajo 71/1/4. 1815.

(5) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 5 de marzo de 1815.

(6) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 11 de junio de 1815.



Fig. 1.- "Retrato del General Elío" en 1815

momentos teniente-director de Pintura, y se acuerda colocar el mismo en la colección de señores presidentes del salón de Juntas. Este cuadro ha sido atribuido durante mucho tiempo a Vicente López, pero los libros de Actas del Archivo de San Carlos constan fehacientemente que su auténtico autor es el ya referido Parra. Este es uno de los mejores retratos salidos de su pincel, género donde no supo destacar demasiado —siendo como todos sabemos— la pintura de flores, el género que mejor supo cultivar. En este retrato Parra plasma un rostro cargado de intenso dramatismo al haber sabido captar en extremo la psicología del personaje representado (Fig. 1).

Presenta también el general Elío⁽⁷⁾ la propuesta a los profesores de arquitectura de la formación de un *Plan del-Palacio Real* sobre los cimientos del viejo, aprovechando sus restos; pero la Sesión de Arquitectura informa en contra, decidiéndose con su beneplácito sólo por el replanteo del jardín y convertir sus ruinas en dos pequeños montículos.

Al ser nombrado por Real Orden⁽⁸⁾ Consiliario de la Real Academia de San Fernando de Madrid, en prueba del aprecio que le merecía al Rey y al celo con que gobernaba la Real Academia de San Carlos, le impulsa y anima para *embellecer la ciudad de Valencia*, secundando el proyecto del Ayuntamiento de abrir una *Calle recta*

que uniese el Mercado con la Calle de San Vicente, la cual ostentaría el nombre de San Fernando. Al año siguiente⁽⁹⁾, propondría la creación de un *Nuevo Paseo en la planicie de Santo Domingo* y que llegaba hasta la Puerta del Mar y antigua Aduana. Completa así la iniciativa del Mariscal Suchet —quien viendo que la parte que enfrentaba con la Aduana era un dédalo de callejuelas, mandó derribar gran parte de casas— y propone dotar de arboleda toda la extensión de terreno. Para sufragar los gastos de esta obra pide a los individuos de la Academia contribuyan mediante una suscripción con una cantidad voluntaria⁽¹⁰⁾, aunque parece ser que la tal suscripción no ascendería de la exigua cantidad de 392 reales de vellón.

El general en cuestión manifiesta también su deseo de acuerdo con la Real Junta de Policía de colocar en el centro del proyectado paseo un *Monumento al Rey Fernando VII* con los atributos del Turia, el Amor, la Abundancia y la Constancia, perpetuando su llegada desde Francia a Valencia, pensándose utilizar los restos del antiguo obelisco dedicado a Carlos IV con los pilares y mármoles que quedaban, para lo cual presenta los diseños en borrador el teniente-director de pintura Miguel Parra.⁽¹¹⁾ El primero de dichos diseños presentaba una estatua del Rey sobre una columna truncada y con cuatro figuras semejantes a la idea del monumento que también erigió la Real Academia en la venida a la ciudad del rey Carlos IV como ya se ha mencionado; y el segundo, presentaba una pirámide sobre el mismo pedestal con dos figuras que representaban a España y Portugal sosteniendo una medalla, en la que estaban los retratos de S.S.M.M. y varios adornos que representaban el augusto enlace de ambas casas reales. Sería este último diseño el que más agradara a la Junta y al Presidente, y acuerdan lo pusiese en limpio el Sr. Parra para su ejecución. Pero el nuevo monumento tampoco llegó a erigirse, el dinero obtenido se utilizó para la adquisición de árboles, plantas y esculturas para el jardín trazado en 1817 por Manuel Serrano Insa.⁽¹²⁾

(7) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 3 de diciembre de 1815.

(8) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 11 de agosto de 1816.

(9) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 13 de abril de 1817.

(10) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 6 de julio de 1817.

(11) IBIDEM. Libro de Actas. Sesión del 4 de mayo de 1817.

(12) Aquel jardín, ya formado, se denominó la Glorieta, y en 1826 por orden del Capitán General don José O'Donnell, se cerró con una balastrada de madera entre postes de piedra, la cual fue sustituida en 1860 por puertas y verja de hierro y que también desaparecieron en la reforma de 1926.



Fig. 2.- "Ejecución al garrote vil del General Elío" en 1822

En 1819, tomaría en arriendo parte del edificio del palacio de San Pío V (hoy Museo de Bellas Artes) para instalar en él la Academia Militar de Cadetes.

Mientras el acontecer diario dentro de la Real Academia proseguía su ritmo con sosiego y al unísono la propia vida de D. Francisco Xavier Elío como Presidente, en la calle los avatares políticos comenzarían de tal forma a adquirir tan amargo cariz que poco a poco involucrarían al mismo personaje, que al mismo tiempo era general. Contra su voluntad, comenzaría a faltar a partir de principios de 1818 a varias sesiones académicas, siendo sustituido por el capitán-general O'Donnell o por el vicepresidente de la Entidad D. Nicolás Máñez. La última Junta que presidiría sería la del 2 de enero de 1820.⁽¹³⁾

Las luchas políticas se recrudecen cada vez más, y en Madrid, al triunfar el partido de los liberales, repercute en esta ciudad levantina de tal forma que daría lugar a la liberación de los presos políticos —tanto liberales como los encarcelados por la Inquisición—, entre los que destacaría el Conde de Almodóvar, el cual obliga al

general Elío a entregarle el cargo y mediante engaños y porfías le conduciría preso a la Ciudadela —abril de 1820—, donde permanecería dos años y medio, hasta el 4 de septiembre de 1822 en que saldría para ser cruelmente ejecutado en el montículo del Llano del Real. (Fig. 2). Tras su ejecución, y después de estudiar de nuevo su caso, el Rey estima que se cometió con él un gran desafuero y envía a Valencia una R.O. —como ya hemos apuntado más arriba— en la que expone su deseo de que se impartan suntuosas honras fúnebres y monumentos en la capital para mitigar el oprobio y ultraje que se había cometido en su persona. Es a partir de este momento cuando comienzan a ejecutarse gran cantidad de proyectos: monumentos, estatuas, dibujos, cuadros, etc., además de las Exequias Fúnebres y Catafalco en la Catedral, a cuyo conjunto global nosotros hemos considerado en calificar como:

OBRAS ARTÍSTICAS SURGIDAS EN TORNO A LA FIGURA DEL GENERAL ELÍO TRAS SU MUERTE

Debe resaltarse que cuantas obras artísticas se ejecutaron en honor de este personaje partirían todas de la Real Academia de San Carlos, quien dictaminaría los proyectos de las mismas, empleando para tan loable empresa algunos de sus más preclaros artistas que en aquellos días formaban parte de dicha Corporación.

Enterado, pues, el Ayuntamiento de Valencia de la R.O., dispuso —al año justo de ser ejecutado el capitán general Elío—, fuese conducido su cadáver desde el Convento de San Agustín, donde se hallaba, hasta la Catedral, donde se celebrarían solemnes Exequias. "*El cadaver, que vestía flamante traje militar envuelto en capa de seda de la Orden Santiaguista, fue paseado por la ciudad y estuvo expuesto en la Iglesia Mayor cual si estuviese dormido, para lo cual se rehizo su rostro en yeso, pintándole arrugas, cejas, labios, etc., y dándole el mismo aspecto que cuando estaba vivo, distinguiéndose los detalles del ceño firme y resuelto de aquel gran carácter justo y honrado, que fue modelo de amor a la autoridad monárquica.*"⁽¹⁴⁾ Después de las referidas Exequias, se depositó el cadáver en un carnero de la Iglesia, mientras se construía en la Capilla de la Trinidad un suntuoso Mausoleo como se había dispuesto por R.O. del 7 de julio de 1823, durando las obras siete largos años, y donde por fin se colocaron los restos del general el 10 de febrero de 1831.

(13) La siguiente Junta la preside el 16 de abril de 1820 el conde de Almodóvar, Capitán General de la Provincia.

(14) SANCHIS SIVERA. *Espasa Calpe*. Tomo XIX, pág. 771. Barcelona (s.a).

1. EXEQUIAS FÚNEBRES Y CATAFALCO EN LA CATEDRAL.

El Ayuntamiento de la ciudad recibe la R.O. de la Regencia —7 de julio de 1823— en la que se mandaba se celebrase en la citada ciudad el día 4 de septiembre, aniversario de su muerte, unas solemnes Exequias en la Catedral y a la vez se erigiera un Mausoleo que debería ser ejecutado por los mejores artistas. De este modo se abre una suscripción con el fin de recaudar fondos para el mismo, recaudándose en total la cifra de 4.327 reales de vellón y 9 maravedíes. De igual forma, informado el entonces Consiliario de la Real Academia, D. Vicente Pascual de Bonanza —junio de 1823—⁽¹⁵⁾ que el Ayuntamiento había determinado se hiciese una *Urna* para conducir con decoro el cadáver del susodicho general, e igualmente el *Catafalco o Cenotafio* para celebrar las debidas exequias del mismo, ambas obras bajo la dirección y aprobación de esta Academia, y que era preciso se ejecutasen cuanto antes, la Junta acordó llamar de nuevo al pintor *D. Miguel Parra* y al arquitecto *D. Cristóbal Sales* para formar el diseño de la mencionada Urna y Catafalco. Conforme a la Comisión conferida por la Junta Particular del 20 de junio de 1823, estos artistas aludidos presentan el proyecto del referido Catafalco para las Exequias del General Elío, delineados el mismo y su planta en dos papeles,⁽¹⁶⁾ y vistos por la Junta se aprobaron en todas sus partes. Presentó D. Miguel Parra las inscripciones que expresaban los asuntos de los 4 bajorrelieves del Catafalco en cuestión y eran: 1.º Jura del General Elío en manos del Rey, retribuido en el trono de sus mayores con la plenitud de sus poderes. 2.º Es conducido a la Ciudadela por el comandante de armas, y Valencia y España lloran su desgracia. 3.º Es rodeado Elío de todas las virtudes en su calabozo. 4.º Es intimado el mismo a decir cuanto se le ocurra sobre la acusación fiscal por el Consejo, habiendo dado sus descargos y durante hora y media. La Junta los aprobó en todas sus partes y se dio orden de comenzar la ejecución del mismo. Debe subrayarse que si bien los artistas mencionados —Sales y Parra— serían los principales artífices del citado Catafalco, sin embargo también intervendría otros que fue preciso contratar para que ayudasen en la ardua tarea que se les presentaba. Estos artistas a que aludimos, serían el escultor *José Gil*, el pintor *Isidro Zapater* y el verguero *Francisco Gotet*, los cuales presentaron un memorial en el que solicitaban una remuneración por el valor y esmero que habían prestado en lo respectivo a su profesión en los adornos del Catafalco. Los señores comisionados del Ayuntamiento, deciden atender su petición y ordenan se entregue al verguero Gotet 2.300 reales de vellón quien luego distribuirían entregando 1.300 al escultor Gil y 1.000 al pintor

Zapater, como adelanto de los 48.701 reales de vellón y 8 maravedíes acordados. La celebración de las Exequias y erección del catafalco al ilustre finado, no pasaría desapercibido por la prensa del lugar, la cual destacaría el *Manifiesto* que el Ayuntamiento había hecho público para conocimiento de todos los ciudadanos y que a la letra decía así: “*El Corregidor y Ayuntamiento de esta muy noble, magnífica, leal y coronada ciudad, manifiesta a este vecindario: que en cumplimiento de las órdenes de S.A.S., la Regencia del Reyno, para perpetuar la dulce y heroica memoria del teniente general Elío, han dispuesto se celebren las exequias fúnebres en la Santa Iglesia Metropolitana de esta ciudad el día 3 del corriente por la tarde en que se trasladará el cadáver desde el Convento de San Agustín y la misa y oración fúnebre el día 4 por la mañana, que es el cumpleaños del fallecimiento de S.E. Esta Corporación que ve a los leales valencianos penetrados del sentimiento y amargura que le ocasionó tamaña pérdida, no puede menos de hacerle participar en la pompa de estas honras y espera que todos los concurrentes asistirán manifestando duelo. Se prohíbe el uso de palo y manta por toda la ciudad. Para mayor comodidad de los concurrentes será la entrada por la puerta principal y la salida por las de los cruceros... y pará que todo se verifique con la magnificencia y grandeza que requiere este funeral, esperan que el pueblo como siempre guardará el mayor orden... para complacer a este lealísimo vecindario, estará el cenotafio a la vista pública hasta el día 8 inclusive del corriente mes.*” (Archivo Municipal. Valencia. Libro de Actas)

DESCRIPCIÓN DEL CATAFALCO

La ausencia de documentación gráfica dificulta indudablemente el estudio de este singular Catafalco. Sin embargo, la minuciosa y detallada descripción que sobre el mismo tuvo a bien publicar y repartir entre los

(15) A.R.A.S.C.V. Junta Particular del 22 de junio de 1823.

(16) *Diario de Valencia*. 10 de septiembre de 1823.

Aviso: Hoy en la Santa-Iglesia Metropolitana en las Exequias del Excmo. Sr. D. Francisco Javier de Elío, cantará la misa el muy Ilustre Sr. D. José M.^a Despujol, Canónigo de la referida Santa Iglesia y gobernador de esta Diócesis; por el Excmo. Sr. D. Veremundo Arias Teijeiro, Arzobispo de la misma, y dirá la oración fúnebre el M.R.P. Fray Francisco Hurtado de la Orden de San Agustín.

(17) A.R.A.S.C.V. Junta Ordinaria del 23 de junio de 1823.

asistentes, el mismo día de las Exequias, la Imprenta de Benito Monfort ayudan en buena medida a imaginar cómo fue concebido dicho monumento.^(*)

Según describe este interesante cuadernillo, el monumento ocupaba todo el área del Címborio de la Iglesia Metropolitana, hasta la altura del Presbiterio, con una escalinata frente a la puerta principal de 26 palmos de latitud, y otras dos laterales que confrontaban con las puertas de los brazos del Crucero, de 25 palmos cada una, y las mismas cinco gradas de elevación, haciendo que el presbiterio se extendiera a un mismo nivel y altura, lo cual “permite el que las Autoridades se coloquen con la debida decoración a presenciar y autorizar las Exequias”, destacando que tanto el suelo como las escalinatas estaban completamente enlutadas.

Con esta sola introducción, ya nos podemos hacer una idea de las considerables dimensiones del referido monumento, y que respondía bien al tipo de Catafalco que se puso en boga en España en el siglo XIX, tras la Guerra de la Independencia, en que se rinde culto al “héroe” caído. Al héroe se le exaltará de tal forma que las honras fúnebres o el aparato sepulcral que se le erige superarán incluso a los que se otorgaban en esos momentos a la misma realeza.

El Catafalco, pues, se levantó sobre el tablado de este Presbiterio y en el centro de los cuatro arcos torales del Címborio, donde se manifestaría el sepulcro o panteón, sobre el cual destacaría un pedestal robusto donde descansaría una columna firme de la **Nación**, derribada y truncada por los enemigos del **Altar** y del **Trono**, a quienes el difunto defendió siempre. La obra del Panteón comprendía el cuadro de 32 palmos de latitud con 23 de altura, con cuatro pilares de nueve palmos de espesor, cubiertas todas con robustos arcos y claves, y todo el vadio interior con una bóveda. Los referidos pilares se componían de un plinto de 2 palmos de altura, y de un zócalo de 5 palmos y medio, a cuyo nivel se hallaba la Urna Sepulcral conteniendo el cadáver.

Como se aprecia también en esta descripción, el nuevo culto funerario al héroe, no se conformaría —como en las Exequias Reales— con una representación fingida del cuerpo del difunto. Ahora se requería la presencia real del finado, aunque sean unos maltrechos despojos; se exhuma el cadáver, se le acicala, arregla y engalana y se deposita en la Urna Sepulcral del Túmulo Funerario. Existen numerosos ejemplos en España de este nuevo culto, como a los “héroes del 2 de Mayo” en Madrid, o más exagerado todavía a los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en 1821, siendo como estaban enterrados desde el siglo XVI; o también el del General Lacy en 1820, que fue embalsamado y paseado por la ciudad de

Barcelona un año después de su fusilamiento, lo propio que se hizo con el general Elío en mención.

Y continuando con la descripción del Catafalco, se subía al piso donde estaba la Urna Sepulcral por cuatro escalinatas, una por cada frente, con nueve gradas embebidas dentro del grupo de pilares. En el plinto del frente de cada pilar estaban las alegorías de unos **leones**, que simbolizaban el valor y la fortaleza y el sueño, y sobre los zócalos de los chanfrantes de los cuatro ángulos cortados de la obra destacaban cuatro estatuas corpóreas representando la **Prudencia**, la **Fidelidad**, la **Esperanza** y la **Religión**. La iconografía fúnebre de este Túmulo corresponde también al que acostumbraba a realizarse en esta época: en lugar de Virtudes Teologales, como en los Catafalcos Reales, se erigen representaciones escultóricas o en bajorrelieves, patrióticas o alusivas a resaltar las virtudes del héroe difunto.

El Sepulcro estaba coronado por unos jarrones perfumadores con dos niños sentimentales, y sobre las aberturas de las escalinatas se exhibían en sus centros los grupos de escudos de armas del difunto y de la Ilustre Ciudad cubiertos con mantones negros, cordones y borlas de oro, manifestando luto. Sobre dicho Panteón o Sepulcro, estaba la alegoría del pedestal y columna truncada y en el plinto de este pedestal destacaban cuatro alegorías a modo de mediorrelieves, uno por cada frente: en el primero, que miraba a la Puerta de los Apóstoles, se manifestaba el pasaje de cuando el difunto Elío entrega a S.M. el bastón de mando de Guerra y S.M. se lo devuelve; en el segundo, frente a la Puerta del Arzobispo, cuando el general enseña a S.M. la bandera que el tránsito a la Iglesia llevaba en la formación el referido oficial que manchada de sangre suya había salvado en la acción de los campos de Castalla; en el tercero, frente a la Puerta Principal, cuando el general Elío fue conducido a la Ciudadela por sus enemigos; y en el cuarto, frente al Altar mayor, cuando dentro del calabozo se hallaba el general rodeado de **Virtudes**, representadas corpóreamente, como el **Valor**, la **Fe** y la **Lealtad**; y en cada uno

(*) En el suplemento del *Diario de la Ciudad de Valencia* del domingo 7 de septiembre de 1823, en el que se critica la aparición sin licencia, el mismo día de las Exequias, de este cuadernillo, haciendo constar haberse tomado la providencia oportuna contra el impresor y Editores por su ligereza. Título de dicho cuadernillo: *Descripción del catafalco* que la M.I. Ciudad de Valencia ha erigido en el centro del címborio de la Santa Iglesia Metropolitana para celebrar las Exequias del difunto General don Francisco Javier Elío, en memoria del cumpleaños de su desgraciada muerte.

de los cuatro ángulos se levantaba una perfumada chata coloreada fúnebremente. En los netos de este pedestal, en cada una de sus cuatro caras, se veía esculpida con letras doradas una lápida de 9 palmos de ancha y 16 de alta, con las siguientes inscripciones:

1.ª) **“VENID SEÑOR, ENHORABUENA:/ OSÓ ENTRONIZARSE EL MONSTRUO DE LA INIQUIDAD./ DERRIBADLE CON MANO FUERTE./ POR VOS, EL EJÉRCITO VERTERÁ SU SANGRE./ LIBRAD A LA NACIÓN DE LOS MALES QUE LA AFLIGEN:/ DAD PRINCIPIO A LA ÉPOCA DE SU MAYOR GLORIA./ TOMAD, SEÑOR, EL BASTÓN: DE VOS RECIBIRÁ/ AUTORIDAD Y ESPLENDOR/. LO TOMA EL SOBERANO, LO DEVUELVE AL FIEL ELÍO/. MUESTRA A MIS VALIENTES LA SENDA/ QUE CONDUCE AL HEROÍSMO/. BAJO TUS ÓRDENES, SERÁN MODELO DE LEALTAD./”**

2.ª) **“CAMINA EL REY FERNANDO HACÍA EL TEMPLO:/ ELÍO LE PRESENTA LA BANDERA ENSANGRENTADA:/ VED, SEÑOR ESTAS MANCHAS:/ SANGRE ES DE ESE VALIENTE OFICIAL./ QUE DERRAMÓ A RAUDALES./ POR SALVARLA DEL FUROR ENEMIGO./ LA SENSIBILIDAD ENTRE LÁGRIMAS SE ASOMA A LOS OJOS/ DEL CARIÑOSO MONARCA./ AHORA LAS PALABRAS: LA BESA, PREMIA AL GUERRERO./**

3.ª) **“LA ALEVOSÍA MÁS ATROZ./ EN SU ÁNIMO IMPLACABLEMENTE RENCOROSO/ PROSCIBE AL GRAN DEFENSOR DEL SOBERANO:/ LA PERFDIA/ELEVADA AL MANDO MILITAR EN LA SEDICIÓN./ LANZA EN EL CALABOZO A LA VÍCTIMA INOCENTE./ LA MADRE ESPAÑA/-GIME DESCONSOLADA ENTRE CADENAS./ HORROR INVENCIBLE A LOS OPRESORES DE LA VIRTUD:/ LOOR ETERNO AL JUSTO QUE SUFRE IMPÁVIDO LA PROSCRIPCIÓN./”**

4.ª) **“EL CIELO BAJA A LA TIERRA./ MIRAD CONVERTIDO EN PARAISO/ EL CALABOZO DO YACE EL GRAN ELÍO./ PLÁCIDAS GIRAN EN TORNIO, Y LE CONSUELAN LAS VIRTUDES./ ABRAZA CARIÑOSA LA RELIGIÓN/ AL INVENCIBLE MÁRTIR DE LA PATRIA./ LA CARIDAD LE MUESTRA LA DORADA PALMA:/ LA CONSTANCIA LE CIÑE CORONA INMORTAL:/ EL GENIO CELESTIAL DESCRIBE LAS HAZAÑAS/ DEL ILUSTRE PRISIONERO./ RESPETAD, DICE AL TIEMPO, LAS VIRTUDES DE ELÍO:/ SEA A LA POSTERIDAD/ MODELO DE VIRTUD, DE PATRIOTISMO, DE FIDELIDAD./”**

El motivo principal de todas estas inscripciones era puramente propagandista, ya que la tarea moral y real de las Exequias de esta clase de Túmulos era exaltar la vida y la muerte del héroe, tratando de consagrarle por siempre en la memoria de las gentes.

En cada uno de los cuatro ángulos chanfrantados estaban colocados corpóreamente en escayola unas cabezas sentimentales, envueltas en toallas sosteniendo una cornisa del pedestal sobre el cual estaba colocada la base y columna dórica truncada con la estatua que simbolizaba el sacrificio, vestida a lo romano, con una mano puesta en una pira, y la otra con un puñal, hollando con sus pies los trofeos, insignias y distinciones ganadas por el difunto. Ocupando cada una de las otras tres caras, un genio corpóreo destacaba sosteniendo en la mano la **tea** —símbolo de la destrucción— y otros dos con dos corazones que significan el amor; y aún había otro más como el **reloj con alas** que figuraba el paso del tiempo. Todo estos genios sostenían parte del gran manto negro guarnecido con franjas y galones de oro.

Toda la obra del Catafalco imitaba mármoles a tres tintas, guardando el mismo orden de los que forman la propia obra del Cimborio, excepto de los del plinto del sepulcro y sus escalinatas que estaban figurando con tintes de jaspes negro. En los cuatro ángulos de la obra se veían colocados cuatro candelabros de 24 palmos de altura adornados fúnebremente con mantos negros, cordones y borlas de oro y cuyos pies, imitando mármoles y jaspes, sostenían cada uno los cuatro ciriales que alumbraban el suntuoso edificio.

Las tres puertas del templo estaban decoradas con fúnebres adornos: en la principal se veía colocada una medalla con el retrato del General Elío, en cuyo círculo se leían estos versos de Virgilio:

“DUX ERAT ELIO NOBIS, QUO JUSTIOR ALTER NEC PIETATE FUIT: NEC BELLO MAJOR ET ARMIS”.

En la de los Apostoles había dos figuras corpóreas que simbolizaban la Fortaleza y la Fama: leyéndose sobre la puerta esta inscripción:

“PENETRAD LOS UMBRALES DEL AUGUSTO TEMPLO: VED EL GRANDIOSO MAUSOLEO: EN ÉL YACEN LOS DESPOJOS DEL INMORTAL ELÍO. ¡TRISTE RECUERDO DE AQUELLOS ÚLTIMOS INSTANTES...!

¡OH TODAVÍA PALPITA EL CORAZÓN DE LOS BUENOS. NO LLOREÍS: LA CULPA, NO LA PENA, ENVILECE AL HOMBRE.”

Y en la del Arzobispo otras dos estatuas iguales a las anteriores, que representan la Humildad y la Abundancia, y sobre la puerta se leía:

**“VENID, ALMAS GENEROSAS: LLEGAD, CO-
RAZONES LEALES. LA PATRIA DOLORIDA
OFRECE SACRIFICIO DE EXPIACIÓN POR EL
DESCANSO ETERNO DEL GRANDE ELÍO. VI-
VIÓ SEGÚN DIOS. FUE EL APOYO MÁS FUER-
TE, Y LA DEFENSA DEL TRONO. TERROR DE
LOS MALVADOS: MODELO DE PROVIDAD”.**

La portada de San Agustín estaba adornada de mantas negras con franjas de oro: en ella se veía figurado el sepulcro donde estuvo depositado el ilustre cadáver, y debajo la siguiente inscripción:

**“NO OS DETENGÁIS, FIELES VALENCIA-
NOS: ENTRAD PRESUROSOS EN ESTE TEM-
PLO, EN ÉL ENCONTRARÉIS MONUMENTOS
DE LUTO, LLANTO Y SENTIMIENTO, VERÉIS
EL RESPETABLE CADÁVER DEL MÁRTIR DE
LA PATRIA DEL INMORTAL ELÍO; MURIÓ VÍ-
CTIMA INOCENTE SACRIFICADA POR EL ODI-
O Y LA VENGANZA; LA INIQUIDAD, LA ATROZ
CALUMNIA CAUSARON EL CRUEL ASESINA-
TO, LA CONSTANCIA, EL CARÁCTER DE ESTE
HERÓE FUERON LA CONFUSIÓN DE LOS MAL-
VADOS”.**⁽¹⁸⁾

Por toda esta descripción, podemos decir como conclusión que el referido Catafalco corresponde al tipo de Túmulo Funerario que normalmente se construía en tierras levantinas en la época Neoclásica y que todavía mantiene ciertos elementos heredados del Barroco. La simétrica conveniencia y decoro majestoso de todo el conjunto, el general carácter amable y sereno del mismo alejándose de concepciones demasiado bruscas, el empleo de orden dórico en sus columnas, el exiguo uso de iconografía macabra, etc., comparten esta hipótesis. De las reminiscencias barroquizantes también subsisten diversos elementos: los falsos oropeles de riqueza fingida, la teatralidad empleada, la gran profusión de figuras alegóricas, los motivos emblemáticos, las numerosas inscripciones resaltando las virtudes del difunto, los trampantojos..., etc.

Por todo lo descrito, podemos decir que los artífices de este singular Monumento, destacados artistas y miembros todos ellos de la Real Academia de San Carlos — Miguel Parra, Cristóbal Sales, José Gil— supieron plasmar en él el carácter del nuevo espíritu ilustrado, impregnado aún de no pocos tintes barroquizantes.

2. MAUSOLEO.

Los miembros gubernativos de la Real Academia de San Carlos reciben también una R.O.⁽¹⁹⁾ en la que se comunicaba que en la Iglesia donde se iba a colocar el cadáver del general Elío se erigiría un *Mausoleo* que

perpetuara su memoria y cuyo diseño sería aprobado por S.A.S. según los modelos que presentara la Academia o cualquier artista. La Academia se ocupó desde ese instante en adoptar los diseños de dicha obra y nombra una Comisión de los directivos y tenientes de las obras de Pintura, Escultura y Arquitectura, quienes formarían el diseño y que una vez formado presentarían a la Academia para su aprobación. Enterada también la referida Corporación por un oficio del Ayuntamiento del lugar donde se había de erigir el Mausoleo para colocar el cadáver, supo que se había elegido la *Capilla de la Trinidad* de la Iglesia Metropolitana, y se nombra a *Miguel Parra, José Gil y Cristóbal Sales* para que presenten el proyecto en borrador de la referida obra (julio 1823). Presentan, pues, los borradores, pero no son admitidos; se siguen presentando otros diseños, y por fin en julio de 1828⁽²⁰⁾ fue aprobado el diseño presentado en Capitanía General, por el Académico de Mérito *Francisco Calatayud*.

Comienzan, pues, las obras del referido Mausoleo, terminándose en 1830. El 10 de febrero de 1831 se coloca en él el cadáver del general con asistencia de todas las autoridades. Pero este Mausoleo, hermoso con vistosos relieves y adornos, no duró mucho tiempo, pues fue casi destruido por completo 4 años después “para evitar que se excitasen las pasiones, pues la *vista de los relieves podría exasperar los ánimos*”, diría la R.O. del 21 de abril de aquel año, que ordenaba la demolición, siendo trasladados los huesos del difunto el 17 de abril de 1835 al sitio donde se encontraron. El 8 de noviembre de 1840 el Ayuntamiento quitó los pocos restos que quedaban del dicho Mausoleo.

3. MONUMENTO EN EL LLANO DEL REAL.

Coincidiendo con el momento en que Angulema llegaba a España con los cien mil hijos de San Luis en 1823 —con cuyo auxilio Fernando VII se atrevió a abolir por 2.^a vez la Constitución—, Valencia creyó momento oportuno de dedicar un homenaje al general Elío, levantando un monumento en el mismo lugar que le sirviera de suplicio. De este modo comienzan a abrirse las suscripciones y el 5 de noviembre de 1825, D. José María de Carvajal, envía desde la Capitanía General un oficio al Secretario de la Real Academia, en el que hacía constar

(18) A.R.A.S.C.V. Legajo 73/2/22.

(19) IBIDEM. Junta Ordinaria del 20 de julio de 1823.

(20) IBIDEM. Junta de Comisión del 10 de julio de 1828.

que el Sr. Duque del Infantado —Secretario de Estado— le había comunicado la siguiente R.O.: “Enterado el Rey N.S. del Oficio de Vd. fecha del 5 del corriente, presentando a su soberano, aprobaron la idea de erigir en el Llano del Real de esa Ciudad un Monumento que perpetuara la memoria del heróe que defendiendo los sagrados derechos de S.M. fue inmolado por la furia Constitucional y después de examinado el dibujo y método de construcción se ha dignado S.M. aprobarlo todo y conceder el permiso para que se lleve a efecto en los propios terminos que Vd. propone, logrando ese Reyno pagar tan justo tributo al desgraciado general D. Francisco Xavier de Elío, sin grabar el Real Erario ni tampoco a los particulares. De R.O. lo digo a Vd. para su inteligencia y satisfacción y lo traslado a Vd. para que se sirva hacerlo presentar mañana en la Junta de esa Real Academia de Nobles Artes.

Valencia 5 de noviembre de 1825

(Firmado José María de Carvajal).⁽²¹⁾

Como consecuencia de esta R.O. cada uno por el lado del arte que profesaba, formaron el proyecto de un monumento que perpetuara la memoria de los sucesos acaecidos en el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Elío, y que debería colocarse en el Llano del Real, donde murió.

El pintor Miguel Parra, el arquitecto Cristóbal Sales,

el grabador Tomás de Rocafort y el escultor José Gil, presentaron al Secretario de la Real Academia los planos y perfiles de la obra con los dibujos de sus alegorías, para que la junta de Comisión de Arquitectura diera su aprobación. Ésta examinó el mencionado proyecto y acordó que se aprobara tanto los planes como método de la obra. D. Cristóbal Sales, una vez aprobados los antedichos planos, copia los mismos también para la Superioridad y Capitanía General y comienza a dirigir la obra, pero su salud se quebranta y tiene que abandonar la ciudad, suplicando a la junta se le “abstenga de la dirección” de la mencionada obra. Admitida por la Junta la solicitud de Sales, y como ya se había acordado anteriormente, acepta dirigir la obra del citado Monumento, los profesores Salvador Escrig —director de Arquitectura—, Joaquín Tomás, y José Serrano, “turnándose en la misma siguiendo el antiguo orden de antigüedad, cada uno de ellos por tres meses y en el caso que alguno hubiese de ausentarse por asuntos de su profesión, se encargue en su lugar el que le suceda por dicha antigüedad”.⁽²²⁾ (Fig. 3).

Las obras comienzan en el mismo lugar que le sirvió de cadalso, pero por los acontecimientos políticos diversos, nunca llegaría a concluirse por completo, y pronto se olvidó su existencia. Al cabo de los años —ya entrados en 1923— con motivo de la construcción del Palacio de la Feria Muestrario, y debiendo el administrador de la Marquesa de Ripalda⁽²³⁾ hacer unas rectificaciones necesarias, los obreros comenzaron el derribo de la tapia del jardín, y al llegar a una angulosidad, apareció empotrado en la pared el “busto de un hombre en mármol bien labrado de 1,30 m. y la cabeza de 36 cm.” (Fig. 4). Este busto, debido a la desidia y abandono del Monumento del que formaba parte, fue maltratado, rascadas y ralladas las facciones del mismo con saña, por lo que al ser encontrado en los años que hemos mencionado, era difícil la identificación del personaje. Por otra parte, se ignora el paradero actual del mismo.

En la lápida, en la parte baja, se leía: “Monumento a D. Francisco Xavier Elío”. Y en el cuerpo central de la lápida: “D.O.M. al benemérito general D. Francisco Xavier Elío, año MDCCCXXVI”.

4. PUERTA PRINCIPAL DEL PASEO DEL GENERAL ELÍO.

La Junta de Comisión de la Real Academia⁽²⁴⁾, leyó un oficio del Excmo. Sr. Capitán General —Presidente



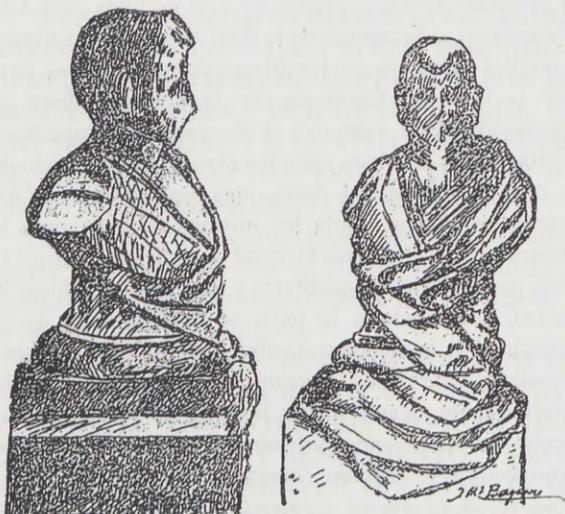
Fig. 3.- “Monumento en el Llano del Real”
Dibujo-proyecto en 1826

(21)IBIDEM. Legajo 73/4/41A.

(22)IBIDEM. Junta de Comisión del 2 de julio de 1826.

(23)Diario de Valencia del 18 de abril de 1826.

(24)A.R.A.S.C.V. Legajo 74/1/4A.



Busto del general Elío
(Apunte de perfil)

Busto del general Elío
(Apunte de frente)

Fig. 4.- "Busto deteriorado del General Elío"
Monumento del Llano del Real en 1826

también de la Entidad— acompañando el proyecto para la Puerta Principal —entrada en el Paseo del General Elío en la Plaza de Santo Domingo— y a la vez se lee el informe facultativo de construcción hecho por el director *D. Cristóbal Sales*, y habiéndolos examinado dichos proyectos e Informe, se aprobaron en todas sus partes.

El proyecto consistía en esculpir un *grupo remate* de la susodicha puerta, compuesta por el *Busto del General Elío* y *dos genios con las alegorías correspondientes*. Los profesores artistas que intervinieron en el proyecto serían: el arquitecto *Cristóbal Sales* y el escultor *José Gil*, quien presenta el modelo en barro del General Elío y de dos genios, el cual fue examinado en Capitanía General pareciendo del todo aceptable, con la única diferencia que debería dársele 4 dedos más a todo el grupo reducido por cuadrícula. El escultor *José Gil* se compromete a dejarlo terminado dicho grupo, debiendo ser remunerado su trabajo por 12.000 reales del vellón, a la vez que exige que las piedras y mármoles se le entreguen en su taller ya cortadas según las dimensiones⁽²⁵⁾ establecidas; que en el mismo día que las piezas queden en su poder, se le deberían entregar 2.000 reales de vellón a cuenta, alega también que cuando se hallare la obra a mitad, a juicio de peritos, se le entregaría 4.000 reales de vellón, y que cuando estuviesen las tres cuartas partes de su trabajo, se le darían otros 3.000 reales, siendo de su cargo la colocación en su lugar de todo el grupo... (21 de marzo de 1827).

En vista de los documentos, modelos de diseños, se acordó que hallándose como se hallaba la obra rayada en tamaño natural en el Convento de Santo Domingo, que sobre ella debería dibujarse el grupo y el jarrón que en el diseño se representaban, teniendo presente las observaciones hechas por S. E. el Capitán O'Donnell. Se nombró al pintor-Miguel Parra para hacer el dibujo acordado, el cual se colocó en su lugar sobre el rayado de la obra en el Convento de Santo Domingo, y pasó la Comisión a examinarlo considerándolo conforme para comenzar la obra, dando a todo el grupo medio palmo más de aumento.

Tras este análisis presentado, podemos decir como conclusión que aún hoy a pesar del tiempo transcurrido, la personalidad del general Elío sigue siendo enigmática, pues los acontecimientos que le llevaron una mañana del mes de septiembre al patíbulo, aún están confusos. Protector de las artes, sería grande la huella que nos dejó pues bajo su contribución se ejecutaron o se iniciaron muchas e importantes reformas urbanas y obras artísticas en nuestra ciudad, unas en la plenitud de su vida cuando ostentaba el poder y la gloria, y las otras tras su triste declive. Y debe subrayarse también que todo este conjunto de obras sería realizado por los mejores artistas que en aquellos momentos formaban parte de la Ilustre Academia de San Carlos —Cristóbal Sales, José Gil, Miguel Parra, Tomás de Rocafort, Salvador Escrig, Francisco Calatayud, etc.— y que la citada Entidad progresaría de forma notable mientras él la rigió.

Su persona y los hechos amargos que le rodearon sin duda se olvidarán en el lento devenir del tiempo, pero al menos recordemos las obras artísticas que se realizaron gracias a la inestimable y valiosa influencia emanada de su figura.

ANGELA ALDEA HERNÁNDEZ
Doctora en Historia del Arte

(25) A.R.A.S.C.U. Leg. 74/1/40

EVOCACION AL MAESTRO JOAQUIN RODRIGO, PREMIO “PRINCIPE DE ASTURIAS” A LAS ARTES, EN LA SESION DE CLAUSURA DEL CURSO ACADEMICO 1995-1996

Quieren los admirados musicólogos Ruiz Tarazona, Sopena y Vayá Pla, presentar a Joaquín Rodrigo como la continuidad, sin ruptura, del nacionalismo que tanta proyección internacional había otorgado a la música hispana en las dos primeras décadas del siglo XX. La propuesta parece incontrovertible, pero pienso que habría que matizarla. La palabra nacionalismo nos lleva a una identificación de lo nacional, como quería Menéndez Pidal, con lo vertebral castellanista-andalucista. Cierto y bien cierto, pocas obras han españolado más universalmente (y empleo el término acuñado por el inolvidable charlista García Sanchiz) que sus *Concierto de Aranjuez* o la *Fantasia para un gentilhombre*. Decir Rodrigo es decir Aranjuez. España es para la gran mayoría de quienes identifican un país con una música, la tierra del Aranjuez y más todavía si recordamos que el famoso concierto tiene como destinatario solista al instrumento más genuinamente ibérico: la guitarra. Gran mérito el de Rodrigo el de haber conseguido izar una bandera de tan emblemático simbolismo. Pues bien, no sólo el Aranjuez o el Gentilhombre, todos sus conciertos escritos para guitarra, posiblemente por el carácter del instrumento fuertemente enraizado en lo folklórico: el Aranjuez, el Gentilhombre, el Andaluz, el Madrigal e incluso otros compuestos para arpa, cello o piano poseen una fuerte raigambre hispanista precisamente nacida del uso temático de las canzonetas populares.

Con todo, Rodrigo es un autor classicista y lo es en el doble sentido de la palabra: clásico en la forma: tonal, y estructural en el sistema compositivo, clásico en la galantería y elegancia del recurso. Neoclásico hispano, pero hispano dieciochesco, cortesano, como las majas y majos de Goya, que no son sino en muchos casos aristócratas ataviados con ropajes populistas. Lejano de las farandulerías intensas, casi simbolistas de los Falla o Turina y más lejano todavía de los experimentos vanguardistas de Rodolfo Halffter o Roberto Gerhard, todos ellos, de un modo u otro, contemporáneos.

El maestro de Sagunto es fiel al material recibido en el legado del pasado. Un material que no distorsiona en su elaboración y que siempre permanece lleno de autenticidad en su discurso sonoro. Un material ennoblecido que es percibido con facilidad y que posee el valor sensitivo de la inmediatez y también de la descripción. Contemporáneo de una gran generación de músicos de

zarzuela. Rodrigo (que también la cultivó con donaire) supo huir del aplauso excesivamente fácil de un género cómodo y buscó su triunfo (y a fe que lo halló) en el campo del poema sinfónico y, sobre todo del concierto. Sin embargo reconoció en el género lírico un valor esencial dentro de la hojarasca que cubría los indudables méritos: la inteligibilidad del motivo, esto es la claridad. Lo cual, ni mucho menos, está reñido con la calidad ni con el uso de recursos de envergadura musical. En esta línea se pone en paralelo con los compositores de la generación del 27 que preconizaban la objetividad, y en el rechazo de toda banal grandilocuencia, como bien Rodrigo supo discernir.

Tuvo una formación muy amplia y profunda. En su oscuridad externa, la música se presentaba como un universo infinito de posibilidades a descubrir en el microcosmos de su inteligencia luminosa. Supo aprovechar las contingencias de unas relaciones envidiables en Valencia y París. Aquí dos personalidades impares de la renovación de la música le abrieron los ojos a las grandes posibilidades de la armonía: Chavarrí y Gomá, también un profesor de la Escuela de Ciegos y organista Francisco Antich, de quien decía el maestro de los críticos valencianos, el venerable don Eduardo: “Antich era un maestro al que Valencia no ha hecho justicia, un organista de mérito improvisador valioso que adoraba a César Franck cuando en nuestra tierra se vivía todavía en Mercadante y conocía a Wagner cuando sus paisanos estaban en Rossini y Meyerberer”. En París Dukas, Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert, Enesco, Honegger y sus compatriotas Arambarri, Falla, Mompou y Pujol

Quiero fijarme en los tres últimos. Conocido el bagaje de la renovación musical del París de los años 20, Rodrigo apuesta por el Ravel del paisaje ibérico de la *Alborada del gracioso* al que desde su personal criterio aporta colores de la paleta de Falla, sensibilidades del intimismo de Mompou y el descubrimiento de un instrumento solista como es la guitarra de la mano del más preclaro discípulo de Tárrega, Emilio Pujol. Los españoles de París estaban proyectando una música nacional en el extranjero, en un momento en que lo hispano interesa (Ravel, Debussy, Lalo, Chabrier). Este ambiente impactará en el joven músico ciego que en París recibe los mejores elogios de su maestro Paul Dukas.

Rodrigo a quien tras la guerra civil encontramos definitivamente asentado en Madrid se incorpora a lo que *Gaya Nuño* llamó para la escultura el renacimiento castellano: *Música para un códice salmantino, Sonatas de Castilla, Soleriana, Ausencias de dulcinea, Invocación y danza, Madrigales amatorios...* Un renacimiento musical que vuelve a buscar sus orígenes en el costumbrismo dieciochesco o barroco de la música de la corte, o de la jacaranda popular. La zarzuela era también buen exponente, aunque en menor nivel a la música de concierto de esa evocación de un romanticismo historicista y popular. El régimen también apostaba por el clasicismo tonal y la figuración plástica. Atrás han quedado, ¡que lástima! pinceladas del mejor acervo vernáculo. Entre ellas, la olvidada *Cançoneta* para violín y conjunto de cuerda, *Per la flor del liri blau* posiblemente el mejor poema sinfónico escrito en la historia de la música valenciana (bien distinto de los novelados *Una nit d'albaes* o *Es chopà hasta la moma* de Giner, o de los radiantes paisajes de las *Acuarelas* de López Chavarri o del descriptivismo intimista del *Colectici intim* de Asencio) y también el casi desconocido *Triptic de mossen Cinto* para una voz y orquesta, obras ambas escritas en Valencia en el bienio posterior a su boda en 1933 con la pianista turca *Victoria Kahmi*.

El gran mérito del maestro de Sagunto fue el de hacer una composición propia, hispánica, universalmente hispánica, partiendo de esquemas sabidos a los que impone la veladura de una tinta de luz mediterránea. Cuando parecía que el diatonismo estaba enterrado merced a los postulados *stravinskianos* y a las escuelas atonalistas, dodecafonistas y serialistas... Rodrigo escribe una de las más universales obras de la historia de la música. En medio de tanta búsqueda investigadora en el lenguaje musical, la evocación y la remembranza viene a satisfacer el anhelo de una sociedad que se encontraba incierta ante tanto predicado informe.

Clásico, rotundamente histórico, lleno de donaire descriptivo de la pradera goyesca, del Madrid borbónico de la ilustración aristocrática genuinamente castizo con el protagonismo del instrumento más hispánico: la guitarra. El Concierto de Aranjuez, auténtico best seller discográfico (menos en la sala de conciertos por causa de la escasa entidad sonora de la guitarra) revitaliza el instrumento hasta cotas insospechadas. En esta tesitura cabe decir que Segovia no le perdonó nunca a Rodrigo no ser el destinatario de tal partitura, cuando lo fue de tantas otras de *Ponce, Villalobos, Castellnuovo...* escritas al ánimo competitivo contra el invencible Aranjuez. De hecho el mismo Rodrigo escribió para él el *Gentilhombre* (de paradógica dedicación). Pero ya era tarde. *Yepes* se había consagrado con el concierto desde la mítica grabación con *Ataulfo Argenta*

en 1958 que marcó todo un hito de ventas y de nivel. La competencia fue rauda, *Sainz de la Maza* (a quien estaba dedicado), *Renata Tarragó, Alirio Díaz, Manuel Cubedo*, por hablar de los paisanos, se apresuraron a llevarlo al vinilo. Y a los pocos años la consagración internacional con todas las firmas discográficas y los más notables intérpretes foráneos, *Yamasita, Bream, Williams, Sölcher, Berghens*, y los jóvenes hispanos, *Bitetti, Fernández, Romero...* Interminable lista. Se suceden encargos y solicitudes de todos los grandes intérpretes soñando con que se vuelva a producir el milagro de el Aranjuez. Pero ello no sucede. No obstante, Rodrigo se une a la guitarra y la guitarra a Rodrigo. la vieja amistad con Pujol, el valencianismo de un instrumento, que tiene en sus alarifes la máxima producción nacional, fueron, tal vez, causantes del milagro. Es tonalmente y afectivamente, por paisaje y paisanaje, la continuidad de la escuela de Tárrega, vista a través de la óptica cromática de Falla y sentida desde un criterio de actualidad muy modernista, esto es el de incorporar elementos de la tradición musical a un lenguaje en el que no faltan soluciones del presente dentro de su extrema claridad.

Rodrigo es la guitarra. Es curioso como impone sus leyes la popularidad (y también el mercado). Sus demás conciertos, muchos de ellos musicalmente de gran fuste, no han tenido, en modo alguno la proyección de sus dos referentes guitarrísticos: el *Heroico* para piano, el *Galante* de cello, el *de Estío* para violín (todos ellos de la década del de Aranjuez) el *Pastoral* para flauta y el *Divertimento* para cello, el *Serenata* para arpa... La historia dirá.

El maestro de Sagunto que ha conseguido todos los premios y honras que artista alguno puede ambicionar —sirva de ejemplo el reciente “Príncipe de Asturias” por el cual felicitamos sinceramente al que es académico de honor de esta corporación— como es sabido, no tiene el don de la vista. Una epidemia de difteria infantil le privó de ese sentido a los tres años. Sin embargo el supo pintar en su lienzo de oscuridades los más hermosos paisajes. Su íntima soledad exterior le hace más activo para evocar ambientes que, en verdad, son ensoñaciones muy propias, llenas de una luz clara que no es (como quería el santo de Aquino) sino reflejo de su bondad sin sombras. El maestro vio en su infancia la luz del Mediterráneo, la luz de Sorolla y la conservó en la retina de su sensibilidad. Con ella pintó sus paisajes, radiantes y joviales de evocadora descripción y autenticidad.

Esta es, tal vez, la mayor de sus grandes virtudes creativas, la facilidad de revelar ambientes. Alguien escribió a propósito de *Rymsky Korsakov* que hubiese podido evocar el átomo, en solfa, de haberlo conocido. No el átomo pero si el cosmos ha descrito Rodrigo en la última

de sus composiciones sinfónicas: *A la busca de la más allá* nacida a resultas de la visita a una base americana de lanzamientos espaciales. El espacio de su noche oscura, cuajado de estrellas sonoras, es mucho más infinito que el que avistan nuestros ojos ciegos de evocación poética. Por ello penetrando en su música descubrimos ambientes y sensaciones que sólo a través de la visión emocional nos pueden ser revelados. Curiosamente, la música de Rodrigo es la luz. Curiosamente, la música de Rodrigo es

el paisaje, curiosamente, la música de Rodrigo es el ambiente, curiosamente, la música de Rodrigo es la evocación descriptiva, porque, sin duda, el maestro ve a través de la música y además —y esto es lo más importante— logra el milagro de hacer ver a todos, pero absolutamente a todos con la luz sonora del sol mediterráneo.

ANTONIO JOSE GASCO SIDRO

PALABRAS DEL ILMO. SR. D. MELCHOR HOYOS PEREZ, PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA CORPORACIÓN. 1996

Excelentísimo señor Presidente, Ilustrísimos señores Académicos, amigos todos:

Debo decirles que nunca podré agradecerles suficientemente este honor. Recibirme en esta docta casa significa estar entre vosotros y si bien el mundo empresarial, del que procedo, ha tenido escasa representación en esta **Real Academia de Bellas Artes de San Carlos**, por mi parte, asumo vuestras cualidades más características que son las de amar el Arte y la Belleza y desearía que mi intervención sirviera para la superación y la búsqueda de armonizar el Arte y la Empresa.

En las empresas la creatividad avanza con unos deseos de superación que inducen a no quedarse parados. El empresario ya no es el poseedor de riquezas y de negocios. Hoy, afortunadamente, tiene que estar más preparado, ha de conocer el *Marketing*, idiomas, finanzas, economía, así como otras muchas materias y poner la voluntad y la preparación para saber que no solamente la empresa empieza y acaba en la fabricación de un producto y en la consecución de un beneficio. El empresario debe ser algo más que un fabricante de productos o un creador de servicios.

Paralelamente a esta formación hay otra faceta importantísima, ya habitual en el mundo de los negocios, y es la de destinar una parte de los presupuestos a la formación del personal propio de la empresa, y también al mecenazgo. En este último apartado constantemente se aprecian índices importantes que dicen mucho en favor de lo que puede representar un país que avanza, un país que se está situando en las posiciones de vanguardia de Europa.

El mecenazgo se extiende entre nosotros con fundaciones que posibilitan la investigación o el estudio de cuantos temas mejoren nuestra sociedad, creando premios importante. Tenemos el **Premio Jaime I** propiciado por la *Fundación Valenciana de Estudios Avanzados*, a la que pertenezco como patrono-colaborador. Este año ya son cuatro grandes premios. En este mismo sentido la **Fundación Ramón Areces** que inició su mecenazgo hace unos años, aporta a nuestra cultura estudios empresariales y de otras muchas actividades de la Ciencia y las Artes.

Citaría otros premios producto del mecenazgo empresarial que se intensifica hacia las Ciencias, el Arte y Humanidades. Todo cuanto en la creatividad del hombre

favorece su iniciativa y su evolución. Las empresas tienen un principal papel hacia el futuro. Son ejemplo de lo que significan las fundaciones orientadas como premios o subvenciones para mejorar nuestra aportación hacia la sociedad. En estos días, el mecenazgo del **Banco Bilbao-Vizcaya** ha merecido la **Medalla de Honor** de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por mi parte y desde muy joven, siempre quise profundizar en el mundo empresarial con todas las innovaciones y que éstas fueran lo más bellas posible. Deseaba que lo útil también fuera bello.

En los años 50 inicié mi colección particular de pintura y escultura. Había profundizado mis conocimientos con largas y continuas visitas a museos; con mi amistad ya desde los años cuarenta, con artistas amigos dedicados en aquel tiempo a sobrevivir con sus obras que apenas alcanzaban cotizaciones. Luego se ha reconocido su valor porque este mundo del arte de siempre ha sido difícil.

Decía el insigne *Ignacio Pinazo Camarlench*:

"He sufrido tanta gloria en este país, que el infierno me debe saber a gloria".

Crear y desarrollar un empresa tiene también su sacrificio, sus agobios económicos; sus desvelos y sus inquietudes. Lograr permanecer es una proeza. La ventaja es que el empresario tiene su equipo de trabajo y de creatividad; mientras que el artista plástico es el único creador de su obra. No puede tener otra mente paralela para que sus creaciones de arte se multipliquen.

Mi otra actividad es la escribir. Mis temas son los de economía por una parte activa; y, por otra, el estudio del Arte. Mis encuentros juveniles en este mundo se remontan a los años cuarenta en un ambiente sumergido en el que los artistas luchaban por sobrevivir. De esa época guardo recuerdo de los malogrados *José Luis Hidalgo, Pérez-Contel, José Segrelles, Benjamín Palencia, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia, Ernesto Furió* y de un largo etc. De todos ellos surgirá el punto de partida de mi colección actual. Y guardo también un gran recuerdo de mis posteriores relaciones con el maestro *Francisco Lozano, José Esteve Edo, Nassio Bayarri, Ricardo Llorens Cifre, José Pérezgil, José Palmeiro, Martínez Novillo, Porcar*; también de *Juan de Ribera Berenguer, Pedro Cámara, José Estellés* y muchos otros que ya no enumero pero que guardo en mis recuerdos.

De todos ellos he aprendido a profundizar y conocer más vuestro mundo. A ellos van mis recuerdos de amigo y admirador. No soy pintor, tampoco escultor; simplemente, contemplo y vibro con vuestras creaciones. Y me emociona contemplar las obras maestras de mis pintores preferidos desde *Vicente López a Goya*; después, los impresionistas franceses, siguiendo con nuestros maestros del XIX en los que he volcado mis conocimientos de pintura desde el pasado siglo a la contemporánea de nuestros días.

Y como decía *Ortega*: “*Arte es sensibilidad para lo necesario*”.

Por su parte, mi ilustre paisano, *Benjamín Palencia* definía así la pintura: “*La pintura es pintura y no puede ser más que pintura. Por eso, el mejor cuadro es aquel que juega con formas sin otra intención naturalista y real. Basta y sobra con la expresión viva del material y la técnica tratados con sentido y sensibilidad*”.

En cuanto al gran literato *Luis Rosales* se expresaba así: “*La historia de la pintura es la historia de la mirada del hombre. Cada vez que miramos un nuevo cuadro se repite el milagro: en cierto modo lo estamos viendo por vez primera y en cierto modo estamos viendo en él la*

historia de la pintura. De hecho, nuestra visión no es nunca histórica”.

Como final, deseo excelentísimo señor, hacerle llegar para nuestro Museo de Bellas Artes, el lienzo del pintor valenciano *Salvador Martínez Cubells*, titulado “**La marquesa de Parcent**”. Hacer esta donación supone para mí entregar una obra que he admirado siempre y que forma parte de mi colección desde hace muchos años. Mi gran amigo *Luis Arcas* (q.e.p.d.), le tenía una especial predilección y en mi estudio donde estaba ubicado, pasaba Luis muchas horas contemplando detalles técnicos que yo también considero como del gran pintor del retrato que fue *Salvador Martínez Cubells*.

Y así resumo estas palabras que dirijo con toda mi admiración y respeto, por vuestro arte, por esa gracia de Dios puesta en vuestras manos. Recibid mi aprecio, consideración y afecto.

A todos, excelentísimo señor Presidente, ilustrísimos Académicos y amigos, gracias. Mil gracias por vuestra acogida y por el honor que me habéis otorgado de pertenecer a esta **Real Academia** a la que espero y deseo representar dignamente.

Molt Honorable Sr. D. Eduardo Zaplana, Presidente de la Generalitat Valenciana

INTERVENCION EN EL 228 ANIVERSARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Valencia, 21 de febrero de 1996

Excmo. señor Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos;
Ilmos. señores académicos;
señoras y señores:

La Comunidad Valenciana mira con realismo e ilusión hacia el futuro. Un futuro que ya ha comenzado, porque las épocas no siempre coinciden con las fechas redondas. La modernización de nuestra sociedad, en ese sentido, no va a tener que esperar al año 2000.

Pero el progreso material no es suficiente. En nuestra Comunidad, como en el resto de España, la cultura constituye el elemento vertebrador definitivo de la sociedad.

En consecuencia, el gobierno de la Generalitat Valenciana considera que ***la atención a la cultura ha de ser objeto primordial de la acción de gobierno en su conjunto***, y no responsabilidad exclusiva de un departamento.

Sólo a través del conocimiento de nuestro patrimonio histórico artístico, de nuestro legado cultural, podremos afianzar nuestro progreso.

Quiero expresar mi felicitación y mi agradecimiento a los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que lleva 228 años trabajando para que los valencianos tengamos unas señas de identidad propias y universales a la vez. Para que los valencianos, además de procurar ser eficaces en nuestro entorno profesional, sepamos desarrollar nuestra imaginación y nuestra sensibilidad hacia las manifestaciones culturales.

Por eso, como Presidente de la Generalitat Valenciana que refleja la voluntad democrática de autogobierno valenciano, el nombramiento de Presidente de Honor de este organismo entregado a la cultura y a la formación artística constituye para mí un motivo de orgullo.

Orgullo, ***porque la modernización social que nos proponemos tiene como antecedente la primera gran modernización, la de los instrumentos del saber, que abordó esta Real Corporación hace más de dos siglos.***

Sin su Real Academia, la Comunidad Valenciana, de hecho, no podría ser como es. Así lo atestiguan millares de documentos. Desde que un grupo de intelectuales

esbozó un primer proyecto, hasta su aprobación y respaldo por la Corona, los valencianos vieron ampliarse ya sus expectativas.

En plena Ilustración, pese a la tendencia centralizadora, la fundación de la Real Academia supuso un paso decisivo para nuestra historia y nuestra cultura.

Y esa descentralización progresiva, frente al espíritu inicial de la época, se debió a ilustrados de la talla de *Gregorio Mayans o Pérez Bayer*; que devolvieron a la Comunidad un rigor científico y literario. También a la vitalidad comercial y cultural que demostraban los ciudadanos.

Aquella entidad fundacional no ha dejado nunca de ser nueva. Ha sabido adaptarse siempre a las necesidades de cada momento.

Entre sus logros más evidentes, además de la pintura, la escultura y la música, impulsó ese arte tan a la vista de todos, tan popular, que es la arquitectura, creando los estudios universitarios en esa especialidad.

El carácter innovador y sistemático de sus enseñanzas hicieron que la Real Academia consolidara su prestigio, y atrajo a artistas de otros lugares. Como fue el caso de *Goya*, que, tras haber pasado por sus aulas, dejó testimonio del buen funcionamiento de la Institución.

El nombramiento, en su día, de *Ricardo Muñoz Suay* como académico —al que felicito sinceramente por la magnífica disertación que nos acaba de hacer—, supuso un nuevo paso para la Real Academia, al incluir de hecho, la cinematografía entre las materias desarrolladas en esta venerable Institución.

Como destacaba el propio cineasta y fundador de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en este mismo lugar, el 14 de mayo de 1991: “Nuestra época es la de la imagen.. Hoy el mundo está inmerso en el mundo de la imagen. Mundo e imagen son ya inseparables”.

El laboratorio de infografía, en marcha desde hace apenas unos años, es una muestra más de que los académicos se esfuerzan día a día por superarse en su cometido y por ofrecer un mejor servicio a la sociedad.

El actual Museo de San Pío V, tan importante, pese a que el público sólo ha podido conocer una parte muy reducida de sus fondos, tuvo también su origen en la Real Academia. En la colección que la Real Academia fue atesorando, y de la que es propietaria y responsable.

El público que ahora se recrea con obras como las del gótico primitivo, podrá apreciar los tesoros artísticos que aquí se han ido gestando lentamente, con dedicación y generosidad.

El Museo San Pío V sintetiza gráfica y espléndidamente, con sus pinturas, sus grabados, sus esculturas e imágenes, la cultura de esta Comunidad Autónoma.

Confío en que el nuevo impulso a la catalogación y restauración de sus fondos haga todavía más emblemático este Museo. Su nuevo director, *don Fernando Benito*, no sólo ha asumido ahora dicha tarea, sino que venía insistiendo en la necesidad de llevarla a cabo desde hace años.

Con la todavía reciente Dirección General de Museos y Bellas Artes, ***además de incrementar las restauraciones, se ha comenzado una política de descentralización.*** Una descentralización que acerca el arte histórico al pueblo y, con ello, facilita el acceso de todos los ciudadanos a los bienes culturales y artísticos. Una descentralización que ha permitido ya que obras del Museo San Pío V se contemplen en Alicante y en Castellón, a través de exposiciones que en breve llegarán a otras ciudades de nuestra Comunidad.

Quiero aprovechar esta ocasión para poner de relieve ante todos ustedes la actuación firme y decidida de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Una actuación ambiciosa, que se refleja con claridad en el fomento de la acción cultural, favoreciendo la libre creación y difusión de todo tipo de hechos culturales.

La actitud abierta, dialogante y a veces crítica para con el poder, de esta institución histórica, contribuye a generar confianza en el futuro de nuestra cultura. Una cultura fundamental para la calidad de vida que sin duda merecen los valencianos.

Quiero reiterar mi felicitación a los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, encabezados por su presidente, y expresarles mi satisfacción por el reconocimiento con que se me ha distinguido.

MUCHAS GRACIAS

JOSE BAGUENA SOLER, MUSICO ILUSTRE, DESCONOCIDO Y UNIVERSAL

Excmo. Sr. Presidente, Ilmos. Srs. Académicos, señoras, señores:

Quiero dar las gracias, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por el honor que me ha concedido al elegirme para este acto y quiero dar las gracias también a importantes personalidades del mundo de la Música, que podrían estar ocupando este lugar, con más derecho que yo, porque ellos difundieron la música de *José Báguena*, en los Auditorios más importantes del mundo y estrenaron sus obras. Al aceptar esta invitación, creo asumir el deseo de José Báguena, él me hizo depositaria de sus Memorias, sus cartas y sus manuscritos, en el terreno artístico-musical, nuestra relación adquirió dimensiones espirituales, que escapan a la relación maestro-alumno.

José Báguena fue un músico ilustre, enamorado de la filosofía y del principio platónico universal, de la armonía como valor absoluto y trascendente y del concepto matemático y cuantitativo de origen pitagórico.

Báguena, en su discurso de ingreso, como Académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el 19 de diciembre de 1969, escribió: "*Hay música de técnica y músicos de espíritu... Los músicos de espíritu, se contentan con la pequeña parcela que les ha tocado y miran hacia arriba, se elevan por su vertical, como los campanarios viejos, con agradables armonías y de esta elevación de espíritu, nace su mensaje musical, que comunican a la vida, permitiéndose para ello el gusto de elegir la técnica, por revolucionaria que sea*".

Nos aproxima a *San Agustín*, por su profunda religiosidad: "*El alma es bella cuando se despliega hacia Dios y se afirma en El*" y por su concepto musical, basado en una estética minuciosa, sobre la teoría de la igualdad o armonía de las formas. En sus Confesiones, a propósito del canto, hace una distinción, entre la significación del texto que se canta y la expresión de la música por los simples sonidos: "*Aún ahora —escribe—, siento la emoción, no del canto, sino de las palabras cantadas cuando lo son por una voz tersa y con una modulación conveniente*".

San Agustín, se refiere a la música cantada en la Iglesia, pero Báguena lo hará extensible a su obra y encontraremos, en su ópera *El Mar de las Sirenas*, sobre texto de *Calderón de la Barca*, a las deidades *Escila* y *Caribdis*, disputándose entre ellas, el derecho a la muerte de *Ulises*, en un canto a capella, donde la voz inflexiona un recitativo

perfecto, los instrumentos en silencio esperan, la palabra articula las frases y los sentimientos con austeridad, sin ningún efecto que adornándola distraiga el texto. Es uno de los tiempos más importante de la ópera, porque la nitidez y la claridad del momento, arrastra a una ópera con un claro sentido impresionista a umbrales muy lejanos.

No prodigaba efectos, ni palabras, lo cual no indica rareza de espíritu, sino humildad. Sus Memorias las encabeza con las siguientes palabras: "*A los ochenta años, veo mi vida como un largo paseo, por un hermoso valle de cardos espinosos y floridos...*" y relata su vida con parsimonia, con una visión sutil y lejana. "*Me gustan las cosas cortas*" —decía—, pero tuvo una vida larga y fructífera, cuarenta y seis años dedicados como funcionario a la Excma. Diputación Provincial de Valencia y ochenta años, para desarrollar el verdadero sentido de su vida, su sentido musical.

Báguena, pertenece a esa clase de grandes hombres, importantes compositores que dirigieron su actitud creadora, en una línea casi única, ellos y Dios y sólo les llegará a sus conciudadanos o al público en general, como una consecuencia inevitable. Por falta de orgullo o por humildad, pasan por la vida sin ruido aparente, aunque no real, pues sus obras son creaciones inmortales, que perdurarán para siempre. Báguena, por esto, nos recuerda a *Juan S. Bach*, cuya música durmió setenta y nueve años, desde su muerte en 1750 hasta 1829, cuando *Mendelssohn* la dio a conocer al mundo. *Marcel Proust* dijo: "*El arte se realiza en el silencio*", a lo que podríamos añadir las palabras de *Rilke*: "*Las obras de arte son de una soledad infinita*".

Bajo otro punto de vista, también podríamos compararlo con *Brahms*. Hoy nos parece exagerado considerar a *Brahms* como un revolucionario, pero indiscutiblemente fue un "evolucionista", y necesitó el impulso de mentes más abiertas, como la de *Schumann*, para comprenderlo. Así se podría considerar la música de Báguena, con una evolución demasiado rápida para el sentir de una época. *Sachönberg* escribió: "*El arte es un mensaje para la humanidad, aunque no siempre está hecho para que lo entiendan todos*".

Bach y *Brahms* son universales y la universalidad de la obra de Báguena, también es un hecho.

Su lenguaje lírico, con arquetipos clásicos, evoluciona hacia el mundo impresionista y politonal. Estamos en

1943, en el mes de marzo y desde la revista musical *Ritmo*, Juan Thomas anuncia el descubrimiento de tres jóvenes compositores valencianos: José Mir Félix, Miguel Asins Arbó y José Báguena Soler. “Báguena —dice el artículo—, busca, más que música en sentido abstracto”.

En 1948, el director de orquesta *Ataulfo Argenta*, presenta en Madrid el Preludio *El Mar de las Sirenas*. El concierto está patrocinado por el Ministerio de Educación Nacional y la Comisaría General de la Música. Al día siguiente en los periódicos, todos los críticos coinciden en la valía de la obra y de su autor. ABC, firmado por *Regina Sainz de la Maza*, YA, firmado por *José M.º Franco*, ARRI-BA, firmado por *Antonio Fernández Cid* y ELALCAZAR, firmado por *Conrado del Campo*. Si todas estas personalidades están de acuerdo, al afirmar que Báguena ocupa un lugar importante en el panorama musical nacional, su prestigio está reconocido y todas las ciudades importantes de España solicitan su obra.

En 1953 se estrena en la ciudad de Bilbao *Soldados en miniatura*, el último de sus *Tres Poemas Orquestales*, bajo la batuta del director *Jesús Arrambarri*. En una carta autógrafa, el maestro Arrambarri le escribe a Báguena tras el estreno: “*La gente rancia frunció el ceño, pero a los que aún conservamos el espíritu joven, nos satisfito*”.

A la Ciudad Condal llega su obra en 1955. El maestro *Tolcrá* la interpreta en el Palau de la Música con la Orquesta Municipal de Barcelona. En el Conservatorio del Liceo estrenan su obra coral *¿Quién es ese Rey?*, bajo la dirección de la profesora *Oller*, y en el Conservatorio Municipal, el maestro *Palau* diserta sobre la música de Báguena.

Su música se extiende a otros países. 1956, encontramos sus obras en los programas del Teatro Biondo en Palermo, Italia. 1958, su obra *Hilas* forma parte del Festival de Atenas, con la Orquesta Sinfónica de Radio Atenas y el maestro *Byron Colassis*. 1959, México, el maestro *Luis Ximénez Caballero*, interpreta al frente de la Orquesta Sinfónica de Xalapa-Veracruz, los *Tres Poemas Orquestales*, que incluye ese mismo año en una gira de conciertos, que durante los meses de noviembre y diciembre recorrió, hasta 34 ciudades mexicanas. Antes de finalizar el año, el maestro Ximénez Caballero le envía una carta, expresándole el deseo de grabar sus obras en microsurco para difundirla por EE.UU.

Un año después, los *Tres Poemas Orquestales* vuelven a interpretarse en Italia, en Palermo, con motivo de las Jornadas de Música Contemporánea que organizó el maestro *Ziino*, con la presencia de *Igor Strawinsky*.

Francia los programa, en la Sociedad de Conciertos de Dijón.

En España su obra también es especialmente considerada. El Comité Directivo de la Sección Española de la

Sociedad Internacional de Música Contemporánea, seleccionó su obra orquestal, *Microsuite para un ballet moderno*, en su Concurso Nacional de 1960 y tres años después, este mismo Comité seleccionó su obra *Sinfonía*.

En 1965, *Sinfonía* es seleccionada en Italia en el IV Concurso Internacional, de Composición, de Música Contemporánea, celebrado en Roma. A este concurso, acudieron representantes de 33 países, con la sola presencia española de Báguena Soler. Días después, el compositor *Goffredo Petrassi*, le envía una carta manifestándole su admiración y su felicitación.

Después de estos éxitos, llega uno de los momentos más importantes de su vida, su nombramiento como Académico de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia. En sus Memorias escribe: “*He pasado con mucho respeto, por delante de la puerta de marco de piedra, en la que la parte superior tenía el grabado de Real Academia de Bellas Artes de San Carlos... nunca pude imaginar que aquella puerta, que tanto respeto me infundía, se tendría que abrir, para que entrara en la Real Academia, acompañado como siempre, de mi mujer, Esperanza, a quien debo, por su estímulo en el momento más decisivo, toda mi dedicación a la música*”.

Su obra sigue divulgándose, en España, se interpretan sus obras en Valencia, Madrid, Barcelona, Bilbao, Santander, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Alicante, Monserrat, Reinosa y un largo etc.

Fuera del territorio nacional, su obra se difunde por América, Nueva York, Auditorio Lucrecia Bori y en gira por EE.UU. y Canadá, Rotterdam (Holanda), Museo de Arte Moderno, Porto (Portugal), Teatro Rívoli, Stuttgart (Alemania) Consulado Español. París (Francia) Conservatorio Nacional Superior de Música y en la Opera Cómica, con la Orquesta de Cámara de Lausanne, con motivo del 2.º Festival de París. Minsk y Moscú (Rusia), Viena (Austria), etc.

Su biografía y la catalogación de sus obras forma parte de diversos libros dedicados a la Historia de la Música y en Diccionarios Musicales, incluso forma parte del 1.º libro sobre “Música en España”, en lengua checa, realizado en 1981 por el musicólogo checo *Karel Lachout* en Praga (Checoslovaquia).

Desde 1979, compone muchas de sus obras por encargo. El Lied “Por amarnos, Señor” para soprano y piano con texto de su amiga y admirada poetisa *Agata Guzmán*, se debe a una petición de RNE, con motivo de la Semana Santa. Obra escrita con gran dolor, pues acontece tras la muerte de su esposa, *Esperanza*, cuando él ha decidido dejar de componer. “Diferencias elegíacas” para órgano, fueron escritas para el Instituto de Musicología Alfonso el Magnánimo. “Tricomía”, es un encargo del *Trío*

Diabelli. El trío “Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve”, lo compuso para la III Semana Internacional de Música de Cámara, que se realizó en la ciudad de Monserrat, bajo la dirección del maestro *Salvador Seguí*. Con motivo del Año Europeo de la Música, el Ministerio de Cultura le pide una obra, y nace “Sincronía para flauta y violonchelo”... No podemos por el tiempo seguir enumerando todas las obras, pero fueron muchas.

En el concierto de hoy, podremos escuchar obras muy jóvenes, escritas entre los años 1940 y 1943, que nada tienen que ver con su obra dodecafónica y algebraica de su última época. Su primer ciclo de Lieder, con visión de concierto, lo tituló “Becquerianas” y está formado por 3 Rimas del poeta *Gustavo Adolfo Bécquer*, “Endecha, ¿Te ríes? y Cendal flotante”. Posteriormente, separó la segunda de ellas *¿Te ríes?* y la incluyó en su segundo Ciclo, con la sencilla denominación de “Cuatro Lieder”, publicados por la Editorial Piles.

Endecha, pertenece a la Rima LXIV (64) y toma su título de su significado como Canción Triste o Poema Breve de lamento, pues no se ajusta a la forma literaria. *Cendal flotante*, es la Rima XV (15), Bécquer la tituló *Tú y yo, Melodía* y fue publicada en “El Correo de Moda” en octubre de 1860. *Endecha* y *¿Te ríes?*, fueron las primeras en estrenarse, en 1940, por la soprano *M.^a Pepa Carbonell*, hija de *D.^a María Jordán*, profesora de piano de muchas generaciones y de *José Iturbi* en su juventud. Este estreno se celebró en la “Casa de los Obreros”, pero se da la circunstancia, que el autor no pudo asistir, ya que le impidieron la entrada por no ser socio.

“Los Cuatro Lieder, Una voz tenue, *¿Te ríes?*, Hojas somos Señor y Mística Primavera”, fueron escritos en distintas época, pero todos son anteriores a 1950. Aunque escritos inicialmente para soprano y piano, existe su adaptación para coro de voces femeninas y su versión para soprano y orquesta.

En 1981, Báguena, ve realizarse una de sus máximas ilusiones, Viena, la ciudad de la música por excelencia, se convertía en crítico de su obra. Su concepción liederística

iba a ser comparada con la obra de *Schubert*, *Schumann*, *Wolf*, *Mahler* y los mejores compositores de música contemporánea, pero eso no le preocupaba, pensaba que no iba a existir tal comparación, creía, que Viena, estaba lo suficientemente preparada como para aceptar a cada compositor en su individualidad; además, lo que realmente le ilusionaba, es que sus notas flotaran por los mismos espacios en los que se movieron *Beethoven* y *Mozart*. Pero sería injusto, no tener en cuenta, que ese sueño, se convirtió en realidad gracias a la cantante *M.^a de los Angeles López-Artiga* (hoy Directora del Instituto de Investigación Musical de Valencia).

Los compositores, intérpretes y todos los músicos en general, sienten hacia José Báguena Soler una gran admiración y un gran respeto y, se le ha considerado como el Patriarca de la Música Valenciana. Su obra, como hemos visto, se ha difundido mucho más fuera de nuestras fronteras, que en el territorio nacional. Manuscritos y partituras suyas, los podemos encontrar en Roma, Londres o Japón, pero él nunca le dio demasiada importancia a este hecho. Sentía un gran respeto hacia los demás, se enternecía ante un pájaro, era feliz contemplando la naturaleza desde lo alto de una montaña, amaba la vida y amaba la música.

Wagner, escribió en su Diario, Venecia, 8 de diciembre de 1858, con respecto a Tristán: “siento a mi espíritu dilatarse enteramente en esta música. Estoy viviendo continuamente con ella”. Consideraba la inspiración como un milagro, pero temía a los intérpretes ¡qué horrible tormento!, se lamentaba.

Báguena, por el contrario, no sólo cree, sino que confía en ellos y los hace partícipes de su obra: “Los intérpretes —decía—, terminan la obra del compositor”.

Veamos hoy a la soprano *M.^a José Riñón* y a la pianista *Carla Cosmi*, acabar la obra de José Báguena Soler.

ANA GALIANO

DISERTACION DEL COMPOSITOR Y ACADEMICO CORRESPONDIENTE ILMO. SR. D. MIGUEL ASINS ARBO, CON MOTIVO DE LA "PRESENTACIÓN DE UN CONCIERTO INÉDITO" SUYO, PARA VOZ Y PIANO, INTERPRETADOS EN SESIÓN PÚBLICA DE 11 DE JUNIO DE 1996

Ilmos. Sres. Académicos y público amigo:

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a los compañeros de la Academia por ofrecerme la oportunidad de presentar en este concierto algunas de mis últimas obras, entre las que figuran, como casi siempre, los temas valencianos, tan entrañablemente habituales en mi quehacer musical.

En ocasión tan grata para mí, especialmente por estar con vosotros, he sentido la necesidad de componer unas canciones al estilo valenciano sobre epigramas de poetas festivos tan famosos como *Bernat i Baldoví*, *Sanmartín i Aguirre*, *Constantí Llombart* y *Salvador Estellés*.

En realidad, no tengo noticias de que este género literario, burlesco, tan celebrado en reuniones y fiestas de antaño, haya servido a los compositores actuales para tejer nuevas músicas o melodías. Quizá esto se deba a su estilo desenfadado, pero la verdad es que en esto estriba, precisamente, lo que me ha atraído: su gracia pícaro y sus ocurrencias de doble filo que a mi parecer, encajan en el humor valenciano. De esta forma han nacido, sin ningún remilgo y un tanto frescachonas, estas **Cançonetes de Agredols**, para gente curiosa y sencilla.

En cuanto a la música empleada, pienso que encaja dentro de un estilo propio de la época, entre finales del

siglo XIX e inicios del actual, es decir, entre la tonadilla, la zarzuela, el cuplé y hasta el foxtrós. Con todos estos elementos, combinados según los textos epigramáticos, las **Cançonetes de Agredols** se moverán como pez en el agua y, sus variadas peripecias, nos pedirán una sonrisa en la primera parte del programa.

La segunda parte estará integrada por tres epigramas castellanos anónimos, cuyo estilo difiere sensiblemente de los valencianos, ya que con unos textos verdaderamente impecables y una música que puede hacernos recordar vagamente la opereta, nos traslada a tiempos no muy lejanos, cuando estaban tan en boga.

Finalmente, **Canciones para el recuerdo** es una obra formada por tres canciones originales de la poetisa *María Guerra*. Estas canciones, tituladas: I. "Los días que pasaron", II. "Cuando llegue el invierno" y III. "El baile", siguen una línea tierna y delicada, de un romanticismo exquisito.

Tal, que así es el concierto inédito de esta velada, dirigido a un público inteligente y amable, al que desearía no aburrir demasiado.

Por ello, muchas gracias por vuestra atención.

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO,

1995 - 1996

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. SESIÓN INAUGURAL

En la festividad de San Carlos, onomástica de la Academia, y con la solemnidad acostumbrada, tuvo lugar el día 7 de noviembre de 1995.

Se iniciaron los actos con la Misa de apertura de curso, oficiada por el Muy Ilustre Sr. *D. Jaime Sancho*, quien pronunció una brillante homilía, acompañándose la celebración de motetes polifónicos interpretados por la Escolanía de la Virgen de los Desamparados. Seguidamente, dio comienzo la sesión académica, en la que, tras la lectura reglamentaria de la Memoria anual anterior por Secretaría, tomó la palabra el Académico de Número Ilmo. Sr. *D. Salvador Aldana Fernández*, quien disertó sobre el tema "Lo maravilloso de la pintura gótica valenciana",



El Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana en la Conferencia de Apertura de Curso 1995-96

obteniendo general aplauso por su brillante intervención, y cuyo texto se publica en las páginas del último número de la revista Archivo de Arte Valenciano, portavoz y órgano de esta Real Academia. A continuación, el Presidente, Excmo. Sr. *D. Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco*, hizo entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1995 y Diploma, a la Universidad Politécnica de Valencia,

recogiéndola su Rector, *D. Justo Nieto*, quién agradeció la misma y dedicó unas sentidas palabras en el acto. Finalmente la Presidencia declaró inaugurado el curso académico 1995-1996, con lo que se dio por concluida la sesión.



Entrega de la Medalla al "Mérito en las Bellas Artes" a la Universidad Politécnica de Valencia



El Presidente de la Real Academia, D. Felipe M.ª Garín y el Rector de la Universidad Politécnica D. Justo Nieto

2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Curso intenso de trabajo el que finaliza con la apertura de un nuevo curso, en el que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se ha reunido en veintiuna 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, del Convenio y del préstamo de obras de arte; y las de Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas.

De entre las sesiones extraordinarias de carácter público merece destacarse la celebrada con motivo del 228 Aniversario de la fundación de la Academia, en 21 de febrero, en la que intervino el Académico de Número, Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay, quien disertó sobre el tema "El Cine es Literatura", obteniendo general aplauso del auditorio, y acto en el que el Muy Honorable Presidente de la Generalitat Valenciana, Sr. D. Eduardo Zaplana y Hernández-Soro, recibió de manos del Presidente de la Academia el Título y Medalla acreditativos de Presidente



El Académico de Número Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay, durante su conferencia en el acto conmemorativo del 228.º Aniversario de la fundación de la Academia



El M.H. Sr. D. Eduardo Zaplana, Presidente de la Generalitat Valenciana, recibiendo el título acreditativo de su condición de Presidente de Honor de la Real Academia



Otro momento del acto

de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, agradeciendo en un emotivo discurso el Sr. Zaplana tan alta distinción y destacando la brillante labor de fomento, estudio y progreso de la Academia llevada a cabo en el ámbito de las Bellas Artes en el transcurso de sus más de dos siglos de dilatada vida.



Acto conmemorativo del 228.º Aniversario de la Fundación de la Academia. "Síntesis de la Historia de la Real Academia" por el Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández

Otras sesiones a reseñar, también de carácter público, fueron las celebradas por la Academia, relacionadas con conferencias, homenajes, mesas redondas y encuentros. Entre los primeros destaca el ciclo de conferencias titulado "Las Otras Arquitecturas", celebrado durante los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre, que contó con la participación de diversos Catedráticos de Historia del Arte de Universidades españolas, que trataron sobre los temas siguientes: el Dr. D. Alfredo Morales sobre "Las microarquitecturas de las artes congéneres"; el Dr. D. Juan Miguel Serrera sobre "Ut pictura, Architectura. La pintura mural en Hispanoamérica"; el Dr. Fernando Marías



Ciclo de conferencias: "La otras arquitecturas". D. Alfredo Morales, D. Alvaro Gómez-Ferrer y D. Joaquín Bérchez



D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos



D. Juan Miguel Serrera

sobre "La ficción arquitectónica en la Pintura del Renacimiento"; el Dr. *D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos* sobre "Arquitectura real y fingida en la Pintura del Barroco"; el Dr. *D. Joaquín Bérchez, Gómez* sobre "Mirando a Pozzo en el Barroco hispánico"; y el Dr. *D. Juan Antonio Ramírez* sobre "La Arquitectura en el Cine".



D. Juan Antonio Ramírez



D. Fernando Mariás

Acto destacado, con fecha de 16 de mayo, fue la conferencia impartida por *Dña. María Gómez Rodrigo*, Técnico en Conservación-Restauración del Patrimonio Mueble de la Catedral de Valencia, que versó sobre el tema "Quemados en la Catedral. Identificación y restauración", quien fue muy aplaudida.

En mesas redondas cabe reseñar la celebrada el pasado mes de junio en el Salón de Actos de la Academia, a

solicitud de la Asociación de Amigos de la Poesía, que contó con la participación de destacados escritores y poetas.

También tuvieron importancia otros diversos actos culturales, destacando el celebrado con fecha 20 de diciembre en "Homenaje dedicado a José Iturbi", en el que el Director del Palau de la Música *D. Javier Casal Novoa* dictó una conferencia sobre "El rastro de José Iturbi: Una aproximación al maestro en el centenario de su nacimiento", para seguidamente interpretarse un concierto de piano a cargo de *Marisa Blanes*, con obras de *Ravel* y *Granados*. De igual modo adquirió relevancia el acto que tuvo lugar el día 2 de abril con una "Conferencia-concierto en homenaje al compositor José Báuena Soler", en la que la profesora *Ana María Galiano* disertó sobre el tema "José Báuena Soler, músico ilustre, desconocido y universal", interpretándose a continuación un concierto por la soprano *María José Riñón* y la pianista *Carla Cosmi*, con obras de autores españoles para voz y piano.



D.ª Ana M.ª Galiano durante la Conferencia en "Homenaje al compositor José Báuena Soler"



M.ª José Riñón y Carla Cosmi. Concierto en homenaje al compositor José Báuena Soler

Asimismo, y en el Salón de Actos de la Academia, el día 11 de junio tuvo lugar una conferencia-concierto en la que el Académico Correspondiente Ilmo. Sr. *D. Miguel Asíns Arbó* disertó sobre el tema "Presentación de un concierto inédito", actuando seguidamente en concierto para voz y piano *Patricia Llorens* y *Fernando Taberner*, que interpretaron obras del propio Asíns Arbó en estreno absoluto.



Patricia Llorens y Fernando Taberner interpretando obras del compositor Miguel Asíns Arbó

3. ACTO DE CLAUSURA

Gran relevancia adquirió la sesión de clausura, de las actividades públicas de la Academia, celebrada el día 9 de julio, en la que disertó el Ilmo. Sr. *D. Antonio José Gascó Sidro*, Académico Correspondiente en Castellón, sobre el tema "Evocación del Maestro Rodrigo, Premio Príncipe de Asturias de las Artes 1996", quien fue muy aplaudido, pasando seguidamente el Académico Correspondiente Ilmo. Sr. *D. Melchor Hoyos Pérez* a dar lectura



Conferencia de Clausura, Curso 1995-96 a cargo del Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro

al texto que presentaba en su ingreso en la Corporación, recibiendo las insignias de su condición académica y ofreciendo un programa musical el trío "Johannes Bramhs", de clarinete, violoncelo y piano, dedicado a *Beethoven*.



Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez en su ingreso en la Corporación, recibiendo diploma y medalla

4. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS

En nombramientos de Académicos de Número, en sesión de 9 de enero, tuvo lugar la elección a favor del compositor *D. Amando Blanquer Ponsoda*, por la Sección de Música, en la vacante producida por el Ilmo. Sr. *D. José Báguena Soler*, quien tomó posesión del cargo en acto público celebrado el pasado 25 de junio, en que leyó su discurso de ingreso sobre el tema "Las estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX", contestándole en nombre de la Corporación el Académico de Número Ilmo. Sr. *D. Salvador Seguí Pérez*, ofreciéndose a continuación un programa musical interpretando obras para clarinete, flauta y fagot, del propio Blanquer.



Acto de recepción del Académico de Número electo Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda



Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez contestándole en nombre de la Corporación

También en sesión de 9 de julio se procedió a la elección de Académico de Número para cubrir la vacante producida por fallecimiento de *D. Luis Gay Ramos*, resultando elegido por unanimidad el arquitecto *D. Ramón Jiménez Iranzo*.

En cuanto al nombramiento de Académicos Correspondientes, en sesión de 12 de diciembre de 1995 se acuerda el del crítico y Catedrático de Historia del Arte Dr. *D. Juan Angel Blasco Carrascosa*, para Académico Correspondiente en Villafamés; y en sesión de 5 de marzo de 1996 se acuerda el nombramiento de los siguientes Sres. Académicos Correspondientes: el cineasta *D. Luis García Berlanga*, en Madrid; el pintor *D. Julio Argüelles Fernández*, en La Coruña; el empresario *D. Melchor Hoyos Pérez*, en Albacete; y el historiador de arte *D. Francisco Javier Delicado Martínez*, en Yecla y Jumilla.

5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS

La corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de su Miembro de Número desde el año 1969, *D. Luis Gay Ramos*, Doctor Arquitecto, que estaba en posesión de la Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil, habiendo desarrollado diversos cargos oficiales y una profunda labor en la reconstrucción de muchos edificios valencianos. Posee además abundante obra tanto religiosa (proyecto y dirección de iglesias y conventos) como civil (cinematógrafos, hoteles, edificios oficiales y de viviendas, etc.) repartidos en numerosas poblaciones de nuestra Comunidad.

También ha sido pérdida significativa para la Corporación la del Académico Correspondiente en Madrid *D. Miguel Asíns Arbó*, Miembro de la misma desde el año 1979, músico y compositor de origen valenciano, recientemente fallecido. Fue también Miembro de la

Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España y estaba en posesión de la Cruz de San Hermenegildo. Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre sus obras principales destacan sonatas líricas, canciones para canto y orquesta, coplas, poemas sinfónicos y otros.

6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL

Indirectamente vinculada con la Corporación, ésta hizo constar su pésame por el fallecimiento de *D.^a Patrocinio Nácher*, esposa del Académico de Número Ilmo. Sr. *D. Salvador Aldana Fernández*.

En sesión de 6 de febrero se dio cuenta de la gratitud por parte del Patronato del Museo a la labor realizada por el Director saliente Ilmo. Sr. *D. Joaquín Company Climent*, Académico Correspondiente de esta Corporación, subrayando las cordiales relaciones mantenidas durante su gestión con la Academia, acordando la Junta trasladar un oficio al Sr. Company, felicitándole por su buena labor desarrollada.

La Academia, habiendo procedido a la aprobación de sus nuevos Estatutos en Junta General Extraordinaria de 18 de julio de 1995, en sesión de 9 de abril último informó de la conversación mantenida con el Conseller de Cultura en relación a los Estatutos modificados de la Academia, determinándose el envío, para su sanción, del texto definitivo de los mismos a la Casa Real Española; y para su conocimiento a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, habiéndose recibido recientemente dictamen jurídico de la citada Conselleria, con lo que proseguirán los trámites para su sanción definitiva que esta Academia confía se realice en breve plazo.

Otros acuerdos adoptados fueron, en sesión de 9 de abril el de adherirse a una propuesta cursada por el Ayuntamiento de Valencia, en solicitud de una calle dedicada al escultor *Vicente Beltrán Grimal*, Académico que fue de la Corporación; y en Junta de 7 de mayo, el de elevar una propuesta a dicho Consistorio con el fin de que se rotulase una calle en la capital del Turia con el nombre del escultor *Luis Marco Pérez*, Miembro que fue de la Academia.

En cuanto candidaturas a Premios, en Junta Ordinaria de 5 de marzo se propuso para el "Premio Príncipe de Asturias 1996" al insigne compositor valenciano Excmo. Sr. *D. Joaquín Rodrigo Vidre*, Académico de Honor de la Corporación, premio que le fue concedido el pasado mayo por su aportación a la música del siglo XX. En sesión de 9 de abril fue elevada la candidatura del Padre *Miguel Batllori Munée* para la Décima edición del "Premio Internacional Menéndez y Pelayo". Y en Junta de 9 de julio fue propuesta la candidatura de *D. Manuel Galduf*,

Director de la Orquesta Municipal de Valencia, para el "Premio de la Fundación Guerrero de Música Española - 1996".

Y en relación a felicitaciones a Miembros de la Academia por su participación en eventos culturales, exposiciones, distinciones y otros, en la sesión de 4 de junio la Corporación adoptó el acuerdo de felicitar al Presidente de la Corporación Excmo. Sr. *D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco* por la "Distinción Cultural 1995 del Gobierno de la Generalitat Valenciana"; al Académico de Número Ilmo. Sr. *D. Joaquín Michavila Asensi* por la obtención del Premio "Alfonso Roig"; al Académico de Número Ilmo. Sr. *D. José Esteve Edo*, por el homenaje que se le tributó en el Círculo de Bellas Artes; a los Académicos y arquitectos Ilmos. Sres. *D. José Mora* y *D. Mauro Lleó* por el Premio del Colegio de Arquitectos; y al Académico Correspondiente Ilmo. Sr. *D. Santiago Calatrava Valls* por la obra del Estadio de Estocolmo.

7. MOVIMIENTO DE FONDOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS DE ARTE

Diversas son las obras de escultura y pintura, propiedad de la Real Academia, que han participado en exposiciones de dentro y fuera del país, merced al Convenio suscrito entre la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que se procede a su reseña.

En sesión de 12 de diciembre y a solicitud del Dr. *D. Manuel Muñoz Ibáñez*, Director del Centro Cultural "La Beneficencia" y Sala Parpalló de Valencia, se accedió al préstamo temporal de diversas obras de los pintores *Salvador Tuset*, *Manuel Moreno Gimeno*, *Enrique Navas*, *Genaro Lahuerta*, *Joaquín Michavila* y *Francisco Pons Arnau*, con destino a la exposición celebrada en la Sala Parpalló del 20 de febrero al 5 de mayo de 1996. También, y a solicitud de *D. Fernando Perera Mezquida*, Director del Centro Nacional de Exposiciones, se acordó el préstamo de la obra "Retrato de D. Agustín Domingo", de *Francisco Domingo Marqués*, para la Exposición "Los Salones Artal", que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, en Madrid, de 15 de diciembre de 1995 al 15 de enero de 1996. También en sesión de 12 de diciembre se aprobó el préstamo de obras del Maestro de Villahermosa, *Bernardo di Betio Bardi*, "Il Pinturicchio", y de *Paolo de San Leocadio*, para la Exposición itinerante "Las madonnas en el San Pío V", celebrada en las ciudades de Alicante, Murcia y Castellón, a petición de *D. Carlos Mateo Martínez*, Gerente de la Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.

En sesión de 5 de marzo se autorizó el préstamo temporal de dos lienzos de *Joaquín Sorolla*, con destino a la Exposición "Los Sorolla de Valencia", promovida por la

Presidencia de la Generalitat Valenciana y celebrada en el BASS Museum of Art de Miami, de abril a junio del año en curso; y en meses sucesivos, en el Museo de San Carlos de México, Distrito Federal; en la Lonja del Pescado, de Alicante; y en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Castellón. También se accedió al préstamo de treinta y dos pinturas y veinte dibujos, de autores valencianos del siglo XVIII, para la Exposición “Bodegones y Flores de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia”, en la Sala de Exposiciones “La Lonja del Pescado” de Alicante, en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Castellón, y en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En sesión de 9 de abril, y apreciando unas condiciones favorables de ubicación y exposición según el dossier recibido de Zaragoza, se accede al préstamo temporal de diversas obras de *Francisco de Goya*, con destino a la Exposición que el Museo de Zaragoza viene organizando en aquella ciudad, conmemorativa del 250 Aniversario de su nacimiento. También relacionado con el tema Goya, se accede a la solicitud formulada por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, del préstamo de varios dibujos, documentos y libros para una exposición conmemorativa sobre dicho pintor a celebrar en Valencia.

De igual modo se accede al préstamo temporal de la obra de *Mariano Salvador Maella* titulada “Apoteosis de Adriano”, confiada para la Exposición “Pintura Española en el siglo XVIII” celebrándose en The Spanish Institute y Museo de Indianápolis desde el 5 de septiembre de 1996 al 19 de enero de 1997.

En sesión celebrada el día 4 de junio se dio cuenta de las solicitudes del préstamo temporal de varias obras de pintura con destino a la Exposición “Del Regionalisme al Modernisme en els fons pictòrics del Museu de Belles Arts de València”, celebrada en la Casa de Cultura de Altea, en la Sala de Recepciones de la Diputación de Castellón y en “La Lonja del Pescado” de Alicante, para las que se solicitaron por parte de la Dirección General de Museos y Bellas Artes obras de *Emilio Sala*, *Manuel Benedito*, *Peris Brell*, *Pons Arnau*, *Tomás Murillo*, *José Segrelles*, *José Mataix*, *Roberto Domingo*, *Constantino Gómez*, *Bartolomé Mongrell*, *Enrique Navas*, *José Ribelles* y *María Sorolla*.

Con destino a la Exposición “La Pintura Valenciana desde la Posguerra al Grupo Parpalló”, celebrada en la Sala “Josep Camarón” de Segorbe y en el Museo de l’Almudín de Xàtiva, fueron solicitadas obras de *Salvador Tuset*, *Francisco Pons Arnau* y *Genaro Lahuerta*.

Y en sesión de 9 de julio se trató de la solicitud recibida de *D. Juan Manuel Bonet*, Director del IVAM, referente al préstamo de la obra titulada “San Lucas escribiendo su Evangelio al dictado de la Virgen”, pintura sobre tabla

del maestro de Villahermosa, con destino a la Exposición “Juan Eduardo Cirlot y su mundo” a celebrar en el Centro “Julio González”, de Valencia, resolviéndose previo intenso debate favorablemente.

Y, dada la urgencia del tema, en 19 de septiembre fue convocada Junta de Gobierno para tratar la salida de diversas obras para la Exposición “Obras Maestras Valencianas del Museo de Bellas Artes de Valencia: Pinturas y dibujos (siglos XIV al XX)”; que organizada por la Fundación del Banco Central Hispano, se viene desarrollando en Madrid de octubre a diciembre del año en curso, aprobándose la salida temporal de siete tablas, dieciocho óleos y veintitrés dibujos. También se aprobó la salida temporal de una obra de Joaquín Sorolla con destino a la Exposición “Los Sorolla de Valencia”, a celebrar en el Museo de Arte de Ponce, de Puerto Rico; así como se autorizó la salida del dibujo de Francisco de Goya titulado “Academia” con destino a la Exposición “Goya y sus inicios académicos: Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (siglos XVI al XX)”, que se lleva a cabo en el Palacio Sástago de Zaragoza.

Dada la dinámica actual de solicitudes de préstamo de obras de arte, dicha Junta de Gobierno acordó proponer el estudio de un nuevo procedimiento entre el Patronato del Museo y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Previamente, en sesión de 9 de abril, ya se había informado de la conversación mantenida con la Conselleria de Cultura referente a los préstamos de obras solicitadas a la Academia, tratándose de la conveniencia de una mayor coordinación entre el Patronato del Museo de Bellas Artes y la Academia, en lo relativo a la salida de determinadas obras de arte.

Asunto relacionado con el patrimonio artístico de la Academia y tratado en la sesión de 9 de abril es el de los relieves escultóricos, propiedad de la Academia, que se hallan depositados en la Facultad de Bellas Artes. Al efecto, en dicha Junta, se comisionó a los Sres. Académicos *José Esteve Edo* y *José M.^a Yturralde* para que iniciaran las pertinentes gestiones con miras a su devolución, informando dichos comisionados de la favorable conversación mantenida tiempo después con la *Dra. Pilar Roig*, Catedrática de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Directora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la misma, y manifestando que dichos relieves podrán ser trasladados a la Academia cuando ésta lo solicite, en espera de que haya espacio para su exposición.

Destacar en cuanto al préstamo de obras librarias, el del libro titulado “Manual del ingeniero”, del que es autor *Manuel Valdés*, un ejemplar de promedios del siglo

XIX, del que la Confederación Hidrográfica del Júcar, previa petición formal, ha realizado una brillante edición facsimilar de la obra, reproduciendo de su contenido una carpeta de láminas.

Cabe subrayar en este capítulo la intensa labor que viene desarrollando el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia, restaurando obras de pintura, propiedad de esta Real Academia, que frecuentemente participan en exposiciones itinerantes.

8. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER GENERAL

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 febrero fue tratada una petición de la Conselleria de Cultura referente a la elección de un representante de la Real Academia para que formara parte de la Comisión del Patrimonio Arquitectónico de carácter histórico-artístico, delegando a tal fin en el arquitecto *D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo*, Secretario de la misma.

A solicitud del Consorcio de San Miguel de los Reyes fue nombrado de igual manera el Secretario General de la Real Academia, para realizar dictamen, junto con representantes de otras Entidades e Instituciones, sobre usos posibles del Real Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.

En Junta celebrada en 7 de mayo se dio cuenta del escrito cursado por la Diputación de Valencia para que la Academia se pronunciara sobre la reproducción de obras de su patrimonio de escultura, para lo que delegó en los Miembros de su Sección de Escultura que oportunamente informaron sobre el particular al Sr. Diputado de Cultura de dicha Institución.

En sesión de 4 de junio se trató del escrito recibido de la Dirección General de Patrimonio Artístico, interesando de la Academia la adhesión a la petición de Patrimonio de la Humanidad para el palmeral de Elche, acordándose al efecto la adhesión a la misma. En misma sesión, y a instancias del Académico de Número Ilmo. Sr. *D. José M.ª Yurrealde*, la Academia apoyó el proyecto de estudio y difusión de un plan de mejora histórica del conjunto hospitalario de San Juan del Hospital en Valencia.

En sesión de 9 de julio se pasó a la Sección de Arquitectura, para su dictamen, la propuesta de la Conselleria de Cultura sobre la declaración de Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento, para la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Vistabella del Maestrazgo (Castellón); y recientemente, y con el fin de emitir informe, otra propuesta de la misma Conselleria, sobre el expediente

que se incoa de declaración de Bien de Interés Cultural para la Santa Iglesia Catedral Basílica de Segorbe.

También 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. Por otra parte, el Académico Secretario, como arquitecto de las obras de ampliación que se practican en el edificio del Museo de Bellas Artes de Valencia, informó en sesión de 6 de febrero, sobre el estado de las mismas en su tercera fase y del inicio de una cuarta para fines de 1996, indicando que en esta última fase se localizarán los espacios definitivos de la Academia, y que estos cumplen las aspiraciones de la misma, para que pueda realizar en las mejores condiciones posibles su servicio a la cultura y a la sociedad.

9. DONACIONES

En lo referente a obras ingresadas en sesión de 4 de junio se notifica la recepción por parte de la Academia del cuadro del que es autor el pintor *José Mongrell* titulado "Retrato de María Millán", óleo sobre lienzo fechado en 1894, donación de *D.ª Laura Ballester Millán*, a través del albacea testamentario *D. Vicente Martí Bellido*, además de la disponibilidad de un millón de pesetas para dotación de becas o ayudas a estudiantes de Bellas Artes o pintores.



"Retrato de María Millán", óleo sobre lienzo del pintor José Mongrell, del año 1894, donación de Laura Ballester Millán

Y coincidiendo con el acto público de clausura del curso académico 1995-1996, que tuvo lugar el día 9 de julio, y con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente, el Ilmo. Sr. *D. Melchor Hoyos* hizo entrega a la Academia de un óleo sobre lienzo titulado "Retrato de la Marquesa de Parcent", pintado por *Salvador Martínez Cubells*.



*"Retrato de la Marquesa de Parcent",
óleo sobre lienzo del pintor Salvador Martínez Cubells,
donación de D. Melchor Hoyos al hacer su ingreso
como Académico Correspondiente de la Corporación*

10. MEDALLAS Y DIPLOMAS

La Real Academia en sesión de 9 de enero acordó hacer entrega de la Medalla y Diploma como Presidente de Honor de la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos al Muy Honorable Presidente de la Generalitat Valenciana, *D. Eduardo Zaplana*, que así se hizo en el acto conmemorativo del 228 Aniversario de la fundación de la Academia celebrado el pasado 21 de febrero.

En sesión de 16 de octubre se acordó por unanimidad otorgar la "Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1996", en memoria del arqueólogo *D. Alejandro Ramos Folqués*, y en la persona de *D. Rafael Ramos Fernández*, Director del Museo Arqueológico Municipal de Elche, estando prevista la entrega de dicha distinción en el acto de apertura del curso académico 1996-1997.

11. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Un año más, coincidiendo con el curso finalizado se publica la revista "Archivo de Arte Valenciano", que es portavoz de esta Real Academia, en el número 76 de su dilatada trayectoria, siendo veintitrés los trabajos históricos, artísticos y musicológicos, que avalan el interés científico de la edición. A cuantos profesores e investigadores contribuyen con su desinteresada colaboración a mantener el alto nivel del órgano oficial de la Corporación, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud.

12. 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. Ambas cuestiones han sido posible y lo serán a lo largo de todo el año 1996, debido a la prórroga del Convenio que tanto la Generalitat Valenciana como la Real Academia han acordado para adecuar la fecha de caducidad del Convenio al año natural 1996.

La Academia, reunida en Junta de 9 de noviembre de 1995, tras larga deliberación de sus miembros, acordó denunciar el Convenio como estaba previsto en el mismo, facultando a su Presidente para iniciar conversaciones con los representantes de la Generalitat Valenciana, conducentes a la formulación de un nuevo Convenio de colaboración de mutua ayuda; Convenio que está pendiente de establecerse y que la Academia confía que se produzca de forma satisfactoria para los fines culturales de esta Institución.

Es de estimar también la ayuda económica tradicional recibida de la Dirección General de Universidades, y la subvención del Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

13. PERSONAL CIENTÍFICO, TÉCNICO Y ADMINISTRATIVO

En trabajos de patrimonio histórico-artístico y documental académico, inventario de fondos de obras artísticas, funcionamiento del Archivo Histórico de la Academia y asesoramiento a los investigadores procedentes de Universidades, Organismos oficiales y Entidades culturales, intercambio de publicaciones periódicas con el boletín "Archivo de Arte Valenciano", registro informático y trabajos institucionales de la Corporación, hay que contar con la colaboración, como personal contratado por esta Academia, de los Licenciados y Doctorandos en Historia del Arte *D. Francisco 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 *María Concepción Martínez Carratalá*, Adjunta a Presidencia.

En la Corporación vienen realizando servicio de prestación social sustitutoria tres estudiantes universitarios, por delegación de la Secretaría de Estado, Universidades e Investigación, del Ministerio de Educación y Ciencia.

El servicio de Biblioteca de la Academia estuvo a cargo de D.^a *Carmen Rodrigo Zarzosa*, Doctora en Historia del Arte, comisionada al efecto por el Museo de Bellas Artes de acuerdo con la Real Academia, colaborando cuando es necesario en la misma voluntarios de dicho Museo.

La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambio y adquisición de publicaciones, siendo un centenar los libros y dos centenares las revistas de carácter científico ingresados.

Y con la lectura de este punto da por concluido el resumen de la memoria del curso 1995-1996, de lo que como Secretario certifico, en Alicante, a 4 de noviembre de 1996.

ALVARO GOMEZ-FERRER BAYO
Secretario General

BIBLIOGRAFIA

ALIAGA MORELL, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Col·lecció “Arxius i Documents”, núm. 16, València, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, 1996, 281 pág., sin ilustraciones.

Lo que desde los años treinta de nuestro siglo *Post y Saralegui* trataron de resolver con denodado esfuerzo sobre la difícil personalidad del que ellos consideraron como un solo pintor, el valenciano *Gonçal Peris*, ahora, de forma clara y concisa, aparece resuelto en el valioso libro de *Joan Aliaga*: “*Els Peris i la pintura valenciana medieval*”, València, 1996. Con bastantes menos hipérbolos que las utilizadas por nuestro siempre recordado *D. Leandro de Saralegui*, el joven profesor de la Universidad Politécnica de València ha optado por una paciente y, desde luego, desacostumbrada consulta de los archivos valencianos, lo que le ha permitido verificar, contrastar, pero sobre todo iluminar, un horizonte que ahora vemos mucho más nítido sobre la personalidad de los Peris. Es así como puede afirmarse que “evidentement, el *Gonçal Peris*, conseller de la ciutat (1362 ó 1376), devía ser una persona adulta i és impossible que fos el *Gonçal Peris àlies Sarrià*, que mor en 1451” (p. 29). Y conste, en aras a la transparente veracidad de la que en todo momento hace gala el profesor Aliaga, que las dos lacónicas noticias de 1362 (docs. 1 y 2, p. 137) podrían no ser absolutamente coincidentes con nuestro *Gonçal Peris* pintor; en ellas todavía no se especifica su profesión. Sin embargo, en la noticia de 1376 (doc. 3, p. 137) *Gonçal Peris* aparece meridianamente citado como “conseller” del oficio de freneros (al cual pertenecían los pintores valencianos de ese momento), lo que resulta concluyente de su inequívoca condición de maestro pintor. Por tanto, si en 1376 ostentaba un cargo de tanta relevancia sin duda tenía, cuando menos, 25 años (cfr. *Pere Hieroni Tarazona: Institucions dels furs i privilegis del Regne de València*, 1580, copia facsímil, València, 1984, p. 172-177). Es decir, si murió en 1451, y echamos las cuentas hacia atrás, resulta que *Gonçal Peris* vivió cerca de un siglo. Imposible, sin duda, a la luz de los documentos publicados por *Joan Aliaga* (p. 137-239).

Pero además de resolver el citado problema a través de los nuevos documentos pertenecientes a *Gonçal Peris*,

el profesor Aliaga contribuye también con datos inéditos referentes a la infancia de *Gonçal Sarrià* (*Gonçal Peris* alias *Sarrià*), lo que zanja cualquier duda documental sobre la inequívoca existencia de dos Peris con el mismo nombre (hipotéticamente parientes, aunque en absoluto hermanos, ni hijos de *Antoni Peris* como hasta ahora apuntaba la historiografía tradicional), si bien con cronología bastante diferenciada (*Gonçal Peris*, documentado entre 1362 ó 1376 y 1423, y *Gonçal Sarrià*, documentado entre 1380 y 1451, fecha en que muere; cfr. cuadro genealógico, p. 43). Según el documento 38 *Gonçal Sarrià* era menor de edad en 1380 (p. 32 y 189), en cuya noticia se demuestra que toma el segundo apellido de su abuelo materno, *Joan Sarrià* (p. 32, 55, y 189), aunque en verdad su nombre puede aparecer indistintamente citado (incluso en un mismo documento, por ejemplo en el testamento de su mujer *Margarita*, de 1437, p. 222) como *Gonçal Sarrià* y como *Gonçal Peris de Sarrià*. De todas formas, *Gonçal Peris*, a quien tenemos documentado hasta 1423, es otro pintor, y nunca aparece consignado con el apellido *Sarrià*.

Todo este embrollo onomástico y cronológico no es baladí, sino que conlleva, como bien escribe Aliaga, “una modificació important dels esquemes establerts de l’anomenat estil gòtic internacional valencià i descarta la hipòtesi de l’arrencament del pintor (*Gonçal Peris*) a l’obra de *Pere Nicolau*” (p. 44). En efecto, el inicio de la actividad pictórica de *Gonçal Peris* ya no puede situarse en torno a 1400, como se había estimado desde *Tramoyeres* (1907) hasta *Antoni José Pitarch* (1982) y, desde luego, se hace bastante insostenible el atractivo andamiaje conceptual creado por el profesor José i Pitarch sobre los Peris, e incluso sobre el resto de la pintura gótica valenciana. Hasta hace muy poco todos tomábamos a *Pere Nicolau* como el padre artístico de *Gonçal Peris*, además de punto de arranque de una supuesta escuela valenciana más o menos autóctona, pero ahora resulta que “el punt d’inici de l’escola valenciana del gòtic internacional hauríem de concretar-lo en la figura del pintor *Gonçal Peris*” (p. 44), quien ya en 1376 aparece como “conseller de la ciutat”, en representación del citado oficio de freneros (doc. 3, p. 137). Se codea desde entonces con el poco conocido pintor florentino, *Francesco Simone* (1397), autor tal vez del famoso retablo de *Bonifacio Ferrer* (propuesta de Aliaga, p. 28), pero además aparece en

diversas ocasiones estrechamente relacionado con maestros tan destacados como *Marçal de Sas* (1404, 1405), *Guerau Gener* (1405, 1407), *Jaume Mateu* (a partir de 1408), *Pere Nicolau*, de cuyos bienes, ya difunto, fue tutor Gonçal en 1409, *Joan Palazí* (1413), *Antoni Peris* (1422), e incluso, aunque de refilón, aparece en relación con Gonçal Sarrià (pleito de Gonçal Peris con Jaume Mateu de 1409), lo que aún hace más concluyente y definitivo (véase más arriba) la incontestable existencia y diferencia entre uno y otro Peris, en una misma fecha (p. 32 y 165).

Debo aclarar, sin embargo, que el libro de Joan Aliaga no constituye en exclusiva un nutrido y elaborado dossier documental, a pesar de que en él se aportan 84 valiosos documentos, algunos inéditos y la mayor parte con nueva revisión paleográfica —a cargo de las competentes y expertas *Lluïsa Tolosa* y *Maite Framis*—, además de corregidos y a menudo ampliados (destaca la riqueza artística, técnica e histórico-social que se desprende de los dos extensos pleitos, inéditos, entre Gonçal Peris i Jaume Mateu, 1408 y 1409 respectivamente, doc. 13 y 15, p. 145-174). Además, como digo, de toda esta riqueza documental, el texto de Aliaga contribuye con un elaborado estado de la cuestión historiográfica sobre el problema de los Peris (cap. II y III) y, más importante todavía, aporta un catálogo razonado de lo que a juicio del autor, podrían ser los respectivos corpus de obra pictórica de Gonçal Peris (desde el “Santo Domingo” del Prado hasta el “Rostro de un monje” del Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 94-99), de Gonçal Sarrià (desde las “Cabezas de reyes de Aragón” del Museu Nacional d’Art de Catalunya hasta el “Retablo de San Martín y el pobre” del Museo de Bellas Artes de Valencia, p. 99-109), del círculo de Gonçal Sarrià (“Santa Lucía” del William College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, p. 109-110), del círculo de Gonçal Sarrià-Jaume Mateu (fragmentos de un retablo de Burgo de Osma y “Retablo de San Juan Bautista” de Ródenas, Teruel, p. 110-113), también de Pere Nicolau y seguidores (desde el “Retablo de los Gozos Marianos” del Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta los fragmentos de un “Retablo de San Pedro” procedente de Sueca, p. 113-126) y, por último, un conjunto de obras que por el momento Aliaga estima oportuno dejarlas como “d’autor desconegut” (p. 126-136). Toda una reordenación del corpus pictórico relacionado con los Peris, Pere Nicolau, Jaume Mateu y seguidores, lo que fundamenta de nuevo la validez de este buen libro.

Sus propuestas aparecen siempre razonadas y argumentadas con neutra convicción, distinguiendo en todo momento entre obras documentadas y obras atribuidas. Añade a todo ello una exhaustiva relación de las fuentes de archivo consultadas (p. 241-244), además

de una extensa bibliografía que le acredita como un sólido investigador que a lo largo de diversos años ha sabido nutrirse de los precedentes historiográficos más destacados de la pintura gótica valenciana.

De todos modos, se trata de un libro absolutamente abierto, en el mejor sentido de la palabra. Quiero decir que sus mismas consideraciones suscitan nuevos interrogantes. Por ejemplo, la cuestión en torno a qué pudo haber realizado Gonçal Peris entre 1362 (o 1376 si se prefiere una fecha más segura) y 1405, cuando pinta, con *Guerau Gener*, el “Santo Domingo” del Museo del Prado (p. 85-88 y 95-96). Es decir ¿quién fue Gonçal Peris antes de 1405? Esto, y las posibles controversias que podría acarrear la nueva recolocación de Gonçal Peris, entre *Llorenç Saragossa*, el debatido *Maestro de Villahermosa*, o incluso entre otros importantes maestros más tardíos como *Starnina*, *Francesco Simone*, *Miquel Alcanyís*, *Marçal de Sas*, *Pere Nicolau*, *Antoni Peris* y el propio *Gonçal Sarrià*, son, como digo, cuestiones difíciles que ahora todavía cobran una mayor complejidad. Cabe esperar y confiar en la aparición de nuevas obras y documentos, lo que a buen seguro acontecerá en futuras investigaciones del calibre que aquí nos ocupa.

Sólo un aspecto me parece que la empaña: la ausencia de ilustraciones. Me cuesta creer que una institución tan experta y acreditada como la IVEI (Institució Valenciana d’Estudis i Investigació) haya obviado ilustraciones en un libro como éste. Evidentemente con el coste de ellas se hubieran dejado de publicar quizá dos libros al cabo de un año, pero me parece que *Edicions Alfons el Magnànim* no debería dejarse atrapar por ese anhelo tan triste como indebido de nuestros días, de acumular logros (en este caso libros publicados al cabo de un año o de una legislatura política) con un criterio más cuantitativo que cualitativo. Estoy seguro que tomarán buena nota.

Creo, en resumen, que estamos ante una excelente aportación sobre la pintura valenciana medieval, aportación que se suma a las tesis doctorales presentadas por *Antoni José i Pitarch*, *Mathieu Hériard Dubreuil* y quien suscribe, en la pasada década de los ochenta, amén de una larga tradición historiográfica que pasa por *Tramoyeres*, *Mayer*, *Sanchis Sivera*, *Tormo*, *Post*, *Saralegui*, *Gúdiol*, *Camón*, *Cerveró*, *Garín*, *Soler d’Hyver*, *Rodríguez Culebras*, *Catalá*, *Hernández Guardiola*, *Tolosa*, *Framis*, etc. Todos ellos, en mayor o menor medida, han contribuido a que Joan Aliaga haya podido dar un paso más, sólido y muy positivo, en el complejo conocimiento de la pintura gótica valenciana.

XIMO COMPANYY

DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: “El Escorial en los libros de viaje de época romántica”. En *Literatura e Imagen en El Escorial* (Actas del Simposium). San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996, págs. 567-598 con 4 figs. en el texto. Se publica tirada aparte [separata].

Asiduo participante en Congresos y Encuentros dedicados, en sucesivas y monográficas ediciones, a aspectos concretos (música, escultura, ciencia) del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, promovidos por el Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, y coincidiendo con la celebración del Simposium “Literatura e Imagen en El Escorial” en septiembre de 1996 en dicho Real Sitio, el historiador de arte *Francisco Javier Delicado Martínez*, Académico Correspondiente de la de Bellas Artes de San Carlos, ha dado a conocer en las Actas del mencionado Congreso un extenso trabajo dedicado al Monasterio de la Orden Jerónima reseñado, y a los comentarios que sobre el edificio hicieron en sus rutas de viajes —destinados para gentes de vida regalada y lectores en casa— prestigiados viajeros del extranjero en el transcurso del siglo XIX, que a España se allegaron en plena época romántica.

Sabido es que la mole de granito que fue monasterio, mausoleo y morada regia nunca gozó de los parabienes de los románticos, tan idílicos ellos y tan irónicos; quizás por estar situada más abajo de los Pirineos (significativo el título de una de las obras de estos viajeros “Tra(s) los Montes”, de *Th. Gautier*; que da nombre también a una de las regiones más bellas de Portugal); acaso por constituir el cenobio un mundo hermético y oscuro, o tal vez por no responder su estética a la arquitectura gótica alemana como ellos hubiesen pretendido. Y no digamos la aversión a la figura de su mentor, la del monarca *Felipe II*, para el que tuvieron las más vituperadas afrentas.

Así pues, con irónica habilidad, *Javier Delicado* inci- de en las figuras de los ensayistas franceses *Alexandre Laborde*, *Theophile Gautier*, *Alexandre Dumas*, *August Emile Bègin*, *Charles Davillier* y la condesa *Valerie de Gasparín* (ésta excesivamente puntillosa y mordaz), y del británico *Richard Ford*, y se convierte en portavoz de los cronistas que, mediante sus narraciones —más que reiterativas, coincidentes—, nos van introduciendo en las intimidades del gran edificio de piedra berroqueña, a cual más apasionada y detractora, que con pulcritud va anotando y resaltando. Saga de viajeros que escribieron para un público burgués, vivieron de la pluma y pintaron el paisaje y paisanaje del viejo sur —de Europa, claro— a modo de folletín, atraídos por su arcaico retraso, de tal

suerte que no dudaron en opinar —y se está convencido, cuando escribían en la pasada centuria— que el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue mera sombra del pasado, haciendo hincapié en su aspecto cuartelero (Ford y Gasparín), y escasamente convenciéndoles del conjunto monumental, hoy Patrimonio Histórico de la Humanidad, el retablo mayor y el palacio de los Borbones; no así la iglesia, de aspecto desnudo y frío —dirán—, o el Panteón de Reyes, sombrío y lúgubre; y menos el paraje, que considerarán inhóspito lugar de extremado clima.

Pese a tanta denostación, según cita *Javier Delicado*, esa pléyade de viajeros es el punto de referencia de los relatos, y a la vez que miran a España con entusiasmo y la conciben como el país de la libertad por excelencia, sienten una preocupación por el pasado y una añoranza del tiempo y espiritualidad perdidos.

La lectura crítica de la ponencia que nos ofrece *Delicado* sobre la “octava maravilla del mundo” resulta tan amena como si de una novela se tratara —sin perder su rigor histórico y artístico—, y se ilustra con litografías de “Vistas de El Escorial” recreadas por *David Roberts* y los hermanos *Adolphe* y *Emile Rouargue*, y de portadas de libros de viajes por España, de *Th. Gautier* y *A.E. Bègin*, que ayudan a dar ambiente al romanticismo que se escruta.

FELIPE M.^a GARIN

MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XIX*. Murcia, Ayuntamiento, 1996, 252 páginas con 29 ilustraciones en el texto reproducidas en blanco y negro.

Como se ha anotado en algún que otro lugar de las páginas del presente “Archivo”, el siglo XIX configuró en el arco mediterráneo (Murcia, Valencia, Cataluña) una decadente escuela de escultura, salvo alguna que otra honrosa excepción hecha (*Baglietto*, *Ginés*, *los Pastor*,...) en el ámbito de la tradición imaginera murciana, en la que subyace una pervivencia de lo salzillesco, en un momento en el que existe una “quiebra” (la adjetivación es de Melendreras) de la talla en madera, en beneficio del monumento conmemorativo o público en las grandes capitales españolas, de gusto neoclásico, trabajado en materiales nobles (mármoles y bronce), de más aparato, alarde creador y “vistosidad”, al ser destinados a presidir espacios abiertos (plazas, parques y jardines), realizados por aquellos artistas que emigraron a la Corte (*Giraldo Bergaz*, *Ramón Barba*) y destinados a la Villa y Corte.

Ello se desprende de la lectura a las conclusiones a las que llega y nos ofrece el prolífico investigador *José Luis*

Melendreras Gimeno, en su obra acerca de los escultores murcianos que florecieron en la pasada centuria. Este competente profesional de la Historia de la Escultura de la región hermana —tierra tan próxima y tan ligada por estudios afines a quien estas líneas suscribe—, da referencia detallada de la vida y obra de veintidós artífices de la estatuaria murcianos, y de otros imagineros (*Juan Dorado*, *Damián Pastor*, *Venancio Marco*) que tuvieron relación con el entorno de la capital del Segura, a través del trabajo con la gubia y el cincel. Compendio preciso que viene a sumarse a otros importantes repertorios ya existentes sobre artistas murcianos, tales como el de *Andrés Baquero Almansa* (que registra nómina de los profesores de las Bellas Artes Murcianos desde el siglo XV al XIX) publicado en 1913; *Joaquín Espín Rael*, que hace lo propio con los de su ciudad, Lorca, en 1931; y *Antonio Oliver*, que aborda la plástica de aquellos creadores de las artes surgidos durante la primera mitad del siglo XX, en un estudio dado a conocer en 1952.

Novedad destacada del presente estudio es el catálogo —provisional— de obras documentadas que nos proporciona el profesor Melendreras Gimeno y la relación de otras que se desconoce su fecha, considerando sería de interés también —es una sugerencia hacia el autor— la inclusión de aquellas otras obras hoy desaparecidas por catástrofes, desamortizaciones, guerras y expolios, que acaso podamos conocer en otro estudio de campo que publique, dedicado al patrimonio artístico desaparecido.

Una bibliografía escogida da fe del esfuerzo realizado por el autor en el estudio de lo que ha dado en llamar “un siglo de transición”, que, a diferencia de lo acontecido en las grandes capitales, en Murcia significó vivir muy de cerca un ambiente artístico sencillo y popular, más próximo a lo religioso que a lo profano; un momento de paso entre dos siglos importantes, el XVIII, con las personalidades de *Salzillo* y de *Roque López*, y el del XX, con las figuras de *González Moreno*, *José Sánchez Lozano* y *Antonio Labaña Serrano*.

En resumen, una obra estimable la de Melendreras de obligada consulta —ya lo es para el recensor— para todo estudioso que se precie y desee conocer y profundizar en la escultura murciana y española del XIX: un siglo de mediocres entre crisis económicas, anarquía y otras secuelas.

JAVIER DELICADO

SAURET GUERRERO, Teresa: *Bernardo Ferrándiz Badenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga, Benedito Editores, S.L., 1996, 305 págs. con 216 figuras en el texto.

La profesora *Teresa Sauret*, que se ha dedicado a estudiar concienzudamente la pintura española y fundamentalmente la malagueña del siglo XIX, ha hecho un trabajo exhaustivo sobre el pintor *Bernardo Ferrándiz y Badenes*, abarcando, con narrativa fluida y cálamo diestro, el estudio de su vida como hombre y de su obra como artista, catalogando de manera razonada y sistemática su variada y abundante producción existente (118 obras, entre ellas algunas inéditas), dispersa entre Valencia, Málaga, Madrid, Barcelona y San Sebastián, mientras que el grueso de la misma —registrado documentalmente— se halla en paradero desconocido. Producción pictórica que comprende numerosas academias, retratos de familiares y allegados, y escenas de género, de las que el artista fue muy procaz, donde existe una búsqueda de identidad de lo local (costumbres, tipos —muchos, labriegos—, indumentaria, folklore, etc.), de preocupación de lo social.

Como la autora indica, el arte del siglo XIX, tan mal conocido, sólo se había preocupado por el estudio de los ismos, pero sin profundizar en el incardinamiento que supuso otros hechos, ya estéticos, bien económicos, que incidieron de manera puntual, lo que requería una nueva metodología de trabajo, estudiando el siglo desde su propio siglo. ¿Cómo? La prensa del momento estudiado daría la respuesta a través de las noticias insertas en la prensa diaria; las críticas de exposiciones recogidas en boletines de sociedades y asociaciones culturales —tan en boga en aquel momento—; y, sobre todo, el archivo personal del artista, con documentos manuscritos y anotaciones autógrafas, además de un abundante material gráfico recuperado.

Fue Ferrándiz un personaje contradictorio y exagerado, de teatral cariz y genio contrapuesto; un castizo costumbrista tocado por el luminismo de *Fortuny*.

Como colofón de la obra, la Dra. Teresa Sauret, profesora titular de la Universidad de Málaga, incorpora aquella bibliografía sumaria y específica que ha considerado de mayor interés para un conocimiento útil, con más de trescientas entradas relacionadas con la trayectoria y entorno de la pintura del progresista (de ideología) Ferrándiz, un prototipo de pintor de la naciente burguesía en un siglo conflictivo, por encima de patrones sobre el gusto.

Es, pues, éste un libro que nos sumerge en diversos ambientes culturales de la España decimonónica (dicho aquí sin afán peyorativo), de aquello que se está tejiendo, casi a la vez, en Valencia, Madrid, París o Madrid. La obra posee dos partes bien diferenciadas, como se ha hecho

referencia líneas arriba: una primera, dedicada a trazar la semblanza de Ferrándiz como hombre y lo acontecido en su vida; y otra segunda, asignada al artista, la obra y su estética; su formación en las Escuelas de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando, y en la de Altos Estudios de París; y su docencia en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, de la que fue, pese a su corta vida (cincuenta años), un honrado profesional en la formación de pintores.

Para una figura como la del valenciano Ferrándiz hacía falta un estudio crítico de la presente categoría, dada la amplitud de su genio. Bienvenida sea, pues, esta precisa obra de la Dra. Teresa Sauret, a la Historia del Arte de la Pintura Contemporánea española, artista que pertenece a esa serie de pintores valencianos que en estos últimos tiempos van siendo exhumados y dados a conocer, como es el caso también de *Pinazo*, *Muñoz Degraín* y *Ricardo Verde*.

JAVIER DELICADO

VERDE RUBIO, Ricardo (1876-1954): Pintor, Grabador e Ilustrador. (Catálogo de la exposición monográfica dedicada al artista y celebrada en la Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj, del Puerto Autónomo de Valencia, Diciembre de 1996). Valencia, Autoridad Portuaria de Valencia, 1996, 155 págs. con 40 figs. y 75 láms.

Los que nos dedicamos a historiar el arte sabemos que la pintura del siglo XIX y primera mitad del XX sigue siendo la gran desconocida del gran público, en espera que sus autores sean rescatados del anonimato; y aquellos otros mal que conocemos, aventajados en su día por la fama de *Sorolla*, los *Benlliure* o *Pinazo*, con mejor discernimiento de causa ahora que entonces, ora es ya que puedan dedicárseles exposiciones y monografías como es el caso de algunas realizadas recientemente en Valencia: la brindada a *Muñoz Degraín*, y la que aquí nos ocupa, dedicada a *Ricardo Verde*.

El pensamiento expresado lo recoge *Felipe Vte. Garín* en el prólogo del catálogo de la exposición que comentamos; una muestra que ha sido posible gracias al patrocinio de la Autoridad Portuaria de Valencia, que ha puesto los medios necesarios (como acertadamente lo hizo en otras ocasiones con *Sorolla*, los *Benlliure*, *Ribera Berenguer* y otros artistas) para que pueda ser conocida la obra del pintor **Ricardo Verde Rubio** (Valencia, 1876-1954) por el pueblo valenciano, a la vez que ha permitido que tres jóvenes especialistas de la historia del arte hayan llevado a cabo la singular experiencia de trabajar en equipo,

y recabar de particulares y reunir en el Edificio del Reloj del Puerto Autónomo de Valencia, la obra de un artista de larga vida, dedicada a la pintura, al grabado y a la ilustración como cartelista. Estos estudiosos, con experiencia demostrada en el ámbito de las Bellas Artes, son *José Luis Alcaide Delgado*, *María José López Azorín* y *Vicente Samper Embiz*, Comisarios de la referida exposición; siendo trabajo de grupo el capítulo introductorio del catálogo, que titulan “Entre luces y sombras”, asignado a la biografía de Ricardo Verde, pintor de compleja personalidad, deudor de *Francisco de Goya* y seguidor de *Sorolla*, *Pinazo* y *Solana*, y a cuya muerte —década de los 50— ninguna institución valenciana se había interesado por su obra, una auténtica vergüenza en el panorama cultural de la Valencia del momento (sin duda, debió de pesar y mucho en el ambiente la tendencia liberal del artista, amigo de *José Renau Montoro* y Director que fuera del Museo de Bellas Artes de Valencia durante los últimos años de la República; su posterior “confinamiento” en la posguerra por el Régimen franquista, su agravada salud e ideología).

José Luis Alcaide también es autor de los capítulos del catálogo que dedica, por un lado, al “Luminismo y Regionalismo en la obra de Ricardo Verde”, en el que analiza sus diferentes etapas (el influjo de *Sorolla*, la tendencia decorativa a los bodegones, las muestras de paisaje rural y urbano, y su preocupación por los temas sociales de la marginación); y por otro, a profundizar en su trabajo de ilustrador y cartelista, artista presente en la Exposición Regional Valenciana de 1909 y en numerosas portadas e ilustraciones de libros.

Vicente Samper, por otra parte, se centra en la vertiente expresionista del artista, orientada a reflejar los horrores de la guerra, muy influido por *Goya*, cuya paleta compaginará a la par con su actividad “sorollesca”, incidiendo además en la retratística, género socorrido que proporcionará al pintor una importante fuente de ingresos (suyo es el “Retrato de Manuel Azaña”, además de diversas copias de retratos de *Bayeu* y *Esteve*, y de otros que le solicitará la nobleza y burguesía valencianas), de buena factura y “contención académica” —como subraya *Samper*—, particularmente el “Retrato de su madre”, del Museo de Valencia y varios otros autorretratos, pintados de 1905 a 1920.

Por último, a *María José López Azorín* concierne la erudición de Ricardo Verde como grabador, disciplina que, tras el fallecimiento de *Ricardo Franch* y *Mira*, había desaparecido de las enseñanzas de la Academia de San Carlos, siendo nuestro artista quien, en la década de los años veinte, recupera dicha enseñanza como docente de la misma en el dicho Real Instituto; y especialidad en la que fue

muy estimado, contando entre sus discípulos con *Bellver*, *Furió*, *Perís Aragó* y un largo etcétera.

Acompaña a los textos reseñados una selección de obras del artista pertenecientes a cada período y disciplinas estudiados, más abundante la dedicada al retrato, advirtiéndose que gran parte de las obras reproducidas y expuestas proceden de colecciones particulares, por lo que su localización ha resultado ser mucho más laboriosa que la obra escogida de museos estatales, y entre las que cabe destacar las escenas de interiores, peculiar la tela titulada "Cosiendo la vela", un tema de costumbres.

Una bibliografía especializada extraída de boletines, libros, revistas, opúsculos, conferencias, noticias de la prensa diaria de la época, catálogos de exposiciones, repertorios, diccionarios de arte y anuarios, dan fe del trabajo del campo, paciente y metódico llevado a cabo por los investigadores citados, que debiera servir de ejemplo para con tantos otros artistas del Parnaso laureado o no valenciano, un tanto —si no lo es mucho— olvidados y que todavía permanecen en el anonimato.

JAVIER DELICADO

YEVES, Juan Antonio: *Bibliografía de Luis Cervera Vera (Publicaciones desde 1943 a 1995)*. Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 1996, 143 págs. con 39 figs. y 3 firmas.

Como dice su autor, en las páginas prologadas del libro de referencia, este tipo de publicaciones —de elaboración y síntesis— constituye un logro ambicioso, que, sugerimos, debería abordarse con todas aquellas personalidades que han consagrado su vida a la investigación y que servirían de obras puntuales de consulta a investigadores y estudiosos, no solo interesados en el ámbito de la historia de la arquitectura y del urbanismo, como es el caso que nos ocupa, sino también en otras disciplinas de las artes y ámbitos de las ciencias.

La obra de recopilación que presenta el *Dr. Juan Antonio Yeves*, experto en Biblioteconomía y Bibliotecario de la Fundación "Lázaro Galdiano", sobre las más de doscientas publicaciones llevadas a cabo por el Doctor Arquitecto *Luis Cervera Vera* (un gran facultativo de la arquitectura y querido amigo, con el que tantas veces hemos departido apreciando sus sabios consejos en diferentes Congresos de Arquitectura, celebrados en Avila y San Lorenzo de El Escorial, en períodos de estío) en su dilatada vida profesional, es modélica, y aportaciones bio-bibliográficas de este tipo tienen que ser aplaudidas y deben

potenciarse desde las diferentes instituciones culturales del país, bien estatales o autonómicas.

El libro de J.A. Yeves, en su introducción, traza una semblanza biográfica de Luis Cervera Vera y de su actividad profesional como arquitecto y técnico urbanista, destacando su intervención en la restauración de diferentes recintos y conjuntos históricos (Plaza Ducal de Lerma; Iglesia mudéjar de La Lugareja y Plaza de la Villa de Arévalo; murallas de Madrigal de las Altas Torres), así como su participación en la edificación de obras particulares (edificios de viviendas), municipales (grupos escolares, cines, mercados) y religiosas (iglesia y convento de San Agustín, de Salamanca); mientras que, en segundo lugar, acomete el estudio y análisis de las publicaciones llevadas a cabo por el Dr. Cervera Vera como investigador y bibliófilo: como investigador, porque compaginó sus muchas horas de compás y cartabón con la incansable búsqueda del dato y documento de archivo, localizado y pacientemente examinado y estudiado; y como bibliófilo porque buen número de estas publicaciones podrían considerarse ediciones de coleccionistas por su bien cuidada edición (tipografía, ilustraciones, papel) que supone una impecable presentación.

Seguidamente, el grueso de la obra se centra en la redacción por el autor de 206 fichas catalográficas, alusivas a las publicaciones del arquitecto, habidas entre los años de 1943 a 1995; una experiencia de más de cincuenta años de trabajo recopilada y que traduce aquellos temas que frecuentó preferentemente el distinguido e ilustre arquitecto, Académico de distintos Reales Institutos y Corporaciones: artífices como *Leone Battista Alberti*, *Vitrubio*, *Juan de Herrera*, *Francesco Sabatini*, *Ventura Rodríguez* y *Francisco de Mora*; o espacios urbanos como los de El Escorial, Lerma, Arévalo, Alcalá de Henares o Valladolid, que cautivaron la atención del maestro.

Según una secuenciación cronológica cada ficha catalográfica recoge con pulcritud cada una de las obras publicadas, título, lugar y año de edición, número de páginas y de ilustraciones, tiradas aparte (si las hubo) y, como singularidad, aporta noticia de las reseñas o comentarios surgidos en torno de cada una de las obras reseñadas, realizados por la crítica de arte, indicando además el soporte y lugar de la edición, como si de otro registro, complementario del anterior, se tratara.

El libro se ilustra con diversos gráficos de planos, alzados y perspectivas de conjuntos urbanos y monumentos histórico-artísticos de tierras de las dos Castillas, delineados por el propio Cervera; edificios en los que su intervención, en numerosos casos, fue decisiva para la recuperación de esos vestigios tan queridos del pasado. Finalmente un índice onomástico y toponímico orienta al

estudioso en la búsqueda del lugar y del artífice o teórico requeridos, reflejado en la obra, facilitando la labor del investigador.

Consultor, quien estas líneas escribe y describe, en diversas ocasiones, de monografías y obras puntuales (en particular, de *Plazas Mayores de España*. Madrid, 1990 —un ambicioso proyecto inconcluso—) y repertorios de consulta varios (*Índice de la obra "Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España" de E. Llaguno y J.A. Ceán Bermúdez*. Madrid, 1979) del Dr. Luis Cervera Vera, y a la vista del interesante trabajo de recopilación de Juan A. Veyes que aquí se comenta, le llama poderosamente la

atención su gran producción publicada y su enorme vitalidad en la investigación que, sin duda, han de servir de estímulo, orientación y saber a las generaciones postreras de la historia del arte, de la arquitectura y del urbanismo.

Juan Antonio Yeves viene publicando desde 1991 reseñas comentadas de los libros de Luis Cervera en diferentes boletines científicos (*Goya. Revista de arte*) y otros medios de comunicación especializados.

JAVIER DELICADO

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1996

MONOGRAFIAS

A. DONATIVO E INTERCAMBIO

- AGUILAR, Sergi. Sergi Aguilar [Exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. L'Almodí de València i els Espais de Comerç. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. Estaciones y Ferrocarriles valencianos. València: Conselleria de Cultura, 1995.
- AGUILO ALONSO, M.^a Paz. La bibliografía del Arte en España. Madrid: Ed. Alpuerto, 1995.
- ALCALA DE XIVERT: El nou retaule major de l'Església Parroquial de Sant Joan Baptista. Castelló: Direcció Territorial de Patrimoni Artístic, 1996.
- ALCORA: Un siglo de Arte e Industria [Exposición]. Castellón: Bancaixa, 1996.
- ALDANA, Cristina. Grabadores Románticos Valencianos: Colección de la Real Academia de San Carlos. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- ALDANA FERNANDEZ, Salvador. La Lonja. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- ALDANA FERNANDEZ, Salvador. El Palau de la Generalitat Valenciana. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- ALEIXANDRE TENA, Francisca. Catálogo del Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda. Valencia: Colegio del Arte Mayor de la Seda, 1987.
- ALONSO, Angel. Angel Alonso 1923-1994 / Exposición /. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
- ALONSO BAYON, José Luis. Catálogo Arquitectónico del Maestrazgo. Castellón: Diputación Provincial, 1995.
- AMAT, J. Josep Amat [Exposición]. Madrid: Libr. Blanquerna, 1996.
- AMOROS HERNANDEZ, Alejandro. El Convento de la Magdalena de Massamagrell (Valencia): Arquitectura. Separata de Monjes y Monasterios. El Escorial, 1995.
- ARCAS BRAUNER, M.^a Rita. Hugo Brauner: documentalista gráfico al principio del siglo XX. Valencia: Universidad Politécnica, 1990. [Copia ordenador].
- ARGILES GOMEZ, José. Emilio Calandín y Calandín: Escultor y pintor valenciano. Valencia: Universidad Politécnica, 1985. [Copia ordenador].
- ARMENGOL, Rafael. Armengol [Exposición]. Requena: Ayuntamiento, 1996.
- ARTE JOVEN: 12 propuestas 12 exposiciones. Valencia: Universitat Politècnica, 1996.
- ASSOCIACIÓ D'ESTUDIS FALLERS. La Festa de les Falles. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- A TRAVES del claroscuro: [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1996.
- AURA TORTOSA, Emilio. El magdalenense mediterráneo: la cova del Parpalló (Gandía). Valencia: Diputación Provincial, 1995.
- EL AZUL en la Loza de la Valencia Medieval [Exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1995.
- BADENES VITORIA, Alejandro. Estudio sobre la imagería de vestir. Alicante: s.n., 1992.
- BADOSA. Luis. Badosa [Exposición]: Pinturas 1970-1977. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977.
- BALAGUER I PERIGUELL, Emili. Balmis o l'espírit de la Il·lustració en la Medicina Espanyola. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- BARON FERNANDEZ, José. Los movimientos insurreccionales valencianos durante la Primera República. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- THE BAROQUE in Central Europe: Places, Architecture and Art. Venice: Marsilio Editori, 1992.
- BARRIO MOYA, José Luis. La librería de D. Agustín de la Peña: Cirujano de Cámara de la Reina Mariana de Neoburgo... Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1995.
- BAYEU, Francisco. Francisco Bayeu 1734-1795 [Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996.
- BECKMANN, Max. Max Beckmann [Exposición]: grabado con puñales: obra gráfica 1900-1950. Valencia: Fundación Bancaja, 1996.

- BELTRAN GRIMAL, Vicente. Vicente Beltrán Grimal [Exposición]. Valencia: Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, 1996.
- BENITO DOMENECH, Fernando. Real Colegio y Museo del Patriarca. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- BERCHEZ, Joaquín. Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María. Valencia: Dirección General de Patrimoni Artístic, 1995.
- BERCHEZ, Joaquín. Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca. Valencia: Direcció General de Patrimoni Artístic, 1996.
- BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. Guía de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid: Real Academia de la Historia, 1995.
- BIBLIOTECA GENERAL DE ARTE FUNDACION CALOUSTE GULBENKIAN. Lisboa. Fundo British Council. Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, 1984.
- BIBLIOTECA GENERAL DE ARTE FUNDACION CALOUSTE GULBENKIAN. Lisboa. Fundo Intrnacional. Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, 1990.
- BIBLIOTECA VALENCIANA. Catàleg de la Biblioteca Valenciana [CD Rom]. Llibres i Cartells. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- BIENAL NACIONAL DE ARTE CIUDAD DE OVIEDO (6ª. 1992. Oviedo). VI Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo [Exposición]. Oviedo: Ayuntamiento, 1993.
- BLANES ANDRES, Roberto. Los Silos de Burjassot 1573-1600. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- BLANQUER PONSODA, Amando. Las estéticas musicales europeas y su influencia en la Música Valenciana del siglo XX. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1996.
- BLONDEL, S. Histoire des Evantails... Paris: Libr. Renouard, 1875. [Fotocopia].
- BONO GARCIA, Purificación. D. Gabriel Esteve Fuertes: vida y obra. Valencia: Universidad Politécnica, 1986. [Copia ordenador].
- BRASAS EGIDO, José Carlos. Eulogio Varela y la Ilustración gráfica Modernista en Blanco y Negro. Valladolid: el autor, 1995.
- CAMON AZNAR, José. Francisco de Goya. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, 1982.
- CANAL IMPERIAL DE ARAGON [Exposición]: 1528-1985. Zaragoza: CAZAR, 1985.
- CANOGAR, Rafael. Rafael Canogar [Exposición]. Albacete: Diputación Provincial, 1994.
- CANTOS I ALDAZ, F. XAVIER. Inventari d'Ermites, Ermitatges i Santuaris de l'Alt i Baix Maestrat. Castelló: Diputació, 1996.
- LA CAPELLA Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de València, València: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1996.
- CARBONELL TATAY, Amparo. Amparo Carbonell Tatay [Exposición]. Tarragona: Museu d'Art Modern, 1993.
- CARDESA GARCIA, M.ª Teresa. La escultura del siglo XVI en Huesca. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.
- CARRETE PARRONDO, Juan. El grabado en el siglo XVIII: Joaquín J. Fabregat. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1990.
- CASTIÑEIRAS, Manuel A. Os traballos e os dias na Galicia medieval. Santiago de Compostela, 1995.
- CAVANILLES, Antonio José. Las observaciones de Cavanilles: doscientos años después. Valencia: Bancaja, 1995.
- CENTENARIO DA FUNDAÇÃO DO RIO DE JANEIRO (4ª. 1965. Lisboa) Lisboa: Fndação Calouste Gulbenkian, 1965.
- CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA DE AUTOR (23. 1995. Villena). [Exposición]. Villena: Casa de Cultura, 1995.
- CONGRÉS D'HISTÒRIA I FILOLOGIA DE LA PLANA (4º. 1996. Nules). Castellón: Diputació, 1996.
- CONGRÉS INTERNACIONAL D'ARQUEOLOGIA CLÀSSICA (14. 1993. Tarragona). La ciutat en el món romà. Tarragona: Comitè Organizador, 1994.
- LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO EN EL MUNDO MEDITERRANEO (1º. 1996. Castellón). Criterios de intervención. Castellón: Diputació, 1996.
- COSTA, Antoni. Antoni Costa [Exposición]. Madrid: Blanquerna, 1995.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto. El Casino de Tenerife 1840-1990. Santa Cruz de Tenerife: el autor, 1992.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto. Mar y ocio en la España contemporánea. Santa Cruz de Tenerife: Real Club Náutico, 1995.

- DEL REGIONALISME al Modernisme en els fons pictòrics del Museu de Belles Arts de València [Exposició]. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- EGUSQUIZA, Rogelio de. Rogelio de Egusquiza: 1854-1915 [Exposició]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1995.
- EMANUELLE Tapparelli d'Azeglio. Torino: Musei Civici, 1995.
- ENCUENTRO DE BIBLIOTECAS DE ARTE (4º. 1996. San Sebastián). San Sebastián: Arteleku. Diputación Provincial, 1996.
- ESPAIS teatral de la Comunitat Valenciana. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- ESPIN TEMPLADO, M.ª Pilar. El Teatro por horas en Madrid 1870-1910. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1955.
- ESPLA, Oscar. Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Oscar Esplá. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- L'ESPLENDOR de la Pintura del Barroc. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996.
- ESTAMPAS de la Guerra de la Independencia [Exposició]. Madrid: Ayuntamiento, 1996.
- EXCAVACIONES en Ehnasya El Medina: la Cerámica. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.
- EXHIBITION of the collection of Budapest Museum of Fine Arts. Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1981.
- EXPOSICION de Libros y Estampas del Madrid Romántico. Madrid: Museo Municipal, 1961.
- EXPOSICION de Otoño (45. 1996. Sevilla). Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1996.
- EXPRESIONISMO Alemán [Exposició]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
- FEMENINO Plural [Exposició]. Valencia: Dirección General de Museos y Bellas Artes, 1996.
- FERRANDO BADIA, Juan. El Histórico Reino de Valencia y su organización foral. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- FERRER CALATRAVA, Milagro. Genaro Lahuerta [Tesis doctoral inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- FERRERES I NOS, Joan. Dos camins sense retorn. Benicarló: Centro de Estudios del Maestrazgo, 1995.
- FERRI VILAPLANA, Miguel. El Arte valenciano representado en los sellos de Correos de España [Tesis de Licenciatura inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- LA FRUTA Dorada [Exposición]: La Industria Española del Cítrico 1781-1995. València: Dirección General de Patrimonio, 1996.
- FUENTES, José. José Fuentes [Exposición]. Alicante: Diputación Provincial, 1993.
- GALILEA ANTON, Ana. La Pintura gótica Española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1995.
- GALLART, Lluís. Lluís Gallart - Exposició Homenatge. Calella: Ajuntament, 1995.
- GALLERIA d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Livorno: Sillabe, 1995.
- GALVAN, Alfonso. Alfonso Galván [Exposición]. Madrid: Galería Albatros, 1989.
- GARATE ROJAS, Ignacio. Artes de la cal. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.
- GARCIA DEL BUSTO, Juan Carlos. Aproximación al conocimiento de la Estereoscopia [Tesis de Licenciatura inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- GARCIA MERINO, Carmen. Uxama I: Campañas de 1976 y 1978. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994.
- GARCIA RODRIGUEZ, Amado. La contaminación sonora en la Comunidad Valenciana. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- GARCIA TROBAT, Pilar. La Expulsión de los Jesuítas. València: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- GARCIA VEGA, Blanca. El Grabado en el Libro español: S. XV-XVII. Valladolid: Diputación Provincial, 1984.
- GOYA y el Infante don Luís de Borbón [Exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 1996.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Goya y sus inicios Académicos [Exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial, 1996.
- GRAU CERDA, M.ª Teresa. Pedagogía del Dibujo en los niños sordos [Memoria de Licenciatura inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1990.
- GRUZINSKI, Serge. El Aguila y la Sibila. Barcelona: Moleiro, 1994.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. Cuenca en la Baja Edad Media. Cuenca: Diputación Provincial, 1994.
- GUTTMANN GOLDBERGER, Beatriz. El Museo de Villafamés. Castellón: Diputación Provincial, 1995.

- GUTTMANN GOLDBERGER, Beatriz. Visión histórica contenido y especificidad del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica, 1992.
- HAES, Carlos de. Carlos de Haes [Exposición]: un Maestro del paisaje del Siglo XIX. Zaragoza: Ibercaja, 1996.
- HERNANDEZ JIMENEZ, Charo. Emblemática y Simbología en los siglos XVI y XVII [Tesis de Licenciaturas inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1984.
- HERRERA, Juan. Institución de la Academia Real Mathematica. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- HOMAGE a El Greco [Exposición]: 37 Contemporary Hungarian Works of Art... Budapest: Szepmuvezszeti Museum, 1991.
- HOMENAJE a D. Antonio Durán Gudiol. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.
- HOMENAJE a Ribera. Xàtiva: Ajuntament, 1991.
- HOUASSE, Miguel Angel. Miguel Angel Houasse 1680-1730 [Exposición]. Madrid: Museo Municipal, 1981.
- IBAÑEZ MARTINEZ, Pedro Miguel. Pintura Conquense del siglo XVI. Cuenca: Diputación Provincial, 1993.
- IBARRA, Alicia. Alicia Ibarra [Exposición]. Tarragona: Museu d'Art Modern, 1993.
- ITINERARIO Veneto [Exposición]: Dipinti e Disegni del '600 e '700 veneziano del Museo di Belle Arti di Budapest. Budapest: Museo di Belle Arti, 1991.
- JAEN I URBAN, Gaspar. Les Palmeres del Migjorn valencià. València: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- JIMENEZ, Carmen. Carmen Jiménez. Sevilla: Ed. Gevert, 1994.
- JOANES, Joan de. Las Bodas Místicas del Venerable Agnesio. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996.
- JORNADAS SOBRE CULTURA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA (1ª. 1994. Valencia). València: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- JORNADAŠ SOBRE CULTURA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA (2ª. 1996. Valencia). València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- JORNADAS SOBRE VITICULTURA DE LA CONCA MEDITERRANIA (1986. Tarragona). Tarragona: Diputació, 1995.
- LEONARDO DA VINCI. Leonardo&Venezia [Exposición]. Venezia: Bompiani, 1992.
- LESSING, Erich. Mujeres: Mitologías. Barcelona: Moleiro, C. 1994.
- LEVI, Carlo. Miedo a la Libertad. Valencia: Ed. Alfons el Magnànim, 1996.
- LLICENAU, Gabriel. E.M. Cioran: Itinerarios de una vida. València: Ed. Alfons el Magnànim, 1995.
- LITERATURA Valenciana del segle XV. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- LLUECA UBEDA, Emilio. La devoció a la Verge dels Desamparats i Sant Roc a la ciutat de Sagunt. Sagunt: Majoralia Ntra. Sra. dels Desamparats, 1996.
- LOPEZ, Manuel. Manuel López [Exposición]: Fotografías. Villena: Casa de Cultura, 1995.
- LOPEZ GOMEZ, José Manuel. Salud y enfermedad en el Burgos de la segunda mitad del S. XVIII. Burgos: Institución Fernán González, 1996.
- LOPEZ PIÑERO, José J. Joan de Cabriada i la Introducció de la Ciència Mèdica Moderna a Espanya. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- LUCAS VELAZQUEZ, Eugenio. Eugenio Lucas Velázquez en La Habana [Exposición]. Madrid: Fundación MAPFRE VIDA, 1996.
- LUZ LAMARCA, Rodrigo de. San Julián en Goya y El Greco. Cuenca: el autor, 1992.
- MANZANO ALONSO, Miguel. La Jota como género musical. Madrid: Alpuerto, 1995.
- MARTINEZ RONDAN, Josep. L'Esglesia Parroquial dels Sants Joans de Faura. Sagunto: Caixa Sagunt, 1991.
- MARTINEZ RONDAN, Josep. L'Hospital de Pego. Pego: el autor, 1981.
- MARTINEZ NEIRA, Manuel. Revolución y Fiscalidad Municipal. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- MEDAL, Antonio. Antonio Medal 1902-1985 [Exposición]. Pontevedra: Diputación Provincial, 1995.
- MELLENDEZ, Miguel Jacinto. Miguel Jacinto Meléndez 1679-1734 [Exposición]. Madrid: Museo Municipal, 1990.
- MELIO URIBE, Vicente. La Junta de Murs i Valls. València: Consell Valencià de Cultura, 1991.
- MESADO OLIVER, Norberto. Las Pinturas Rupestres naturalistas del abrigo del Cingle de Palenques. Castelló: Diputació, 1995.

- MICHAVILA, Joaquín. Michavila: Paisajes de la Memoria [Exposición]. Alzira: Casa de Cultura, 1994.
- MINGUEZ CORNELLES, Víctor. Los Reyes distantes: imágenes del poder en el México Virreinal. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.
- MILA I FONTANLS, Manuel. Epistolari de M. Milá i Fontanals. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1995.
- MIURA, Mitsuo. Mitsuo Miura [Exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
- MONFERRER, Alvar. Les Festes de Folls. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- MONFERRER I MONFORT, Alvar. La Salpassa. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- MONFERRER I MONFORT, Alvar. Sant Antoni sant valencià. València: Consell Valencià de Cultura, 1993.
- MORALES Y MARIN, José Luis. Iconografía del Descubrimiento de América. València: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- MUÑOZ, Aurelia. Aurelia Muñoz [Exposición]. Tarragona: Museu d'Art Modern, 1994.
- MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. Antonio Muñoz Degrain [Exposición]. Valencia: Museo San Pío V, 1996.
- MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. El Orientalismo en la Pintura de Antonio Muñoz Degrain [Exposición]. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- MUSÉE DE LA MODE ET DU COSTUME. Paris. L'Eventail Miroir de la Belle Epoque [Exposición]. Paris: Musées et Société de l'Histoire du Costume, 1995.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Cinco siglos de pintura valenciana [Exposición]. Madrid: Fundación Central Hispano, 1996.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Naturalezas muertas y flores del Museo [Exposición]. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE SAN PIO V. Valencia. Obras maestras. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1995.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. Catálogo de Pinturas. Madrid: Museo Municipal, 1990.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. Restauración de la portada. Madrid: Museo Municipal, 1995.
- MUSEO POPULAR DE ARTE CONTEMPORANEO DE VILLAFAMES. Catálogo-guía. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- MUTTER, Mela. Mela Mutter [Exposición]. Girona: Ajuntament, 1994.
- NAVARRO, Miquel. Miquel Navarro [Exposición]. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. El Col·legi de l'Art Major de la Seda. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. El despegue de la Industria sedera en la Valencia del siglo XV. València: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- NIETO OVIEDO, Soledad. Percepción del color [Tesis de Licenciatura inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1989.
- LA NIT de les Fogueres d'Agullent. València: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- NORMALIZACION Documental de Museos. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.
- DE NUEVO PARIS [Exposición]: Becas de Artistas. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1995.
- L'OBRA daurada [Exposición]: els colors de l'or en la Ceràmica Valenciana. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- OBRAS Maestras de la Colección del Banco de España [Exposición]. Santander. Museo de Bellas Artes, 1993.
- OLIVER CUEVAS, Isabel. El grabado en los Libros valencianos del siglo XVI. València: Consell Valencià de Cultura, 1992.
- ORDIERES DIEZ, Isabel. Historia de la Restauración Monumental en España 1835-1936. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.
- LOS ORIGENES DEL POP [Exposición]. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 1995.
- PALAZZO PITTI. Il Quartiere del Principe di Napoli. Livorno: Cooperativa Livorno, 1992.
- PATRIMONI BIBLIOGRÀFIC VALENCIÀ. Catàleg Col·lectiu [CD-Rom]. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- PELAYO, Orlando. Orlando Pelayo [Exposición]. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, 1996.
- PELLICER ESPAÑA, Carmen. Diferencias de organización espacial entre los dibujos de niños zurdos y diestros [Tesis doctoral inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1994.

- PINILLA PEREZ DE TUDELA, Regina. Valencia y Doña Germana. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- LA PINTURA VALENCIANA desde la Posguerra hasta el Grupo Parpalló 1939-1956 [Exposición]. Valencia: Diputación Provincial, 1996.
- PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778). Piranesi [Exposición]: Una visión del artista a través de la Colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts, 1996.
- PUIG, Inmaculada. Justillos i gipons a les comarques al nord del País Valencià. Castelló: Diputació, 1996.
- RABASA I VAQUER, Carles. Documents per a la Història de Villafamés. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- RAMOS FERNANDEZ, Rafael. El Elche de hace 2000 años. Elx. Ajuntament, 1994.
- RAMOS FERNANDEZ, Rafael. Museo Arqueológico Municipal de Elche. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- RAMOS FERNANDEZ, Rafael. El Templo ibérico de La Alcudía: La Dama de Elche. Elx. Ajuntament, 1995.
- LO RAT Penat. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. La col·lecció fotogràfica de la Academia de San Carlos en els fons de l'IVAM [Exposició]. València: IVAM, 1990.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. Catálogo de Publicaciones. Madrid: Real Academia de la Historia, 1995.
- EL REFLEJO de Manises [Exposición]: Cerámica hispano-morisca del Museo de Cluny de Paris. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996.
- REMBRANDT VAN RHIN. Rembrandt [Exposición]. Berlín: Staatliche Museen, 1991.
- RIBERA BERENQUER, Juan. El mar y la materia. Valencia: Autoridad Portuaria, 1996.
- RIVERA, Manuel. Manuel Rivera [Exposición]. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1994.
- RIVERA DORADO, Miguel. Los mayas de Oxkintok. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- RODRIGO, Joaquín. 90 aniversario Joaquín Rodrigo. Madrid: Sociedad General de Autores, 1991.
- RODRIGO, Joaquín. 90 aniversario Joaquín Rodrigo. Madrid: Quinto Centenario, 1993.
- ROKISKI LAZARO, M.^a Luz. Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Cuenca: Diputación Provincial, 1985.
- ROKISKI LAZARO, M.^a Luz. Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: Arquitectos. Cuenca: Diputación Provincial, 1989.
- RUBIO VELA, Agustín. L'Escrivania Municipal de València als segles XIV i XV. València: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- SALON DEL LIBRO ANTIGUO (1º. 1996. Madrid). Madrid: Gremio Madrileño de Comerciantes de libros usados, 1996.
- SANCHEZ, Angel. Alejandro VI Papa Valenciano. València: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- SANCHEZ GIJON, Antonio. Defensa de las costas en el Reino de Valencia. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- SANCHEZ GONZALBO, Angel. Lledó en la Historia. Castellón: Diputación Provincial, 1995.
- SANCHEZ PORTAS, Javier. El Santo Tomás del Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela. Orihuela: Amigos de Orihuela, 1993.
- SEMINARIO DE HISTORIA DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE AMIGOS DEL PAIS (4º. 1993. Méjico). San Sebastián: R.S.B.A.P., 1993.
- SERNA RAMOS, José Antonio. Serna Ramos [Exposición]. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1996.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. Eclecticismo tardío y Art. Déco en la Ciudad de Valencia 1926-1936. Valencia: Ajuntament, 1996.
- LA SEU de la Ciutat [Exposición]: Catálogo de Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Valencia. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1996.
- EL SIGLO de Oro del Paisaje Holandés [Exposición]. Madrid: Colección Thyssen Bornemisza, 1995.
- SILGO GAUCHE, Luis. La labor Lingüística de los Valencianos en Indias. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995.
- SIMPOSIUM LITERATURA E IMAGEN EN EL ESCORIAL (1º. 1996. San Lorenzo del Escorial). Programa. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996.
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. Joaquín Sorolla [Exposición]. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1995.

SOLDEVILLA, Ferran. Pere el Gran. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1950-1962.

TEIXIDOR, Jorge. Jordi Teixidor [Exposición itinerante]. Torrent: Ajuntament, 1995.

TELL HALULA (Siria): Un yacimiento neolítico del Valle medio del Eúfrates. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español, 1996.

TESOROS del Dibujo Europeo [Exposición]: La colección del Stadtmuseum Linz-Nordico. Madrid: Museo Municipal, 1995.

TIERMES: Guía del yacimiento arqueológico y Museo. Soria: Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1989.

TORRES GARCIA, Joaquín. Joaquín Torres-García [Exposición]. Girona: Ajuntament, 1995.

VALDES, Nicolás. Manual del Ingeniero. [Edición facsímil]. Valencia: Confederación Hidrográfica del Júcar, 1996.

VALLE, Lucio del. Memoria sobre la situación, disposición y construcción de los Puentes. Madrid: Fundación Esteyco, 1994.

VENTAGLI Italiani [Exposición]: Palazzo Pitti. Venezia: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1990.

EL VERDE y Morado [Exposición]: Cerámica del siglo X al XV. Valencia: Fundación Bancaja, 1996.

VERDU CANDELA, Hilarión. Lo Retrobament: Jijona [Tesis doctoral inédita]. Valencia: Universidad Politécnica, 1986.

VESTIDURAS Pontificales del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

VIDAL, Darío. Harina de otro costal. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996.

VILAPLANA, David. Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.

VOLET, Maryse. Eventails: Collection du Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Genève: Slatkine, 1987.

ZARAGOZA CATALAN, Arturo. Antiguo Convento de Santo Domingo. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.

ZARO VALLS, Juan. Vida y obra del pintor valenciano Constantino Gómez Salvador [Tesis de licenciatura]. Valencia: Universidad Politécnica, [s.a.].

ZEICHNEN its Sehen [Exposición itinerante]: Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum

der Bildenden Kunst Budapest. Bern: Kunstmuseum, 1996.

222

B. COMPRA

ADELIN, J. Vocabulario de términos de Arte. [Edición facsímil], Valencia: París-Valencia, 1992.

BONET CORREA, A. Andalucía Barroca. Barcelona: Polígrafa, 1978.

BRUGALLA TURMO, Emilio. En torno a la Encuadernación y las Artes del Libro. Madrid: Clan, 1996.

CATALUÑA. II. Madrid: Ed. Noguer, 1978.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-americana: Suplemento anual 1993/1994. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

ESPAÑA [Leyes tejidos oro, plata, seda, 1736]. Real Pragmática... [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1991.

GLICK, Thomas F. Regadío y Sociedad en la Valencia Medieval. Valencia: Del Cenía al Segura, 1988.

GUAL CAMARENA, Miguel. Estudio Histórico-Geográfico sobre la Acequia Real del Júcar. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.

IGUAL UBEDA, Antonio. El Gremio de Plateros. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.

LA LANDE, Mr. de. Arte de hacer papel. Madrid: Clan, 1995.

LAPEYRE, Henri. La Taula de Cambis en la vida económica de Valencia... Valencia: Del Cenía al Segura, 1982.

LLORENTE RAGA, Peregrín. Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón. Madrid: CSIC, 1979.

ORTELLS Y GOMBAU, Francisco. Disertación descriptiva de la Hilaza de la seda... [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1994.

OSMA, G. J. La loza dorada de Manises en el año 1454. Valencia: París-Valencia, 1991.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. El Museo Pictórico y Escala óptica. Madrid: Aguilar, 1947.

PLO Y CAMIN, Antonio. El Arquitecto Práctico... [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1995.

REAL ALCAZAR DE MADRID [Exposición]: Dos siglos de Arquitectura y coleccionismo en la Corte... Madrid: Nerea, 1994.

- RODRIGO PERTEGAS, José. Ensayo sobre Topografía preurbana de Valencia [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1993.
- SUMMA ARTIS. T. XXXIX. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. Pinturas murales del Salón de las Cortes de Valencia [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1980.
- VILLARROYA, Josep. Disertación sobre el origen del nobilísimo Arte Tipográfico y su introducción y uso en la ciudad de Valencia. [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1994.
- VELASCO Y SANTOS, Miguel. Reseña histórica de la Universidad de Valencia... [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1993.
- VIÑAZA, Cipriano Muñoz del Manzano, Conde de la. Adiciones al diccionario Histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Ceán Bermúdez [Ed. facsímil]. Valencia: París-Valencia, 1992.

INTERCAMBIOS

PUBLICACIONES PERIODICAS

- ABRENTE: Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Ntra. Sra. del Rosario. La Coruña. 1994, n. 6.
- ACADEMIA: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1995, n. 80, 81.
- AGENDA CULTURAL / Ministerio de Cultura. Madrid. 1996, abr.-jun.
- ALL-I-OÏ: Quaderns Sindicals País Valencià. Valencia, 1996, n. 108.
- ANALES DE ARQUITECTURA. Valladolid. 1992, n. 4.
- ANALES DE HISTORIA DEL ARTE / Universidad Complutense. Madrid. 1995, n. 5.

- ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS. Madrid. 1966, I; 1967, II; 1989, XXVII; 1991, XXX; 1992, XXXI, XXXII; 1995, XXXV;
- ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Valencia. 1993, n. 70.
- ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. Méjico 1992, n. 62; 1993, n. 63; 1995, n. 66.
- ANALES DEL MUSEO DE AMERICA. Madrid. 1996, n. 3.
- ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ARCHÉOLOGIE. Bruselas. 1995, XVII.
- ANUARIO = URTEKARIA / Museo de Bilbao. 1995.
- ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA. Valencia. 1994, XXI.
- ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Madrid. 1988, n. 243, 244; 1989, n. 245; 1991, n. 255; 1993, n. 262.
- ARCHIVO HISPALENSE: Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. 1994, n. 234, 235, 236.
- ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Madrid. 1989, n. 2; 1991-1992, n. 4; 1995, n. 7; 1996, n. 8.
- ATRIO: Revista de Historia del Arte. Sevilla. 1996, n. 8/9.
- AZORIN: Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín. Monóvar (Alicante). 1995, n. 2.
- BARRANDALES: Semana Santa. Zamora. 1996.
- BOLETIN DE SUMARIOS = AURKIBIDEEN BOLETINA / Museo de Bilbao. 1995, n. 4; 1996, n. 123.
- BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA: Cartografía. Madrid. 1992-1993.
- BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA: Monografías. Madrid. 1995, enero-dic.
- BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA: Publicaciones Periódicas. Madrid. 1994.
- BOLETIN / INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENENSES. Jaén. 1995-1996, n. 156-161.
- BOLETIN / REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE AMIGOS DEL PAIS. San Sebastián. 1994, n. 2; 1995, 1/2; 1996, 1.
- BOLETIN BIBLIOGRAFICO. Madrid. 1994, n. 1.
- BOLETIN DE ARTE. Málaga. 1988, n. 9; 1990, n. 11; 1995, n. 16.
- BOLETIN DE BELLAS ARTES: Real Academia de BB.AA. de Santa Isabel de Hungría. Sevilla. 1975, III; 1978-1990, VI-XVIII; 1994-1995, XXIII; 1996, XXIV.

- BOLETIN DE LA INSTITUCION FERNAN GONZALEZ. Burgos. 1996, n. 212.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE CORDOBA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y NOBLES LETRAS. 1978-1984, n. 99-107; 1988-1990, n. 114-119; 1992, n. 122; 1995, n. 129.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. 1985, I, III; 1986, I, III; 1987, II, III; 1988, I, II, III; 1989, I, II, III; 1990, I, II, III; 1991, I, II, III; 1992, I, II, III; 1993, I, II, III; 1995, III; 1996, I, II.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERALDICA Y GENEALOGIA: Madrid. 1996, n. 20.
- BOLETIN DE LA Sociedad Española de Documentación e Información Científica. Madrid. 1996, n. 23.
- BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón de la Plana. 1960, XXXVI; 1965-1968, XLI-XLIV; 1971, XLVII; 1982, LVIII; 1995, II-IV.
- BOLETIN DEL CENTRO DE ESTUDIOS BAJORAGONESES. Alcañiz. 1995, VII.
- BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. 1980, n. 1, 3; 1981-1983, n. 4-12; 1984-1985, n. 15-16; 1986, n. 21; 1987, n. 23-24; 1995, n. 34.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMON AZNAR. Zaragoza. 1991, XLVI, 1995-1996, LXII-LXV.
- BOLETIN DEL REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS. Oviedo. 1990-1991, n. 136-137; 1992, n. 137; 1992, n. 139; 1995-1996, n. 146-147.
- BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUITECTURA. Valladolid. 1995, LXI.
- BULLETIN / INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE. Bruxelles. 1993, XXV.
- BULLETIN / KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTER VAN BELGIE. Bruxelles. 1989-1991, n. 1-3, 4.
- BULLETIN / MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTES DE BELGIQUE. Bruxelles. 1985-1988, n. 4.
- BULLETIN DES MUSEES ET MONUMENTS LYONNAIS. Lyon. 1987-1995; 1996, n. 1-3.
- BULLETIN DU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS. Budapest. 1994-1995, n. 80-83.
- BULLETIN VAN HET RIJKSMUSEUM. Amsterdam. 1995-1996.
- BUTLLETI DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, Barcelona. 1994, n. 2.
- LA CAÑA: Revista de Flamenco. Madrid. 1995-1996, n. 15-16.
- CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO: Boletín. Castellón. 1995, n. 51-52.
- CENTRO DE FUNCIONES ADENLE: BOLETIN. Madrid. 1995, n. 60.
- CIVILTA MANTOVANA. Módena. 1995-1996, n. 101-102.
- CLAHR: Colonial Latin American Historical Review. New Mexico University. (U.S.A.) 1995, n. 1-3.
- COLOQUIO: Artes. Lisboa. 1992, n. 95.
- CREATIO ARTES LETRAS. Valencia. 1996, n. 3.
- CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. 1973-1974, n. 21; 1975, n. 23-24; 1976; 1977, n. 29-31; 1993; 1995, n. 26.
- D'ART. Barcelona. 1973, n. 2; 1977-1979, n. 3-5; 1983-1994, n. 8-20.
- DEBATS / Institución Valenciana de Estudios e Investigación. 1995-1996, n. 54-56.
- ESPACIO TIEMPO Y FORMA: Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Madrid. 1988-1992, n. 2-5; 1994-1995, n. 7-8.
- ESPAI I TEMPS. Lleida. 1996, n. 27.
- ESTUDIS BALEARICS. Palma de Mallorca. 1982, n. 5; 1985, n. 17, 19.
- ESTUDIOS SEGOVIANOS. Segovia. 1995, n. 92-93.
- EXPRESSIONS / Lladró. Valencia. 1994, n. 4; 1995, n. 1-3.
- GALERIA ANTIQUARIA: Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo. Madrid. 1996, n. 135-145.
- GAZETTE DES BEAUX-ARTS. París. 1991, t. CXVIII, jul.-aut.
- GENERALITAT. Valencia. 1962, n. 1; 1963-1964, n. 3-6; 1965, n. 9-11.
- GOYA: Revista de Arte / Museo Lázaro Galdiano. Madrid. 1968, n. 85; 1995-1996, n. 249-254.
- IFLA EXPRESS. Barcelona. 1993, n. 2.
- INDICE DE HUMANIDADES / CSIC. Madrid. 1995-1996, v. XII-XIII.
- INFORMATIU MUSEUS. Barcelona. 1995-1996, n. 28-31.
- JOURNAL DE LA WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES. London. 1995, v. LVIII.

- KALATHOS: Revista del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense. Teruel. 1993-1995, n. 13-14.
- KOLNER MUSEUMS BULLETIN. Köln. 1995, n. 1-3; 1996, n. 2-3.
- KOREANA. Seúl. 1995, n. 4.
- LETRAS DE DEUSTO. Universidad de Deusto. 1972, n. 4; 1973, n. 6; 1975, n. 10; 1977, n. 13; 1982, n. 23; 1983, n. 26; 1984, n. 29; 1987-1991, n. 37-50; 1995-1996, n. 69-72.
- LIBROS Y REVISTAS DE ITALIA. Roma. 1994, n. 1-2.
- MAESTRAZGO, Tarragona. 1996, n. 38-43.
- MELANGES DE LA CASA DE VELAZQUEZ. Madrid. 1994, n. 1-3.
- MEMORIA / Fundación César Manrique. Lanzarote. 1995.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETIN. New York. 1996, n. 1-4.
- MILLARS: Espai i Història. Castellón de la Plana. 1995, XVIII.
- MUSEO DE PONTEVEDRA. 1990-1992, n. 2-4.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE / MEMORIA. México. 1990-1992, n. 2.4.
- MUSEUMS JOURNAL. Berlín. 1996, I-IV.
- NATIONAL GALLERY TECHNICAL BULLETIN. London. 1996, v. 17.
- NEXUS. Barcelona. 1995, 14.
- NORBA-ARTE / Universidad de Extremadura. Cáceres. 1994-1996, XIV-XV.
- NOTICIAS: Grupo Español de Revistas. Madrid. 1996, n. 2.
- NOTICIAS BIBLIOGRAFICAS. Madrid. 1989, n. 10; 1990, n. 16.
- NOTICIAS DEL ICOM: Boletín del Consejo Internacional de Museos. París. 1996, n. 2-4.
- NOULAS: Butlletí d'Informació Municipal. Nules (Castellón). 1995, n. 2-3; 1996, n. 2, 3, 6.
- ORRIA: Hoja Informativa de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. San Sebastián. 1996, n. 17-18.
- PANORAMA. Barcelona. 1994, nov.; 1995, jun.ag.
- PRELUDIO: Boletín Informativo del Palau de la Música de Valencia. 1995, n. 33, 1996, n. 35-40.
- PUBLICACION DE LAS ESCUELAS TALLER Y CASA DE OFICIOS DE LA PROVINCIA DE VALENCIA. Valencia. 1995, n. 1.
- EL PUNTO. Madrid. 1994, n. 321, 323-324, 331, 339-340.
- REALES SITIOS: Revista del Patrimonio Nacional. Madrid. 1995, n. 125-126. 1996, n. 127-129.
- REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Aula de Humanidades y Ciencias. Valencia. 1994-1995, n. 14-15.
- RECERCA MUSICOLOGICA. Barcelona. 1991-1992, XI-XII.
- RNA: Revista de Arte Navarro. Pamplona. 1995, n. 2; 1996, n. 8-12.
- RESTAURACION & REHABILITACION. Madrid. 1995-1996, n. 2-3.
- REVISTA DE ESTUDIOS ANTEQUERANOS. Antequera. 1995, n. 2.
- REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz. 1995, II, III; 1996, III.
- REVISTA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE. Roma. 1994, anno XVII.
- REVISTA UNIVERSIDAD ANTIOQUIA. Colombia. 1995, n. 241; 1996, n. 243-244.
- SCHERZO: Revista de Música. Madrid. 1996, n. 101-104.
- SEMINARIO DE ARTE ARAGONES. Zaragoza. 1994, XLVI.
- SIGNOS UNIVERSITARIOS: Revista de la Universidad del Salvador. Buenos Aires. 1994-1995, n. 26-27. 1996, n. 29.
- STVDIUM: Revista de la Universidad de Zaragoza. 1995, n. 1.
- TEMAS DE ESTETICA Y ARTE. Sevilla. 1987-1991, n. I-V; 1994, VIII; 1995-1996, IX-X.
- TERUEL: Revista del Instituto de Estudios Turolenses. 1989-1991, n. 80-82.
- TESELA: Revista Profesional de las Bellas Artes. Valencia. 1996, n. 16.
- TEXTIL DECORACION. Valencia. 1994-1996, n. 1-3.
- TRAVEAUX DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE LYON. 1994, n. 17.
- TURIA: Revista Cultural. Zaragoza. 1994-1995, n. 18-31.
- TURIASO: Revista del Centro de Estudios Turia-sonenses. Tarazona. 1983-1985, IV-VI; 1988-1994, VIII-XI.

UNIVERSIDAD DE DEUSTO. Bilbao. 1996, n. 52.
VILLA DE MADRID. 1991-1992, N. 105-107.
THE WARBURG INSTITUTE NEWSLETTER.
London. 1996, n. 4-5.
YAKKA: Revista de Estudios Yeclanos. Yecla. 1991, n.
3; 1994, n. 5.

119

CARMEN RODRIGO ZARZOSA
Bibliotecaria(*)

* Con la colaboración de Alejandro Amorós, Santiago Montoya, M.^a Angeles Santos y Carmela Martí.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA



Bajo el Alto Pratonazgo 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 1996

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. Felipe Mateu Llopis

Calabria, 75, 5.º drcha. Tel. 424 07 95. 08015 Barcelona.

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
Secretarios Mateu, 22. Tel. 262 82 40. 46591 Albalat dels Tarongers (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
44415 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.
Estudio: Cronista Carreres, 10, 31ª. Tel. 352 39 32 y 169 07 67. Fax 351 22 13 46003 Valencia.
- 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).
- 9-1-1996 Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda
Avda. Constitución, 11. Tel. 347 53 99. 46009 Valencia.
- 9-7-1996 Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo
Pl. Porta dela Mar, 6. 46004 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.
- 16-10-1996 Ilmo. Sr. D. Joaquín Sapena Tomás
Colón, 86, 13ª. 46004 Valencia.

JUNTA DE GOBIERNO

<i>Presidente:</i>	Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
<i>Consiliario 1.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.
<i>Consiliario 2.º:</i>	Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.
<i>Consiliario 3.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret
<i>Tesorero:</i>	Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.
<i>Bibliotecario:</i>	Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
<i>Secretario general:</i>	Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.
<i>Domicilio:</i>	Palacio de San Pío V San Pío V, 9. 46010 Valencia. Tel. 369 03 38.
<i>Adjunto a la Presidencia:</i>	Ilma. Sra. D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá

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. Santa Engracia, 79. Tel. 637 45 23... .. 28010 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	12400 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, 15 ^a . Tel. 384 03 87. 46007 C/ Mayor, 12	46113 Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4 ^o . 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 Vera 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, 7 ^o . Tel. 243 85 50	28003 Madrid
9-1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita Menéndez Pelayo, 5, 1. ^o , 2. ^a . Tel. 360 25 13 Y 46010 Valencia	03730 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, 2. ^a . Tel. 324 20 73	28003 Madrid
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4. ^o , 7. ^a . 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, 26. 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	46780 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	46392 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	12400 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	46166 Gestalgar (Valencia)
5-7-1994	Ilmo. Sr. D. Alberto Darias 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... ..	12192 Villafamés (Castellón) 46920 Mislata (Valencia)
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez Bailén, 12. Tel. 79 42 62 Y: Alcalde Albors, 14, 23. ^a . Tel. 385 05 79	30520 Jumilla (Murcia) 30510 Yecla (Murcia) 46018 Valencia
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez Y: Colón, 34, 15. ^a . Tel. 351 77 42.	02006 Albacete 46004 Valencia
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí Avutarda, 2. Tel. 352 04 86	28023 Somosaguas (Madrid)
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Julio Argüelles Fernández Academia Gallega de Ntra. Sra. del Rosario Pl. Sotomayor, s/n... ..	15001 La Coruña

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, 6.º. 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, 8.ª. 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	7540 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) Y: Marqués de Sotelo, 1, 11ª. Tel. 394 00 52. Fax 394 37 49	8053 Zurich (Suiza) 46002 Valencia

INDEX OF MATERIALS

INDICES

INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica de Valencia, por <i>Ana M.^a Buchón Cuevas</i>	3
La Alcudía y la Dama de Elche, Conferencia Inaugural del Curso 1996-97 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por <i>Rafael Ramos Fernández</i>	19
Catedral de Valencia. El Aula Capitular Nueva (continuación), por <i>Juan A. Oñate</i>	24
La rejería del siglo XV en la Catedral de Valencia, por <i>Isidro Puig Sanchís</i>	32
Los retablos mayores de la colegiata de Xàtiva, a través de las estampas devocionales, por <i>Ramón Martínez Miñana</i>	40
Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (II), por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	48
Un mundo aparte. ¿Pedacito de cielo? La Semana Santa Marinera, por <i>Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco</i>	65
En torno a la vida y obra de Bernardo Mundina Milallave a partir del Vía Crucis de la Arciprestal de Vila-Real, por <i>José Ignacio Catalán Martí</i>	68
Aportaciones para el estudio de la Iglesia Parroquial de Aspe y sus retablos, por <i>Luisa Sempere Vilaplana</i>	85
Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726), por <i>María José López Azorín</i>	94
Noticias sobre la Capilla de San Miguel Arcangel y San Antonio Abad en la Iglesia del Convento de Jerusalén de Valencia (1693), por <i>Fernando Pingarrón</i>	98
A propósito de tres retablos valencianos, por <i>Alberto Ferrer Orts</i>	102
Influencias literarias en la pintura de José Benlliure Gil, por <i>Victoria E. Bonet Solves</i>	106
El pintor José Bru Albiñana (Valencia 1855-1921). Aproximación a su vida y obra, por <i>Santiago Montoya Beleña</i>	113
Acerca del influjo del Arte Romano en Europa, por <i>Cristina Aldana Nácher</i>	123
Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	128
Jacinto Pimentel y su imaginería procesional pasionista, por <i>Aurelia María Romero Coloma</i>	142
Expertización del panel de azulejos figurativos con una escena romántica, por <i>Carmen de Arechaga y Rodríguez-Pascual</i>	159
Azulejo Cuevas, por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frígola</i>	162
Estudio y expertización de una placa cerámica. Extraordinaria pieza perteneciente al Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia, por <i>Ximo Todolí</i>	163
Una nueva Carroza Imperio al Palacio de Dos Aguas, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	167
Una mirada sobre el Grotesc-Art —Recordando a Andrés Cillero—, por <i>Román de la Calle</i>	170
Rosa Torres: La reinterpretación como reflexión, por <i>Sonia Dauksis Orolá</i>	174
Proyectos de teatro formados en los primeros años del siglo XIX para la ciudad de Valencia, por <i>Juana M.^a Balsalobre García</i>	180
La mecánica plástica de Salvador Soria, por <i>Cristina Doménech</i>	187
La actividad expositiva del grupo «Z» a través de la prensa diaria valenciana, por <i>Carlos Villavieja</i>	191

Obras artísticas en torno a la figura del General Elío, por <i>Angela Aldea Hernández</i>	204
+ Evocación al maestro Joaquín Rodrigo, premio "Príncipe de Asturias" a las Artes, en la sesión de clausura del Curso Académico 1995-1996, por <i>Antonio José Gascó Sidro</i>	215
+ Palabras del Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez, pronunciadas en el acto de toma de posesión como Académico Correspondiente de la Corporación. 1996.	218
+ Intervención del Molt Honorable Sr. D. Eduardo Zaplana, Presidente de la Generalitat Valenciana en el 228 Aniversario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos	220
+ José Baguena Soler, músico ilustre, desconocido y universal, por <i>Ana Galiano</i>	222
+ Disertación del compositor y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Miguel Asins Arbó, con motivo de la "Presentación de un concierto inédito" suyo, para voz y piano, interpretados en sesión pública de 11 de junio de 1996	225
Memoria del Curso Académico, 1995-1996, por <i>Alvaro Gómez-Ferrer Bayo</i>	226
Bibliografía	236
Relación de publicaciones recibidas en 1996	243
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de académicos	255

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia:

<i>Figura 1.- Abel y Caín ofrecen sacrificios a Dios y es aceptado el del primero. Ignacio Vergara</i>	3
<i>Figura 3.- Sacrificio de Isaac. Juan Bautista Nicolau</i>	4
<i>Figura 4.- La ciudad de Valencia implorando la protección de Carlos III para la fundación de la Real Academia de San Carlos. José Puchol Rubio</i>	5
<i>Figura 5.- Alegoría de un joven escultor conducido por Minerva al templo del honor. Pedro Juan Guissart</i> ...	5
<i>Figura 6.- San Vicente Mártir preso en la cárcel. Francisco Navarro</i>	6
<i>Figura 7.- Carlos III en acto de poner bajo la protección de la Inmaculada los reinos de España y la nueva distinguida Orden española. Francisco Brú</i>	6
<i>Figura 8.- Minerva coronando las Artes. José Esteve Bonet</i>	7
<i>Figura 9.- Besalel y Odolías diciendo a Moisés que no pida más ofrendas para el tabernáculo. F. Navarro</i>	8
<i>Figura 10.- Heliodoro arrojando del templo. José Gil</i>	9
<i>Figura 11.- David ofreciendo en sacrificio el agua de la cisterna de Betlem. José Cotanda</i>	10
<i>Figura 13.- Estando Alfonso IV de Aragón en el Real de Valencia ratifica en su presencia el embajador de Portugal la concordia renovada por los reyes de Aragón y Castilla en Agreda. Joaquín Doménech</i>	11
<i>Figura 14.- Estando Alfonso IV de Aragón en el Real de Valencia ratifica en su presencia el embajador de Portugal la concordia renovada por los reyes de Aragón y Castilla en Agreda. Vicente Llácer</i>	11
<i>Figura 15.- Jesucristo partiendo el pan en el castillo de Emaús. José Cloostermans</i>	12
<i>Figura 16.- Moisés salvado de las aguas. Vicente Roig</i>	12
<i>Figura 17.- El desembarco de Colón en las Indias donde fija la Cruz. José Gil y Nadalés</i>	12
<i>Figura 19.- Judith victoriosa con la cabeza de Holofermes. Feliciano Berenguer</i>	14
<i>Figura 20.- Legionarios romanos muestran la cabeza de Pompello a Julio César. Bernardo Llácer</i>	14
<i>Figura 22.- Sepulcro a las cenizas de Ignacio Vergara. Vicente Gil y Meliá</i>	15
<i>Figura 23.- Constantino que recibe de manos de sus soldados el perdón para sí. Vicente Gil y Meliá</i>	15
<i>Figura 24.- El buen samaritano. Anónimo</i>	16

La rejería del siglo XV en la Catedral de Valencia:

<i>Vista general de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Valencia</i>	33
<i>Detalle central de la reja del Santísimo Sacramento de la Catedral de Valencia</i>	34

Los retablos mayores de la Colegiata de Xàtiva, a través de las estampas devocionales:

<i>Figura 1.- Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. 1731. Francisco Burguete. Museu de l'Almodí de Xàtiva</i>	41
<i>Figura 2.- Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. c. 1750. Anónimo. Museu de l'Almodí de Xàtiva</i>	41
<i>Figura 3.- Altar Mayor de la Seo durante los terremotos de 1748 (detalle). Anónimo. Museu de l'Almodí de Xàtiva.</i>	42
<i>Figura 4.- Antiguo retablo mayor de la Colegiata (hoy del Nazareno). 1753. Anónimo. Colegiata de Xàtiva</i> ...	43
<i>Figura 5.- Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. Col. Raimon Casellas. Museu Nacional d'Art de Catalunya</i> ...	44
<i>Figura 6.- La Divina Pastora. Col. Fernández-Durán. Manuel Bru. Museo del Prado, Madrid</i>	45
<i>Figura 7.- Altar Mayor de la Colegiata de San Felipe. 1808. Francisco de Paula Martí (grabado). Museu de l'Almodí de Xàtiva</i>	46

Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (II):

<i>Dormición de la Virgen. Joan Reixach. Museo San Pío V. Valencia</i>	51
<i>San Miguel. Retablo de la Santa Cena. Jacomart. Museo Catedral de Segorbe</i>	52
<i>San Miguel. Paolo de San Leocadio. Museo Diocesano. Orihuela</i>	53
<i>Anunciación. Gonçal Peris. Museo San Pío V. Valencia</i>	54
<i>Anunciación. Fines S. XV. Maestro de Xàtiva. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona</i>	54
<i>Cristo Varón de Dolor. Retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Maestro anónimo. Museo San Pío V</i>	57
<i>Ángel sosteniendo el paño de la Verónica con la Santa Faz. Maestro de Perea. Museo San Pío V</i>	57

Ángel. Rodrigo de Osona. Calvario de San Nicolas de Valencia	57
San Miguel y el Diablo. Tríptico de la Virgen de la Leche. Maestro de Martínez Vallejo	58
Satán. Retablo del Juicio Final. Maestro de Borbotó. Iglesia de Borbotó. Valencia	59
San Jorge y el Dragón. Retablo del Centenar de la Ploma. Maestro del Centenar. Museo Victoria y Alberto. Londres	59
Sirena de doble cola. Tabla de la techumbre. Iglesia de la Sangre. Liria. Valencia	61
Liber Instrumentarum. Códice 162. Catedral de Valencia	61
Unicornio. Tesoro de los Pobres. Biblioteca de la Universitat de València	62
Retablo del Juicio Final. Maestro de Borbotó. Iglesia de Borbotó. Valencia	62
San Antonio transportando demonios. Retablo del Juicio Final. Iglesia de Borbotó. Valencia	63
Un Parca con el huso. Retablo del Juicio Final. Iglesia de Borbotó. Valencia	64

Un mundo aparte. ¿Pedacito de cielo? La Semana Santa Marinera:

Simo. Cristo de los Afligidos. Patrono del Canyamelar. Obra de Ernesto Furió	66
La Verónica. 1943. Talla de M. Benlliure. Paso procesional de la Cofradía de la Santa Faz de El Cañamelar	67

En torno a la vida y obra de Bernardo Mundina Milallave a partir del Vía Crucis de la Arciprestal de Vila-Real:

1. ^a Estación	75
2. ^a Estación	75
3. ^a Estación	75
4. ^a Estación	76
5. ^a Estación	76
6. ^a Estación	76
7. ^a Estación	76
8. ^a Estación	77
9. ^a Estación	77
10. ^a Estación	77
11. ^a Estación	77
12. ^a Estación	78
13. ^a Estación	78
14. ^a Estación	78

Apendice Iconográfico:

Láminas del Vía Crucis dibujado por José Camarón y Boronat y grabado al buril por Vicente Capilla

Primera Estación	80
Segunda Estación	80
Tercera Estación	81
Quarta Estación	81
Quinta Estación	81
Sexta Estación	82
Séptima Estación	82
Octava Estación	82
Nona Estación	83
Décima Estación	83
Undécima Estación	83
Duodécima Estación	84
Décima Tercia Estación	84
Última Estación	84

Aportaciones para el estudio de la Iglesia Parroquial de Aspe y sus retablos:

Fig. 1- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Alzado interior de la nave del templo	86
Fig. 2- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Portada principal del templo	87
Fig. 3- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo de la Capilla de la Comunión (1645-c.1676)	88
Fig. 4- MURCIA. Convento de Santa Ana. Retablo de San Miguel (c. 1618-1630)	90

	<u>Páginas</u>
<i>Fig. 5- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo Mayor (c. 1791-1808)</i>	91
<i>Fig. 6- ASPE. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. del Socorro. Retablo Mayor. Detalle del ático</i>	91
Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726):	
<i>Fachada retablo de la Iglesia del Carmen</i>	95
Noticias sobre la Capilla de San Miguel Arcangel y San Antonio Abad en la Iglesia del Convento de Jerusalén de Valencia (1693):	
<i>Fig. 1- El monasterio de Jerusalén en el dibujado mapa del padre Tosca de 1704</i>	99
<i>Fig. 2- Capilla mayor de la iglesia conventual de Jerusalén. Foto de Vidal Corella, publicada en la obra de Almela y Vives (1941)</i>	100
A propósito de tres retablos valencianos:	
<i>Domingo Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de Ntra. Sra. de los Angeles (Tuéjar)</i>	102
<i>Domingo Cuevas. Detalle del retablo mayor (Tuéjar)</i>	102
<i>José Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de San Valero y San Vicente Mártir (Valencia)</i>	103
<i>Domingo Cuevas. Retablo mayor de la Iglesia de los Santos Juanes (Meliana)</i>	103
<i>Plantilla del retablo mayor (Meliana)</i>	104
Influencias literarias en la pintura de José Benlliure Gil:	
<i>Óleo</i>	109
<i>Óleo</i>	111
<i>Óleo</i>	111
El pintor José Bru Albiñana (Valencia 1855-1921). Aproximación a su vida y obra:	
<i>Recolección de la Rosa del Azafrán. José Brú Albiñana. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	117
<i>La vuelta de las roseras. José Brú Albiñana. 1877. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	117
<i>Sacando la Rosa. El desbriznado. José Brú Albiñana. 1878. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	117
<i>Tostado del Azafrán. José Brú Albiñana. 1878. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	118
<i>El comercio del Azafrán. José Brú Albiñana. 1880. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	118
<i>Caja para exportar Azafrán a la India. Imagen de Nuestro Señor Krishna. Colección particular. Valencia</i>	119
<i>Krishna. Imagen para decorar una caja de exportar Azafrán a la India. Colección particular. Valencia</i>	119
<i>Joc de pilota a llargues. José Brú Albiñana. 1881. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	120
Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX, Venancio Marco:	
<i>Fig. 1- Papeleta de matrícula de Venancio Marco en Enseñanzas Superiores de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Curso académico 1901-1902</i>	129
<i>Fig. 2.- Venancio Marco: San Antonio de Padua. Talla de madera que figuró en la Exposición Regional Valenciana de 1909. Antecedente de la imagen son las hechuras realizadas en 1898 y 1900 para Yecla, y en 1907 para la Catedral Metropolitana de Valencia</i>	131
<i>Fig. 3- Venancio Marco: Grupo escultórico de la Oración del Huerto. Talla en madera de eco salzillesco. El grupo aparece fotografiado en el obrador del propio artista, en el que pueden advertirse bocetos de estudios clásicos, imágenes de terracota, mascarillas y manos</i>	131
<i>Fig. 4- Venancio Marco: La Huída a Egipto. Grupo escultórico compuesto de cinco figuras. Desaparecida.</i>	132
<i>Fig. 5- Venancio Marco: Frontal neogótico con Virgen del Carmen y ángeles mancebos. Boceto a lápiz firmado por el autor con destino a algún oratorio o capilla privada</i>	132
<i>Fig. 6- Venancio Marco: Virgen del Carmen. Talla escultórica de 152 cm. (la figura de la Virgen, 117 cms.), una de las mejores piezas conocidas del artista</i>	133
<i>Fig. 7- Venancio Marco: Salus Infirmorum. Talla que participó en la Exposición Regional Valenciana del año 1909 (Foto Fraw Raff procedente del taller de Venancio Marco)</i>	136
<i>Fig. 8- Venancio Marco: Sagrado Corazón de Jesús. Escultura en madera del tamaño del natural de la que realizó diversas copias, una en 1904 para la Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente, de Valencia. Obra desaparecida</i>	137
<i>Fig. 9- Venancio Marco: Niño Jesús, buen pastor. Talla escultórica de hacia 1910 que albergó la Iglesia vieja de la Asunción, de Yecla. Es obra perdida (Archivo Fotográfico Tani, Yecla)</i>	138

<i>Fig. 10- Venancio Marco: Virgen de los Desamparados. Tema que el escultor reprodujo con alguna frecuencia para oratorios de particulares y poblaciones de América (Foto taller de Venancio Marco) ...</i>	138
<i>Fig. 11- Venancio Marco: San José. Modelo con harta frecuencia difundido por el artista del que destacan los bellísimos rostros de los ángeles niños, del trono de nubes (Foto del taller del artista) ...</i>	139
<i>Fig. 12- Venancio Marco: Retablo neogótico. Detalle. Dibujo a lápiz sobre cartulina (boceto a escala 1/40) ...</i>	140
Jacinto Pimentel y su imaginería procesional pasionista:	
<i>María Santísima de la Confortación ...</i>	157
<i>Dolorosa de la Confortación acompañada del Ángel Confortador (Paso Palio) ...</i>	157
Expertización del panel de azulejos figurativos con una escena romántica:	
<i>Fotografía del panel ...</i>	159
<i>Panel en Perspectiva ...</i>	160
Azulejo Cuevas:	
<i>Azulejo con la heráldica de los Cuevas, de Aragón ...</i>	162
Estudio y expertización de una placa cerámica. Extraordinaria pieza perteneciente al Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia:	
<i>Placa cerámica de 73x59 cms. Mediados del siglo XVIII. Estilo "chinesco", estilo que adquiere carta de naturaleza propia en Alcora, inspirado en el estilo grotesco de influencia francesa. ...</i>	163
<i>Monarca en su trono con su séquito recibiendo las ofrendas de sus vasallos. A observar los rasgos orientalizantes propios del estilo ...</i>	165
<i>Figura de Diosa-dama que parece presidir toda la composición, tocada con unas vistosas plumas y sentada entre nubes en un trono-carroza del que tiran dos pelícanos. Observese la evaporización del color azul que se refleja en la poca nitidez del perfilado ...</i>	165
<i>Comida pantagruélica a la que asisiten los comensales que tienen cabezas de animales, ¿cerdos?, típicos del grotesco. ...</i>	165
<i>Defectos técnicos y de manipulado. Se observan engrases, burbujeo, restos de barniz en bordes y trasera, etc...</i>	166
Una nueva Carroza Imperio al Palacio de Dos Aguas:	
<i>Fotografía de la carroza ...</i>	167
Rosa Torres: La reinterpretación como reflexión:	
<i>Serie: Animales salvajes, 1973. Acrílico sobre tela ...</i>	176
<i>Sin título, 1983. Acrílico sobre tela, 110 x 130 cm. ...</i>	177
<i>Serie: Tres árboles y lago, 1991. Acrílico sobre tela, 110 x 130 cm. ...</i>	178
<i>Olympia, 1995. Acrílico sobre tela, 140 x 100 cm. ...</i>	178
Proyectos de teatro formados en los primeros años del siglo XIX para la ciudad de Valencia:	
<i>Lámina I.- Juan Bautista La Corte. Teatro 1800. Planta. Academia de San Fernando. A. 3389 ...</i>	185
<i>Lámina II.- Juan Bautista La Corte. Teatro 1800. Sección longitudinal. Corte escenario. Fachada. Academia de San Fernando. A. 3390 ...</i>	186
La mecánica plástica de Salvador Soria:	
<i>Salvador Soria. Mecánica Plástica AC. 1964. Acero y madera de encina. 19'5 x 53 x 17 cms. ...</i>	187
<i>Salvador Soria. Mecánica Plástica AU. 1965. Acero y madera de ucola. 33 x 49 x 60 cms. ...</i>	188
Obras artísticas en torno a la figura del General Elío:	
<i>Fig. 1.-Retrato del General Elío en 1815 ...</i>	207
<i>Fig. 2.- Ejecución al garrote vil del General Elío en 1822 ...</i>	208
<i>Fig. 3.- Monumento en el Llano del Real. Dibujo-proyecto en 1826 ...</i>	213
<i>Fig. 4.- Busto deteriorado del General Elío. Monumento del Llano del Real en 1826 ...</i>	214
Memoria del Curso Académico, 1995-1996:	
<i>El Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana en la Conferencia de Apertura de Curso 1995-96 ...</i>	226
<i>Entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes a la Universidad Politécnica de Valencia ...</i>	226

<i>El Presidente de la Real Académica, D. F. M.^a Garín y el Rector de la Universidad Politécnica D. Justo Nieto</i>	226
<i>El Académico de Número Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay, durante su conferencia en el acto conmemorativo del 228.º Aniversario de la Fundación de la Academia</i>	227
<i>El M. H. Sr. D. Eduardo Zaplana, Presidente de la Generalitat Valenciana, recibiendo el título acreditativo de su condición de Presidente de Honor de la Real Academia</i>	227
<i>Otro momento del acto</i>	227
<i>Acto conmemorativo del 228.º Aniversario de la Fundación de la Academia. Síntesis de la Historia de la Real Academia por el Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández</i>	227
<i>Ciclo de conferencias: Las otras arquitecturas. D. A. Morales, D. A. Gómez-Ferrer y D. J. Bérchez</i>	228
<i>D. Juan Miguel Serrera</i>	228
<i>D. Fernando Marías</i>	228
<i>D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos</i>	228
<i>D. Juan Antonio Ramírez</i>	228
<i>D.^a Ana M.^a Galiano durante la Conferencia en Homenaje al compositor José Báguena Soler</i>	229
<i>M.^a José Riñón y Carla Cosmi. Concierto en homenaje al compositor José Báguena Soler</i>	229
<i>Patricia Llorens y Fernando Taberner interpretando obras del compositor Miguel Asins Arbó</i>	229
<i>Conferencia de Clausura, Curso 1995-96 a cargo del Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro</i>	229
<i>Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez en su ingreso en la Corporación, recibiendo diploma y medalla</i>	230
<i>Acto de recepción del Académico de Número electo Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda</i>	230
<i>Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez contestándole en nombre de la Corporación</i>	230
<i>Retrato de María Millán, óleo sobre lienzo del pintor José Mongrell, del año 1894, donación de Laura Ballester Millán</i>	233
<i>Retrato de la Marquesa de Parcent, óleo sobre lienzo del pintor Salvador Martínez Cubells, donación de D. Melchor Hoyos al hacer su ingreso como Académico Correspondiente de la Corporación</i>	234

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. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ
CONSILIARIO 1.º

ILMO. SR. D. JOSÉ MORA ORTIZ DE TARANCO
CONSILIARIO 2.º

ILMO. SR. D. MAURO LLEÓ SERRET
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

ILMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ
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 96-369 03 38



GENERALITAT
VALENCIANA

ESTA PUBLICACION SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALITAT VALENCIANA,
Y LA AYUDA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA



Carroza S. XVIII del Museo Nacional de Cerámica