

# Archivo de Arte Valenciano



REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS  
VALENCIA

Año LXXVIII

1997

Número único







**Archivo de Arte**  
**« Valenciano »**







# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1997

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.S.N.: 0211-5808

I.S.B.N.: 84-922839-3-9

DEPÓSITO LEGAL: V. 710-1999

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia (España)

Tel. 96 391 23 04\* • Fax 96 392 06 39

E-mail: marimontanyana@pmcmedia.com

# INTERVENCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN LAS PUERTAS DE LA MURALLA DE VALENCIA DURANTE SU ÚLTIMO SIGLO DE EXISTENCIA (1764-1869)

La muralla medieval, tercer perímetro cercado de la historia urbana de Valencia, tras el romano, de 44 hectáreas, y el árabe, de 119,5 hectáreas, como es sabido, databa de 1356, provista de doce accesos, más o menos coincidente al norte, frente al río, allí donde se detuvo su avance y donde ofrecía una mayor fortificación y sentido estético por la presencia de torreones a trechos, entre el llamado torreón del Temple y la puerta de Serranos, con el del siglo XI, era una de las más grandes de Europa,

aspecto aplicable a lo monumental y enorme proporción de sus dos entradas subsistentes, flanqueadas por inmensas torres, la dicha de Serranos y la de Cuarte, y de por sí fue capaz de reunir y contener las expectativas de crecimiento durante medio milenio, abarcando 312,8 hectáreas<sup>(1)</sup>.

De 1574 a 1786, fueron varias las ocasiones en que se abrieron y se cerraron al tráfico de transeúntes y de carruajes algunos portales de la ciudad. En 1707 y con ocasión de la guerra de Sucesión se aplicó la legislación castellana y se tapiaron todos los portales chicos y medianos, a más del Nuevo o de San José, dejando solamente expeditos los del Real, Serranos, Cuarte y San Vicente.

Vamos a ocuparnos, como reza el título de nuestro trabajo, de las operaciones de que fueron objeto las embocaduras de aquel dilatado recinto en este período de poco más de una centuria.

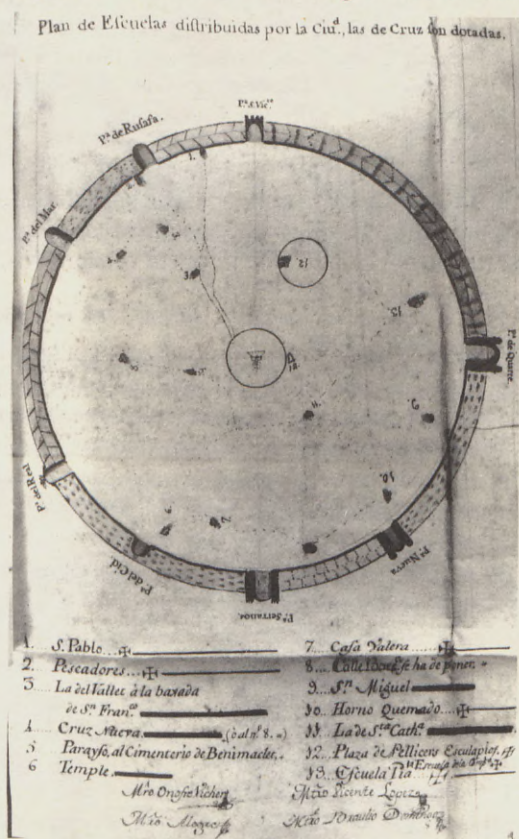


Fig. I.- Visión circular de la muralla de Valencia delineada para situar en la urbe el "Plan de Escuelas distribuidas por la Ciudad" (1788-1789). [A.H.M.V.: Libro de Instrumentos de Abastos del Año 1790. Signatura: F-44 (s.f.)]

(1) Véase sobre esta muralla, principalmente al doctor *Ioseph o Ioseph Lop* (*De la Institució, Govern Politich y Joridich, Costoms, Rentes y Obligacions dels Oficials de les Illustres Fàbriques Vella, dita de Mors e Valls, y Nova, dita del Riu, de la Muy leal y coronada Ciudad de Valencia, Valencia, 1675*); al padre José Teixidor (*Antigüedades de Valencia, Valencia, 1895, pp. 141-164*); así como a J.M. Houston ("*Geografía urbana de Valencia. El desarrollo regional de una ciudad de Huerta*", en *Publicaciones extranjeras sobre temas de Geografía Española*, febrero, 1957, pp. 151-168). Testimonios gráficos principalmente los hallaremos en las vistas de Wijngaerde (1563), planos de Mançeli (1608) y Tosca (1704) y otros posteriores. Consúltese al respecto Herrera, J.M., Llopis, A., Martínez, R., Perdigón, L. y Taberner (*Cartografía histórica de la ciudad de Valencia. 1704-1910*, Ayuntamiento de Valencia, 1985); *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngarde [1563]* (varios autores), Valencia, M.CM.XC; y *Cartografía valenciana (siglos XVI-XIX)* [varios autores], Centre Cultural La Beneficència, Diputación de Valencia, 1997, especialmente en lo referente al plano de Antonio Mançeli de 1608, propiedad de Emilio Rieta, pp. 154-155. Igualmente, han de recordarse los trabajos de Luis Tramoyeres Blasco (*Almanaque de "Las Provincias"* de 1888) y V. Vives Liern (1915) sobre las *Torres de Serranos*; y especialmente los de Salvador Carreres Zacarés sobre los portales de Cuarte, Nuevo, Trinidad, El Real, Mar y San Vicente, en la revista *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, entre 1943 y 1948, quien escarbó ya entre los fondos del Archivo Municipal; sobre los que nosotros aportamos ahora los inéditos del presente trabajo.



## 1.- LA PUERTA DE RUZAFÁ

La reapertura de la puerta de Ruzafa, justo en el vértice meridional, fue solicitada por el alcalde de la entonces población, Martín Ballester, y suscrita también por el rector y fabriquero de la parroquia de San Valero, Pedro Juan Sanchís y José Sanchís y Soler, en 19 de julio de 1784, apoyada materialmente en el hecho de que un vecino de la calle de Ruzafa, Félix Pastor, deseaba *costear a sus expensas propias el gasto de abrir la Puerta, dexarla con toda seguridad, construir el Puente que exteriormente se necessita para el tránsito, hermohear sus barandas de Piedra labrada y la construcción de la Oficina necesaria para resguardar de la Real Hazienda, con arreglo todo al Plano* -plano carente de firma y levantado para la ocasión-, y razonada en estos notorios términos en los que se hace referencia al primer intento de ampliación del perímetro de la muralla de Valencia de 1356:

"No hay Arrabal más numeroso que el de Ruzafa<sup>(2)</sup>: su Huerta es dilatadísima y su Parroquia otra de las de esta Ciudad; en ella misma abitan Parroquianos, que lo son los domiciliados en la calle llamada de Rusafa, a quienes como tales les administran los Stos. Sacramentos; y del propio modo que en dicha Parroquia, en su convento de Religiosas se celebran las Augustas Funciones de *Laus Perennis*, por cuyos y otros no menos recomendables motivos, en ocasión que se pensó extender la Ciudad, era el proyecto incluir dentro de sus Muros el dicho Lugar de Rusafa; y por lo mismo parece que ninguna Puerta con más notorio mérito que la que se llama de Rusafa debería estar abierta mediante lo que todo el vasto vecindario del Lugar y su Huerta lograrían del propio beneficio que han alcanzado otros Arrabales, consiguiendo por este medio, así propio que los vecinos de la Ciudad, no tener que hazer el largo círculo de buscar la Puerta de la Mar o la de San Vicente para acudir a su Parroquia al cumplimiento del precepto Pasqual; y estar también aquel Clero más pronto en la asistencia de los Parroquianos de dentro de la Ciudad en la administración del Sto. Viático o Extrema Vnción; igualmente que no sería tan penoso el acudir a levantar los Cadáveres, al paso también que se vsaría de la Espaciosa Calle de Rusafa, quedando Valencia por aquella parte más frecuentada quando, siendo de las más lucidas de su Población, se ve enteramente desierta"<sup>(3)</sup>.

(2) A la sazón (5 de julio de 1784), el rector de la parroquia de San Valero de dicho lugar de Ruzafa certificaba que, según constaba en los Libros de Matricula de dicha iglesia, las almas de *Comunión que existen en la misma, comprehendidas las que habitan intra Muros de la Ciudad*, excedían de 4.200. (ARCHIVO HISTORICO MUNICIPAL DE VALENCIA [en lo sucesivo A.H.M.V.]: *Libro de Instrumentos del Capitular Ordinario del Año 1784*, fol. 533r°. Signatura: D-156).

El hendimiento de la puerta de Ruzafa se establece a través de una real orden de 11 de agosto de 1785 dirigida por Pedro de Lerena y dada a conocer en cabildo ordinario del Ayuntamiento celebrado en 27 de los mismos, presidido por el regidor decano Manuel Fernández de Marmanillo, que así expresa:

"He dado cuenta al rey de la Ynstancia que en treinta de Noviembre del año próximo pasado, dirigió esa Ciudad sobre la solicitud de su Arrabal de Ruzafa para que se permitiese abrir la Puerta de este nombre que desde la Capital sale en derecha al expresado Arrabal. Y su Magestad, atendiendo al grande Vecindario de esa Ciudad, ya que con esta consideración debe dársele todo el deshaogo posible, se ha servido mandar que, al modo que se abrió la puerta que llaman de San Joseph, se abra también la de Ruzafa sin tenerla como de adeudo, sino en los términos que aquélla se halla; con cuyo respeto se pongan solamente los Guardas y Dependientes que se conceptúen precisos después de tener efecto la propuesta hecha por Dn. Félix Pastor, vecino de Ruzafa, en que se ofreció a costear los gastos indispensables para abrir la Puerta, construir exteriormente un Puente para el tránsito sobre el Foso, poner a sus lados Barandas de Piedra y construir la Casa para los Dependientes del Resguardo con arreglo al Plan presentado por el Arrabal (...)"<sup>(4)</sup>.

Para este despeje parece que el portal en cuestión sufrió una transformación. En el alzado que acompaña al escrito petitorio del arrabal en la que se dibuja su recercado por la parte intramuros, se

(3) A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos... del Año 1784*, fols. 530r°. - 537v°. Signatura: D-156.

(4) Hay referencias previas al asunto en cabildos ordinarios del Ayuntamiento de 9 y 18 de junio. Todo en A.H.M.V.: *LIBRO CAPITULAR Ordinario de la Illustre Ciudad del Año 1785*, fols. 213r°, 221r° y v°, y 290r°. - 291r°. Signatura: D-157.



Fig. II.- Alzado interior de la puerta de Ruzafa para su intervención (1784). (A.H.M.V.)



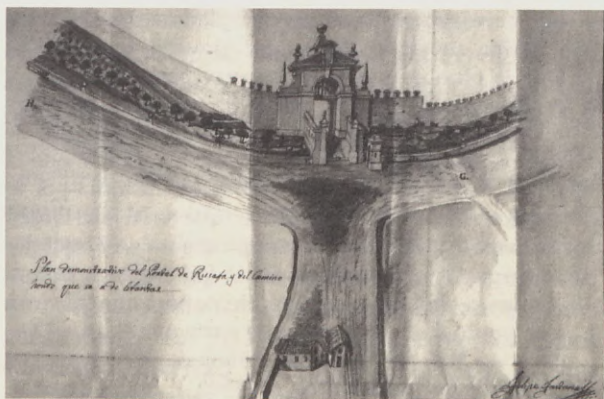


Fig. III.- Puerta de Ruzafa (1786).  
Felipe Fontana. (A.H.M.V.)



Fig. IV.- Detalle lámina III

puntualiza que ésta es la Puerta según en el día existe, y sólo se añade la Cornisa y Jarros. No obstante, dichos remates que flanquean un pequeño frontón distan del alzado extramuros del arquitecto Felipe Fontana, levantado con ocasión del expediente de febrero de 1786 solicitando se haga un terraplén a la parte exterior del Portal de Rusafa hasta igualar el piso del Camino con el de dicho Portal, que luce un sólido acceso en arco de triunfo en resalte con frontón triangular roto por edículo, fastiales junto a éste (los dos laterales en forma de jarros flameantes) y proyecciones laterales ultimadas en curva con sendos obeliscos en los extremos; a más de visualizarse también el *puentecillo* sobre el valladar, completamente protegido por muros<sup>(5)</sup>, y la caseta del puesto de guardia<sup>(6)</sup>. Dicha operación de igualación del camino se señala concluida en junio de dicho año, hablándose entonces de la *Puerta nueva de Rusafa*<sup>(7)</sup>. A pesar de no constar datos puntuales sobre una intervención sustancial en dicha puerta, los trabajos de acondicionamiento

para hacerla practicable corrieron a cargo del propio arquitecto Felipe Fontana, como se desprende de la carta de agradecimiento del dicho ahora vecino de Ruzafa, Félix Pastor, a la Ciudad en 22 de octubre de 1785, por haber amparado mis deseos y los del Vecindario de Rusafa para con la Superioridad al fin de abrirse la Puerta de este nombre, en la que alega que se empazará a demoler la Muralla el lunes próximo, deviniéndome verificar la avertura de la Puerta, según dice

- (5) Por escrito del Ayuntamiento a los Señores de la Junta Particular de las Ilustres Fábricas Vieja y Nueva, de 17 de julio de 1817, se dice que sobre evitarse las desgracias indicadas por el Arquitecto Dn. Cristóbal Sales, quedando sin pretil el Valladar a los dos Costados de la Puerta de Ruzafa en la próxima función de toros que ha de celebrarse en aquel punto... que para evitar toda desgracia en dicha función y no haber tiempo para construirse de Piedra dicho Pretil y quedar concluido para la referida función, sin acrecer ni decrecer derecho á las Yllustres Fábricas de Muros y Valladares y al Hospital General de esta Ciudad, que se utiliza de dicho Valladar, y sin consentir los perjuicios que causa al Muro el utilizarse y tener plantado todo el Cauce del Valladar, por esta vez y sin que sirviese de exemplar y con el fin tan sólo de precaver desgracias con la gran reunión de personas que concurren á ver semejantes funciones, se hiziese interinamente una valla de madera en vez del Pretil de piedra (...). (A.H.M.V.: Juntas de Fábrica Vieja y Nueva de 1815 a 1817, fol. 512rº. y vº. Signatura: I.I. 107).
- (6) Escrito de Fontana a la Comisión del Tribunal de Repeso: "Mui Ilustre Señor./ Felipe Fontana, Arquitecto y Académico de mérito de la Real Academia de San Carlos, con el más humilde respecto y veneración hace presente a V.S.: Que en el sitio de la Puerta de Rusafa se encuentra en la parte interior de ella el Asequia que toma agua de el Roll de Favara y en la parte exterior el cause del Valladar, ambos motivos para no poder rebajar el Piso o Lindar de dicha Puerta, por lo que queda dicho Lindar mucho más alto del Camino que circumbala la Ciudad, siendo preciso el levantarlo serbiendo éste de mucha utilidad por estar este parage mui ondo y formarse de las llubias vn fuerte Charco de Agua que sirbe de mucha incomodidad y fealdad. Y estando la obra en estado de necesitar que se levante este terreno... suplica a V.S.... se sirba mandar al Sobrestante de Calles y Caminos a fin de que aga poner unas Cargas en dicho parage para remediar a este daño..." (4-II-1786). Dos escritos más en 8 y 12 de los mismos. (A.H.M.V.: "Felipe Fontana, Arquitecto, Vecino de esta Ciudad, solicitando se haga un terraplén a la parte exterior del Portal de Rusafa, hasta igualar el piso del Camino con el de dicho Portal". Muros y Valladares, 1783-1791, fols. 431vº.-435rº. Signatura: I.I. 100).
- (7) En junta particular de la Ilustre Fábrica Vieja de Muros y Valladares de 28 de junio de 1786, se expresa que el Sr. Joaquín Esteve manifestó estaban gastados los caudales librados por la Ciudad para el terraplén y composición del Camino inmediato a la Puerta nueva de Rusafa; y que de esta operación havia resuelto y salido vna porción de piedra reble y algunas piedras Carretales que podían venderse en favor de esta Fábrica Vieja, cuya obra estava ya practicada restando sólo pagar su parte esta Fábrica Vieja (...) y que lo restante que resulte de verse se pague por Juan Antonio Matutano, Sobrestante, de esta Fábrica, a quien se le tomará en cuenta. (A.H.M.V.: Muros y Valladares, 1783-1791, fol. 76rº. Signatura: I.I. 100).





Fig. V.- Detalle lámina III

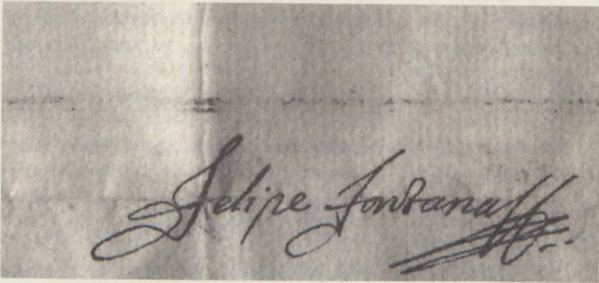


Fig. VI.- Detalle lámina III

el Arquitecto D. Felipe Fontana, a principios del año próximo si lo permiten los tiempos<sup>(8)</sup>. Marcos Antonio de Orellana, por su parte, asegura que por idea de éste se hizo, y ejecutándola él mismo, toda la obra de la puerta, que quedó concluida y definitivamente transitable el día de Viernes Santo 14 de abril de 1786 para el público aunque no para comestibles ni géneros, apuntando este autor que se le disputó mucho al referido Félix Pastor, Comerciante muy rico, vecino de aquella Calle de Ruzafa, el poner su nombre en la Inscripción de la lápida que se avía de poner sobre la Puerta, asegurando que el mismo interesado puso su propio letrero<sup>(9)</sup>.

## 2.- LA PUERTA DE LA TRINIDAD

En cabildo ordinario de 27 de junio de 1791 se informaba sobre la real resolución tendente a la apertura de este portal, que literalmente expresaba:

“Enterado el Rey de la solicitud que hizo Dn. Pasqual Caro, hallándose de Síndico Personero de esa Ciudad, sobre que para su mayor comodidad de su Vecindario se abriese y habilitase al Tráfico la Puerta llamada de la Trinidad, y enterado así mismo su Magestad de lo que producen los informes tomados en el asunto, se ha dignado resolver que se abra la expresada Puerta, y que sirva no de Registro sino de Portillo para el Tránsito de las Gentes y de los efectos

que no adeudan derechos, y señaladamente del Trigo y harina que se conduce a ese Almudín y saca de él. Que la obra que haya de hacerse para habilitarla y establecer en los dos cubos de sus dos lados las habitaciones de Cuerpo de Guardia y Resguardo de Rentas devan ser de cuenta de esa Ciudad. Y que la Junta Provincial de ella cuyde de su custodia por lo respectivo a dicho Resguardo. Lo que de su Real Orden participo a V.S.S. para su cumplimiento en lo que les corresponde, en inteligencia de que de la misma lo comunico también a ese Yntendente para que concurra a su puntual observancia en la parte que le toca. Dios guarde a V.S.S. muchos años. Aranjuez veinte y tres de Junio de mil setecientos noventa y uno.- Lerena.- Señores Justicia y Regimiento de la Ciudad de Valencia”.

Y en su vista, se acordó de conformidad se cumpliera lo relatado, para lo que se dio comisión a Antonio Esplugues de Palavecino y Pedro Castillo, marqués de Jura Real, regidores, dando conocimiento a la Junta de Propios.

Dicho noble *presentó el plan de dicha puerta y estado en que debía quedar ésta y vista a la parte de Valencia, con lo delineado de la porción de calle frente la expresada puerta; lo qual había conferido con el cavallero yngeniero de esta plaza, poniéndolo en consideración de la Municipalidad, acordándose se enviara el designio a la Junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos (8 de agosto de 1791). Según manuscrito del arquitecto urbano Lorenzo Martínez (3 de septiembre de 1791), y recogiendo manifiesto de Jura Real, sólo se acordó una obra sencilla de poco coste, y con arreglo a ello se ha formado el proyecto; y como es poco el adorno, parece no habrá inconveniente se execute por lo interior y exterior la misma obra que manifiesta el perfil. Esta ha de construirse de muchos despojos de piedras sillares de diferentes obras de la Yllustre Ciudad y algunos que saldrán del desmonte de los torreones anexos a la actual puerta. También Mariano Ferrer, secretario de la referida Academia de San Carlos, expresaba (5 de octubre de 1791) que la Junta de Comisión de Arquitectura de la misma, enterada de los diseños para la obra de la puerta llamada de la Trinidad*

(8) Carta incluida en el LIBRO de Instrumentos del Capitular Ordinario del Año 1785, fol. 738rº. y vº. Signatura: D-158. También, cita de la misma en cabildo ordinario del Ayuntamiento de 27 de octubre de 1785: LIBRO CAPITULAR... del Año 1785, fol. 353vº. Signatura: D-157. (A.H.M.V.).

(9) ORELLANA, M. A. de: *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores Valencianos*, Valencia, 1967, pp. 561-562. E IDEM: *Valencia Antigua y Moderna*, Valencia, 1923-1924, tomo II, p. 507.



y la relación que ha formado el arquitecto Lorenzo Martínez, ha acordado manifestar que la decoración de la expresada puerta está arreglada a un carácter sencillo y convendrá que las pilastras se arreglen a un orden de arquitectura formal; e igualmente ha parecido hacer presente la utilidad y conveniencia que resultaría de que la puerta se colocase en la dirección del puente. Igualmente se dispuso la compra de dos casas frente a la misma puerta (19 de diciembre de 1791), propiedad una del conde de Carlet y otra de Salvador Pardo, valoradas en 725 y 550 libras, respectivamente, por el citado Lorenzo Martínez y por los alarifes designados por los propietarios, Domingo Miranda, menor, y Nicolás Miguet, ambos señalados como arquitectos, a demolerse para establecer en su terreno aduana del cuerpo de guardia y resguardo de la renta, y ensanche para plaza. La habilitación de este acceso renovado, que vemos en conocida litografía decimonónica desde el otro lado del río compuesto de edículo rematado por frontón triangular con pináculos y soportes adosados laterales cobijando gran hueco en arco, se fijó para el domingo de la Trinidad, 3 de junio de 1792<sup>(10)</sup>.

### 3.- LA PUERTA DEL MAR

En la inscripción que se pensaba colocar en 1843 sobre este acceso urbano, el principal hacia el este y en dirección, como indica su denominación, hacia el área marítima y El Grao, duplicado por entonces en su luz, como vamos a ver, se decía que fue el año 1764 el de construcción del hueco más antiguo (el de la derecha, intramuros). Esta fecha la confirma el padre Teixidor<sup>(11)</sup>. No obstante, nada hemos obtenido respecto a esta supuesta reedificación del portal del Mar en la documentación del Archivo Municipal en aquel año y contiguos. Grabados antiguos nos lo presentan en 1817 de conformación manierista, faja y rústica, etc.

El deseo de ampliar la puerta del Mar se fraguó en 1817 por parte del capitán general de la provincia, quien expresó en 24 de febrero de ese año a Vicente Pascual de Bonanza y Miguel de Grasas, como miembros de la Fábrica Vieja de Muros y Valladares, que, habiéndose aprobado ya por esta institución el plano del proyecto de un paseo y jardín en la plaza de Sto. Domingo, se hacía indispensable para la perfección de esta empresa y mayor comodidad del público la construcción de otra puerta igual al lado de la del Mar para el servicio de las gentes que transitan a pie, sugiriendo se costease a expensas de dicha Fábrica Vieja en lo perteneciente al edificio mas no en cuanto

al maderaje y herraje. Ante la respuesta de los citados representantes de esta institución de que hacía más de un siglo que no eran de su cargo las obras de las puertas de la Ciudad y que la del Mar, que existe en el día, se había costeado por cuenta de la Real Hacienda, el mentor de esta reforma les sugirió que podría irse suplicando para dicha obra, poco a poco, en dos o tres años, de los caudales de la Fábrica Nueva del Río sin faltar a las obras de ésta que ya no urgen tanto en la actualidad y que facilitarían quantos medios estuvieran en su arbitrio, como presidiarios afianzados, canteros y albañiles rebaxados, y todo lo que pudiera contribuir para economizar en el gasto de dicha obra tan interesante al Público, contestándole sus interlocutores que, sin poder resolver sobre el particular, lo consultarían con su superior<sup>(12)</sup>.

Se delineó un primer plan a cargo de Cristóbal Sales, que él mismo informa y presupuesta en un pormenorizado memorial (10-IV-1817) en los siguientes términos:

"El Abajo firmado, teniente Director de Arquitectura de la Real Academia de Sn. Carlos, Arquitecto Mayor de esta M. Yllustre Ciudad y de la Yllustre Junta de Reales Fábricas de Muros y Valladares, Caminos y Nueva del Río de la misma, en Cumplimiento de lo acordado por dicha Yllustre Junta relativo al Cálculo que se pide de la obra para la abertura de otra Puerta al lado de la del Mar unida a ésta, de modo que las dos

(10) Toda esta información en los libros Capitulares y de Instrumentos de 1787 a 1792, núms. D-161 a D-172.

(11) El domingo 13 de mayo de 1764 (TEIXIDOR: *Antigüedades...*, I, p. 164).

(12) A.H.M.V.: *Juntas de Fábrica Vieja y Nueva de 1815 á 1817*, fols. 427vº.-429vº. Signatura: I.I. 107. Con relación a esta puerta, anotamos también la siguiente noticia. Dos años y cuatro meses antes, en 26 de octubre de 1814, el presidente de la Junta de las Reales Fábricas de Muros, Valladares, Camino y Nueva del Río, teniendo noticia de que se trata de demoler el tambor u obra exterior que hicieron los franceses para su defensa a la salida de la puerta del Mar, informaba al capitán general Javier Elio que en dicha obra hay mucha piedra de cantería que pertenece a la fábrica de los puentes y paredones del río. En el día se están reedificando, se ha concluido el arco del puente Nuevo y se están preparando materiales para la obra del puente de Serranos; falta para éste mucha cantería a causa de la que se ha vendido perteneciente a dicha fábrica, por lo que le solicitaba se devuelvan las piedras sillares que son propias de la misma existentes delante de la puerta del Mar, como se sirvió hacerlo respecto de los que había en la batería de la puerta de Ruzafa y alrededor de la Ciudad, afirmando que inmediatamente se empezará el derribo de la puerta del puente levadizo y se conducirá la cantería a los pasajes que se necesiten por cuenta de la Fábrica. La contestación de Elio al día siguiente: se entreguen a quien comisione dicha Junta las piedras que puedan corresponderla de las que existan en el tambor de la Puerta del Mar, que debe demolerse. (A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladares (1808-1814)*, fols. 329rº. y vº. Signatura: I.I. 106).



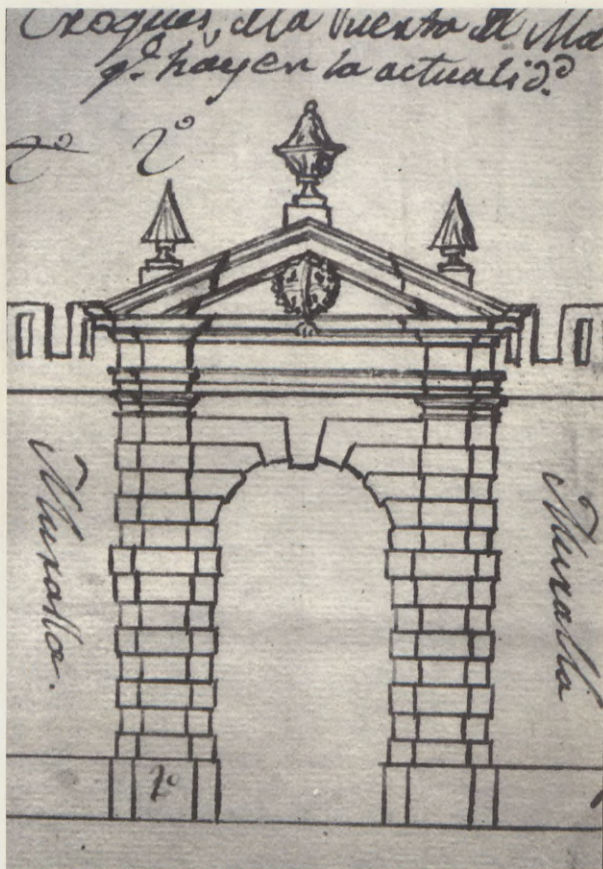


Fig. VII.- Proyecto de reforma de la puerta del Mar (1817). Manuel Serrano. Portada antigua (A.H.M.V.)

juntas formen una sola y misma obra, que por lo exterior o extramuros confronte con el nuevo Paseo del Remedio y por lo interior o intramuros confronte con la calle Principal que viene desde la del Mar en el Paseo que se está construyendo en la plaza de Sto. Domingo, devo decir:

Que no obstante que para formar este Cálculo bastante ajustado era preciso antes el levantar las Plantas y perfiles Geométricos de la obra hacadera, dándole la unión posible a la nueva Puerta con la que hay existente; con todo, a fin de poder dar una ydea por Cálculo aproximativo, he formado un Croquis o Plan ydeal, no ajustado a dimensiones, de lo que es la Obra de la Puerta del Mar en el día y otro de lo que podrá ser con la agregación de la segunda Puerta; todo lo qual acompaño en el Papel que en clase de borrador ydeal va señalado con el n.º 1.º, por el qual podrá la Yllustre Junta sobre el bufete formar ya una ydea de la obra que deve contener este proyecto (...)"

Obra que el arquitecto, una vez resuelta su ejecución y puestos en limpio los planos y alsados geométricamente

a fin de su examen por la Junta de Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos, presupuesta en 12.800 pesos: 7.500 por todo lo perteneciente al ramo de Cantería, según el cálculo que de este ramo ha formado el Maestro Cantero Pedro Gonel; 2.800, por lo que pertenece al ramo de Albañilería; y 2.500 por lo que hace a los adornos de Piedra o grupos o Escudos de Armas que deben servir de remate en ambas decoraciones. Finaliza Sales alegando que: "No se hace mérito en este juicio aproximativo del Ymporte que podrá tener la obra del Cuerpecillo de Guardia que se ha de derripar por recaer en el citio donde se ha de abrir la segunda Puerta, ni de la reedificación de él, deviéndose cubrir para ello una porción del foso de la Ciudadela, por ygnorar a qué ramo pertenece esta segunda obra".

Un segundo designio corrió a cargo del arquitecto Manuel Serrano, que fue visto por la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos el 19 de junio (carta de comunicación al día siguiente de Francisco Peyrolón, académico, al capitán general, a la sazón presidente de dicha institución), viéndose:

"los encaros de la Puerta actual del Mar con los nuevos Paseos de dentro y fuera de la misma que V.E. se ha servido pasar a su examen: verificado éste muy detenidamente y comparado con el Croquis ideal de Dn. Cristóval Sales, cree la Junta que deve preferirse este último y no omitirse los dos postes centrales por estar así más arreglado a los buenos principios del Arte, al mejor encaro posible de las líneas de los Andenes y Arboleda de dichos Paseos, intra y extramuros, y a la dignidad de la Obra existente, sita en el punto de entrada más público, despejado y concurrido de la Ciudad, rodeado de edificios grandiosos que deve acompañar la hacadera con el decoro y proporción relativa más asequible; pueden empero por ahora omitirse los adornos que se figuran en el rebanco hasta que los Caudales permitan costearlos y entonces deverán hacerse con la sencillez y gusto correspondiente: bajo estos Datos, si así lo estima V.E., podrá transformarse ajustado el Croquis en su Plan Geométrico y, comunicado de nuevo a la Academia con más pleno conocimiento, extender asta su opinión según lo indica ya el Profesor Dn. Cristóval Sales"<sup>(13)</sup>.

La puerta del Mar debió ser originalmente un simple hueco de la muralla trecentista al tiempo de su construcción. En 1496, se planifica ya la construcción de *hun bell portal ab ses belles torres*<sup>(14)</sup>, no

(13) A.H.M.V.: *Juntas de Fábrica Vieja y Nueva de 1815 á 1817*, fols. 531rº.-535vº. Signatura: I.I. 107.

(14) A.H.M.V.: *Fábrica de Murs i Valls* (26 de agosto de 1496). Signatura: I.I. 4.



comenzándose en firme hasta el 6 de abril de 1517 la *fabrica e obra de les torres e portal de la Mar*<sup>(15)</sup>, que básicamente estaban completados a mediados de la centuria. El aspecto de este portal es inapreciable en el plano de Tosca por el punto de visión sin perspectiva de esta parte de la muralla y no sobresalir en planta, pero se ofrece genuinamente, sin embargo, en una estampa del XVIII en la que aparece la ciudad sobremontada por unos ángeles y un grupo de lanceros alrededor de la puerta del Real, a base de sencillo arco con imagen

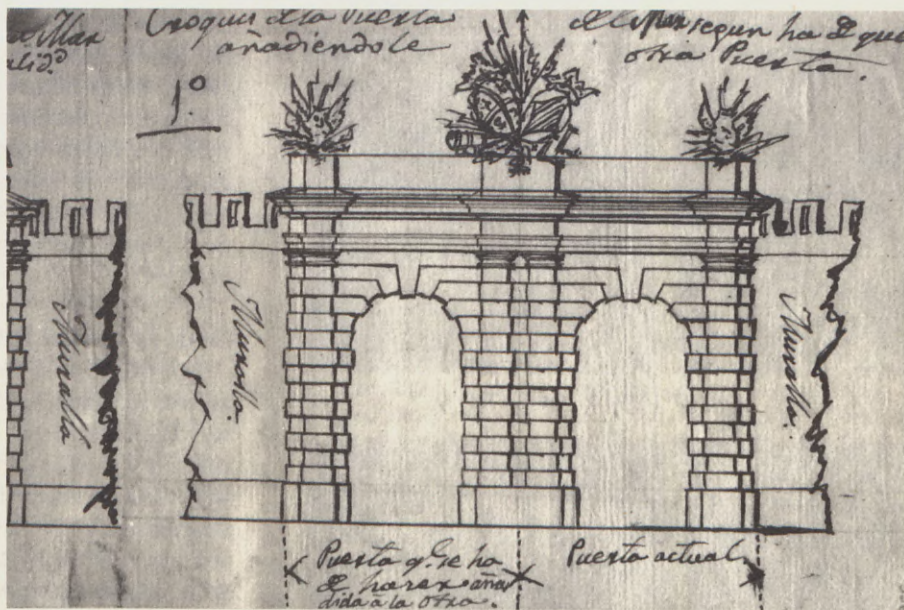


Fig. VIII.- Idem lámina anterior. Desdoblamiento

superpuesta y reloj de sol a un lado. En mayo de 1764, hemos comentado parece se ultimó una segunda recomposición, la cual exigió *obra de bastante consideración, a más del adorno, y remate que se advierte, con inscripción sobre la arcada a la parte interior*<sup>(16)</sup>, con ocasión de su reapertura ante la inauguración del contiguo palacio de la Aduana. El contorno de su nueva configuración se constata en ciertas representaciones marianas del XVIII y 1826 (con sendos pequeños aletones colaterales), en la estampa decimonónica que presenta el obelisco ideado en la plaza de Santo Domingo, y en el proyecto de desdoblamiento de la propia puerta de 1817. Según estos testimonios gráficos, el portal formaba un edículo de una luz rematada por arco de medio punto, almohadillado en sus dovelas y jambas, fenecido en lo alto por perfecto frontón triangular con tres pináculos, flanqueado por encima del muro con sendas pequeñas volutas o aletones. Su estética manierista y rústica, deriva preferentemente de Serlio, especialmente del prototipo que reproduce la puerta de Spoleto de su libro III<sup>(17)</sup>, y también en

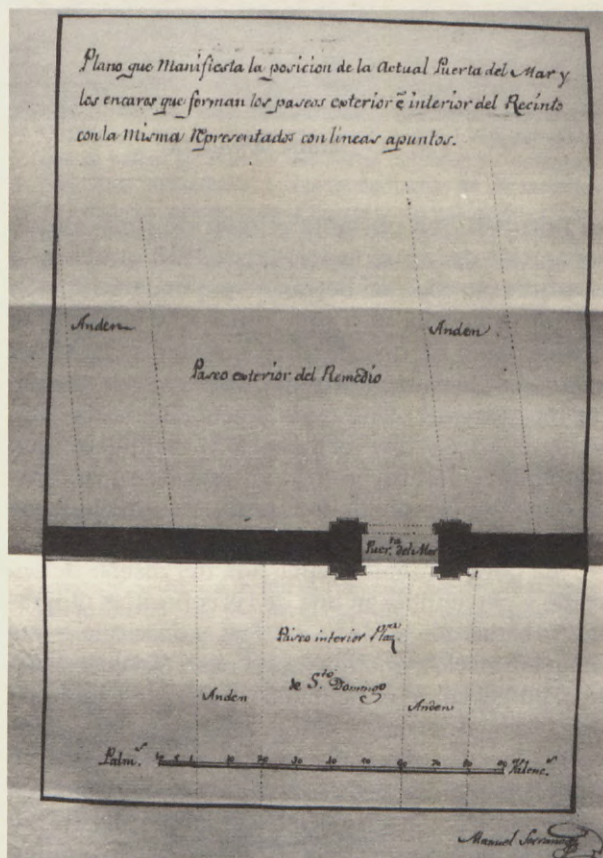


Fig. IX.- Planta de la reforma de la puerta del Mar (1817). Manuel Serrano (A.H.M.V.)

(15) A.H.M.V.: *Sotsobrería de Murs i Valls*, nº 100.

(16) "AÑO DE 1764. / REYNANDO / CARLOS III". Véase esto en ORELLANA: *Valencia antigua...*, II, p. 235. También reproduce la inscripción el citado TEIXIDOR (*Antigüedades...*, I, pp. 164).

(17) SERLIO, S.: *Libro Tercero de las Antigüedades*, Toledo, 1552, (en adelante la misma edición) lámina XXX vº., letra B. IDEM: *Libro Settimo*, Frankfurt, 1575, lámina D, p. 77.



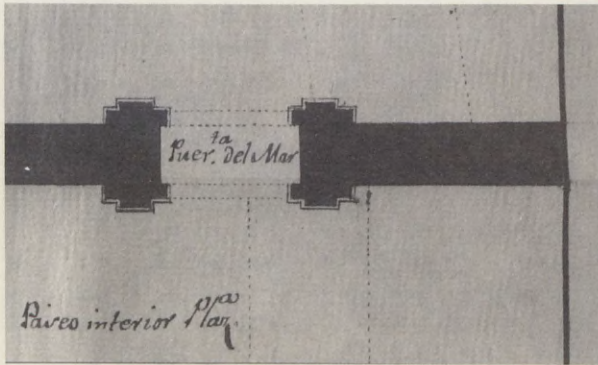


Fig. X.- Detalle lámina IX

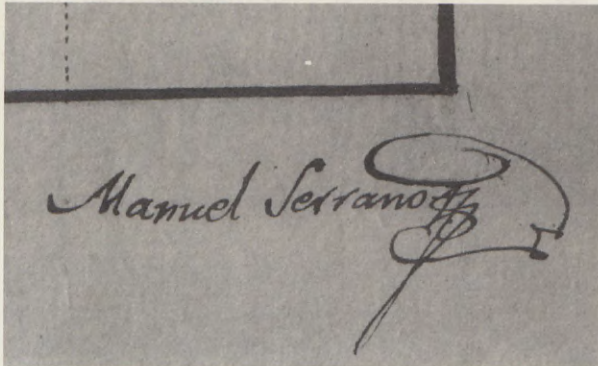


Fig. XI.- Detalle lámina IX

su libro VII. No obstante el referido proyecto de separación de la puerta del Mar de 1817, que efectuó el arquitecto Manuel Serrano<sup>(18)</sup>, la materialización definitiva de esta idea (que trataba de ajustarse al nuevo paseo de dos carriles —origen de la actual avenida de Navarro Reverter— entre ésta y el puente del mismo nombre) no se pudo acometer hasta 1842, inaugurándose solemnemente el 16 de julio del año siguiente, constituyendo la última reforma constructiva importante de la muralla trecentista hasta su asolamiento a partir del 20 de febrero de 1865.

La obra resultante, emanada del diseño de Serrano y perceptible en una de las conocidas litografías urbanas aéreas de hacia 1860, y de la que existe maqueta en el Ayuntamiento, conservó el orden rústico, potenciando el esquema de arco de triunfo en dos luces, alcanzando con la separación de vacíos ocho adosadas pilastras sobre basamento (cuatro en cada frontispicio: dos en la parte central y una en cada extremo con sus respectivas contrapilastras) y un ático tendido rematado con dos triunfos militares colaterales y otro central más voluminoso con dos escudos escorados en la frontera visualizada. A

nivel de los arcos, a partir de las impostas, el almohadillado general determinado por el esquema de 1764 conformaba perfectamente el dovelaje adaptándose con su esconce al contorno de éstos. El diseño de esta última reforma de la puerta del Mar se inspira, con ciertas variantes, de nuevo en el repertorio serliano: en los arcos de triunfo y en una de las logias de orden rústico propuestos por el italiano en su Libro IV<sup>(19)</sup>.

#### 4.- LA PUERTA DEL REAL

La puerta del Real fue primitivamente un solo arco empotrado en la fortificación de la urbe. En 1599 fue desplazada más al este para que afrontase con el palacio y puente del mismo nombre con ocasión de la venida de Felipe III para su casamiento<sup>(20)</sup>. Porcar singulariza más la cronología: "A set dies del mes de janer, any 1599, al endemà dels reys, començaren a rompre la muralla per a fer lo portal del Real y començaren a reparar la Seu"<sup>(21)</sup>. Las obras, en las que trabajaron como obreros de vila Guillermo Salvador, que fue además director de ellas, Domingo Palacios y Juan Blasco y los canteros Vicente Esteve, Miguel Diego y Damián Tacornal, se practicaron con mucha celeridad, acabándose el 19 de febrero<sup>(22)</sup>. La configuración de este portal del último año quinientista se aprecia en el plano manuscrito de Tosca: un sencillo hueco rematado en arco ligeramente apuntado con pequeño resalte de muralla en torno a él. En 1711 se reformó el remate por el cantero Bautista Viñes, quien cobró 140 libras, a más de otras 25 que recibió Bautista Lluca por dorar la corona sobre la qual está el mursielago y las armas por dentro y fuera<sup>(23)</sup>. Este nuevo remate es el que aparece esquemáticamente en la versión grabada de Fortea del plano de Tosca (hacia 1738) y, con mucho más detalle, en unas estampas rococó de

(18) A.H.M.V.: *Juntas de Fabrica Vieja y Nueva, de 1815 a 1817*, fol. 533r°. Signatura: I.I. 107.

(19) SERLIO, S.: *Libro Quarto de Architectura*, Toledo, 1552 (en adelante la misma edición), folios VIII vº., IX rº. y XV rº.

(20) LOP, *De la institución...* (cap. 38, nº 19, 20, 34, pp. 362, 366) habla del antiguo y del *Portal del Real nou*, abierto en 1599, opinión que comparte ORELLANA (*Valencia antigua...*, II, p. 468), si bien ESCOLANO (*Décadas de la Historia de...* Valencia, edición de J. B. Perales de 1878-79, I, p. 400) asegura lo fue a partir de 1598.

(21) PORCAR, Mosén Juan: *Coses evengudes en la Civotat y Regne de Valencia*, edición de V. Castañeda Alcover, Madrid, 1934, I, p. 26 (nº 92).

(22) CARRERES ZACARES, S.: "El portal del Real", en A.C.C.V., 1944, pp. 110 y 111.

(23) A.H. M.V.: *Fábrica de Murs i Valls*, nº I.I. 90 (11 de agosto y 24 de septiembre de 1711).



la urbe, sobremontada una por la Virgen de los Desamparados y otra por un grupo de ángeles: de contorno alabeado con aletones y pináculos apiramidados, enmarcando la insignia de *Lo Rat Penat*; siendo diferente también la luz en relación al plano de Tosca de 1704: un simple vano ultimado por arco de medio punto (almohadillado en todo su contorno según algunas estampas setecentistas).

La reconstrucción de la vieja puerta del Real surge como consecuencia de un acontecimiento concreto: las desgracias producidas en la noche del 14 de mayo de 1784 con motivo del numeroso gentío que acudió a aquel punto a presenciar un castillo de fuegos artificiales<sup>(24)</sup>. Dada la estrechez de este acceso y lo necesario de su ampliación, el Consistorio reaccionó con relativa prontitud. De este modo, en 9 de septiembre, en cabildo ordinario regido por el alcalde Elgueta, luego de proponerse la composición y aseguramiento de sus puertas por parte de Juan Bautista Esplugues de Palavicino, síndico procurador general<sup>(25)</sup>, el regidor Antonio Pascual, planteó la apertura de dos nuevos accesos junto al primigenio:

“Que era bien notorio a esta Ciudad el Concurso de Gentes que por varios incidentes se juntan en la Puerta del Real, especialmente concluidas las funciones que se hacen fuera de dicha Puerta y aun sin éstas con sólo en los días de paseos públicos en la Alameda, de modo que, al retirarse la Gente, es una confusión al introducirse en dicha Puerta, pues siendo ésta estrecha, el Puente que la hace frente mucho más espacioso y las avenidas de los lados, orilla del Río, de mucha maior extensión, sucede que al llegar la Gente que ocupa todos estos extremos a la citada Puerta del Real, empujándose unos a otros, facilita la caída de alguno y, por lo mismo, successivamente, caer otros y suceder algunas desgracias, facilitándolo la rapidez de la baxada del Puente, que siendo tan pendiente y violenta lo ocasiona sin poderse detener las mismas Gentes, como recientemente se ha experimentado con mucho

(24) “El Señor don Vicente Noguera hizo presente que todo el Pueblo se hallava enlutado de sentimiento con motivo de las desgracias ocurridas en la noche del día catorce de los corrientes con motivo del Tropel de la Gente, cuio suceso lamentable debía poner a esta Ciudad con alguna espectación para que acordase lo que tubiese por más conforme..., el Señor don Joseph Ramón, varón de Tamarit..., entendía que todo estava a cargo del señor Corregidor, pues si se reconocía la Real Cédula permitiendo los regozijos públicos que se han executado, se vería que se encargava a dicho Señor Corregidor se valiese de los Capitulares que tubiere por conveniente, como de otras Personas respetables de la república, que, repartiendo entre sí las calles y parajes concurridos, amonestase y, si fuese necesario, prendiesen a los perturbadores del Común reposo imponiéndoles el escarmiento proporcionado a su desarreglo, con lo que se evidencia que todo

sentimiento por las desgracias que ocurrieron moderadamente; y haciéndose digno de tomar toda precaución para evitarlo, tenía por conveniente era el medio más immediato y proporcionado el que se abriessen dos Puertas más, vna a cada lado, de la que en el día existe, y, con la precaución de prevenir ser la salida por la

este asunto, como que es jurisdiccional, está a cargo de dicho Cavallero Corregidor y, mayormente, si se ve el decreto del Real Acuerdo de esta Audiencia para la permisión de fuegos que no fuesen de mano... (cabildo extraordinario de la Ciudad de 17 de mayo de 1784, presidido por Juan Antonio Elgueta, teniente de corregidor y alcalde mayor de la ciudad, en *Libro Capitular Ordinario del Año 1784* del A.H.M.V., fols. 229v.-230v°. Signatura: D-155). Por su parte, el regidor Antonio Pascual en misiva de 21 de julio de 1802, dio su versión de los daños de este modo: “En el año de 1784, de orden de su Magestad, celebró esta Ciudad el Nacimiento los Señores Ynfantes Gemelos con varios festejos que para ello se dispusieron; y entre ello dos Castillos de fuego que se havían de disparar en una misma noche; el uno en el Llano del Real, y el otro en la Plaza de Santo Domingo. A la entrada, por la Puerta del Real se atropelló la gente de suerte que sucedieron varias muertes y resultaron muchos estropeados, de los quales murieron algunos”. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA [en lo sucesivo A.A.S.C.V.]: Legajo n°. 67 A., carpeta 5, documento 53-1).

(25) “El Señor don Juan Bautista Esplugues de Palavecino, Síndico Procurador General, presentó al Ayuntamiento vna relación de Lorenzo Martínez, Maestro Mayor Arquitecto de esta Ciudad, en que hace presente haver reconocido el estado en que se hallan las Puertas del Portal del Real, lo violento y pendiente que se halla, así la inmediación de los rastrillos de lo interior y exterior de la Puerta como y también el intermedio de ellos o el ojo del Portal; y, enterado de todo, dice que dichas Puertas se hallan mui descolgadas que apenas muerden en las Garroneras superiores, las que precisamente deven levantarse y, por consecuencia, los quicios del suelo de tierra; toda la distancia de entre rastillo y rastillo se halla sin enlosar y, por lo mismo, los puntos para batidero de los rastillos y Puertas se hallan mui elevados y sirven de tropiezo al concurso de las Gentes, cuyos embarazos y excesivo declivio podrá corregirse colocando rastillos como se practicó en la Puerta de Serranos; para lo qual, si esta Ciudad acordase practicarle en la forma dicha, deberá tomarse el pase de la Plaza para que ésta por sí eleve los rastillos al tenor que el suelo o declivio se modere; cuya obra, practicándose en los términos que la Puerta de Serranos, esto es, de aquella especie de materiales y de día, sin incluir el Terraplén que deberá hacerse por lo interior para templar el declivio, ascenderá a ciento y sesenta Libras, moneda corriente, con corta diferencia”. También se añade sobre el asunto: “hize presente vn Papel del Capitán de Llaves, Don Joseph Canut, dando parte al Señor Theniente de Rey, como vna puerta de aquéllas se havia descolgado y podía salirse y caer; a que decretó el Señor Theniente de Rey, en veinte y dos de Julio próximo, que pasasse al Cavallero Corregidor interino para que se sirviesse acordar las disposiciones necesarias. Y, en vista de todo, se acordó de conformidad se dé pronta disposición para que se compongan y aseguren las Puertas del Real, sólo en lo necesario y preciso”. (A.H.M.V.: *Libro Capitular Ordinario del Año 1784*, fols. 411r°. -412v°. Signatura: D-155).



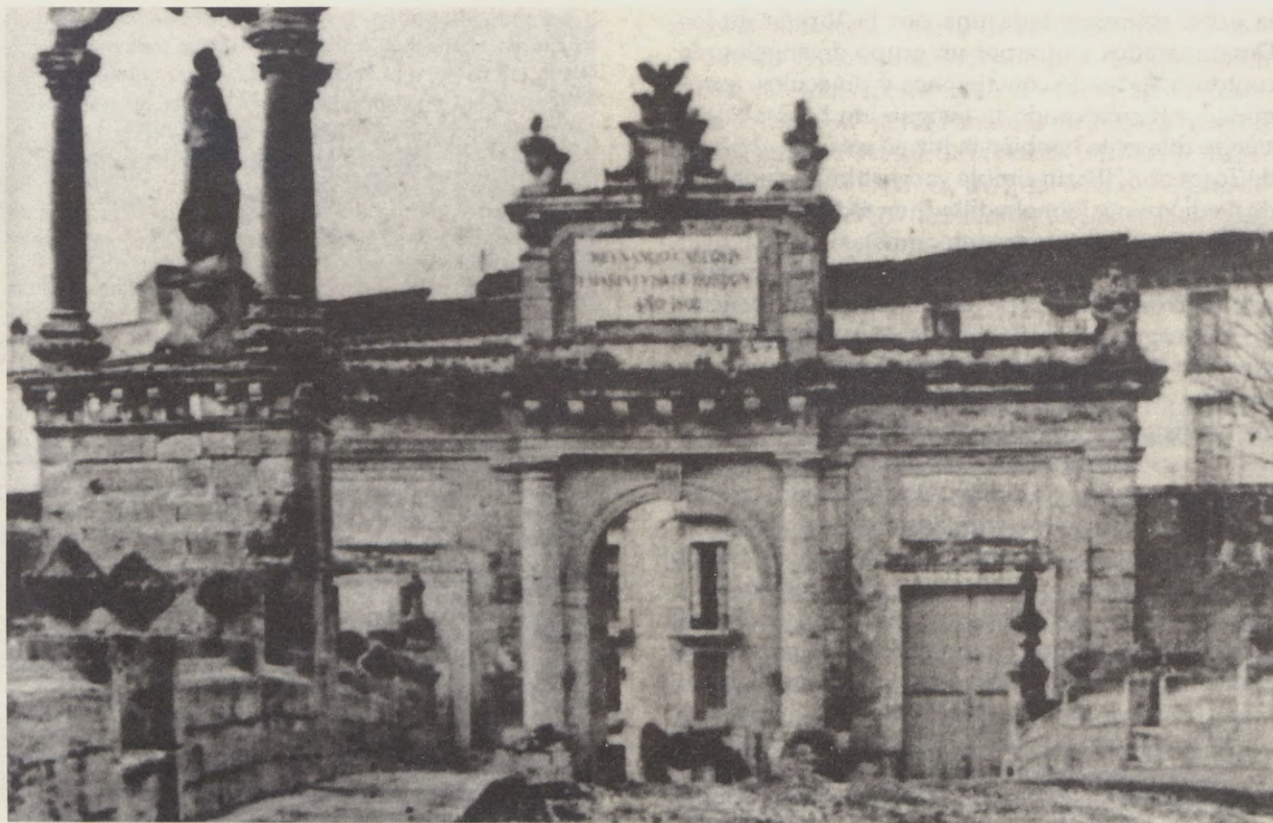


Fig. XII.- Puerta del Real desde el puente homónimo con la muralla intacta todavía a su alrededor. Foto hacia 1864

Puerta antigua y la entrada por las dos nuevas, se evitaría el encuentro y detención de las Gentes más libre y desaogado el tránsito, más facilidad y sin engaño en las introducciones de fraudes en el Registro en que tanto interesa la Real Hacienda; y conocidamente se lograba quitar la rapidez de la baxada del Puente, pues, siendo la introducción de ésta por las dos Puertas nuevas, a cuya frente ya no podía advertirse igual pendiente al que se halla frente la Puerta que al presente, se conseguirían tantos beneficios y a más el del aspecto público que es tan interesante<sup>(26)</sup>.

A tal fin, la Municipalidad había pasado oficio el primero de septiembre a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos informándole del asunto, la cual, en edicto impreso fechado el 20 de octubre siguiente, convocó un concurso general (*del qual solamente se exceptúan los Tenientes y Directores de Arquitectura del actual ejercicio*) para la presentación de diseños de la nueva obra en el plazo de cuatro meses (Apéndice Documental I), y que sería prorrogado finalmente hasta el 31 de marzo de 1785<sup>(27)</sup>.

Se descubrieron cuatro diseños *delineados por los quatro respectivos Académicos supernumerarios de*

*Arquitectura, D. Joseph García, D. Francisco Pechuán, D. Christóbal Sales y D. Manuel Blasco*<sup>(28)</sup>, habiendo merecido premio los tres primeros, estimándose el coste de las materializaciones de estos designios,

(26) "Todo lo qual ponía en consideración de este Ayuntamiento para que se sirviera resolver lo conveniente en el asunto. Se Acordó de conformidad se cite para el día veinte de los corrientes a fin de acordar lo que convenga en vista de dicha proposición". (Dicho *Libro Capitular... del Año 1784* del A.H.M.V., fols. 412vº.-413vº. Signatura: D-155).

(27) Aplazamiento decidido en Junta ordinaria de la citada Academia en 16 de enero de 1785. Carta de su secretario, Tomás Bayarri, en la misma data al Municipio, contenida con la misma noticia (en escrito separado de 6 de febrero de 1785) y la convocatoria impresa del concurso en *Libro de Instrumentos del Capitular Ordinario del Año 1785* del A.H.M.V., documentos entre folios 147rº. y 148rº., y 148rº. y 149rº. Signatura: D-158. Asimismo, referencia a dicha moratoria en cabildo ordinario municipal de 12 febrero de 1785. (A.H.M.V.: *Libro Capitular Ordinario de la Illustre Ciudad del año 1785*, fol. 51. Signatura: D-157).

(28) Estos dibujos fueron remitidos por el secretario de la Academia, Tomás Bayarri, al amanuense de la Alcaldía, Tomás Tinagero y Vilanova, en misiva de 18 de abril de 1785. (A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos... del Año 1785*, fol. 283rº. Signatura: D-158).



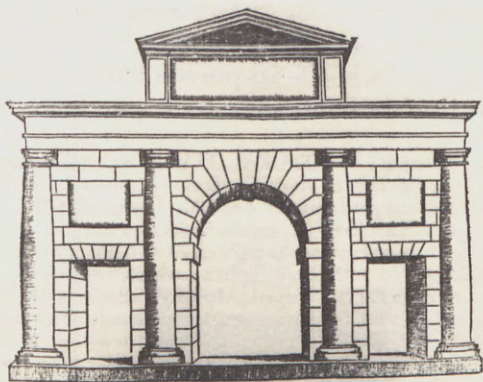


Fig. XIII.- Sebastián Serlio. Puerta referida al ornamento rústico. (Libro IV, Toledo, 1552)

construyéndose todo su exterior de piedra de Sillería, en 20.000 libras cada uno, con poca diferencia; así como que la solicitud de la facultad superior para la ejecución de la Obra deberá hacerse con remisión de los Diseños de Pechuán y de García, con lo demás que contiene la Certificación. La Corporación acordó que Antonio Pascual y José Ramón, barón de Tamarit, informen a esta Ciudad lo que les parezca relativo a la satisfacción del coste que se dice tendrán las obras proyectadas y del Caudal que mejor pueda satisfacerse su importe, con lo demás que se les ofrezca exponer para la más fácil ejecución y conseguir la facultad del Rey nuestro señor o su Supremo Consejo (cabildo municipal ordinario, 21 de abril de 1785)<sup>(29)</sup>.

El proceso empezó a dilatarse, pues hasta el cabildo ordinario de 31 de marzo de 1787 no se hace manifiesto el informe de los citados Pascual y el barón de Tamarit, expresando que debía contribuir la Yllustre Ciudad y la Junta de Fábrica nueva por mitad; y ésta podría ser o por vía de préstamo a la Fábrica vieja en

(29) A.H.M.V.: Libro Capitular... del año 1785, fols. 142rº.-143rº. Signatura: D-157.

(30) Igualmente se dice que "el Señor don Pasqual Caro, síndico Personero del Público, Dixo: Que deseava informarse de este expediente para ver lo que convenga exponer a favor del Público en este asunto", como así se consintió. (A.H.M.V.: Libro Capitular Ordinario de la Yllustre Ciudad de Valencia. Año 1787, fols. 126rº. y vº. Signatura: D-161).

(31) Se informa de tal devolución en cabildo ordinario de 12 de julio de 1788. (A.H.M.V.: Libro Capitular Ordinario de la Yllustre Ciudad de Valencia. Año 1788, fols. 273rº. y vº. Signatura: D-163).

(32) "El Señor Don Vicente Arandiga Dixo en su voto: se forme la competente Representación a su Magestad que se diriga por mano del Excmo. Señor Conde de Floridablanca, acompañando los dos Diseños de don Joseph García y don Francisco Pechuán, suplicando a su Magestad se digné acceder a tan

calidad de reintegro o absolutamente<sup>(30)</sup>. Justo cinco meses después, la Ciudad deliberó: *Pasasse todo a la Real Academia para que por los Directores se viesse e informassen lo que se les ofreciere sobre las circunstancias y qualidades que considerassen conducentes relativas a la Rampa*, lo que dio como consecuencia dos dictámenes de Antonio Gilabert y Vicente Gascó, de 6 de octubre de 1787 y 25 de junio de 1788, remitidos con el expediente y planos<sup>(31)</sup>, por lo respectivo a las líneas tiradas para suavizar la rampa de la baxada del Puente del Real hacia esta Ciudad en las nuevas Puertas que se pensava construir para inteligencia del Ayuntamiento. El asunto se resolvió en cabildo ordinario de 14 de julio de 1788<sup>(32)</sup> con votación de sus miembros, quedando relegado de la documentación del Consistorio durante varios años.

Dada esta demora, el citado regidor Antonio García se adjudica la iniciativa de haber impulsado definitivamente esta empresa en memorándum de 21 de junio de 1802 que trasladó el Ayuntamiento a la Real Academia (y que tuvo cumplida réplica un mes después en comunicación rubricada por Nicolás Rodríguez Laso, José Esteve y el propio arquitecto Cristóbal Sales [Apéndice Documental II]), a la sazón ya muy adelantada la fábrica, en la que propone se ultime y exorne en debida forma con inclusión de la efigie del monarca y leyenda alusiva con ocasión de la próxima arribada real:

"Viendo Yo que no llegaría a ponerse en ejecución la obra que había propuesto y acordado la Ciudad con tanta premeditación y uniformidad, y, al mismo tiempo, lo muy aficionado que era a Obras Públicas el Señor Yntendente Corregidor Don Jorge Palacios, como lo había manifestado en la que se estava acabando de la Plaza de Toros y en otras que había proyectado, me pareció ocasión oportuna para enterarle de todos los antecedentes que quedan referidos, y cuán útil sería

importante obra por las razones de necesidad y utilidad que vierte el expediente, con Copia también de la Certificación del Secretario de la Real Academia de San Carlos. Y en quanto a ocurrir el gasto de la Obra se anticipe por esta Ciudad de sus fondos públicos, previa la aprobación de su Magestad, suplicando que para el reintegro del Caudal que adelante con la debida satisfacción, esto es, justificación, se le permita y conceda facultad para poder hacer en esta Capital doce Corridas de Toros, dos en cada vn año, para con sus vtiles líquidos reintegrar lo que se preste por la Ciudad para la ejecución de la dicha Obra pública proyectada". Manuel Giner expresó que no se adhería a que *por ahora se haga tal Obra por estar aún informes los planos como por contemplar que hay otras obras más precisas*. De dos votos no se expresa su naturaleza. De los del resto, 11 componentes, se solventa con la palabra *sigue*. (A.H.M.V.: Libro Capitular... Año 1788, fols. 276rº.-279rº. Signatura: D-163).



que llevase a efecto la obra del modo que estaba proyectada y Diseños que se habían hecho; y no obstante que yo había sido el Promotor de ella, le pareció también que por su autoridad facilitó la Fábrica de Muros y Valladares diez mil pesos: Dos mil el Excmo. Señor Arzobispo<sup>(33)</sup> y otros dos mil el Yllustrísimo Cabildo Eclesiástico, sin otros que también concurrieron con varias Cantidades; todas las cuales, puestas a la Orden de dicho Señor Yntendente Corregidor y con su notoria eficacia en muy pocos meses, se vieron corrientes y haviertas las tres Puertas; y aunque no con aquella magnificencia y hermosura correspondiente a otros Edificios Públicos de esta Ciudad y a los Diseños que habían hecho los Yndividuos de la Real Academia, se celebró su abertura con bolteo general de Campanas de toda la Ciudad, Misa de gracias y Sermón con asistencia del Excmo. Señor Arzobispo y de ambos Cabildos, honra singular que se hizo a la havertura de dicha Puerta, la qual primeramente se construyó a expensas de la Yllustre Fábrica en el año de 1599 con motivo de la venida que hizo a esta Ciudad la Magestad del Señor Rey Don Felipe Tercero a celebrar sus Bodas con la Señora Reyna Doña Margarita de Austria. Y, estando próximo a suceder semejante suceso por la venida que se espera de sus Magestades y Real Familia y su entrada por dichas Puertas, *convendrá se concluyan y adornen como corresponde; y aun me parece sería muy propio que la Ciudad, para perpetuar su Memoria, mandase erigir y colocar en ellos la Estatua de Nuestro Augusto Soberano con la Ynscrición correspondiente; y, si a ello se añadiese el mandar acuñar Medallas, al mismo objeto serían dos Monumentos que conservarían perpetuamente la Memoria de tan feliz suceso*"<sup>(34)</sup>.

De los artífices de la nueva construcción hemos de destacar a su principal hacedor, el arquitecto Juan Bautista Lacorte (1801)<sup>(35)</sup>; y también a José Capuz, herrero (1801-02)<sup>(36)</sup>, al cerrajero Francisco Bestida (1801-02), quien reclamaba 10.651 reales, 4 maravedíes al Consistorio (cabildo de 20 de enero de 1803). También sabemos del memorial de Domingo Ochando informado por el arquitecto para que se le abone el alquiler de la madera que prestó y el valor de las diez y seis canelas que se asegura se emplearon en la obra de la puerta y se le devolvieron de menos (cabildo de 5 de agosto de 1802); las dos llaves nuevas mandadas hacer por ser las primeras pequeñas, que debían abrir la Puerta del Real (22 de noviembre de 1802); las relaciones juradas de José Cavaller, sobrestante de calles, del gasto de enterraplenar la rampa de la puerta del Real (20 de enero de 1803) y del gran coste (66.514 reales y 20 maravedíes) por la iluminación de las puertas y aduanilla del Real y en la muralla desde el puente de la Trinidad hasta el baluarte con motivo de la visita real (cabildo de 28 de febrero de 1803). A causa de este alumbrado, la puerta se había llenado de manchas de azeyte y ahumado, causando mal aspecto, alegándose

convendría se limpiase dicha puerta y se diese una tinta de fábrica (24 de enero de 1803)<sup>(37)</sup>.

De la instalación de las puertas todavía se habla en 1817<sup>(38)</sup>. Esta innovación de la puerta del Real

- (33) ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: *Dos oficios de Don Jorge Palacios: El uno pidiendo para la nueva Puerta, el otro sobre las fiestas por la misma. Año 1801. Legajo n.º 672: 7.*
- (34) A.A.S.C.V.: Legajo 67 A, carpeta 5, documento 53-1.
- (35) Apocas de Juan Bautista Lacorte en 28 de febrero y 24 de abril de 1801 de 700 y 321 libras y diez sueldos, respectivamente, en favor de la Fábrica Vieja de Muros y Valladares y de Antonio Vercher, su depositario, para ocurrir al pago de los Jornales, Materiales y demás en la obra y construcción de las Puertas laterales en la nombrada del Real, de que está encargado dicho don Juan Bautista Lacorte por el Sr. Yntendente Corregidor de esta Capital y según lo acordado en Junta General de Fábrica de treinta y uno de Enero último. (A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladares. Juntas y Cartas de pago de los años 1804 y 1805* [en las que se incluyen éstas de 1801], núms. 60 y 61, fols. 176r.º y 177r.º. Signatura: l.l. 104.). En Real Decreto (transcrito en cabildo de 5 de agosto de 1802) se habla de las cuentas presentadas por Lacorte, bajo cuya dirección corrieron las obras de la Puerta del Real, elevación del Paseo de la Alameda, demolición de Torreones, reparación de la Muralla y composición del Camino de la Azud, que sumaban 328.915 reales, 6 maravedíes (A.H.M.V.: *Libro Capitular Ordinario de la Ilustre Ciudad del año 1802*, n.º D-191, fols. 232v.º-234r.º).
- (36) En junta particular de la Fábrica Vieja de 5 de octubre de 1802, se recoge memorial del maestro herrero José Capuz, de 27 de agosto anterior, solicitando remuneración, así como declaración de apoyo del arquitecto Lacorte, alegando que aquél entregó para las Puertas del Real los Herrages que indica en su relación para la Obra, la que se halla conforme en las Partidas de entrega y sus valores, por lo cual se le debe la Cantidad que expresa de los quatro mil treinta reales vellón, rebajados los doscientos ochenta y nueve reales valor del Yerro viejo que recibió. (A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladares. Juntas y Cartas de Pago de Obras y Salarios. Años 1800 a 1803*, fols. 158v.º-161v.º. Signatura: l.l. 103).
- (37) Véase toda esta información desde la última nota en A.H.M.V.: *Libro Capitular Ordinario de la Ilustre Ciudad del Año 1801*, n.º D-189, fol. 246v.º; *Libro Capitular Ordinario de la Ilustre Ciudad del año 1802*, n.º D-191, fol. 233v.º y 414r.º; y *Libro Capitular Ordinario de la Ilustre Ciudad de Valencia del Año 1803*, n.º D-193, fols. 26r.º, 28r.º, 32v.º-33v.º y 61v.º-62r.º.
- (38) En misiva de 11 de enero de 1817 de la secretaria de las Reales Fábricas de Muros y Valladares, Caminos y Nueva del Río a su abogado Vicente Alfonso, leemos: "Desde que a principios del Siglo pasado se quitaron los arbitrios dominados para el desempeño de las obras de la Fábrica vieja de Muros y Valladares cesó la obligación de la Junta de conservar las Puertas de la Ciudad y sus Edificios, por lo qual V.S. desde entonces siempre ha dispuesto que su composición y havilitación se costease del fondo de Propios. Es constante que en el año 1801 se contribuyó con algunos caudales de la Fábrica de Muros y Valladares para la obra de la nueva Puerta del Real, y también lo es que contribuyera el Excmo. Sr. Arzobispo y el Yllustrísimo Cabildo y algunos Vecinos para ella, pero este lance extraordinario en vnas circunstancias inevitables no puede servir de exemplar en el caso presente mayormente quando se trata no del Edificio sino de las Puertas (...)" Tratado en juntas siguientes de estas fábricas de 5 de marzo y 26 de abril, en la particular del 5 de julio del mismo año se expresa que bajo ningún pretexto dilaten la construcción y colocación de las Puertas en la del Real, deviniéndose satisfacer los veinte y ocho mil setecientos Reales Vellón de su importe de los fondos de Propios. (A.H.M.V.: *Juntas de Fábrica Vieja y Nueva de 1815 a 1817*, fols. 413r.º y v.º, 438r.º-439r.º, 354v.º y 369v.º. Signatura: l.l. 107).



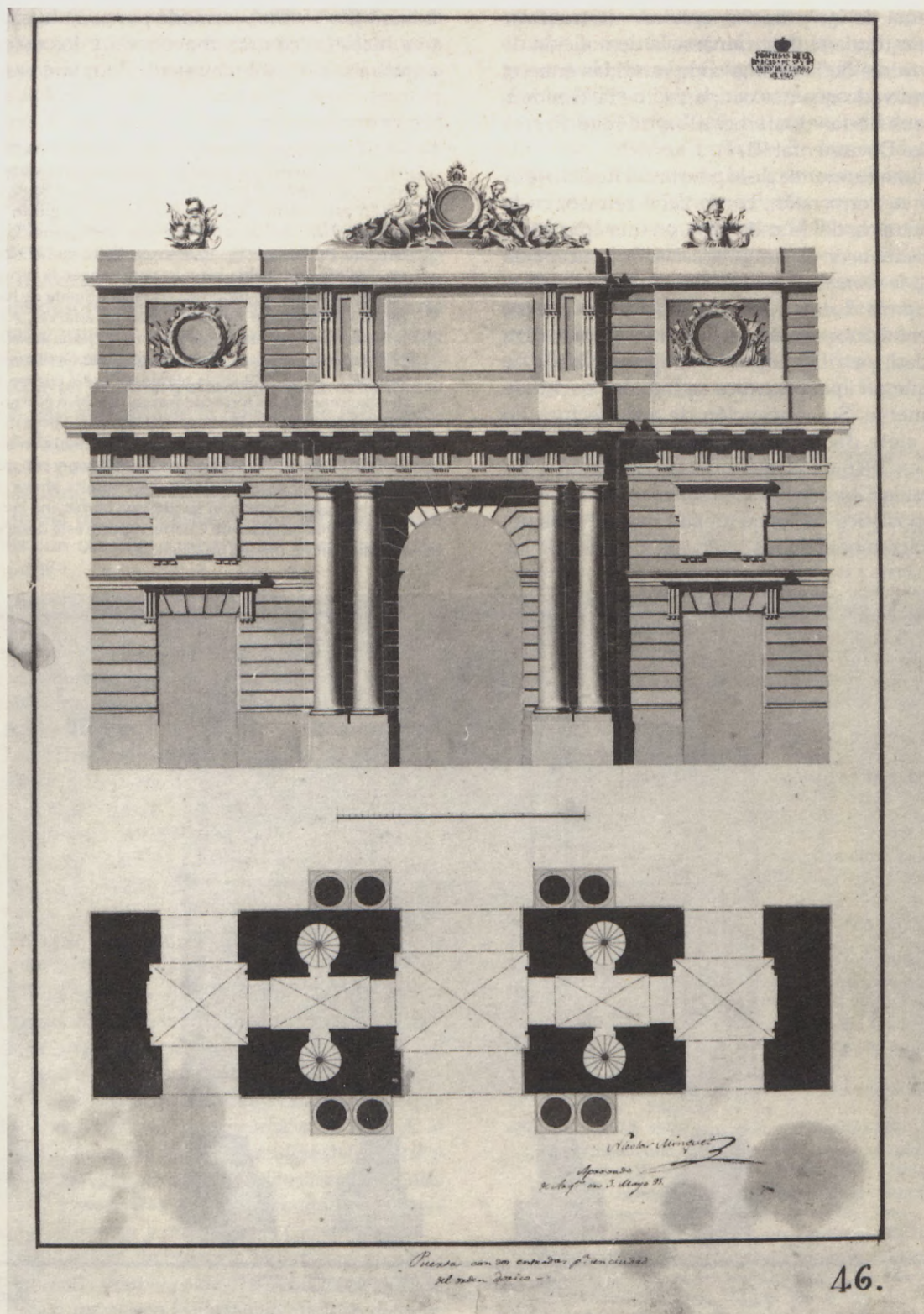


Fig. XIV.- Nicolás Minguet. Proyecto de puerta urbana (1795). (A.A.S.C.V.)



originó una de las primeras acciones destructivas contra la muralla al determinarse la demolición de las siete torres de la misma comprendidas entre el portal renovado que nos ocupa y el de la Trinidad, acción confiada al oficial albañil José Ferrer (Apéndice Documental III)<sup>(39)</sup>.

La última fisonomía de la puerta del Real de 1801 significó su conversión, con mucho retraso, en la segunda, tras la del Mar de 1764, en una apariencia muy renaciente en época neoclásica. Su concepción triunfal *a lo romano* se justificaba aquí doblemente no sólo para dotar a la urbe de nuevo acceso monumental sino para acoger la entrada de la realeza a la ciudad, petrificando a lo antiguo un arco de triunfo que en época barroca se hubiera ejecutado lignariamente. Su concepción de arquitectura no duró ni siete décadas, si bien su fisonomía fue copiada en 1946 en el monumento dedicado a los Caídos en la Glorieta. El modelo es una recreación del orden rústico de Serlio en su Libro IV (Toledo, 1552), exactamente de los referidos modelos de los

folios VIIIvº. y IXrº, formado por arco de triunfo de tres luces (el central abovedado y los colaterales arquitrabados y sobremontados por vanos cegados

(39) En 1772 había tenido lugar la primera gran acción destructiva contra la muralla trecentista cuando se arrasaron los tres torreones de entre el portal Nuevo y la torre de Santa Catalina, y aún esta misma toda entera, según aseguran Teixidor (*Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, tomo I, p 145) y Orellana (*Valencia antigua y moderna*, Valencia 1923-24, tomo I pp. 384-85), que había servido para acoger la provisión de pólvora (aunque en litografía correspondiente de hacia 1860 figura desmochada hasta el nivel del adarve), a fuerza de barrenos i polvora, porque con picos no ser podia demoler. Hacia 1775 tuvo lugar, de acuerdo con el dicho Orellana (*Valencia antigua...*, II, pp. 539-40) la eliminación del cuerpo superior de maticanes de las torres de Serranos, si bien éste no aparece en el plano de Tosca (1704), apreciándose de forma muy plana en un grabado del libro de Francisco Eiximenis, en su edición de 1499, sobre el *Regiment de la Cosa Pública*, y con más vuelo en el plano de Mançeli (1608). Nos resulta ahora difícil de imaginar estas torres con su antigua barbacana culminante como las vemos en las de Cuarte; aspecto este desapercibido para la historia urbana de Valencia.

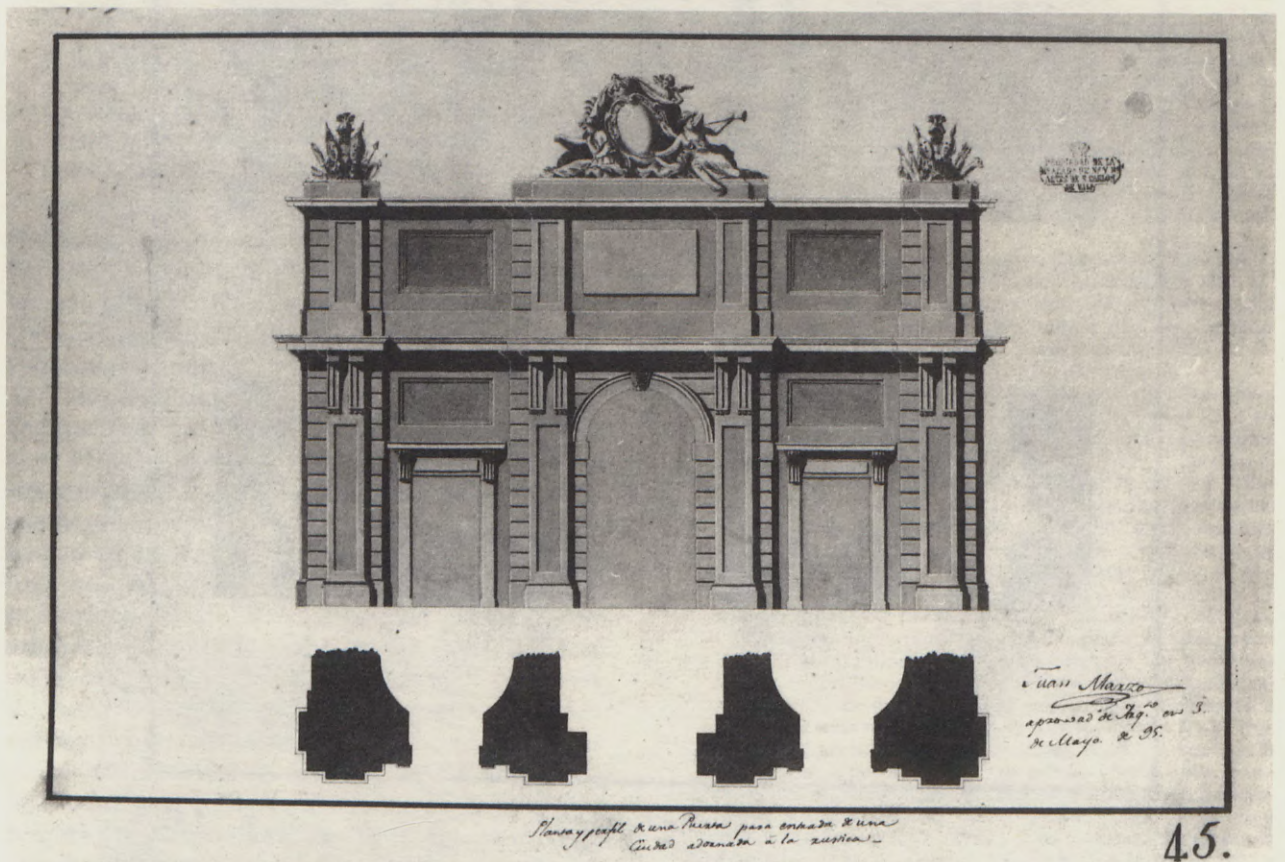


Fig. XV.- Juan Marzo. Proyecto de puerta urbana (1795). (A.A.S.C.V.)



rectangulares<sup>(40)</sup> y un ático central<sup>(41)</sup> (aunque sin el frontón que vemos en los prototipos del itálico), con las armas de la ciudad; a la par que triunfos militares veíanse a plomo de las pilastras almohadilladas más exteriores. Estas últimas y las parástades en torno al arco central se calcan del primer modelo serliano. Por su parte, las dóricas columnas adosadas centrales y la disposición alargada en sentido horizontal de los huecos cegados laterales, lo hacen del segundo. Pero eso no es todo, la remembranza del arquitecto teórico itálico se plasmaba también en las catorce ménsulas desornamentadas (siete para cada una de las fachadas) que figuraban sobre la luz central y que Sebastiano reproduce en varias ocasiones en su Libro IV<sup>(42)</sup>. Aparte de inspiraciones en el arquitecto boloñés, hay que señalar la relación de esta reedificación de Lacorte con los proyectos, plantas y alzados, de portales urbanos de 1795 de Juan Marzo y Nicolás Minguet, respectivamente, conservados en la Academia de San Carlos, y que tal vez fueron gestados con ocasión o a partir de la convocatoria de 1784-85<sup>(43)</sup>.

##### 5.- LA PUERTA DE SAN VICENTE

Constituía el principal acceso urbano desde el suroeste, apareciendo en el plano de Tosca (1704) como un notable crecimiento en altura y grosor de la propia muralla a manera de un gran y ensanchado torreón, habilitando espacio interior con vanos perceptibles a la parte de la ciudad, con su acceso con arco de medio punto que medía sólo diez y ocho palmos valencianos de latitud o anchura y treinta palmos valencianos de altura<sup>(44)</sup>, y ostentando en sendas hornacinas sobre el hueco los imágenes de San Vicente Ferrer (1677-78), a la parte exterior, y de San Vicente Mártir (1681), a la interior<sup>(45)</sup>.

En cabildo ordinario de la Ciudad de 29 de marzo de 1787, el síndico procurador general, José Salvador, presentó una relación que de su orden había formado el arquitecto urbano con fecha del día anterior, Lorenzo Martínez, acordándose se trasladase a la Junta de Fábrica de Muros y Valladares, y que señalaba *el desmonte que debe hacerse en la Torre de la Puerta de San Vicente a fin de evitar alguna desgracia y antes de que pase a peor estado; cuyo coste se calculaba en 150 libras, más otras 250 si se decretaba lucir toda la Torre por lo interior y exterior de la Ciudad*<sup>(46)</sup>.

La Fábrica Vieja de Muros y Valladares, en junta particular de 31 de marzo de 1787 con redacción de su escribano Francisco Hilario Cavaller, se dio por enterada de la declaración de Martínez respecto de

componerse dicha puerta *por la parte interior de la Ciudad y especialmente el esquinazo contiguo al Muro que se enderesa así al Colegio de San Pablo*, asumiendo que tal intervención debía corresponder efectivamente a dicha Fábrica Vieja, determinándose que el síndico José Miñana informe de los caudales de la tesorería, del coste de las operaciones, *valiéndose en caso necesario del Perito o Peritos que tenga por conveniente*, así como que *si dicho Síndico conociera o le resultara tan eminente el peligro de la ruina de dicha Puerta y esquinazo que nesesa de pronto remedio, según lo expresa Lorenzo Martínez, se apuntale desde luego con la seguridad posible*. El maestro arquitecto Lorenzo Gilabert fue el requerido por Miñana para reconocer el acceso, quien coincidió con lo referido por

(40) En estos vanos se dispusieron inscripciones, que aparecen en el grabado de este portal debido a Julián Más y conservado en la Municipalidad, en la fachada exterior, las cuales rezaban, la de la izquierda: "PARA EVITAR DESGRACIAS EN LOS GRAN/ DES CONCVRSOS, COMO LAS DEL AÑO MIL/ SETECIENTOS OCHENTA Y QVATRO, Y O/TRAS A QVE DAVA OCASION LA VNICA PVER/ TA ANTIGVA POR SV BAXA SITVACION,/ FVE DERRIBADA, Y SE CONSTRVIO ESTA/ EN MEJOR PROPORCION CON LA PVENTE,/ Y CON TRES ENTRADAS. LA COSTEARON/ LA FABRICA DE MVROS Y VALLADARES. EL/ M. R. ARZOBISPO, EL V. CABILDO ECLESIASTICO Y ALGVNOS BVENOS PATRICIOS. AÑO 1801". Y la de la derecha: "LA ANTIGVA PVERTA, QVE AQVI HAVIA, POR TE/NER SOLO VNA ENTRADA, Y SER RAPIDA LA/ BAXADA, DESDE LA PUENTE, OCASIONAVA/ DESGRACIAS. D. JORGE PALACIOS DE VRDANIX/ YNTEND.TE CORREG.OR Y PRESID.TE DE LAS TRES/ NOB.S ART.S DE LA R.L ACAD.A DE S. CARLOS DE/ VAL.A MANDO DERRIBARLA, EDIFICO ESTA/ MAS COMODA Y MAGNIFICA, AÑADIO LAS DOS ENTRA/DAS COLATERALES, Y SVAVIZO LA BAXADA. HI/ ZO EL PLAN Y LA OBRA EL ARQ.TO DE MERITO/ D. JVAN BAVTISTA LA CORTE. AÑO 1801".

(41) En el centro de éste, y en gran resalte pétreo, la inscripción: "REYNANDO CARLOS IV. / Y MARIA LVISA DE BORBON / AÑO DE 1801."

(42) Baste de ejemplo la del folio LXVIII rº., al hablar del orden compuesto, Toledo, 1552.

(43) A.A.S.C.V.: *Dibujos*, cajones 4, nº. 278 y 7, nº. 496. Estos diseños contienen la fecha del grado de arquitecto por la Academia de San Carlos de ambos aspirantes, el día 3 de mayo del antedicho año 1795. Este Juan Marzo era hermano del más famoso Vicente Marzo y padre del asimismo arquitecto Juan Marzo y Pardo.

(44) CARBONERES, M.: *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia...*, Valencia, 1873, p. 5.

(45) ORELLANA: *Valencia antigua...*, II, pp. 690-694, y III, pp. 164-165. También este autor (II, p. 693) transcribe inscripción conmemorativa de 1638 (10 de octubre), que se emplazaba sobre el hueco cegado en el mismo lienzo de la muralla, saliendo de dicho portal de San Vicente a mano izquierda, por donde atravesó la procesión del cuarto centenario de la conquista de la ciudad en dirección a San Vicente de la Roqueta; suceso relatado por Marco Antonio Ortí (*Siglo Quarto de la Conquista de Valencia...*, Valencia, 1640, p. 88rº. y vº.).

(46) A.H.M.V.: *LIBRO CAPITULAR Ordinario de la Illustre Ciudad del Año 1787*, fol. 122vº. Signatura: D-157.



Martínez (junta particular de la Fábrica Vieja, 23 de abril de 1787). La novedad estaba ahora en pretender la señera institución se la exonerase en *costear dicha obra conservativa*, basándose en un dictamen de 19 de los corrientes. Se llegó a un acuerdo entre la Ciudad y la Fábrica Vieja a fin de sufragar la intervención medianamente (junta particular Fábrica Vieja, 19 de mayo de 1787), por las 150 libras iniciales, renunciándose a la revocadura general, cuyas 75 a aportar por la segunda, que carecía de caudales, se pedirían y se sacarían prestadas de la Fábrica Nueva del Río, estimando de nuevo los peritos de:

“Urgente y arriesgada su dilación en un sitio tan concurrido como es la Puerta de San Vicente, que lo será más, sin comparación, en las fiestas tan próximas de la Beatificación del Padre Nicolás Factor, del orden de San Francisco, cuyo cuerpo o sus reliquias se veneraron en el Convento de Jesús, extramuros, a donde por previsión y por dicha Puerta se han de encaminar los devotos, así de esta vecindad como forasteros, que es regular acudir en crecido número, en cuyo caso sería lamentable qualquier ruina y disculpa ninguna la duda suscitada”.

El pago final por dicha actuación, perpetrada por el mentado Lorenzo Martínez, descendió a 105 libras, 16 sueldos y 3 dineros, y como la cifra mediana de 52 libras, 18 sueldos y 1 dinero, según lo estipulado, tocaba adelantar a la Fábrica Nueva, ésta la recobraría el artífice del aludido Antonio Gilabert, *Sobrestante de obras de dicha Fábrica Nueva del Río* (junta particular Fábrica Vieja, 4 de diciembre de 1787)<sup>(47)</sup>.

Tenemos que esperar al año 1810 para encontrarnos con nuevas injerencias en este portal, planteándose entonces (Carta de la Ciudad, presidida por el marqués de Valera, a la Fábrica Vieja, 8 de octubre, invitando a contribuir) que, *por no ser susceptible de composición la Estatua de nuestro Patrón el Señor San Vicente Ferrer que está sobre la Puerta de este nombre, ha parecido a esta Ciudad hacer una Efigie de madera de seis palmos y medio de altura y colocarla en un sencillo nicho en el plano exterior de la puerta baxo la batería, pudiendo servir para quando se trate de su construcción, pareciéndole aceptable a aquélla, requiriendo se informase de su coste* (respuesta del

10 de noviembre siguiente), que se estimó en 155 libras (réplica municipal en 29 de noviembre), de las cuales 55 ofreció la Fábrica Vieja en calidad de subsidio<sup>(48)</sup>.

Por oficio del capitán general de 10 de enero de 1815 se manifiesta ya *el estado ruinoso en que se halla la puerta de San Vicente*, disponiéndose que su remedio propio sería *el construirla de nuevo qual corresponde a esta Capital*, pero la Fábrica Vieja, que recogió la aludida comunicación tres días después en junta particular, alegaba que, sin haber *perdido de vista el estado indecoroso* de la misma, *que es una de las más principales de la Ciudad*, y teniendo *la más completa satisfacción en realizar los deseos de S. E.*, la falta de caudales se lo imposibilitaba<sup>(49)</sup>, no asumiéndose dicha reedificación hasta la tercera década del Ochocientos, a la cual se hace mención asimismo en 1819 con ocasión del deseo del referido mando militar relativo a haber prevenido éste al *Director de Yngenieros de esta Plaza, que disponga se quiten los maderos que existen pegados a la Puerta de San Vicente de esta Ciudad, como también el tambor o rastrillo exterior de la misma Puerta, haciéndose las obras que sean*

(47) Esta institución expresaba que “desde que cesaron los arbitrios destinados para las obras de la fábrica vieja no se pagan los censos ni los salarios de sus empleados por hallarse reducidos sus caudales anualmente a unos dos mil reales vellón del producto del cierre del valladar exterior de la Ciudad y del antiguo impuesto sobre 4 ó 5 galeras que carrean con mayor número de 4 mulas, y, si se acude a las reparaciones urgentes de las murallas, caminos y valladares, se supe de los fondos de la fábrica nueva del Río con la calidad de reintegro (...). Por lo respectivo a la nueva del Río se ha reedificado desde el mes de Octubre último la cortadura del arco del puente Nuevo y habilitado su badaxa; se ha hecho y engranado la carretera que hay desde dicho puente al de Serranos para quando se quite el tránsito por éste para su composición; se han sacado las piedras sillares del río, y aún quedan por extraer muchas; se ha gastado en su conducción desde la puerta del Mar y batería de Ruzafa a donde convenia; se está reponiendo el pretil desde el puente de la Trinidad al del Real; se componen los malos pasos del camino de Liria; a principios del mes que viene se ha de empezar la importante y urgente obra del puente de Serranos, cuyo maderaje en el arco cortado no ofrece la mejor seguridad y está expuesto a la primera avenida del río; y se han de reponer los tres puentes restantes, los demás pretils y el paredón del llano de la Zaydía, según está acordado. Ni de una ni de otra fábrica quedan fondos en tesorería y la nueva del Río resulta alcanzada en el día por sus acreedores censalistas en 2.100 Libras, 1 sueldo y 4 dineros, y, si se continúa en las obras empezadas, es porque el producto de su renta semanal se invierte con economía en cada semana”. (A.H.M.V.: *Juntas de Fábrica Vieja y Nueva de 1815 a 1817*, fols. 1rº., 3rº., 37rº.-38vº. y 51rº. Signatura: l.l. 107).

(47) A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladar de Valencia. Acuerdos de los años desde 1783 hasta 1791*, fols. 90vº.-94rº. y 97vº.-98vº. Signatura: l.l. 100.

(48) Agradecimiento municipal por escrito de 7 de marzo de 1811. Todos estos datos en A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladares (1808-1814)*, págs. 309-11 y 458-59. Signatura: l.l. 106.



necesarias para que quede con seguridad por la falta de dichos maderos<sup>(50)</sup>.

Con todo, llegamos al año 1830. En 11 de marzo el concejal Joaquín Climent y García presentó un plan a la Corporación municipal, *visto el estado de ruina de este portal y la molestia que ocasionaba su estrechez*, proponiendo su derribo y reedificación acomodada a un proyecto dicho de la urbe con tres puertas a imitación de la del Real, de tipo adintelado, las dos laterales menores y la del centro formada por dos columnas estriadas del orden dórico<sup>(51)</sup>.

Más datos no depara 1833. En este año, en dos escritos del arquitecto de mérito más antiguo de la Real Academia de San Carlos (1 y 5 de julio), Manuel Fornés, solicitando la plaza de arquitecto municipal por hallarse vacante por la muerte de Cristóbal Sales en 24 de junio, o en su defecto, si era nombrado Joaquín Tomás y Sanz titular, pese a su edad y achaques, que interinamente ya la ostentaba para la ausencias y enfermedades del ahora difunto, el reciente provisorio, manifestó como mérito *la de haber sido el mejor postor en el remate celebrado últimamente de las obras que van a ejecutarse en la Puerta de San Vicente de esta Ciudad*. Fue elegido Sanz, pero su fallecimiento puso otra vez el puesto libre, por lo que, en 1835, de nuevo Fornés, quien tuvo ahora como contrincante a Salvador Escrig, teniente director de arquitectura en la misma mencionada Academia (petición en 25 de mayo), reclamó el empleo poniendo memorial, *alegando para ello sus méritos y en particular estar construyendo la puerta de San Vicente*, y pidiendo al mismo tiempo al presidente del Ayuntamiento se sirviese suspender su provisión hasta que, concluida dicha obra, pudiese V.E. quedar satisfecho de la aptitud y conocimientos del exponente. Ocurrida tal circunstancia: *la obra está concluida y en el día de hoy se ha verificado la apertura de la referida puerta*, imploraba la procedencia de tal dotación (20 de mayo)<sup>(52)</sup>.

Al vínculo material de Fornés con el nuevo levantamiento de la puerta de San Vicente, se había sumado el del propio Tomás y Sanz, quien efectuó proyecto para la obra valorado en 333.395 reales vellón, así como también el del coronel Carlos de Vargas, *Gobernador Militar y político del Partido de Alcira*, que confeccionó también plan susceptible de alguna baja en su costo (escrito de Manuel Fidalgo a los miembros de la comisión de Arquitectura de San Carlos, 11 de mayo de 1833)<sup>(53)</sup>.

La construcción fue asumida por el brazo de Abastos del Consistorio, lo que explica que toda la documentación se halle en esta sección y no en los

capitulares ordinarios. Redactados los capítulos<sup>(54)</sup>, el 10 de junio de 1833, efectuando ciertas reservas a los mismos por parte del arquitecto Francisco Ferrer, contestando los compañeros de profesión y vinculados al Municipio, Timoteo Calbo y José Ariño, acordándose bajo la opinión de éstos que *no se estrechen los vanos de las Puertas* y que *a la parte interior de la Ciudad deba colocarse una Estatua de San Vicente Mártir, igual en altura a la de San Vicente Ferrer, que deberán ser proporcionadas a las dimensiones de la obra*.

La subasta de obras (14 de junio de 1833), estuvo sujeta al designado *pliego de condiciones formado por los Arquitectos don Joaquín Tomás y don Josef Ariño*, según el aludido proyecto de Carlos de Vargas aprobado por la Academia de San Carlos, y bajo el parecer y supervisión de los citados Ariño y Calbo, a favor del también arquitecto Manuel Fornés por 259.999 reales y medio vellón (Apéndice Documental IV).

Este último manifestaría (11 de julio de 1833) su *parecer sobre poder ser la construcción de las columnas de dicha Puerta con tres piedras, engargolando sus asientos por medio de un espigón de las mismas piedras de la mitad del diámetro de la coluna y de un palmo largo, con lo demás que refieren*, lo que hallaría respuesta en oficio de Carlos de Vargas (24 de octubre de 1833), contestando al Ayuntamiento de Abastos, y que:

“Está conforme con el despiece de las columnas en tres trozos cada una, pero que sea tres partes iguales; que el primer tercio desde el himóscapo de la columna hasta el arranque de las istrias sea de igual diámetro sin cortar el filete en línea recta, y los otros dos trozos en línea curva, según lo disminuye Viñola, por ser las

(50) Instancia del capitán general, de 15 de enero de 1819, contenida en sesión del Ayuntamiento del día siguiente, y, tres jornadas posteriores, en “Junta particular de las Yllustres Fábricas de Muros, Valladares, Caminos, y nueva del Río de esta Ciudad de Valencia”, la cual alegó, en este mismo escrito dirigido al Ayuntamiento, que “sobre el particular no tiene antecedentes algunos y, baxo el concepto de que dichos maderos pertenecieron a los fondos comunes, convendrá saberse si su valor será equivalente o excederá del coste de las obras necesarias que se hagan por la Dirección de Yngenieros para que quede con seguridad la expresada Puerta, cuya reedificación, como una de las obras más urgentes que corresponde costearse de los expresados fondos comunes, se había, sin duda, verificado ya si la penuria de los pasados años no lo hubiera imposibilitado”. (A.H.M.V.: *Juntas de Fábrica Vieja y Nueva, de 1818 a 1822*, fols. 202vº.-203rº., 240rº. y 241rº. Signatura: .I.I. 108).

(51) CARBONERES: *Nomenclator...*, pp. 5 y 6.

(52) A.H.M.V.: *Documentos del Capitular Ordinario. Año de 1835*, fols. 416rº. a 425rº. Signatura: D-267.

(53) A.A. S.C.V.: Legajo 75, carpeta 1, documento nº. 69.

(54) Los cuales, a pesar de la intensa búsqueda, no hemos hallado en los fondos del referido Archivo Municipal.



reglas sacadas de la Antigüedad en lo que quedó conforme Fornés en su última entrevista. Y en su inteligencia, *se acordó de conformidad*: pase a la Comisión de la Puerta de San Vicente para que disponga se lleva a efecto por el Asentista don Manuel Fornés cuanto expresa el Sr. Gobernador de Alcira, a quien se den las gracias por su buen zelo”.

Jalón importante en el proceso edificativo fue la existencia de unos segundos planos de Vargas (5 de agosto de 1833), cuyo mayor coste respecto de los primeros se cifraba de unos 25 a 30.000 reales vellón, informando Vicente Belda y Timoteo Calbo (5 de septiembre de 1833) que *aparece un palmo más en el cornisón en estos últimos y mayor altura en la columna, si bien esto no debe alterar la buena ejecución y acierto de la obra sugetando las dimensiones totales del Plan aprobado a las proporciones que da el perfil en grande*; y en cuanto a la colocación del centro de la puerta, les parece *convendría que lo fuese en el trono de calle que media desde la esquina del convento de San Gregorio hasta la plaza de San Agustín, debiendo preferirse siempre el mejor encaro a la parte interior por ser el punto de vista más dilatado que el exterior*.

También anotamos las cinco inspecciones producidas en la obra, la primera a los cimientos del cuerpo principal (23 de octubre de 1833) por Calbo y Belda; la cuarta (3 de julio de 1834 por José Ariño y Timoteo Calbo), *quienes manifiestan hallarse colocados los cuatro arcos adintelados de las puertas laterales, y que lo han encontrado todo arreglado al buen método de construcción*, y la última (25 de abril de 1835, por los mismos Ariño y Calbo), encontrando la fábrica *arreglada al pliego de condiciones, como también concluido todo lo esencial en ella, salvo algunas pequeñeces en razón de estar plantados unos pies derechos de andamios para cuando se graven las inscripciones en las lápidas*.

En dichas inscripciones, que habían llegado a la secretaría por el cronista de esta Ciudad don Fernando Gómez, después de acordarlas con el Gobernador Civil, pareció al Ayuntamiento encargar al Síndico Procurador General que consulte con el referido don Fernando Gómez cierta variación en las mismas (9 de abril de 1835), narrándose su contenido (30 de abril de 1835), después del ajuste, como sigue: **“Año tercero del Reynado de Ysabel Segunda, siendo Gobernadora de España María Cristina de Borbón”**. **“Para mayor comodidad y ornato público, a solicitud y de los fondos de la Ciudad”**. **“En celebridad de la convocación a Cortes según el Estatuto Real, se abrió esta Puerta en veinte de Mayo de mil ochocientos**

**treinta y cinco”**. Se resolvió que por medio del citado síndico pasasen los letreros al designado Fernando Gómez para su versión en latín, *colocándose éstas a la parte interior de la Ciudad; y en castellano a la parte exterior*<sup>(55)</sup>.

En la estrenada fábrica de la puerta de San Vicente pronto se destacan algunas deficiencias, así como en su entronque con la muralla trecentista, siendo recogidas en informe de 9 de enero de 1836 (texto de Joaquín Font y Honorato Piera al máximo responsable municipal con los pareceres de los peritos; véase Apéndice Documental V), en el que se pone de manifiesto el compromiso de su hacedor para con las composturas que se evidenciaban. Fornés se defiende (25 de enero; mírese Apéndice Documental VI), achacando tales carencias a la falta del tiempo necesario para el endurecimiento de sus puntos de apoyo, restando importancia a las grietas surgidas que *desaparecerán al momento con una corta reparación*<sup>(56)</sup> y destacando lo previsible en el ladeo de las puertas por su considerable altura, alegando que *la obra está*

(55) Nueve años después, 1844, en cabildo ordinario, se desea *consten las Ynscripciones puestas en la nueva puerta de San Vicente que no han podido ser halladas en ningunas de las actas anteriores, acordándose consignarlas en la correspondiente a la sesión del 30 de marzo, y reproduciéndose completas en latín y castellano, así:*

“Por la parte interior  
Sobre la Puerta de la derecha.  
Ob instaurata Regni Comitia regio permitente Statuto.  
Ad tanti memoriam facti  
Porta haec recens patuit dia XX Maci Anno M.D.CCCXXXV.  
Sobre la de la Yzquierda.  
Civicum commodo, et urbis ornamento  
Senatus cura Sumpptugue.  
Sobre la del Centro.  
Anno III Ymperio Elisabet II  
María Cristina de Borbón Hispaniae Gubernatriceae  
Por la parte esterior.  
Sobre la puerta de la derecha.  
En celebridad de la convocación a Cortes  
Según el Estatuto Real.  
Se abrió esta Puerta en 20 de Mayo de 1835  
Sobre la de la Yzquierda.  
Para mayor Comodidad y Ornato público.  
A solicitud de los fondos de la Ciudad.  
Sobre la del Centro.  
Año 3º. del Reynado de Ysabel 2º.

Siendo Gobernadora de España D<sup>a</sup>. María Cristina de Borbon”.  
(A.H.M.V.: *Actas del Ayuntamiento Constitucional del año 1844*, n.º 112, fol. 23r. Signatura: D-285).

(56) “Don Manuel Fornés solicita se le encargue la dirección de las obras de reparación de la puerta de San Vicente, siendo de cargo del Excmo. Ayuntamiento el pago de los operarios y materiales (...)”. Escrito de los designados Font y Piera de 29 de enero de 1836. (A.H.M.V.: *Documentos del Capitular Ordinario. Año 1836*, fols. 198r.º y v.º. Signatura: D-269).



*muy lejos de amenazar la más leve ruina.* Aquel mismo 25 de enero de 1836 se data nuevo reconocimiento en la reedificada estructura por parte de los expertos Francisco Ferrer y Francisco Calatayud, que se sumaba a otros anteriores, expresando las intervenciones puntuales en ella para su corrección (Apéndice Documental VII)<sup>(57)</sup>.

Como el del Mar, pocos años duró esta ingreso. Iniciado el derribo de la muralla en 1865 (Apéndice Documental VIII), la Municipalidad acordó el desplome de este portal el 26 de enero de 1869, subastándose tal operación el 30 de junio siguiente a favor del único postor Carlos Labremderes<sup>(58)</sup>.

FERNANDO PINGARRÓN  
*Universidad de Valencia*

\* \* \*

## APENDICE DOCUMENTAL

### I

#### CONCURSO DE DISEÑOS CONVOCADO POR LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS PARA LA NUEVA OBRA DE LA PUERTA DEL REAL

1784, octubre, 20, Valencia.

A.H.M.V.: *Libro de Instrumentos del Capitular Ordinario del Año 1785*, fols. entre 147rº. y 148rº. Signatura: D-158.

“La Real Academia de SAN CARLOS, en conformidad del oficio que con fecha del I. de los corrientes la ha pasado la Ilustre Ciudad, por el que manifiesta que queriendo ocurrir a precaver en lo sucesivo las desgracias que se han experimentado por la angostura de la Puerta del Real y por lo precipitado de la bajada del Puente, deseaba para asegurar el acierto en un asunto tan importante que la misma Academia se encargase de disponer en el modo que mejor estimase la formación de los correspondientes diseños para la nueva obra con arreglo a las intenciones de la Ilustre Ciudad, en Junta que ha celebrado en el día 3 de los mismos ha estimado y resuelto como medio más oportuno para satisfacer a la confianza de la Ilustre Ciudad y concurrir al acierto de tan laudable resolución que se llame, como por el presente se llama, a un Concurso general (del qual solamente se exceptúan los Tenientes y Directores de Arquitectura del actual ejercicio), estableciendo, como se establecen desde ahora, tres Premios para los tres

Concurrentes que mejor desempeñasen el asunto, presentando diseños mejores y más apropiados al objeto y más ceñidos y arreglados a las condiciones que se dirán, asignando al que los Profesores de Arquitectura graduasen en primer lugar un grado más que el que tenga en la Academia y trescientos reales de vellón; al que graduasen en segundo lugar los mismos trescientos reales vellón pero sin adelantamiento de grado; y al graduado en tercer lugar ciento y cinquenta reales vellón; y para que dichos Opositores puedan conducirse con acierto en la materia deberán governarse con arreglo a las condiciones siguientes:

### I. A

Que los Diseños han de representar tres Puertas del ancho correspondiente y que requiere lo concurrido del sitio, capaces todas ellas de dar expedito tránsito para Coches y demás Carruajes, figurando los precisos agregados de Registro para resguardo de las Rentas, Cuerpo de Guardia para tropa y Garitas para los Centinelas, todo acomodado a lo que pueda prestar el terreno con relación al mejor aspecto público y desembarazo del tránsito y de atender igualmente, en quanto sea dable, a corregir y suavizar la rapidez que en el día tiene la bajada del Puente.

### II. A

Que los Opositores han de formar los diseños en términos que la nueva obra sea en la fortaleza, sólida y per-

(57) No hemos hallado más información respecto a la aplicación de estos arreglos, tan sólo encontramos el propósito, a causa de la utilidad y ventajas que podrán resultar a la recaudación de derechos de Puertas de esta Ciudad, de habilitar otra puerta en el fielado de San Vicente y punto donde está colocado el Caxón de la menuda... (Domingo Ximénez al Ayuntamiento, 13 de junio de 1836). Del mismo modo, “Para evacuar el informe relativo de expediente sobre apertura de otra puerta en la oficina de adeudo de la de San Vicente, me he constituido en dicho local con el Arquitecto de esta Corporación, quien, enterado de todo, me ha manifestado que la citada puerta, sin causar el menor perjuicio a la Obra, contribuye a su mayor uniformidad y hermosura, debiendo únicamente rebajarse el brocal del pozo contiguo al nivel del piso, asegurándolo y cubriéndolo del modo que se evite todo riesgo de hundimiento y caída...” (Domingo Arnaldo, 20 de junio de 1836). Este y todos los datos de 1836 en los aludidos *Documentos del Capitular Ordinario. Año 1836* del A.H.M.V., fols. 106rº. a 108rº., 200rº. a 203rº., y 650rº. a 652rº.).

(58) A.H.M.V.: *Actas y Documentos. Año 1869*, nº. D-315, fols. 86rº. y vº., y 381rº. Sobre el inicio del derribo de los muros el día 20 de febrero de 1865, véase la crónica de Gerónimo Flores en la revista *El Museo Literario*, nº. 9, del 26 de febrero de dicho año (pp. 66 y la ilustración de la p. 72), así como la documentación a partir de la data del derrumbe en el testimonio VIII del Apéndice Documental y tomos sucesivos de la misma serie del Archivo Municipal en que se contiene.



manente. En la distribución útil y acomodada a los usos que han de tener. Y en la hermosura adaptada a lo que piden el decoro de la Ilustre Ciudad, el sitio y la naturaleza de la obra; y uniendo todos estos requisitos sin perder de vista la economía del gasto.

### III. A

Para el desempeño de este asunto se señala el término preciso y sin prórroga de quatro meses contadores del día de la fixación de este Edicto, dentro de los quales han de presentar los Opositores al secretario de esta Real Academia los Diseños de todo el proyecto, que deberán ser el Plan de toda la obra y sus agregados. Las fachadas interior y exterior en el caso en que sea en todo o en parte diferente su aspecto; y la sección vertical del todo de la obra por el centro del Arco del medio, todo geométrico y del tamaño que se hagan perceptibles e inteligibles todas sus partes.

### IV. A

Todos los expresados Diseños serán examinados por los Directores y Tenientes de Arquitectura del actual ejercicio, los quales calcularán el coste que tendrá la ejecución de cada uno de los proyectos que se hubiesen presentado y con relación a él y a las demás circunstancias de los Diseños se hará en Junta ordinaria la adjudicación de los tres premios arriba referidos por votos de los expresados Directores y Tenientes en los sujetos que más bien hayan desempeñado el asunto con arreglo a las circunstancias y prevenciones que quedan referidas, graduando y distinguiendo los lugares del mérito de cada obra en primero, segundo y tercero.

### V. A

La misma Junta ordinaria conferirá en seguida el grado arriba mencionado al que obtuviere el primer premio y el Señor Presidente distribuirá a éste y a los demás premiados las cantidades arriba establecidas, según el lugar de la graduación de la obra de cada uno.

Valencia y Octubre a 20 de 1784.

D. **Thomás Bayarri**, Presbítero Secretario".

## II

### REPLICA DE LOS COMISIONADOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS A LA PROPUESTA DEL REGIDOR MUNICIPAL ANTONIO PASCUAL SOBRE LA CULMINACIÓN ORNAMENTAL Y EPIGRÁFICA DE LA PUERTA DEL REAL

1802, julio 21, Valencia.

A.A.S.C.V.: Legajo 67 A, carpeta 5, documento 53-6.

"Muy Yllustre Señor:

Cumpliendo con el encargo que V.S. se sirvió confiarnos en Junta de 11 del corriente para poder contestar al Oficio que, con fecha de 30 de Junio anterior, pasó la Yllustre Ciudad a esta Real Academia incluyendo copia de la proposición producida por el Señor Regidor Don Antonio Pasqual acerca de que se concluyan y adornen las nuevas puertas del Real para la venida de S.S. Magestades, debemos manifestar que, supuesto quedaron concluidas y de uso público dichas puertas en el año próximo pasado y que por un incidente desagradable que es bien notorio se hubo de picar parte del bajo relieve que se hallaba colocado en lo interior sobre la puerta principal y borrar las dos inscripciones colaterales en lo exterior, parece que ahora sólo corresponde reparar y rectificar uno y otro para que no se note esta imperfección.

Consideradas todas las circunstancias, no habiéndose de restituir al estado que tenía dicho bajo relieve, se podrá substituir en su lugar el que se demuestra en el adjunto diseño, cuyo coste se regula en poco más de quatro mil reales vellón por el trabajo del Escultor y en diez Libras la colocación de las piedras en que se ha esculpir, a que se deberá añadir el de las mismas piedras.

Las lápidas indicadas tienen el grueso por donde se ha hecho la cata de diez dedos, y descontando el fondo de algo más de medio dedo que tienen las letras, quedarán con el grueso de poco más de nueve dedos; con lo que es visto que permiten rebajarse y gravarse otras letras, cuyo gravado y dorado con el gasto de rebajar la superficie y volverla a pulimentar costará como unas quarenta y cinco libras, no excediendo de cinco o seis renglones cada inscripción; y si sólo se rebajaren dexando unos recalados por fondo sin gravar letras, como unas veinte libras.

En el caso que se hayan de reformar las inscripciones que se pusieron, dando la Ciudad los supuestos conductores sobre su contenido, se podrán arreglar a las mismas lápidas.

La proposición del Señor Regidor Pasqual contiene un pensamiento excelente si se pudiese combinar con oportunidad el antecedente de haber sido construida la puerta antigua con motivo de la venida y bodas del Señor Felipe Tercero en 1599 y el suceso que se desea celebrar, aunque



no se tiene aviso formal de que se verifique, pero habiéndose concluido este nuevo Edificio sin semejante motivo, sería una especie de anacronismo hacerle servir para una ocurrencia que se ha de suponer de un año después de su erección.

Lo cierto es que aun quando se quisiere variar notablemente ahora con este objeto, sólo se podría decir que, habiéndose construido las puertas en 1801, se habían adornado en 1802 para la venida de las personas Reales; pero sobre esto es preciso reflexionar que para esta variación sería necesario mucho tiempo y caudal y especialmente para la Estatua de nuestro Augusto Monarca, dexando aparte otros inconvenientes y el de que, atendida la actual forma y disposición del Edificio, no es susceptible de otros ornatos sin mucha alteración.

De consiguiente, no es regular la aplicación de las medallas que se insinúa con relación a este pensamiento y podrá mui bien tener lugar para otro que ofrecerán sin la menor violencia las felices circunstancias que se esperan.

En quanto a las exposiciones del señor Regidor Don Rafael de Pinedo se nos han pasado de orden del Señor Presidente con oficio de 16 de este mismo mes a consecuencia del que dirijió con ellas la Yllustre Ciudad en el día anterior, sólo diremos que en atención a que el modelo en cera que se presenta con dichas exposiciones coincide con el diseño o borrón que acompañamos a las nuestras, y sólo se diferencia en que éste contiene el escudo de las Armas Reales que no había; y aquél las cifras de los nombres de los soberanos, los cuales se expresan ya en la inscripción de la parte de afuera en correspondencia al bajo relieve de la interior, puede elejirse la idea del Escudo en vez de las cifras. Y por lo que hace a mejorar la bajada de las mismas puertas y demás anexo que explica el Señor Pinedo mediante a haber dado su dictamen como arquitecto de la Yllustre Ciudad, Don **Cristóval Sales**, que es uno de los tres que aquí informamos, podrá V.S. mandar pase a la Junta de Comisión de Arquitectura, a qual tal vez habrá visto del proyecto de la obra con arreglo a las Ordenes Reales.

V.S. acordará sobre todo lo que estimase más justo.

Valencia y Julio 21 de 1802.

Nicolás Rodríguez Laso [rúbrica] Josef Esteve [rúbrica]

Cristóval Sales [rúbrica].

### III

#### SUPLICA DEL ARTIFICE JOSE FERRER A FIN DE QUE SE LE PAGA CIERTA CANTIDAD POR EL DERRIBO DE TORREONES DE LA MURALLA

1804, septiembre 27, Valencia.

A.H.M.V.: *Fábrica Vieja de Muros y Valladares. Juntas y Cartas de pago de los años 1804 y 1805*, fols. 78r<sup>o</sup>.-79v<sup>o</sup>. Signatura: l.l. 104.

"Muy Yllustre Señor:

<sup>(59)</sup> **Josef Ferrer**, Oficial Albañil, vecino de esta Ciudad, á V.S., con la mayor atención, expone: Que en el año 1801, con motivo de hacer la Puerta del Real y hermohear la Ciudad por defuera, se determinó por el entonces Caballero Corregidor Don Jorge Palacios y el Yngeniero Don Juan Bautista La Corte demoler las siete torres que estaban fuera de dicha Ciudad y entre las puertas de la Trinidad y el Real. Con este motivo ajustó a estajo el Suplicante la demolición de ellas y en precio de 320 reales vellón cada una; importante el total 2.240 reales vellón, por cuyo precio nadie se atrevía a hacerlo.

Empezada la referida demolición por el que suplica, se le obligó a que pusiera más gente de la que tenía con motivo de querer la obra a la mayor brevedad; por cuya razón puso 16 hombres más. *Ynterin* durante la demolición se le entregaron al Suplicante (para poder pagar a los trabajadores) por Don Juan La Corte en tres distintas ocasiones mil reales vellón; a saber, dos datos de 200 cada uno y el otro de 600; y por Don Ramón Coloma, sobrestante de la obra 800, que todo compone 1.800 reales vellón.

En este estado ocurrieron los alborotos populares en esta Ciudad y por ello se vieron los referidos Caballeros, Corregidor y Don Juan La Corte, en la precisión de ausentarse, quedando el Suplicante con el alcance de 440 reales y a dos jornales suyos de un Peón, que hicieron pasar a la obra de la puerta; importantes: 29 reales vellón, que todo es 469 reales vellón.

El que suplica se vio en la precisión de buscar dinero para pagar a la gente que llevaba por su cuenta en la demolición por las repetidas amenazas que le hacían en términos que se halló en el mayor conflicto.

Después de sosegados los alborotos ha hecho varias gestiones para ver si conseguiría el cobro de los 469 reales vellón de Alcanze; y como hasta el día no ha podido conseguirlo causándole notables perjuicios, mayormente en

(59) Existen sendos escritos aclaratorios sobre el tema, a solicitud de la Fábrica Vieja de Muros y Valladares, del sobrestante Antonio Gisbert (febrero de 1804) y del arquitecto Juan Bautista Lacorte (23-XI-1804). [*Fábrica Vieja de Muros y Valladares... años 1804 y 1805*, fols. 80r<sup>o</sup>.-81v<sup>o</sup>. Signatura: l.l. 104].



un hombre de su clase, como que no tiene más haveres que su jornal. Por ello, Rendidamente Suplica a V.S. se sirva acordar aquella providencia que le pareciere más oportuna a fin de que recobre dichos 469 reales vellón. Gracia que espera del recto proceder de V.S. Valencia y Setiembre 27 de 1804.

Por el Suplicante: **Josef Grau** [rúbrica].

Muy Yllustre Señor, de Josef Ferrer, Oficial de Albañil, Suplicante”.

## I V

### SUBASTA DE LA OBRA DE RECONSTRUCCION DE LA PUERTA DE SAN VICENTE

1833, junio, 14. Valencia.

A.H.M.V.: *Capitular de Abastos. 1833 y 1834* (sin foliar).  
Signatura: F-112.

“14 Junio.- Ayuntamiento extraordinario de Abastos celebrado en la Sala Capitular de la Ciudad de Valencia en la mañana del Viernes catorce de Junio de mil ochocientos treinta y tres, asistiendo el Sr. don José Banquells de Eixalá, del Consejo de S.M., Corregidor de letras de esta Capital y su Partido, presidente, y los Sres. don Vicente Juan Escotto, don Joaquín Climent y García, don José Guerau de Arellano, don Josef Tamarit, don Ygnacio Guerola, don Joaquín Miquel, el Barón de Llaurí, don Luis María Zarzuela, antes Agulló, don Joaquín Villarroya, don Nicolás Mañas, don Antonio Regal, don Manuel Gibertó, don Jayme Colomina, Regidores, don José Badía y don Víctor Deza de Valderroches, Diputados.

Dixese al Excmo. Ayuntamiento se hallaba convocado para el remate si conviniese de la obra de la nueva Puerta de San Vicente, y habiendo entrado Pasqual Peris y Francisco Barberán, Vergueros, aseguraron haber hecho dicha convocación para las nueve horas de esta mañana, que eran dadas.

Se dio orden al Pregonero Francisco Mariner para que subastase por las ante Salas la Obra de la Puerta de San Vicente bajo los capítulos y modificaciones acordadas y cantidad calculada, y así lo cumplió.

Continuándose en tratar sobre la obra de la Puerta y habiendo indicado el Señor don José Tamarit que resultaban sólo quince palmos de ancharia en la Puerta principal se oyó sobre el particular a los Peritos Arquitectos don Timoteo Calbo y don José Ariño; y de sus resultas, se acordó: Que para que resulte mayor ensanche en la Puerta principal se tendrá presente que así como en el perfil manifiesta

colocado en el centro de ella un triglifo, deba ser una metopa; y en cuanto a las dos laterales en lugar de los once palmos de ancharia marcados en éstas, deban ser doce; todo ello sin alterar las dimensiones en el cornisamento y demás; y deberá tenerse presente que quede el espacio suficiente para la abertura de las Puertas en razón de su mayor ensanche, así como su colocación deberá serlo a la parte interior de los machones que miran a la parte de fuera de la Ciudad.

También se tendrá presente para que quede interceptada la comunicación de una a otra Puerta, que deberán macizarse con piedra cantería, según es dicho en el Capítulo séptimo, los intervalos que marcan las líneas de los puntos negros desde uno a otro machón en los del centro.

De los antecedentes acuerdos se enteró acto continuo a los Licitadores que se hallaban reunidos en las ante Salas por don Vicente Juan Vives, Excmo. Ayudante de la Secretaría, para que en esta inteligencia se continuase la subasta.

Por cuanto el Excmo. Ayuntamiento se halla convocado en este día para el remate si conviniese de la obra de la nueva Puerta de San Vicente, bajo los planos aprobados y capítulos y modificaciones acordadas, todo en virtud de la Real orden de veinte y dos de Abril último; y por el Pregonero Francisco Mariner se ha publicado por las ante Salas durante mucho espacio de tiempo principiando por la cantidad en que fue calculado su importe de trescientos treinta y tres mil, trescientos noventa y un reales Vellón a fin de conseguir la postura que más beneficiosa fuese posible, después de cuya diligencia se le ha llamado ante el Excmo. Ayuntamiento; y hecho relación de correr la de trescientos treinta mil reales Vellón, la que ha parecido ya admisible según el número de Licitadores que se observa en las ante Salas; en su consecuencia se acordó de conformidad admitir dicha postura y que se procediese el remate dentro de la Sala Capitular a Puertas abiertas a presencia de los concurrentes. Así se hizo saber al Pregonero y se verificó repitiendo en alta e inteligible voz dicha postura, así como las bajas que sucesivamente se iban ofreciendo hasta que en el estado de ser la postura de trescientos veinte y siete mil setecientos reales, mandó el Sr. Corregidor presidente que el Pregonero dixese a la una apercibiendo al remate, y así lo cumplió, continuando las publicaciones con bastante intermedio de tiempo y corriendo la de trescientos veinte y siete mil y seiscientos reales se mandó decir a las dos, repitiendo desde entonces el Pregonero los apercibimientos al remate y las muchas bajas que a continuación se fueron ofreciendo en las posturas, todo sucesivamente, y promediando mucho tiempo en esta diligencia, con las convinaciones de costumbre, hasta que corriendo la postura de *doscientos*



cincuenta y nueve mil novecientos noventa y nueve reales y medio Vellón por dicha obra, bajo los capítulos y modificaciones acordadas, y no habiéndose mejorado, sin embargo, de repetirse apercibiendo al próximo remate, hizo señal con el bastón el Sr. Corregidor presidente, y dixo el Pregonero a las tres, quedando con ello celebrado. Acto continuo hizo relación ante el Excmo. Ayuntamiento de ser dicha última postura ofrecida por don Miguel Fornés, Arquitecto de esta Real Academia, vecino de esta Ciudad, quien hallándose presente aceptó este remate, y en su virtud ofreció tomar a su cargo la expresada obra de la Puerta de San Vicente y sus anexos, verificándola baxo los Planos aprobados y con arreglo a los capítulos y modificaciones acordadas, por la cantidad rematada de los doscientos cincuenta y nueve mil novecientos noventa y nueve reales y medio Vellón; lo que dixo así cumpliría y que afianzaría según lo dispuesto en los mismos; y a la seguridad de todo ofreció su persona y bienes habidos y por haber, siendo presentes testigos Mariano Olmos, Portero de la Sala Capitular y Francisco Barberán, Verguero, de esta Vecindad.

Seguidamente *se acordó*: que se pase oficio al Sr. Yntendente de esta Provincia Subdelegado de Propios, participándole el remate que acaba de verificarse para que se sirva tomar sus disposiciones a fin de que, trasladándose el adeudo de la Puerta de San Vicente a otra, pueda darse principio a dicha obra.

Banquells [rúbrica]".

## V

### DICTAMEN SOBRE EL ESTADO DE LA PUERTA DE SAN VICENTE

1836, enero, 9. Valencia.

A.H.M.V.: *Documentos del Capitular Ordinario. Año 1836*, fols. 106rº.-108rº. Sign.: D-269.

"Excmo. Señor:

Se ha servido V.E. mandarnos pasar las diligencias judiciales de reconocimiento del estado de la nueva Puerta de San Vicente para que en su vista, con presencia de nuestro anterior dictamen y de los antecedentes que hay en la materia, digamos lo que procede practicarse.

En cumplimiento de esta resolución lo hemos examinado nuevamente todo y, concretándonos por ahora al punto del día, manifestaremos sencillamente: Que rendida por los Peritos nombrados por las partes la declaración judicial del 7 aparece que la fábrica en su totalidad no

presenta riesgo que pueda infundir temor ni recelo de cuidado. Que en particular se observan con algunas partes de los menos principales efectos poco lisongeros, los cuales exigen su reparación, siendo el primer y más exigente el de tener que reformarse la bóveda tabicada que cubre el tránsito interior de entre puertas, la cual es la misma que por la parte superior forma holladero y tránsito de una a otra parte de la Muralla, que amenaza hundirse la mayor parte de su longitud por haber perdido la curba virtual en que consistía su principal solidez y permanencia procedente del asiento de la obra recién fabricada. Que en segundo lugar se advierte haber cedido la horizontalidad algún tanto el entablamento, dovelas y arquitebe que forman los arcos adintelados de los intercolumnios del centro interior y exterior, que al parecer es efecto del crecido número de dovelas y juntas y no haber fraguado todavía lo necesario el material que debía unir a estos sillares. Que el modo de corregir y remediar esta falta pide mucho tino y pulso en el que lo haya de executar correctamente. Se añade igualmente que por varias partes y en distintas discusiones de la fábrica se observan grietas y quebrantos que por ahora no manifiestan ser trascendentales y que con sólo taparlos tal vez desaparecerán enteramente, sucediendo lo propio con respeto a los enlozados de cubierta, en los cuales hay necesidad de tomar las juntas para evitar se introduzcan las aguas pluviales y no sufra menoscabo el edificio por esta parte.

De aquí pasan los Peritos a hacer sus observaciones sobre el estado de la gran Puerta del centro. Esta, dicen, atenta su extraordinaria magnitud y no tener otro apoyo ni sujeción más que los quicios en toda la altura de los largueros y a pesar de su robustez no ha sido bastante a impedir el alaveo, por lo que hace algo embarazosa la operación de cerrarla sin que ello influya la obra y sí ha contribuido mucho el haberse quitado últimamente el batiante de sillería que tenía en el suelo para remediar semejante defecto, siendo de parecer los Peritos que convendría alijerar la puerta acortando las ojas por la parte superior como un tercio de su altura y en el lugar vacío una reja que al paso que asegurase este claro le sirviese de adorno, pues de lo contrario la gran mole de las puertas no dejará descansar continuos reparos y dificultades que vencer, abrir y cerrarlas y quedar siempre expuestas a notables riesgos; terminando los Peritos su declaración con atribuir todos los defectos de la obra a la cortedad del tiempo que se prefijó para su construcción.

Si V.E. analiza la declaración que antecede hallará lo primero y más esencial: que la totalidad de la obra no presenta por ahora riesgo que pueda infundir temor ni aun recelo de cuidado. Lo segundo que necesita de reparación y que ésta debe practicarse con mucho pulso y tino. Lo



tercero que la puerta del centro se ha de rebajar como un tercio por la parte superior colocándose en el vacío una Reja que sirva de adorno. Y lo cuarto que todos los defectos advertidos se atribuyen a la cortedad del tiempo prefijado para la construcción de tan grande obra.

Partiendo nosotros del principio inconsumo de que esta causa, aun cuando sea cierta, no exonera al Artífice de su responsabilidad porque al acometer la empresa no podía como profesor ignorar el tiempo que se necesitaba para dejar concluida tamaña obra con la perfección y solidez que exigen las de esta clase; diremos a más que el Arquitecto Don **Manuel Fornés** no se sujetó al tiempo que se le fijó en la contrata, consumiendo en la obra acaso otro tanto al que se le señaló en ella. Que por lo mismo no vemos que en manera alguna haya quedado libre de la responsabilidad que le imponen las Leyes y de que hicimos expresa mención en nuestro anterior dictamen.

Si la obra en el día no infunde temor ni recelo de cuidado, adolece, sin embargo, de defectos notables que exigen pronta reparación y mucho pulso y tino de parte del Arquitecto que le execute. Ynsiguiendo en nuestro anterior parecer, opinamos que ningún otro artífice sino el mismo sobre quien pesa la responsabilidad es quien haya de ejecutarla; pero como según el sentir de los Peritos nombrados requiere esta reparación mucho tino y cuidado, convendría en el estado actual de las diligencias acudir con escrito por parte del Excmo. Ayuntamiento en solicitud de que, comparecidos de nuevo los citados Peritos, detallan minuciosa y detenidamente la índole de estos reparos, la calidad de los materiales que hayan de emplearse, el tiempo que se requiera para realizarlos con perfección y el modo artístico de hacerlas hasta dejar la obra en el estado más perfecto posible; y verificado esto se mande a Don **Manuel Fornés** que a sus costas y bajo su propia responsabilidad practique dicha reparación con sujeción precisa al parecer de dichos Peritos sin que por ello se entienda que el Excmo. Ayuntamiento aprueba la totalidad de esta obra, antes por el contrario protesta le queden salvos sus derechos para repetir contra el mismo Artífice y contra cualquiera otro que haya lugar en Justicia la indemnización de daños y perjuicios, la reparación de la obra y cuanto le convenga según los resultados que haya ofrecido la misma. Esto es por lo tocante a la obra, más respecto de las Puertas del centro nos parece que no debiera hacerse la novedad propuesta por los Peritos ya porque con ella se contravendría al plan aprobado y al efecto sería preciso consultar el parecer de la Real Academia de San Carlos, y ya porque consideramos posible remediar el daño del alveo que indican los peritos, bajo de cuyo concepto somos de opinión que la comparecencia de estos en la parte de que se a hecho mérito sea y se entienda para que manifiesten

el medio y modo de reparar este vicio y dejar aseguradas las puertas en términos que se cierren y abran con facilidad a fin de que el Arquitecto Don **Manuel Fornés** lo ponga igualmente en ejecución a sus costas.

Esto es nuestro parecer que sujetamos al más acertado de V.E.

Valencia 9 de Enero de 1836

Joaquín Font [rúbrica] Honorato Piera [rúbrica]".

## V I

### ALEGATO DEL ARQUITECTO MANUEL FORNES SOBRE LA SITUACION DE LA PUERTA DE SAN VICENTE

1836, enero, 25. Valencia.

A.H.M.V.: *Documentos del Capitular Ordinario. Año 1836*, fols. 200r<sup>o</sup>.-201v<sup>o</sup>. Signatura: D-269.

"Excmo. Señor:

<sup>(60)</sup>Don **Manuel Fornés**, Teniente de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos y Asentista que fue de la nueva Puerta de San Vicente, a V.E, respetuosamente expone: Que como ya se han practicado tres o cuatro reconocimientos en la espresada obra, aunque le sea doloroso tener que ocupar la atención de V.E., distrayéndole de los graves negocios a que debe atender, se ve precisado a ello para ver si de una vez pondrá fin a la continua crítica que esto ocasiona y que en cierto modo desacredita su suficiencia artística, de la que tanto y tantas pruebas tiene dadas durante el tiempo que egerce.

Cualquiera que tenga medianos conocimientos en el Arte de edificar conocerá las dificultades que resultan en obras de esta clase cuando se hacen con premuras y sin dar el descanso necesario que se requiere y previenen las reglas de buena edificación. En esta obra particularmente los puntos de apoyo reciben tan enorme peso que, aun suponiéndolos lo más duros posible (circunstancia que falta en el terreno en que descansa la obra) necesita 20 ó más años para endurecerse sin peligro de abrir grietas algunas. Y ¿cómo es posible que deje de resentirse más obra que ningún tiempo se le ha dado para que hiciesen asiento sus primeros y principales cuerpos? Estas mismas ideas

(60) Anotado al margen izquierdo al principio del documento: "Valencia y Ayuntamiento extraordinario, 25 de Enero 1836. Visto, se ha acordado: pase a los Sres. Abogados Consistoriales para que digan su parecer. Modrego [rúbrica]".



enuncié diferentes veces hablando con el Sr. D. Vicente Vives, Ayudante Secretario del Excmo. Ayuntamiento, como que le dije quería hacerlo presente, porque para el que expone eran efectos necesarios y que conocían debían precisamente resultar en atención a la clase de la obra, puntos de apoyo en que estaba cimentada y perentoriedad de su construcción. Bien es verdad que en esta última circunstancia el Excmo. Ayuntamiento no hacía más que ceder al deseo que le animaba de evitar cuanto antes los grandes perjuicios que al público resultaban de tener cerrada esta puerta por no haber podido lograr quedase un portillo abierto.

Las más de las grietas que presentaba la obra desaparecerán al momento con una corta reparación porque no son defectos capitales de ella, que está construida con todas las reglas del arte y con la intención necesaria pues conocía cuánto podía dar de sí, sino efectos muy pequeños en comparación de lo que podía haber hecho.

El otro motivo de la alarma que se ha causado y que más ha influido en el ánimo del público es el defecto de las puertas, que no pueden abrirse y cerrarse cómodamente. Temiendo ya lo que había de suceder, oficié al Excmo. Ayuntamiento, como constará en el expediente, más como facultativo que como Asentista, que se podía admitir la adición hecha en este punto por el Arquitecto D. Carlos Bargas en su último plano, porque sería difícil que unas Puertas de altura tan considerable estuviesen sin ladearse por mucho tiempo, en lo que no se convino después de visto el parecer de la Real Academia a la que pasó para informe. Habiéndose, pues, verificado en parte lo previsto por el que espone, nunca hubieran llegado al estado que en el día tienen las puertas si los inteligentes que fueron a componerlas hubieran entendido dónde estaba el defecto y no hubiesen tocado parte de su apoyo, con lo que ha resultado sobre nueve dedos de alveo. Mas, aunque podrán componerse, nunca quedarán perfectas ni se evitará el que vuelva a suceder lo mismo; y este incidente se observa en la mayor parte de las puertas de esta clase. Un ejemplo se ve en las del Real, cuya composición está patente y eso que hay diferencias de unas a otras. A esto se agrega estar confiadas a sujetos inespertos que no tienen el cuidado necesario en su manejo dejándolas a medio abrir las más veces, y de esto resulta que se vician por no descansar en su natural lugar.

Por fin, Excmo. Señor, la obra está muy lejos de amenazar la más leve ruina, pues está edificada con todas las reglas artísticas y con arreglo al pliego de condiciones, si bien en el tiempo hubo alguna variación, mas esta variación no es por temor alguno; por juez la obra se me dio por buena en las diferentes visuras que se hicieron, saliendo por consiguiente con ello de toda responsabilidad,

pero el honor es muy delicado y los conocimientos artísticos del que dicen pueden padecer detrimento si el silencio no se rompe. Así pues, si no hubiera experimentado tan considerables pérdidas en esta empresa, a sus costas ofrecería reparar estos efectos naturales pertenecientes a toda clase de fábrica, mas como ni aun los 10.000 reales vellón que en atención a ellas se había dignado el Excmo. Ayuntamiento designarle ha percibido, porque no quiero pasarlo al Sr. Gobernador Civil de esta Provincia, se ve en la precisión y sentimiento de no poder ofrecer lo que con tanto gusto haría.

Por todo lo que a V.E., Suplica se digne mandar se reparen los referidos efectos que aparecen en la Puerta de San Vicente y designar al que suplica para ello, pues nadie mejor puede verificarlo, satisfaciendo al mismo tiempo aquella cantidad a que puedan ascender, que en su concepto será sobre dos mil reales vellón contando sólo el coste de materiales u operarios subalternos sin exigir por su parte nada de la Dirección y demás trabajo, pues se presta gustosamente a hacerlo en obsequio del Excmo. Ayuntamiento y de su propio honor.

Valencia 25 de Enero de 1836.

Excmo. Señor.

Manuel Fornés [rúbrica]".

## VII

### SUGERENCIAS DE ACTUACION POR PARTE DE CIERTOS EXPERTOS EN LA FABRICA DE LA PUERTA DE SAN VICENTE

1836, enero, 25, Valencia.

A.H.M.V.: *Documentos del Capitular Ordinario de 1836*, fols. 202rº.-203rº. Signatura: D-269.

"Muy Yllustre Señor:

Para desempeñar el nuevo encargo que el Tribunal que entiende en estas diligencias se ha servido hacerles contrahído a la Puerta de San Vicente de esta Ciudad, ampliando ahora la relación que ya rindieron sobre este mismo objeto en [blanco] de diciembre último para poder manifestar más positivo y minucioso posible, señalando al mismo tiempo la clase de reparos que combendrá ejecutar y que juzgan más necesarios para asegurar la solidez, comodidad y permanencia de la obra indicando la calidad de materiales que han de emplearse y el modo facultativo de llevarlo a efecto; hechos cargo de su nuevo cometido dicen:



Que han tenido por combeniente reconocer de nuevo la fábrica de que se trata, y hechas algunas observaciones les resulta:

En primer lugar, se deve reparar la bóveda tabicada que cubre el tránsito de entre puertas como lo manifestaron en su primera declaración, dejando a nivel el trasdós de la enunciada bóveda en sus direcciones de longitud y latitud, rellenando de buena mampostería las embocaduras y formando el suelo de ladrillo y mortero. En segundo lugar, que todas las juntas y grietas que se observan abiertas en los arcos y bóvedas de la sillería y mampostería en sus respectivos puntos, deberan ajustarse y rellenarse primero con cañas de encina tan largas y suaves que puedan entrar lo suficiente a golpe de mazo, todo quanto sea posible, para que justas y bien atestadas puedan luego tomarse con yeso o alabastro en las partes libres de la humedad y con buena mezcla o mortero en las espuestas a la intemperie, con el bien entendido que si en alguna o algunas de las dovelas que forman los arcos adintelados de sillería por hallarse abrumada fuese necesario mudar algún sillar en todo o en parte; esto queda siempre a la prudencia y penetración artística del facultativo que haya de ejecutar la obra. En tercer lugar, entienden que las obras que se dejan detalladas y corrección de puertas en cualquier estación del año podrá realizarse, y para su ejecución se necesitará mes y medio, poco más o menos, y que sea a la mayor brevedad posible. En cuarto lugar, que, queriéndose conservar la magnitud de la gran puerta del centro y que desaparezcan los vicios que en ella se notan para abrir y cerrar con facilidad sin alterar sus dimensiones, son de parecer que, en atención a las medidas que constituyen el tamaño de las hojas de dicha puerta, pues cada una consta de 37 palmos de longitud por 11 de latitud, cuya superficie resulta ser de 407 palmos y que ambas 814 palmos; estas piezas de tanta extensión, espuestas a toda clase de intemperies y sin más apoyo que los gorriones superior e inferior, siempre será difícil poder evitar el alaveo contrahído que en el día consiste en unos 9 dedos entre ambas hojas, y que aunque podrá corregirse por ahora este defecto en gran parte colocando a la mitad de la altura de cada larguero una especie de gozne de nueva forma de hierro de la que se dará la idea diseñada para que pueda hacerse cuando se haya de ejecutar, pero a pesar de todas estas prevenciones no será extraño continúen las puertas haciendo nuevo vicio en razón a sus escesivas dimensiones y no haber adquirido aún la madera la suficiente dureza que se necesita por la cortedad del tiempo transcurrido desde que se construyeron y haber quitado el batiente de sillería que debe reponerse. Que, finalmente, por lo que respeta a la clase de materiales, modo de gastarlos y oportunidad de la época en que pueden ejecutarse estas

obras en el concepto de que todo esto ha de ser dirigido por un profesor, a este corresponderá siempre aplicar lo que artísticamente pertenezca a cada uno de los casos exigentes.

Que es cuanto pueden manifestar en virtud del nuevo encargo que se les ha hecho. Valencia 25 de Enero de 1836.

Francisco Ferrer [rúbrica]  
Francisco Calatayud [rúbrica]"

## VIII

### RESOLUCION DEL CONSISTORIO VALENCIANO PARA QUE A LA LUZ DE CIERTO REAL DECRETO SE HAGA LA GESTION PERTINENTE PARA PERMITIR EL DERRIBO DE LAS MURALLAS DE LA CIUDAD

1865, febrero, 20, Valencia.

A.H.M.V.: *Actas y Documentos. Año 1865*, fols. 127r<sup>o</sup>-129v<sup>o</sup>. Signatura: D-310.

"Sesión extraordinaria del Excmo. Ayuntamiento Constitucional de la Ciudad de Valencia, celebrada en la mañana del Lunes veinte de Febrero de mil ochocientos sesenta y cinco. Asistieron los Señores Marqués de Casa Ramos, segundo teniente de Alcalde haciendo las veces de Alcalde Corregidor presidente, Yañez y Rubio, teniente de Alcalde, Linares, Domínguez, Llombart, Torres, Guinza, Vidal, Salvador, Mata, Martínez Don Elías, Martínez Don Peregrín, Borí, Salines, Cerveró, Argente, Vives, Aropardo, Casañ, Fandos, Pascual y Genis y Cruz, Regidores.

Abierta la sesión se dio lectura a un oficio del Sr. Gobernador, fechado en el día de ayer, cuyo literal contesto es como sigue: El Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación con fecha de ayer me comunica la Real Orden siguiente: He dado cuenta a la Reyna (Q.D.G.) de la Comunicación de V. S. del diez y seis de corriente en que solicita la aprobación del empréstito de doscientos cincuenta mil reales que el Ayuntamiento de esa Capital ha votado para emplear su producto en obras públicas que proporcionen trabajo a muchos de los jornaleros que se encuentran sin él ; y S.M., teniendo presente que la aprobación de dicha operación de crédito necesita trámites dilatorios, entre ellos el informe del Consejo de Estado con arreglo a la ley y que al conflicto que se ha presentado en esa Ciudad hay que atender con urgencia, ha tenido a bien disponer, supuesto que la Municipalidad cuenta con persona que



adelante sin interés la citada cantidad de doscientos cincuenta mil reales, que con dicha cantidad se dé principio a las obras del derribo de las murallas, sin perjuicio de que por este Ministerio se procura activar los trámites del empréstito solicitado para que, sometido á las bases que se aprueben y a la subasta de las obligaciones que se emitan, pueda con su importe reintegrarse aquella cantidad.- De Real Orden lo digo a V. S. para su conocimiento, el de su Ayuntamiento y efectos correspondientes.- Lo que traslado a V. S. para su conocimiento y efectos consiguientes.- Dios que a V.S. muños años.- Valencia, diez y nueve de Febrero de mil ochocientos sesenta y cinco.- El G. Y. Cirilo Amorós.- Sr. Alcalde Corregidor de esta Capital.

Terminada su lectura, el Sr. Presidente manifestó que todos los Sres. Concejales se habían enterado del contesto de la citada Real Orden; e seguido su Señoría como trámite más abreviado para poder empezar el derribo de murallas, el que podría adelantarse por el Ayuntamiento los fondos necesarios al pago de jornaleros por el de los recursos ordinarios del presupuesto; y así lo propuso.

Entró el Sr. Tatay.

El Sr. Linares consideró este momento de gloria para la Corporación y su presidente, que ha impulsado la realización de una mejora reconocida por todos ; indicando que aunque en la antedicha Real Orden, dando presencia para el derribo de las murallas, se habla de una persona que adelante los fondos, lo que era de agradecer; e sería mucho mejor lo propuesto por el Sr. Presidente, puesto

que juzgaba dicho Sr. que con los recursos ordinarios puede atenderse a este servicio.

El Sr. Pascual y Genis dijo que le parecía bueno el pensamiento iniciado por la Presidencia, pero que como en tal caso había que gastar de las consignaciones destinadas a otros objetos, juzgaba que debería pedirse autorización al Sr. Gobernador; deseando sobre ello oír al Sr. Presidente quien aseguró que el Sr. Gobernador estaba dispuesto a dar su indicada autorización.

El Sr. Vidal también hizo presente que, como en la Real Orden se consigna, que hay persona que anticipa los recursos para las obras del derribo de murallas, no podía en su concepto prescindirse de esta circunstancia sin pedir la repetida autorización. Y se acordó que se solicite del Sr. Gobernador autorice de sus fondos los necesarios a dar principio al derribo de murallas, a reserva de utilizar el ofrecimiento de la persona o personas que faciliten al Ayuntamiento los recursos que necesite, hasta la aprobación del empréstito de doscientos cincuenta mil reales.

Terminado el obgeto de la presente Sesión el Sr. Presidente la levantó de que certifico.

Ramón Yañez [rúbrica]

El Marqués de Casa Ramos [rúbrica]

Baltasar Banquells, Secretario [rúbrica]”.



# EL GRAN SALÓN DE RACIONISTAS DE JOAQUÍN M.<sup>a</sup> ARNAU MIRAMÓN O EL ATREVIMIENTO DE LA INNOVACIÓN

El 16 de marzo de 1849 nació en Valencia Joaquín M.<sup>a</sup> Arnau Miramón. Su vida no fue larga, pues el 8 de septiembre de 1906 moría en Godella, contando a la sazón con cincuenta y siete años de edad; pese a ello, el transcurso de la misma fue testigo de la existencia de un profesional que, aún compartiendo rasgos comunes a sus colegas del momento, supo adelantarse a algunos de ellos para ponerse a la altura de los más innovadores<sup>1</sup>.

Con el *Gran Salón de Racionistas*, Arnau entra a participar en el apartado más importante de las construcciones públicas construidas durante este periodo: los edificios benéficos. Este tipo de edificaciones recibió un notable impulso en el lapso de tiempo que se extendió desde el inicio de la Época Liberal hasta el momento de la Restauración, gracias al apoyo que hacia el mismo demostraron las clases burguesas. Tanto el sector liberal de la burguesía como el más conservador se mostraron inclinados a favorecer esta tipología constructiva por lo que de social y positivo para la salvaguarda de su propia clase tenía. De esa manera, pensando en las casas benéficas como un instrumento al servicio de sus propios fines, no dudaron en manifestar su apoyo hacia ellas. Se suponía que todos estos edificios dedicados a acoger a aquel sector de la población más desfavorecido cumplirían una misión crucial de cara a la sociedad erradicando lo negativo de la misma; la pobreza era entendida como algo a combatir necesariamente y para ello se partía de una explicación lógica de su existencia, ya que, y me remito a las palabras que el

arquitecto Sebastián Monleón Estellés pronunció en aquellos momentos, "si se estudian racionalmente las causas que reconoce el crimen en todas sus fases, pronto vendremos en conocimiento de que la falta de educación ha hecho imposible el análisis de lo justo y de lo injusto, de lo bueno y de lo malo, y por consiguiente las pasiones se han desarrollado sin dique a su corriente impetuosa. De otro modo no se comprende que el hombre fuese malo sin más razón que por no ser bueno"<sup>2</sup>. Las instituciones benéficas, además de cooperar en la transformación fisionómica de la ciudad, resolverían en buena parte los obstáculos con los que podía encontrarse el buen funcionamiento de una sociedad, la burguesa, que basaba sus principios de existencia en buena medida en la razón y la inteligencia.

El Salón de Racionistas es una construcción anexa al edificio benéfico de la Gran Asociación de Nuestra Señora de los Desamparados. El Conde de Trigona, en calidad de presidente de la misma, encargó a Joaquín M.<sup>a</sup> Arnau en 1886 la realización de esta dependencia en la que se llevaría a cabo el reparto de las raciones de comida a las familias pobres y una escuela para párvulos adjunta<sup>3</sup>.

Su ubicación se encuentra definida entre el río y el perímetro amurallado, entre las Torres de los Serranos y las Torres de Quart; concretamente en la calle denominada Muro de Blanquerías n<sup>o</sup> 15 y actualmente forma parte de las dependencias de un colegio.

Obra sumamente interesante al constituirse por una parte, en un ejemplo evidente del tipo de

(1) Para una información más extensa sobre la vida y trabajos de Joaquín M.<sup>a</sup> Arnau Miramón, me remito a ARNAU AMO, J.; PEIRÓ LÓPEZ, M.<sup>a</sup> T.; POYATOS SEBASTIÁN, J.: "La arquitectura de Arnau Miramón en la Valencia de 1900". I *Congrés d'Història de la ciutat de València*. (S. XIX-XX). *En trànsit a gran ciutat*. Tomo II. Ponencia 3.4. (Ayuntamiento de Valencia), Valencia, 1988. Y a la obra de BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. (Ayuntamiento de Valencia), Valencia, 1992. 2.<sup>a</sup> edición.

(2) SEBASTIÁN MONLEÓN ESTELLÉS: *Memoria para la construcción del edificio de la Gran Asociación de Nuestra Señora de los Desamparados*, presentada en 1864. Citado por SIMÓ, T.: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. (Albatros), Valencia, 1973, p.35.

(3) Sobre la historia de la Gran Asociación de Nuestra Señora de los Desamparados -fundación, reglamentos, juntas directivas, presidentes, etc.- vease CORBÍN FERRER, M.<sup>a</sup> P.: *Ciento veinticinco años de la Gran Asociación de Beneficiencia Domiciliaria de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, 1979.



arquitectura y pensamiento ecléctico del momento y, por otra, en una aportación innovadora en el campo de los edificios benéficos, toda vez que pionera en el más amplio de la arquitectura del hierro estrictamente hablando. El uso de este material, como veremos, queda a la vista del espectador y ni se reduce a lo meramente estructural ni se somete a lo simplemente artístico. Utilizado en un edificio público y quebrantando las reticencias que hasta entonces se habían contemplado en su empleo, se nos muestra como el fruto de un espíritu amante del desarrollo, sentando de ese modo un precedente en la aplicación abierta del polémico material<sup>4</sup>.

En el Salón de Racionistas, Joaquín Arnau nos revela gran parte de sus inquietudes arquitectónicas, de sus preferencias y de sus objetivos. En ese contexto ecléctico del que ninguno de los arquitectos del momento pudo sustraerse de manera rotunda, se pone de manifiesto el gusto por lo gótico fusionado con la medida clásica, viniendo a entroncar en esta obra con la tradición de la arquitectura gótica del área mediterránea. El arquitecto busca y encuentra el concepto, la esencia de esa arquitectura y le da vida con un nuevo elemento, el hierro, acrecentando todavía más el contenido de sus pretensiones.

Es en el razonamiento que se establece entre los miembros estructurales de una construcción donde se halla la fórmula que confiere a una obra su razón de ser; así se traduce de las palabras dirigidas por Arnau a los miembros de la Academia: "*Bien se os alcanza, Sres. Académicos, que hay una distancia inmensa entre emplear una forma por gusto o fantasía, y el hacer de ella la base de todo un sistema de construcción*"<sup>5</sup>. De esa manera Arnau entiende la arquitectura que se plasma en el Gran Salón. La aparente sencillez con que nos recibe en su interior nos cautiva desde el primer momento por la grandeza que emana de ella. En aproximadamente 20 metros de anchura por 32 de profundidad se levanta este edificio, tratándose de una planta simple de carácter rectangular a la que se le añaden en la parte delantera dos pequeños cuerpos laterales cerrados, desarrollados en planta baja y piso, que no llegan a perturbar la visión unitaria y limpia del espacio dedicado al reparto de las raciones. Una estructura basilical que, sin serlo del todo, distribuye el ámbito espacial configura el alzado de este edificio y paralelamente la impresión de unicidad del mismo. Más que de tres naves deberíamos hablar de sub-naves que se adueñan del espacio en altura sin atreverse a bajar hasta el suelo y dejar con ello la impronta divisoria de su presencia.



Fig. 1- Interior del Salón de Racionistas. Unión de los soportes laterales con los arcos centrales.

Se prescinde en esta ocasión de los soportes columnarios que desde tierra se elevarían para sustentar por encima de sus capiteles el vértice en el que se darían cita el principio y el final de la nave central y las laterales, el vértice a partir del cual quedaría perforado, a modo de claristorio, el muro que salva la altura entre las naves para albergar en lugar de materia opaca elementos translúcidos. El aspecto tripartito que se aprecia en otro edificio cuyas características formales y estilísticas comulgan también con las pautas eclécticas del periodo, como es el *Almacén de naranjas de José Ribera* en Carcaixent<sup>6</sup>,

- (4) Respecto a la controversia y los debates de estos tiempos en materia arquitectónica dentro de un panorama más amplio pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras. AAVV: "Arquitectura de la Ingeniería. Ingeniería de la Arquitectura". C.A.U. 67, noviembre, 1980. Artículos de P. Navascués, C. Fernández Casado, J.A. Fernández Ordoñez, A. Fernández Alba. Pp.49-63. ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. (Secretaría de Publicaciones, Universidad, etc), Valladolid, 1989. "Composición e Historia en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX". *Fragmentos Siglo XIX*. N° 15-16, pp.85-97. BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo...*, cit. BONET CORREA, A.; MIRANDA, F.; LORENZO, S.: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. (Turner), Madrid, 1985. HERNANDO, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*. Cap. VIII: "La Arquitectura del Hierro". (Cátedra), Madrid, 1989, pp.301-352. NAVASCUÉS, P.: "Arquitectura del Hierro en España". Con artículo de F. Calvo Serraller (pp.40-41). C.A.U., 65, junio, 1980, pp.39-64. "La arquitectura española del siglo XIX: Estado de la cuestión". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. II. Madrid, 1990. Separata, pp. 27-43.
- (5) Discurso inédito realizado ante la Academia, cedido por su familia.
- (6) Sobre este edificio me remito a DOMENECH, E.: "L'arquitectura dels magatzems de taronja". *La Fruita Daurada. 750 anys amb taronges*. (Generalitat valenciana) 1989. Exposició Lotja de València. Gener-Febrer, 1989. Pp.90-120, concretamente p. 97.



aquí queda desdibujado; en aquél caso, dos hileras de columnas de hierro de delgado fuste coronadas por capiteles de sabor clásico sustentan los pilares de ladrillo sobre los que cabalgan arcos escarzanos, separando así, las naves laterales, de dos plantas, de la central, mucho más amplia y de una sola altura. Arnau ignora los elementos sustentantes a la manera basilical para sustituirlos por enormes ménsulas de hierro que arrancan desde la mitad de las paredes laterales soportando la cubierta de esas sub-naves y enlazando con las cerchas que con el mismo material recorren de parte a parte el ámbito intermedio (fig.1), transmitiendo de este modo los empujes de las mismas hasta los muros laterales del edificio sobre los que discurre pintada la siguiente dedicatoria: "CRISTIANA CARIDAD ALZÓ ESTE EDIFICIO POR DAR ABRIGO Y PAN AL POBRE ANCIANO Y RENDIR CULTO FIEL AL VIVO EJEMPLO DE LA MADRE DE DIOS QUE CON SU MANO SECA EL LLANTO DEL PUEBLO VALENCIANO". No obstante este logro técnico, el arquitecto no descuida ni por un momento la visión estética, tal como se desprende del tratamiento que recibe el punto de enlace entre aquellos dos instrumentos de soporte. Consigue crear un espacio ininterrumpido a semejanza de esos edificios de nave única cubiertos por arcos diafragmáticos; la división viene de la mano del juego establecido entre las distintas alturas, pero por encima de la misma lo que se aprecia sobre todo es la sensación de un todo único y de un ambiente diáfano potenciado por la luz que se cuela a través de los ventanales que entre los arcos metálicos se abren por encima de las ménsulas férreas salvando la diferencia entre la parte central que descuella por encima de las laterales. Cinco tramos compuestos por tres vanos respectivamente



Fig. 3- Interior del Salón de Racionistas. Cubierta.

componen esta parte del edificio, cada uno de ellos ve como su interior se disecciona en tres partes y su extremo superior se corona con una especie de arco peraltado cuyos cristales se desgajan a modo de dovelas; en las enjutas, motivos circulares en tonalidades azules completan la galería de ventanas cual si de una vidriera se tratase (fig.2). El efecto se magnifica con la presencia de este material, de su colorido y de su diseño curvo y estilizado en la cabecera del salón; su parte alta, perforada por estos elementos, se traduce en ventanal invitando a su cómplice lumínico a pasar dentro de la estancia e inundarla con su presencia; por debajo de ella, la cabecera dibuja tres arcos cegados, mayor el del medio que los de los extremos, esquema que se repite a los pies del recinto aunque en este caso los arcos alojan ventanales que comunican con la entrada. La recurrencia a las ternas por parte de Arnau se observa desde la misma estructura pasando por el claristorio y las arcuaciones internas hasta en la propia fachada, como se verá.

La zona central del Salón aparece cubierta a doble vertiente con tejado de madera y cinc recorrido a lo largo por cuchillos de acero laminado que se separan entre sí 4'85 metros y que vienen a descansar sobre cuatro grandes arcos de hierro exentos que se repiten en los extremos del Salón, adosados en estos casos al muro de la entrada y al ventanal de la parte posterior (fig.3); esos cuatro elementos sustentantes de la techumbre descansan a su vez sobre vigas de celosía del mismo tipo de las que se ven en el acabado superior de las ménsulas o en otros lugares del edificio, como en las partes anterior y posterior de éste; sobre ellas descansan también los ventanales laterales con su carpintería metálica<sup>7</sup>. La recurrencia



Fig. 2- Interior del Salón de Racionistas. Alzado lateral.

(7) VETGES TU: Ficha Histórica nº 9. Valencia, 1976.



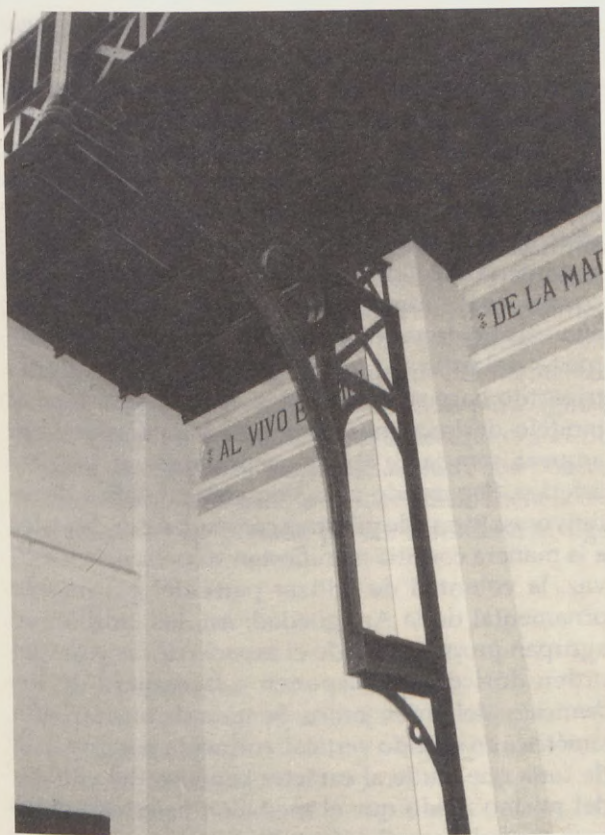


Fig. 4- Interior del Salón de Racionistas. Soporte lateral.

a esta tipología de vigas permite salvar el aspecto decorativo toda vez que requiere una menor cantidad de material, aligera el peso y proporciona mayor rigidez a la estructura. Similar razonamiento podría hacerse de los elementos decorativos que aparecen en los arcos y en los apoyos laterales de estos. Las cerchas metálicas se ven ornamentadas por motivos circulares y en aspa, estos últimos repitiendo el eco de la celosía de las vigas; tanto unos como otros se nos presentan perforados permitiendo no sólo conseguir las características funcionales y económicas anteriormente citadas sino además, proporcionar un sensación más airosa y clara al conjunto. Los soportes que a modo de ménsulas sostienen la techumbre de ligera inclinación en los lados, poseen asimismo estos elementos a los cuales se les añade el recurso al arco ojival en la parte inferior, poniéndonos al tanto de las inclinaciones

que siente el autor por la arquitectura que usa de este sistema constructivo (fig.4). Hablando del estilo gótico, al que Arnau prefiere denominar "ojival", se refiere del siguiente modo: "No se sabe qué admirar más, si la ligereza de sus apoyos o la estabilidad centenaria de un sistema tan complejo como elegante"<sup>8</sup>.

La existencia de lo estético es palpable en la obra de Arnau Miramón, pero la contemplación de la función también, acertaríamos más al decir que la estética se fundamenta en dicha funcionalidad. Al igual que en la arquitectura gótica forma y estructura se confunden, así en el Salón de Racionistas la búsqueda de la belleza estética va unida a la contemplación del objetivo para el cual está hecho; el espacio libre que se desprende de la renuncia a los soportes o a cualquier otro mecanismo de separación entre los cuerpos laterales y central proporciona no sólo una imagen hermosa en su desnudez sino también el lugar adecuado para realizar el cometido al que se hallaba destinado tal Salón sin ningún tipo de interferencias físicas de índole constructiva. Del mismo modo, también aquí la apariencia estética depende de la solución estructural, éste es pues el factor determinante; la arquitectura ya no se contempla como puro ejercicio visual de las proporciones, la arquitectura es algo más, es técnica, es mecánica, es materia. No debe extrañarnos la postura de este artífice si recordamos su formación a caballo entre dos centros distintos<sup>9</sup>; desde la Academia de San Carlos de Valencia a la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid no sólo existía distancia geográfica, a ella se le unía la existente entre dos modos diferentes de concebir el fenómeno arquitectónico. De esa manera Arnau se lanza a la búsqueda de una utilización de los materiales que le permitan poner en práctica sus convicciones; según él, "Los mejores artistas en Arquitectura serán los que, dentro de las leyes de la estabilidad, produzcan mayores efectos monumentales con la menor cantidad de materia", y sigue diciendo: "¿Acaso las proporciones son otra cosa que la justa reducción de la materia a sus condiciones precisas para su idealización?", para terminar cuestionándose: ¿Qué otra cosa es el arte arquitectónico sino la perfecta ecuación entre los efectos estático y estético de un edificio?"<sup>10</sup>.

El hierro obtiene pues un papel de relevancia en esta obra; el espacio unitario inundado de luz se configura a partir de su estructura, se nos revela simultáneamente como obra de arte y como obra técnica; el material se utiliza en toda su potencialidad, se le trata como elemento constructivo y decorativo

(8) De su discurso inédito citado anteriormente.

(9) Sobre su formación vease BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo...*, cit., pp.302-308.

(10) Fragmentos del discurso referido con anterioridad.



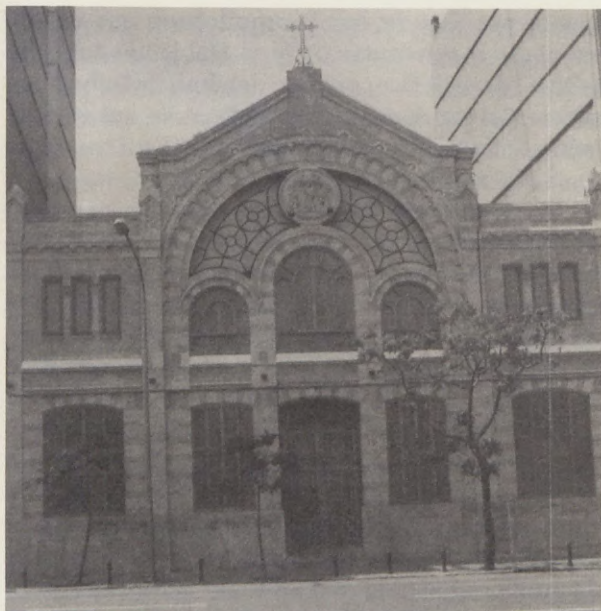


Fig. 5- Fachada del Salón de Racionistas.

a la vez, sirve a unos fines conceptuales que transmiten una manera innovadora de entender la arquitectura.

Todo ello se diluye en el exterior; la fachada de este edificio traduce sólo vagamente las aportaciones y resoluciones que en el Salón se han llevado a cabo, para adentrarse en la tónica imperante del eclecticismo (fig.5). En ella se adopta la solución de la fachada tríptico informándonos así de las tres pseudo-naves de dentro. Compuesta por dos plantas, encontramos en la parte inferior un zócalo de sillares que da paso al ladrillo en dos tonos proporcionando un juego cromático de regusto bizantino, en este primer tramo horizontal se enmarcan los ventanales y la puerta de acceso al edificio que no llegan a ser rectangulares por completo y muestran en la parte superior un acabado a modo de arco sumamente rebajado, los ladrillos en ese punto adoptan la forma de dovelas combinando la distinta coloración. El dintel de la puerta se ve ornamentado por un enrejado de hierro de decoración curvilínea y patrón simétrico en cuyo centro se lee: "GRAN ASOCIACIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS"; por encima una viga de carga separa este nivel del superior. En la parte alta, el tramo central está compuesto por un arco que a su vez encierra otros tres más, mayor el del medio que los laterales, y que simultáneamente repiten el mismo esquema cada uno de ellos; la sugerencia a las arcuaciones internas, de diversa índole, viene dada

por esa solución, aunque en este caso sí debe hablarse de una prioridad ornamental sobre la estructural, el arco de medio punto que aloja una decoración geométrica de hierro nos anuncia sólo levemente la utilización de este material realizada dentro por Arnau. Los trios divisorios que se repiten en los ventanales nos traen a la mente el recuerdo de lo visto en el claristorio del edificio, sustituida aquí la carpintería metálica por la lignaria. Flanqueando este cuerpo, se disponen otros dos que alojan tras ellos el nivel alto de esos ámbitos adosados al Salón en la parte delantera, también en ellos el esquema tripartito hace su aparición, si bien en este caso el modelo de los vanos responde a un formato sin arquear, semejante al que encontramos en la parte inferior. Separando esas ventanas, detalles decorativos en forma de pilastras coronadas por capiteles a la manera corintia manifiestan su presencia y a su vez, la voluntad de utilizar parte del patrimonio ornamental de la Antigüedad; así, los ladrillos se agrupan proporcionando el aspecto de las *golas* del orden dórico o se disponen a la manera de los *denticulos* del orden jónico. Se trata de una fachada simétrica en sentido vertical, coronada por una cruz de forja que alude al carácter benéfico del edificio del mismo modo que el medallón insertado en el arco central hace alusión a Nuestra Señora de los Desamparados bajo cuya advocación se encuentra esta construcción y el conjunto al cual pertenece. Se trata también de una fachada ecléctica donde se hecha mano de detalles estilísticos diversos y donde los distintos materiales se combinan para darle forma y color; madera, ladrillo, hierro, piedra, todos ellos utilizados armónicamente consiguen dotarla de una belleza distinta a la que posee el Salón propiamente dicho, pero no menos admirable. Una fachada de esta tipología la encontramos también en la obra mencionada más arriba, el *Almacén de naranjas de José Ribera* en Carcaixent<sup>11</sup>. Tampoco son ajenos los ecos de las resoluciones tomadas por Arnau a la hora de encubrir el arco central en el exterior, en obras como las estaciones de ferrocarriles<sup>12</sup>, allí también hacen su aparición grandes tímpanos que a modo de arco

(11) Acerca de la fisonomía de estas construcciones, puede verse DOMENECH, E.: "L'arquitectura dels magatzens...", cit.". Pp.90-120.

(12) En relación a esta tipología pueden consultarse los trabajos de AGUILAR CIVERA, I.: El ferrocarril en Valencia. Historia y tipología de las estaciones". *Arquitectos*, nº57, 1982; *Historia de las estaciones: arquitectura ferroviaria en Valencia*. Valencia, 1984; *La estación de ferrocarril, puerta de la ciudad*. 2 vols. Valencia, 1988.



triumfal cierran las construcciones. La implicación de estos tipos diferentes de arquitecturas con unos mismos elementos y estructuras es sumamente elocuente para dejar pasar la oportunidad de plantearnos, al menos, el recurso a los mismos en obras con diversos fines. La industria orientada al campo de la agricultura y la industria ferroviaria recurren del mismo modo aunque con distintas proporciones al modelo del "hangar" y, en consecuencia, traducen en su exterior fisonomías similares que hallan su punto de referencia en las pautas eclécticas de la arquitectura del momento. Joaquín Arnau supo hacer suyos estos paradigmas y los aplicó en un edificio cuyo destino era el de repartir las raciones alimenticias entre los pobres dentro de una dinámica, la de los edificios benéficos, que durante este periodo pasó a considerarse algo

fundamental para el buen desarrollo de la sociedad, del mismo modo que la industria comenzaba a escalar posiciones en un mundo que, a pesar de los obstáculos, entraba en una nueva era, la de la mecánica industrial<sup>13</sup>.

M.<sup>a</sup> MAR SÁNCHEZ VERDUCH  
*Universidad de Valencia*

---

(13) Acerca de la relación existente entre industria y arquitectura puede verse AGUILAR CIVERA, I.: *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*. (Centre d'estudis d'història local. Diputació de València), Valencia, 1990. "Industrializació i Arquitectura". *Arqueologia Industrial. Actes del Primer Congrés del País Valencià*. (Diputació de València), Valencia, 1991, pp.93-119.



# LA DEFINITIVA RECUPERACION DE RAFAEL GUASTAVINO MORENO EL ARQUITECTO VALENCIANO DE MAYOR PROYECCION INTERNACIONAL DEL SIGLO XIX

**R**esulta verdaderamente sorprendente a estas alturas comprobar el poco conocimiento y la escasa información que se tiene en su tierra de Rafael Guastavino Moreno, uno de los arquitectos valencianos de mayor prestigio y proyección internacional del último tercio del siglo XIX. Su sistema de «Construcción cohesiva», que aplicó para la construcción de sus conocidas bóvedas catalanas, fue una de las aportaciones más sugestivas y originales de la arquitectura española a la norteamericana. Su trascendencia obedece a que su arquitectura anuncia una manera de hacer distinto, una tecnología basada en antiguas civilizaciones clásicas, fruto de su experiencia como artífice y de amplios conocimientos sobre el arte universal. Durante más de un siglo su nombre ha estado entre nosotros relegado, marginado, enterrado en una especie de cajón de sastre del olvido.

Visto con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, Rafael Guastavino se nos presenta hoy como tal vez como más internacional, y más renovador, de los arquitectos valencianos de último tercio del siglo XIX. Junto a Félix Cándela, de origen crevillentino y Santiago Calatrava, es seguramente uno de los arquitectos valencianos de mayor proyección internacional, con una abundante producción en España y en diversas ciudades americanas. En su condición de arquitecto innovador, Rafael Gustavino adopta siempre una perspectiva propia, un punto de vista personal alejado de modas y estilos predominante. A lo largo de su vida en España y Estados Unidos cimentó una carrera de éxitos, personal, que estaba muy próxima a la denominada moda arquitectónica «revival» mediterránea, neoromántica y neogótica a base de grandes bóvedas a base de cartón y yeso, que había entronizado en la década de los ochenta en América el arquitecto Henry Hobson Richardson. Incorporaba, sí, novedades técnicas y sistemas constructivos a base de piedra, ladrillos y cerámica sacados de antiguas civilizaciones, como la persa, babilónica, egipcia, griega,

romana y bizantina. Su aportación más importante fue el sistema de «Construcción cohesiva» que le permitió levantar estructuras y bóvedas en miles de edificios inspirados en la tradición mediterránea de la bóveda catalana.

Su sistema de «Construcción cohesiva», en efecto, contemplaba una nueva manera de decorar por revestimiento, de utilizar los estampados, una de cuyas variantes sería el empleo masivo de la azulejería con la finalidad de liberar la decoración de la armadura técnica del edificio. Recurría al ornamento aplicado, que es el que se añadía a las superficies, pero sin involucrar nada de la estructura. Era la eterna forma de decoración estructural del mundo antiguo, bien en la forma simple de Grecia o bien en la forma reduplicativa de Roma y Bizancio. Manejando con inteligencia y sensibilidad las propias tradiciones mediterráneas- las bóvedas catalanas- realizó una arquitectura muy actual. Su trayectoria existencial y profesional coincidió precisamente con la profunda revisión que experimentó la arquitectura no sólo en España, sino en el mundo entero. El nacimiento de la arquitectura modernista marcó el comienzo de una transición hacia lo que se puede llamar arquitectura contemporánea o del siglo XX. Fue, pues, un adelantado, un pionero de la larga lista de arquitectos europeos que se instalaron en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, y entre los que se encontraban nombres como los alemanes Walter Gropius y Marcel Breuer, el holandés Mies van der Rohe, los finlandeses Alvar Aalto y Eliel Saarinen, el austriaco Richard Neutra y los españoles José Luis Sert y Félix Candela. Pero, ¿qué aportaba el genial arquitecto valenciano a ese gran país? Los americanos vieron en la técnica de la Construcción cohesiva de un símbolo del viejo Mundo, y su arquitectura nueva, fresca, liberada de las trabas y de los prejuicios decimonónicos.

¿En que consistía este sistema? ¿Por qué tuvo un éxito tan fulminante entre los americanos? En la amplísima relación de obras arquitectónicas, por



tantos conceptos admirable, de Rafael Guastavino, su sistema de «construcción cohesiva» tuvo desde muy pronto un papel central y sustantivo, materializado en sus libros «Cohesive Construction» (1892) y «Function of Masonry» (1904). Las características resistentes, antisonoras e ignífugas de esta técnica despertó rápidamente el interés de los arquitectos y de las grandes empresas de construcción. El empleo del hierro, como elemento estructural, en los edificios era ya una práctica habitual, pero a causa de su poca resistencia al fuego se hacía preciso la aplicación de algún recubrimiento ignífugo. Los ladrillos refractarios que aportaba el arquitecto valenciano solucionaba el problema, al tiempo que su aspecto decorativo proporcionaba belleza al conjunto.

Dicha técnica se basaba en el empleo de materiales pequeños y ligeros, como el ladrillo y la albañilería de piedra, lo que le permitía construir amplios espacios de bóvedas resistentes, decorativas y duraderas. Todo ello cumplía el principio arquitectural del máximo de resistencia con el mínimo de material. El sistema de la construcción cohesiva tenía sus orígenes en los Persas, y se propagó con los romanos y los bizantinos en los momentos de gran esplendor. Así, a este tipo de obra pertenecía el Muro Babilónico de mortero hidráulico; las cúpulas del Partenón o las Termas de Caracalla y las construcciones conglomeradas de la Edad Media. Se sustentaba físicamente en la propiedad de cohesión y asimilación de los materiales, los cuales, por transformación más o menos rápida, recordaba el trabajo de la naturaleza haciendo conglomerados. Sus componentes no pueden ser separados sin que se destruya la masa integral. Creó un sistema estructural, a prueba de fuego y aislante de ruidos, a la vez que sencillo y barato, personal, diferente y bella, que conjugaba belleza y armonía decorativa con un entramado de fuerzas, líneas y tensiones físicas de gran complejidad que permanece hoy en día en el secreto al no existir ninguna clase de documentación, ni datos técnicos. En su obras se patentizaba su rigor, sus profundos conocimientos de la historia de la arquitectura universal, su amplio bagaje científico y su sentido utilitario.

Rafael Guastavino tenía mucho de sabio renacentista, de científico humanista, de viajero trashumante, un inquieto intelectual capaz de penetrar en la filosofía del arte y de la ciencia; pero también era un pragmático y un empresario avisado que puso en marcha una gran empresa constructora con la que

consiguió una importante fortuna. Su nombre pasó a formar parte de la historia de la arquitectura norteamericana, al extremo que de los mejores 38 edificios construidos a lo largo de este siglo en los Estados Unidos a lo largo de este siglo, más de una docena tenían su sello. En algún aspecto creemos que las realizaciones de nuestro arquitecto tiene soterrada conexión con las que, guardando las distancias, imaginaba por los mismos años el catalán Antonio Gaudí y Cornet (1852-1926), uno de los máximos representantes del modernismo, creador de una arquitectura escultórica, en la que utiliza los volúmenes y las superficies onduladas, a veces de delirante concepción formalista. Esta identidad de sentido estético se revelaba en el mismo interés por recurrir a las fuentes de la antigüedad para ejecutar sus proyectos, su interés por los materiales cerámicos y su sentido albañilería de la arquitectura. Ambos arquitectos geniales coincidieron en la ruptura con las formas y fórmulas estéticas vigentes por creer que prolongándolas se desembocaba en repeticiones sin contenido, en gastadas retóricas decimonónicas, en obras arquitectónicas —finalmente— despersonalizadas, reiterativas, sin pulso, mera recidiva en actitudes estéticas correspondientes a una sensibilidad anquilosada, conservadora y antimoderna. La virazón se impuso por la necesidad de renovar el lenguaje arquitectural, así como nuevos procedimientos técnicos y por la incorporación de materiales que ya se habían utilizado en antiguas civilizaciones.

La obra de Rafael Guastavino es la de mayor envergadura con que cuenta la arquitectura valenciana de todos los tiempos al incorporar un lenguaje utilitarista, decorativo y elegante. Comprenderle a estas alturas exige recular hacia el pasado y situarlo en los Estados Unidos en el último tercio del siglo XIX. Las grandes empresas constructoras —McKim, Mead and White, Bertram Goodhue, Carrère and Hastings, Richard Morris Hunt, Ralph Adams Cram, Cass Gilbert,— estaban ofreciendo una visión grandiosa de la arquitectura y en las principales ciudades comenzaban a levantarse los primeros rascacielos, las grandes universidades y centros públicos, y el metro, que iba a revolucionar la vida urbana. De acuerdo con esta visión grandiosa, la arquitectura urbana no constituye sólo un hecho constructivo y utilitario, sino que integra un compendio estético.

La dificultosa introducción de la obra arquitectónica de Rafael Guastavino en nuestro país es como



un efecto colateral al práctico desconocimiento que se tiene de su trabajo realizado al otro lado del oceano hace ahora exactamente un siglo. Durante este tiempo apenas se ha hablado ni hemos tenido noticias de su vida y su obra. Su nombre figuraba perdido en algunos diccionarios y tratados de arquitectura, generalmente estadounidenses y catalanes. Sólo en los últimos años han aparecido algunos intentos de su recuperación en diarios, suplementos dominicales y libros.

En este sentido hay que destacar el libro «The Guastavino Story», escrito por Rafael Guastavino IV, en colaboración con el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Columbia (Nueva York), George R. Collins. Se trata de un opúsculo fundamental no sólo porque informa de la vida y la obra de Rafael Guastavino, sino también de su hijo Rafael y del resto de los sucesores. Se ofrecen datos biográficos inéditos e información documentada sobre su sistema «Construcción cohesiva» que utilizó en la construcción de sus conocidas bóvedas catalanas. Hay que citar el artículo «Guastavino, s Golden-Age Arches», publicado en 1996 en el periódico «The Washington Post». Hay que resaltar el ensayo «Rafael Guastavino y la «Construcción cohesiva», publicado en las revistas especializadas «The Architectural Record» (1977) y «Quaderns» (1986) por un equipo de investigadores catalanes integrado por Toni Miranda, Ferrán Bermejo, Maria Pia Mónaco y Joan Carles Capilla. En 1994 la Fundación Catalana para la Investigación encargó al aparejador barcelonés Jaume Rosell un estudio sobre la vida y la obra de Guastavino, que más tarde se convertiría en un documento fundamental de consulta para conocer datos sobre este arquitecto y constructor valenciano.

El proceso de su recuperación en su ciudad natal se inició cuando el semanario «El Temps», publicó en mayo de 1996 un extenso artículo titulado «Un innovador a Nova York», realizado por Monserrat Serra en Nueva York. En dicho reportaje se daba una amplísima información y detalles de la vida de este arquitecto y constructor en los Estados Unidos. Un año después, en noviembre, dicha publicación volvió a centrar el interes por este arquitecto valenciano en el artículo de Jordi Finestres, «Estats Units a la catalana», en el que se decía que artistas, políticos e intelectuales de los países catalanes habían dejado en los Estados Unidos empresas que se alejan de la imagen tópica que los norteamericanos suelen tener del mundo hispánico.

La Universidad de Columbia de Nueva York presentó en junio de 1996, en la Wallach Art Gallery, la exposición retrospectiva «The Old Word Builds the New: The Guastavino Company and the Technology of the Catalan Vault, 1885-1962», que recogía la actividad constructiva de Rafael Guastavino y de su hijo Rafael en Estados Unidos. Se ofrecía en ella mas de un millar de proyectos originales, en fotografías y planos, que era una parte del material que conformaba el archivo Guastavino que se conserva actualmente en la The Avery Architectural & Fine Arts Library, biblioteca ubicada en la misma Universidad de Columbia. El archivo Guastavino cuenta con una extensa documentación sobre la gran mayoría de los proyectos que realizó la Guastavino Company. Para informar y divulgar estos fondos entre los internautas de todo el mundo, dicho centro abrió una página web en Internet en la que se recoge, no sólo la obra y la vida de Rafael Guastavino y de su hijo, sino de otros miembros de su familia que han destacado, como el jurista argentino Elías Pablo Santiago Guastavino, que obtuvo el Premio Konex 1996 de Humanidades o el también argentino ingeniero químico y pianista Carlos Guastavino (1912).



*Los comisarios de la exposición de Rafael Guastavino en la Universidad de Columbia de Nueva York*

En su recuperación y valoración es muy interesante la crónica «Tras las huellas de Guastavino», del periodista Juan Cavestany, publicada en el suplemento cultural «Babelia» del diario El País (1997), cuyos datos nos han sido de gran utilidad para componer su vida y su obra. En la labor de recuperación de su legado hay que resaltar el trabajo realizado por la investigadora Janet Park, de la biblioteca de Arquitectura Avery de la Universidad de Columbia, quien en 1994 inició el proceso de



catalogación y preservación de su ingente archivo, al tiempo que realizó un mapa. Hay que reseñar además el trabajo del conservador de edificios, Alan Neumann, que supervisa los archivos de Guastavino que están en depósito en esta universidad desde que la compañía fue liquidada en 1963.

También se hace necesario citar aquí el trabajo de catalogación gráfica que ha llevado a cabo la fotógrafo norteamericana residente en Barcelona, Michele Curel, y cuyas imágenes, cedidas desinteresadamente, ilustran este ensayo. El presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Alberto Peñín, en un escrito, confesaba, no exento de preocupación, que en los archivos de este centro no aparecía inscrito ningún estudiante o profesional de la arquitectura con tesis, tesina o ensayo sobre este genial arquitecto valenciano.

Rafael Guastavino es, pues, un arquitecto totalmente desconocido en su país y en su tierra natal, a excepción de algunos trabajos divulgativos y de carácter técnico realizados en Cataluña. La tradición desidia que tenemos los valencianos ante nuestros grandes hombres ha tenido como resultado el olvido de este gran paisano. A quiénes desde hace años conocíamos su existencia nos provocaba un divertido estupor el hecho de que este arquitecto no fuera profeta en la tierra que le vio nacer, y sí en Barcelona, en Nueva York ó en Boston, donde como hemos dicho goza de gran reconocimiento. Sirvan, pues, éstas para reincorporarlo para siempre a la gran historia de la arquitectura valenciana, en la que ocupa un lugar destacado. A la vista de los intentos de su recuperación, no comprender que Guastavino forma un eslabón imprescindible en la historia de la arquitectura no sólo valenciana, sino española e internacional. Merece, en todo caso, que le prestemos una mayor atención e iniciemos ya los primeros tanteos para su recuperación definitiva. Los intentos de los investigadores citados son puntos de partida estimables para conocer detalles sobre su vida y su obra. Pero hay que proseguir trabajando en su recuperación, ahondando en todo lo que sirva como punto de partida.

Qué fue exactamente Rafael Guastavino, ¿un dibujante, un arquitecto, un albañil, un músico, un empresario o un artista? Todas estas son denominaciones válidas para aproximarnos a este creador polifacético que hizo de su vida una aventura apasionante y misteriosa. Por fin vamos a tener la oportunidad de conocer la vida y la obra de Rafael Guastavino, arquitecto valenciano decimonónico que

se cuenta en la actualidad como uno de los de mayor proyección internacional y, tal vez, de los más originales, al haber desarrollado una técnica personal inspirada en sus amplios conocimientos que tenía de la antigüedad clásica.

#### *Hijo de un ebanista valenciano.-*

Hay que decir de antemano que sobre los orígenes y la infancia de Rafael Guastavino Moreno hay numerosas lagunas. Se sabe que nació en Valencia, el 1 de marzo de 1842. Era el cuarto de los catorce hijos de una familia numerosa cuyo padre era ebanista. Sus antepasados procedían de la ciudad italiana de Génova, de donde se trasladaron a finales del siglo XVIII, a Barcelona, y para luego establecerse definitivamente en Valencia. De muy niño aprendió a tocar el violín, tal vez influido por su progenitor, gran aficionado a la música. Desde muy joven comenzó a trabajar como dibujante en una oficina de proyectos arquitectónicos de su ciudad, donde se había incorporado gracias a la amistad que tenía con el Inspector de Obras Públicas, José Nadal, hombre influyente y muy introducido en el ámbito de la construcción urbana de la ciudad. La muerte de su benefactor y amigo le indujo a marcharse a Barcelona, a casa de un tío suyo que se convirtió en su protector y le pagó los estudios en la Escuela Especial de maestros de Obras de esta ciudad. Allí tuvo como maestros a Elías Rogent y Joan Torrás Guardiola, arquitectos ambos que influyeron poderosamente en la renovación arquitectónica catalana, y que le proporcionaron no sólo una sólida formación teórica y artesanal, sino que le despertaron una gran inquietud por la arquitectura.

Al terminar los estudios comenzó a trabajar como arquitecto en diversos proyectos urbanísticos y arquitectónicos de Barcelona, una ciudad que vivía un febril proceso de crecimiento y de transformación auspiciada por su desarrollo económico y el creciente auge de una burguesía adinerada. Comenzó a realizarse el gran ensanche de la urbe y en sus inmediaciones empezaron a levantarse grandes conjuntos fabriles, como las conocidas como la conocida Batlló, la empresa textil Casa Ramona, la fábrica de Llanes Carreras e Hijo, la de vidrios Modest Casademunt, la de porcelanas Florença y CIA y también mansiones señoriales como las de la familia Saladrigas. Ya desde sus inicios como arquitecto sintió una fuerte inclinación por los procesos arquitecturales innovadores, así como por el empleo de nuevos materiales, alguno de ellos empleados en



la antigüedad y fuertemente arraigados en la arquitectura mediterránea, como el ladrillo y la cerámica. Cuando se decidió por especializarse en la construcción de la llamada bóveda catalana, sistema tradicionalmente utilizado por los artífices y albañiles de esta zona, no había prácticamente nada escrito sobre esta técnica. En opinión de Monserrat Serra «la obsesión por utilizar este sistema nació, pues, de la intuición y de la necesidad de aportar innovaciones constructivas, en un momento que la transformación de la ciudad reclamaba. Su visita en 1881 al Monasterio de Piedra, propiedad de Frederic Muntadas, escritor y piscicultor, genuina representación de la aristocracia barcelonesa, le provocó una gran impresión. La contemplación de la grandiosa gruta formada por la cascada que provocaba a su paso el río Jalón, le sirvió como referencia para desarrollar un sistema constructivo basado en la bóveda de ladrillo y piedra cuya inspiración la aportaba la propia naturaleza.» La intuición de Guastavino- señalaba el investigador Jaume Rosell Nonell- fue asociar el ladrillo plano con el cemento moderno, presente en el mercado desde los años cincuenta, para conseguir combinar la facilidad de maniobra que la técnica presentaba, con una resistencia mucho más grande, necesaria para la construcción moderna. De esta manera sería posible salvar con facilidad espacios de gran amplitud y soportar, a la vez, las pesadas cargas que exigen los modernos edificios residenciales e industriales». En efecto, para las nuevas fábricas que entonces se estaban construyendo este sistema era una gran solución, poque las bóvedas de ladrillo permitían superponer las naves en vertical y, consecuentemente, instalar las grandes maquinarias sin problemas al ser un material ignífugo y antisonoro.

Con su técnica, en la que revolucionó y actualizó la bóveda catalana, construyó algunos edificios residenciales como su casa situada en la calle Aragón, confluencia con Lluria (1866) y la botica de Gales en el Paseo de Gracia (1866). Se relacionó además con importantes terratenientes y financieros, como la ya citada familia del aristócrata Federico Muntadas, que le ayudó y le encargó la construcción de algunas residencias y comercios de su propiedad. Sus trabajos le reportaron cierto prestigio local y dinero.

Adquirió un cierto prestigio local como constructor, lo que le permitió ganar dinero que gastaba en sus viajes por el extranjero y en sacar adelante a sus cuatro hijos, fruto de su matrimonio con Pilar, a quien había conocido al poco de establecerse en la Ciudad

Condal. Espíritu selecto e inquieto, viajó por diversos países europeos, principalmente Suiza, en los que se empapó de su cultura al tiempo que adquirió los primeros conocimientos de inglés.

¿Qué le indujo a Rafael Guastavino a emigrar a los Estados Unidos en 1881? Sobre esta circunstancia no se ponen de acuerdo sus biógrafos ni siquiera el libro que escribió Rafael Guastavino IV, «The Guastavino Story», aporta información que lo aclare. Pudo ser su fracaso matrimonial y la búsqueda de nuevos horizontes profesionales lo que le llevaron a los Estados Unidos. En febrero de 1881 embarcó en el puerto de Marsella, en compañía de su hijo más joven, Rafael Guastavino Expósito, de nueve años, y de su ama de llaves, Paulina, con quien al parecer mantenía relaciones sentimentales, y las dos hijas de ésta. La ruptura matrimonial provocó que, su esposa, Pilar Expósito, y sus otros tres hijos, se trasladen a Argentina. Según el ya citado Jaume Rosell. «No sabemos si detrás de su marcha había, fundamentalmente, razones de carácter personal, de las que los problemas matrimoniales no eran una muestra, o bien se trataba de razones de carácter financiero, cosa que no era extraña en una persona abocada a los negocios y con la cabeza llena de ilusiones arquitectónicas. Y, ¿por qué no, una combinación de ambas? Además, Guastavino, tenía una plena confianza en la potencialidad científica y económica de la costa Este americana, que habría de permitirle la realización de su sueño profesional».

Su llegada a Nueva York, cuyos orígenes se remontaban a 1926, fecha en que los colonizadores holandeses compraron la isla de Manhattan a los indios nativos por 60 florines, coincidió con el momento más importante de su despliegue urbanístico y humano. Comenzaba a representar el epicentro del capitalismo, la meca del estrés y la competitividad, y el foco de los conflictos humanos más abrumadores. Pero al mismo tiempo era el frente de la innovación, el paraíso de la esperanzas sin límites, de las aspiraciones y las oportunidades. Quizás más que ninguna otra ciudad del orbe, la ciudad concentraba y exageraba en aquellos años de último tercio del siglo XIX las virtudes y los desafíos de la convivencia y del desarrollo de las grandes urbes modernas. La esencia de la ciudad se componía por un lado, de su arquitectura, las piedras, el hierro y el cemento que la configuraban, por otro, de las emociones, las ideas y los ritos de los hombres que la habitaban. Se encontraba en pleno apogeo el estilo «beaux-arts» y las tendencias «revival» mediterráneas, neorromántica y neogótica,



que había implantado el arquitecto Henry Hobson Richardson, que se aplicaba a sus grandes rascacielos, edificios públicos, grandes puentes y al metro, lo más inequívocamente emblemático de la modernización de la ciudad, y lo que cambiaría definitivamente la vida de sus ciudadanos. En relación a este desarrollo el arquitecto Rem Koolhaas señalaba que durante este tiempo una nueva cultura escogía Manhattan como laboratorio para ensayar toda clase de experiencias e innovaciones arquitectónicas. «Una isla mítica -decía- donde la invención y el ensayo del estilo de vida de la metrópoli y su arquitectura podían llegar a ser un expertimento colectivo en el cual toda la ciudad se convertía en una fábrica de hombres que aportaban su experiencia, donde lo que era real y lo que era natural dejaban de existir».

La ciudad, en efecto, se encontraba en pleno proceso de desarrollo urbanístico y de expansión económica y social donde diariamente miles de inmigrantes buscaban una oportunidad. Equipos de arquitectos y grandes empresas de construcción como la McKim, Mead and White, Bertram Goodhue y Carrère competían en la construcción de toda esta infraestructura urbanística que la convertirían en la ciudad más colosalista del mundo, a la vez que un verdadero crisol donde confluían toda las razas, etnias y culturas y lenguas distintas. Se habían construido el puente de Brooklyn, el ferrocarril elevado, el Central park, Uptown y la célebre estatua de la Libertad, que se convertiría precisamente en la construcción arquitectónica más emblemática de la ciudad.

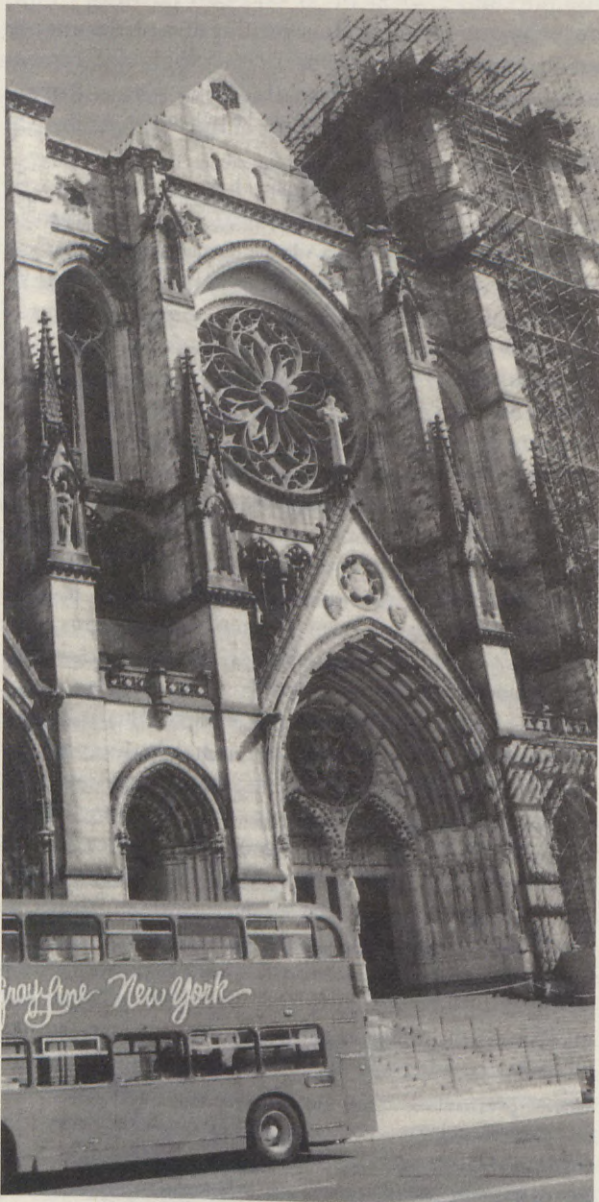
Este era el panorama con el que se encontró Rafael Guastavino cuando a los 39 años llegó al puerto de Nueva York en compañía de su hijo pequeño, Rafael, de su criada y compañera sentimental, Paulina, y dos de sus hijas. Algunos de sus biógrafos han escrito que al desembarcar del navio que lo había trasladado desde el puerto francés de Marsella sólo llevaba en los bolsillos cuarenta dólares y desconocía por completo el idioma inglés, lo cual es incierto, pues lo había aprendido durante sus viajes y vacaciones por el extranjero, principalmente durante sus estancias en Suiza. Su incorporación a la vida de la ciudad fue gradual, lo que no se puede decir del resto de sus acompañantes en el viaje. En efecto, su relación con su compañera sentimental, Paulina, y sus dos hijas, se fue deteriorando por su falta de integración en la vida norteamericana y los problemas suscitados por el desconocimiento del idioma inglés. Hay que reconocer que tampoco para él le fue fácil sumergirse

en este mundo frenético y multicolor tampoco le fue sencillo para él, que venía de una ciudad de vida tranquila, junto al Mediterráneo, y que a la vez tenía hábitos y costumbres fuertemente arraigadas. En una carta escrita a sus amigos catalanes se refería a las dificultades que tenía para adaptarse a la vida americana. «Aquí se masca —decía— demasiado tabaco y se bebe demasiada ginebra y whisky. Me resulta difícil encontrar aceite de oliva y vino tinto». A pesar de estas circunstancias, su empeño estaba centrado en incorporarse plenamente en este mundo cosmopolita y sacar de él un buen partido. Como deseaba que su hijo Rafael se adaptara rápidamente a este nuevo entorno lo envió a un colegio de Connecticut para que aprendiera el idioma y su cultura y se preparase para hacer frente al tipo de vida de este país.

Aunque no existe ningún testimonio ni documento que lo confirme su introducción en el mundo arquitectónico americano lo pudo haber realizado a través de sus contactos con la masonería, aunque se trata de una mera suposición. Su principal interés se centró en dar a conocer su técnica de la «Construcción cohesiva», que con excelente éxito había estudiado y aplicado en numerosos edificios y fábricas de Cataluña. Sabía que esta técnica era una solución mucho más eficaz y barata para afrontar el gran reto que suponía una ciudad inmersa en un proceso de nueva construcción, en la que ya empezaban a emplearse los nuevos materiales y las técnicas más innovadoras. Para Jaume Rosell «cuando Guastavino llegó a América, la construcción, en casi todas las ciudades, se hacía fundamentalmente con madera. Los edificios de madera, pero, también el gran inconveniente de la combustibilidad. Nada más hacia diez años que se había quemado la ciudad de Chicago y los incendios continuaban al orden del día. Precisamente, unas décadas antes, la aparición del hierro colado había significado una gran esperanza, pero ahora ya se había comprobado que el colapso en el edificio de hierro se producía, en caso de fuego, más deprisa que en el de madera». Con la idea de darse a conocer y divulgar su técnica empezó a colaborar en 1882 en la revista «Decorator and Furnisher»/ «Decoración y mobiliario» que, editada en Nueva York, se dirigía principalmente a los arquitectos, decoradores y constructores. Allí publicó diversos artículos y dibujos sobre el estilo ornamental renacentista español y reproducciones de antiguas cerámicas y platos persas, árabes, bizantinos y egipcios. Esta actividad le permitió darse



a conocer y poco tiempo después tuvo la posibilidad de presentarse al concurso para decorar el Progress Club de Nueva York, que ganó con un edificio de estilo árabe. El dinero que ganó lo empleó en construir dos edificios en Uptown. Para dar a conocer su nueva técnica compró, en 1883, un solar en Connecticut, donde construyó dos viviendas de pisos con la bóveda catalana. Para demostrar sus propiedades ignífugas de los edificios prendió fuego a las bóvedas ante la presencia de algunos constructores, arquitectos y periodistas, algunos de los cuales



*Catedral presbiteriana de Nueva York*

tomaron fotografías del hecho. Sus diseños consiguieron imponerse en distintos concursos y comenzó a ser conocido entre los arquitectos y constructores de esta ciudad. Colaboró con algunas de las más importantes empresas de arquitectura e ingeniería americanas, aportando su conocimientos y su nuevo sistema de «Construcción cohesiva» que permitía la construcción de bóvedas catalanas en grandes espacios mucho más resistentes, decorativas y baratas.

En 1883 se trajo con él a Nueva York a su hijo Rafael Guastavino Expósito, de once años, quien prosiguió sus estudios escolares en una escuela de esta ciudad. Uno de los encargos más importantes que recibió entonces del Progress Club Building, fue el diseño de una sinagoga en la que ya aplicó su técnica de «Construcción cohesiva» en sus bóvedas catalanas. Estas se construían tradicionalmente colocando los ladrillos y las cerámicas en posición plana, unidas por el canto. La primera de las filas se engarzaba con yeso —que es un material de construcción que fragua rápidamente— de tal forma que, como tenía poca masa, con una sencilla estructura de madera la fila se aguantaba. Esta servía de guía, de referencia, para los diferentes grupos de cerámicas o ladrillos que se superponían, se unían, con cemento portland. Esta disposición permitía instalar bóvedas muy amplias sin necesidad de instalar pilares, con lo que se podían crear grandes superficies abiertas.

A través de un amigo vinculado con México, conoció a Francesca Ramírez, una dama de gran belleza que trabajaba como funcionaria del gobierno mexicano de la que se enamoró. Que Guastavino, ya maduro y al filo de los sesenta años, se sintiera atraído, seducido, por la presencia en su vida de esta mujer, no es un suceso sorprendente. No habían faltado mujeres en la vida del arquitecto valenciano, afortunado en sus relaciones con ellas. Se encontraba sólo, lejos de su patria, con una familia rota y una esposa que nunca le había entendido. Le atrajo su tranquila belleza, luego el hecho de no ser una mujer convencional, sino buena y sedante. El amor entre ambos resultó violento como un incendio y estaba repleto de trabas. Pues Guastavino, de más edad que ella, estaba casado con una española y tenía dos hijos, uno que se encontraba con él, Rafael y otro que se había llevado su esposa. Entre esta pareja crecieron vínculos amorosos secretos, tenues primero, después recios y fecundos

Junto a su hijo Rafael Guastavino Expósito creó en 1885 en Nueva York la empresa constructora



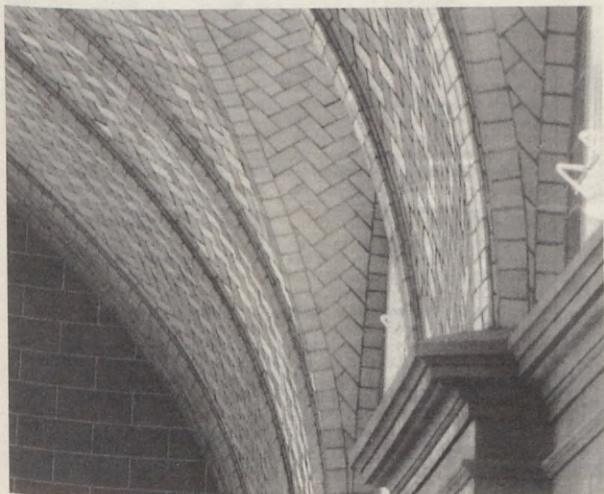
Guastavino Fireproof Construction Company, que alcanzó rápidamente un gran prestigio a causa de las nuevas innovaciones técnicas que aportaba basadas en la llamada «Construcción cohesiva» o por asimilación, y en el uso de la bóveda catalana mejorada con hierro. En 1887, por mediación de la firma de arquitectos McKim, Mead & White, recibió el encargo de que construyera la nueva biblioteca pública de Boston, uno de los trabajos que más éxito, prestigio y dinero le proporcionó. Para la ejecución de sus bóvedas catalanas puso en práctica su sistema de «Construcción cohesiva» que como hemos dicho aportaba innumerables novedades técnicas, como su resistencia al fuego, sus propiedades antisonoras y su belleza decorativa. Para la investigadora Monserrat Serra «a partir de este momento, Guastavino se ganó la confianza de los arquitectos más destacados de la costa Este de los Estados Unidos y comenzó a trabajar con las firmas más importantes. Sus proyectos eran conocidos por el mundo arquitectónico de la época, ya que Guastavino, un gran empresario, vendedor y publicista, publicaba cada nuevo proyecto en las revistas especializadas».

Un hecho trascendental fue la incorporación a su empresa de William Blodgest, un librero de Boston que poseía un temperamento enérgico y agradable, a la vez que brillante. La empresa salió de la situación de bancarrota en que se encontraba gracias al esfuerzo de padre e hijo, y del socio americano. Se especializó en el desarrollo de construcciones baratas que fueran muy resistentes al fuego y con propiedades antisonoras. A partir de ahí se sucedieron las patentes y los encargos para construir edificios



*Iglesia de Asheville*

públicos y privados, residencias, iglesias, puentes y otras infraestructuras, que la situaron entre las más importantes de la ciudad. El patentar en este país este sistema, sin embargo, provocó cierto malestar y opiniones contrarias contra Guastavino, a quien en Barcelona se le acusó de apropiarse indebidamente de una técnica que estaba en la tradición arquitectónica catalana. «Este aspecto de las patentes — señalaba Jaume Rosell— fue, tanto en América como en Cataluña, hecho muy controvertido, porque, a grades rasgos, se trataba de la patente de una técnica



*Fragmento de una bóveda de Rafael Gustavino*

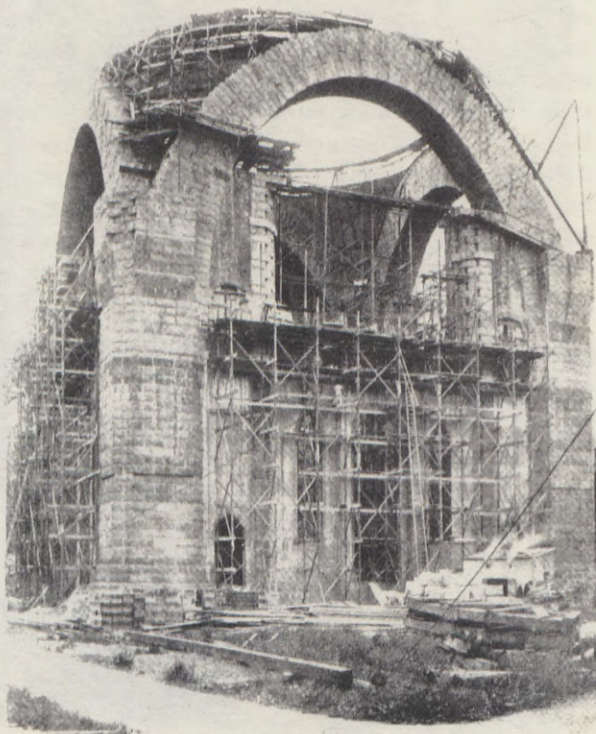


*Iglesia Católica de St. Lawrence Asheville (Carolina del Norte)*



tradicional. Pero en los Estados Unidos una patente significaba la asunción de una responsabilidad, en cierta manera, una garantía de calidad sobre el producto; pero también justificaba el control de la competencia. Desde Barcelona, todo ello se veía como una apropiación, con finalidades lucrativas, de una técnica que era patrimonio popular». Para la investigadora Monserrat Serra ahora la polémica está totalmente superada, al reconocer a Guastavino como el pionero de las bóvedas de ladrillo en Cataluña y en los Estados Unidos y el gran definidor de este sistema y de su cálculo. En este sentido también se expresaba Salvador Tarragó, arquitecto que durante muchos años ha estudiado la obra de Guastavino.» En Cataluña las bóvedas de ladrillo se habían hecho, pero no se habían calculado, porque el sistema de cálculo era muy complejo. Guastavino consiguió determinar las formas de cálculo de la bóveda. Eso es lo que patentó». Se sabe que el arquitecto valenciano llegó a patentar algo más de 18 técnicas diferentes, que serían ampliadas a 25 por su hijo Rafael. La investigadora Monserrat Serra comentaba que en relación a este tema, se conserva un documento gráfico muy interesante en el Archivo de Guastavino, propiedad de la Avery Library de la

Universidad de Columbia. Se trata de un anuncio que Rafael Guastavino hijo realizó en 1915, donde se reproducen más de una veintena de cúpulas semiesféricas diferentes que el arquitecto valenciano construyó en diversos edificios de Nueva York. La empresa construyó una media de entre 30 y 60 edificios al año. Participó en la realización de más de 200 catedrales, iglesias y capillas, especialmente con estructuras neogóticas y también en diversas sinagogas. Estuvo presentes la empresa en cerca de cuarenta estados de la Unión, incluyendo Hawai y Columbia, en cinco provincias canadienses y en otros países, como Brasil y la lejana India.



*Catedral de Saint John Divine de Nueva York*



*Vestíbulo norte del Nebraska State Capitol en Woburn (Massachusetts)*

**Admirador de Joaquín Sorolla.-**

En 1893 fue invitado a participar en un pabellón en la Exposición Universal de Chicago, en la que expuso algunos proyectos, fotografías de sus trabajos y una pequeña maqueta de la Lonja de Valencia realizada con pequeños ladrillos y basada en su sistema de «Construcción cohesiva». A poca distancia de su pabellón se encontraba colgado el cuadro la «Otra Margarita», de su amigo y paisano Joaquín Sorolla, que había sido premiado con una



medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid de 1882 por unanimidad y fue comprado para la Galería de Arte de la Universidad Washignton de St. Louis por el precio más alto pagado hasta entonces por una obra del pintor valenciano. Es conocida que mantenía una estrecha relación con Sorolla, del que adquirió dos de cuadros para incorporarlos a su colección privada.

A pesar de que cuando llegó a los Estados Unidos ya era un hombre maduro, contaba 39 años, trabajó de prisa, lo suficiente para dejar concluida en apenas veinte años una obra que habría que iluminar la historia de la arquitectura americana de finales del siglo XIX y principios del XX. Entre las obras más representativas hay que destacar Saint Jonn Divine de Nueva York, la catedral presbiteriana de estilo gótico más grande del mundo. La comenzó a construir en 1892 y a su muerte se hizo cargo su hijo, Rafael. También realizó las bóvedas elípticas de la biblioteca pública de Boston de McKim, Mead & White y de la Court House de Tauton; la Central Congregational Church a Providence de Stone, Carpentres i Wilson; el de la bolsa de Wall Street; multitud de bancos del distrito financiero, incluyendo la Reserva Federal de Estados Unidos y el Municipal Bulding.

Una de las construcciones más emblemáticas de los guastavinos fue la techumbre del The Registry Room, en Ellis Islanda, en Nueva York. El edificio, construido en 1892 y cerrado en 1954, era el primer



*Rafael Gustavino: «Oyster Bar»  
Foto: Michele Curel*

lugar que pisaban los inmigrantes que llegaban a los Estados Unidos. También la escalera de la capilla de Saint Paul, en la Universidad de Columbia (1904-1907), es una de las creaciones que más fascinación producen, y otro ejemplo de la resistencia de la combinación de losetas y cemento. En esta obra se emplearon bandas de acero de refuerzo, pero solo para satisfacer los requisitos legales. El puente de Williamsburg (1903) es una de las estructuras desaparecidas de Guastavino en Nueva York, que forma parte de una lista a la que acaba de pasar el famoso Oyster Bar (1913) en la estación Gran Central, que fue hace poco destruido por el fuego. También realizó el Queensboro Bridge, el Nebraska State Capitol y el US Army College de Washington, el US Custom House, Holy Trinit Church, los hoteles Plaza y St. Regis, el templo Emanu-El, el Frick Colletion, los hospitales Lenox Hill y Mt. Sinai , el Cloisters, St. Bartholomew,s y la iglesia de St. Vicent Ferrer, el Bowey Saving Bank y el Municipal Building. Destacan entre las obras enterradas se encuentra la estación del metro City Hall (1904), considerada como uno de los más increíbles tesoros abandonados de la ciudad neoyorkina.

Entre las construcciones más importantes de arquitectura industrial que realizó Rafael Guastavino en nuestro país destaca la fábrica Asland de la Pobla de Lillet, cerca de Barcelona, la primera de la Compañía General de Asfaltos y Portland SA. Fue fundada en 1901 por J. Eusebi Güel Bacigalupi,



*Rafael Gustavino: «City Hall.- Subway» Nueva York  
Foto: Michele Curel*



Conde de Güell, y en la actualidad está fuera de uso y prácticamente semiabandonada.

La empresa comenzó a realizar numerosos encargos que le proporcionaron cada vez mayores beneficios. Los Guastavino, padre e hijo, decidieron comprar en las inmediaciones de Asheville, Carolina del Norte, en plena cordillera de los Apalaches, una gran finca de más de 500 acres, en la que construyeron curiosamente una residencia en madera, sin bóvedas, en la que no utilizaron ni ladrillos ni cerámicas. Se convirtió en una especie de cónsul honorario valenciano en esta ciudad y su casa era frecuentemente visitada por conocidos diplomáticos, empresarios, escritores y artistas. Mantuvo además una estrecha relación con la Hispanic Society of America, creada por el multimillonario Archer Milton Huntington, que se encontraba ubicada en la calle 155 y Broadway, que entre febrero y marzo de 1909, fallecido él, ofreció la primera exposición del famoso maestro español Joaquín Sorolla. Su hijo Rafael Guastavino Expósito, hombre poseído de grandes inquietudes intelectuales, prosiguió en los años siguientes la amistad con el pintor valenciano hasta su fallecimiento. También mantuvo una estrecha amistad con el periodista y escritor Vicente Blasco Ibáñez, a quien conoció en 1920 durante la gira que éste realizó por diversas ciudades.

¿Estuvo Rafael Guastavino relacionado con la masonería? Aunque no existen documentos ni testimonios que lo aseguren, creemos, que, por su propia trayectoria profesional y vital, si debieron existir relaciones con la masonería norteamericana. Muchas de las personas con las que se relacionó lo eran. Este relación con ellos podría explicar el apoyo que siempre recibió en este país.

Las relaciones de Rafael Gustavino con la dama mexicana Francesca Ramirez, que se vieron interrumpidas por el fallecimiento de la madre de ésta, se estrecharon finalmente, al punto que decidió contraer matrimonio con ella una vez que se solucionase el problema suscitado con su anterior esposa, Pilar, con quien había contraído matrimonio en Barcelona y con la que tenía tres hijos. Al final, en 1905, consiguió la anulación de su anterior matrimonio y se casó con Francesca, aunque no por el rito católico. La boda se celebró en una iglesia de estilo hispano-colonial que el mismo había reconstruido al comprobar que su estructura de madera estaba en mal estado.

El matrimonio buscó la soledad de su residencia campestre de Bitmore donde el amor, después de

reconocerse, creció en los corazones de ambos. La arquitectura fue en su ayuda, pero también el dibujo, y la literatura y la lectura le atraían. Falleció a consecuencia de una afección pulmonar, en esta localidad, el 1 de febrero de 1908, y su cadáver depositado en la cripta de su mansión de Biltmore. Tras su muerte, su hijo Rafael Guastavino Expósito, se hizo cargo de la dirección de la empresa constructora y pudo finalizar en 1909 las obras de la catedral de St, John The Divine.

### *Consiguieron una inmensa fortuna.-*

La empresa «Guastavino Fireproff Construcion Company», que contaba con sedes en Boston y Nueva York, recibió numerosos encargos no sólo de los Estados Unidos, sino de Canadá, América Central, Argentina, la India y España. Sus propietarios se hicieron millonarios, pero mantuvieron sus patentes en secreto y no permitieron que nadie utilizase su técnica. Al morir Guastavino se hizo cargo de la empresa su hijo Rafael. Después lo hizo la hija de éste con el hijo del contable Blodgett. Con la gran depresión de 1929, la compañía entró en declive y se hundió del todo en los años posteriores a la II Guerra Mundial. ¿Qué causas provocaron la desaparición de esta empresa?

En el libro al que hemos tenido acceso, «The Guastavino Story», escrito por Rafael Guastavino IV, se recoge una amplia información sobre la vida de los sucesores del arquitecto valenciano y se dan las claves de la desaparición de la empresa. No obstante, los investigadores no se ponen muy de acuerdo a la hora de buscar argumentos que expliquen su desaparición. Así, algunos los atribuían a la aparición de nuevos materiales y sistemas de construcción que dejaron a un lado la técnica utilizada por el arquitecto valenciano. Para Jaume Rosell: «En esta América trepidante de final de siglo, había dos sistemas de construcción más que también trataban de sustituir la madera. Uno a base de hierro —pero ya no de hierro colado, sino de acero laminado—, que representaba una técnica más próxima a la tradición lignea y permitía resolver el reto de los rascacielos. El otro sistema, entonces todavía incipiente, era la construcción a base de hormigón armado, que dejaba entrever las ventajas de una manipulación sin especialistas, aspecto que iba a favor de los cambios estructurales de la economía americana. Otros atribuyeron la desaparición de la empresa a que no fueron auténticos hombre de negocios, aunque si verdaderos artífices. En opinión de Alan Neumann



que recogía el corresponsal Juan Cavestani del diario «El País», «se puede alegar que fueron malos nombres de negocio; pero tampoco está claro, porque crearon un sistema estructural, no meramente decorativo, a prueba de fuego y aislante de ruidos a la vez que era barato y también estético. ¿Por qué esto no perduró...?». El citado corresponsal de «El País» escribía que en la documentación que existe de la empresa de los Guastavino no ha permitido a los investigadores aportar pistas que permitan conocer las circunstancias que provocaron su desaparición. Se señalaba que apenas hay datos sobre cómo hacían los contratos, que se hablaba en sus reuniones y cómo hacían sus fabulosos cálculos de ingeniería. A causa de la falta de documentación es muy posible que hayan existido más obras de los Guastavino escondidas, enterradas o desaparecidas por alguna demolición.

En la actualidad los miembros de la familia de los Guastavino viven repartidos por el mundo entero, y han destacado en diversos campos, como la arquitectura, la música, la ciencia, la jurisprudencia y la medicina. En este sentido hay que recordar al ingeniero químico y pianista Carlos Guastavino (1912), y al jurista Elias Pablo Santiago Guastavino, ambos naturales de Argentina. En la ciudad de Valencia la implantación de la familia Guastavino fue muy importante desde el siglo pasado, con nombres tan relevantes como el bibliotecario Guillermo Guastavino Gallent (1904), el escritor Severino Guastavino Robra, el médico Carlos Guastavino Navarro, el abogado Antonio Guastavino Claramunt y la joven investigadora Amparo Donderis Guastavino (1962). Han sido los descendientes de la familia Guastavino, principalmente, las hermanas Amparo y Maria Teresa Guastavino, los que desinteresadamente han aportado documentos, testimonios e información de primera mano sobre su vida y su obra.

### *La Construcción cohesiva.-*

Llegado el momento de cerrar este ensayo conviene explicar en qué consiste su sistema de «Construcción cohesiva». ¿De dónde proviene? ¿Qué mejoras aporta a la construcción de bóvedas? Todos los tratadistas que han estudiado la obra de Rafael Guastavino coinciden en atribuirle un amplio bagaje intelectual, así como unos profundos conocimientos técnicos y albañileriles provenientes de su propia experiencia y de sus facultades de observación y asimilación de técnicas procedentes del pasado. El arquitecto Salvador Tarragó destacaba de Guastavino

su variante de ingeniero que tenía, y su condición de maestro de obras que dominaba el oficio admirablemente, con una gran capacidad creativa como inventor de estructuras.

Al poco de establecerse con su hijo en aquel país advirtió que la nueva tecnología ingenieril y arquitectónica se sustentaba primordialmente en el empleo de la manera y del hierro colado, como principal elemento estructural de los edificios. Los edificios en estas condiciones estaban continuamente amenazados por los incendios, como los que habían arrasado Chicago. Estos materiales que se usaban en las construcciones de la época causaban serios problemas debido a su combustibilidad o a la alteración de sus propiedades físicas, como era el caso de las estructuras de hierro colado. La instalación de estas cubiertas en las estructuras metálicas provocaban el rechazo de los puristas, ya que no aportaban nada en el sentido decorativo, sino que, al contrario, lo falseaban. En el terreno puramente estilístico, el arquitecto Henry Hobson había implantado una arquitectura revival mediterránea, de carácter neoromántica y neogótica a base de grandes bóvedas, que se realizaban con cartón o yeso, a manera de cielos rasos colgados en el techo. El arquitecto valenciano vio en este tipo de obra que gustaba a los americanos la oportunidad de introducir como alternativa su sistema, a base de la utilización de la piedra o el ladrillo. Este estaba especialmente indicado para recubrir la estructura metálica de los edificios con materiales no sólo resistentes a la intemperie e ignífugos, sino verdaderamente decorativos y bellos. Los ladrillos de fábrica, con unas condiciones especiales, se convirtieron en los elementos fundamentales que protegerían los armazones de hierro contra el fuego y le proporcionaría la belleza necesaria para convertir estas construcciones en verdaderas obras de arquitectura.

Las bóvedas catalanas que colocó en más de mil estructuras del todo el país estaban basadas en una técnica casi artesanal, «la Construcción cohesiva» ó «por asimilación», que tenía entre sus antecedentes a los Persas, la habían empleado los romanos y los bizantinos en los momentos de gran esplendor, y había alcanzado su pleno apogeo con las construcciones conglomeradas de la Edad Media. Su principio físico se fundamenta en las propiedades de cohesión y asimilación de diversos materiales, los cuales, por transformación más o menos rápida, recuerdan el trabajo de la naturaleza haciendo conglomerados.



En este sistema los componentes no pueden ser separados sin que se destruya la masa integral. A este tipo pertenece el Muro Babilónico de mortero hidraulico; las cúpulas de los Asirios, Persas, Romanos y Bizantinas y las construcciones conglomeradas de la Edad Media.

Este tipo de «Construcción cohesiva» se basa en conseguir el máximo de resistencia con el mínimo de material. Para ello recurrió al empleo de materiales resistentes, pero a la vez sencillos y baratos, que se encontraban al alcance de todos, como eran los ladrillos, el mortero y el hierro. Se recurría a la obra de fábrica, porque sus características de ligereza y resistencia al fuego y a la intemperie, es la que mejor se adaptaban a la ejecución de las bóvedas. Para que la bóveda quedara perfectamente ajustada se hacía necesario que los materiales utilizados tenían que ser ligeros, de dimensión pequeña y los más resistentes posibles. El ladrillo era, en principio, el material que cumplía todos estos requisitos. El mortero, por su parte, tenía la función primordial de dar la máxima fricción al material que une y de recomponer los huecos y los intersticios a fin de conseguir un mayor monolitismo. El hormigón, barrera de piedra y mortero, denominada piedra artificial, también era utilizado. Se desecharon otros materiales tradicionales en la construcción por no cumplir los requisitos, como el granito, que si bien era una piedra muy dura y aguanta mejor las heladas y la humedad, era mucho menos fiable al fuego y se consideraba inferior a los ladrillos. A partir del estudio de las características del ladrillo plano romano, como primer soporte de la construcción del arco de la bóveda catalana, Rafael Guastavino, desarrolló su propio sistema para cubrir espacios grandes.

Rafael Guastavino sentía una fuerte inclinación por el uso de los materiales, y consideraba que utilizar el ladrillo no era una solución contra el fuego o el ruido, sino una forma bella de recubrir el espacio. Es por ello que revestía las bóvedas empleando ladrillos y cerámicas de diversos colores. Según el citado arquitecto Salvador Tarragó «una cosa bonita de los Guastavino es que estaban fascinados por los materiales, y allá donde no existían se los inventaban. Porque, para hacer grosor en las paredes, tabiques, vueltas de escalera, techumbres, el ladrillo iba muy bien, pero como elemento decorativo en el interior de las salas, a ninguno antes se le había ocurrido el colocarlas. Por eso encontramos iglesias de estilo gótico con ladrillos vidriados en su interior. Daban valor al color de la tierra cocida, que es un color caliente, al material natural, con todo lo que tiene

de humanización y de identidad ante la hostilidad de los elementos sintéticos».

El éxito de su sistema le llevó a Rafael Guastavino a escribir numerosos artículos, ensayos y dos libros, «Cohesive Construction» (1892) y «Function of Masonry» (1904), no traducidos todavía al español, en los que recogía todas sus teorías arquitectónicas, reflexiones, procedimientos de cálculo sobre la construcción de sus célebres bóvedas catalanas. Eran un tratado fundamental, el resumen de toda su técnica, dos libros de teoría de la arquitectura que, además, eran un bello estudio de la historia de la arquitectura. En ellos se recogían sus observaciones sobre la arquitectura persa, mesopotámica, egipcia, griega y romana. También sus inteligentes meditaciones sobre los orígenes de la denominada «Construcción cohesiva» que se remontaba a la civilización persa, babilónica, romana y bizantina. Separaba el llamado «sistema gravitatorio», sustentado en la resistencia de los sólidos a la acción de la gravedad cuando se opone a otro sólido, con el denominado por «cohesiva», caracterizada en la propiedad de asimilación de diversos materiales, los cuales, por transformación más o menos rápida, se asemejan a los trabajos de la naturaleza haciendo conglomerados. Aportaba una definición más precisa y comprensiva de ambos sistemas indicando que, el primero era aquel en el cual todas las piezas pueden ser separadas, una detrás de otra, y después reconstruidas de una forma igual o similar. A esta clase pertenecían las pirámides de Egipto y los Templos Griegos. En la otra, por el contrario, los componentes no pueden ser separados sin que se destruya la masa integral. Consideraba a los egipcios como los inventores del sistema por gravedad. Sus libros eran, en efecto, verdaderos tratados históricos y técnicos sobre arquitectura moderna.

### *La recuperación definitiva de Guastavino en Valencia.-*

Iniciamos con este trabajo el proceso de recuperación en su tierra natal de la obra de este genial arquitecto valenciano, fundador de una saga de constructores y empresarios, que desarrollaron toda su actividad profesional en los Estados Unidos. Su rehabilitación a nivel norteamericano, sin embargo, comenzó a principios de los años noventa con una serie de publicaciones, investigaciones, conferencias y exposiciones promovida por un grupo de profesores e investigadores de la Universidad de Columbia.



Tras varios años de investigación, la biblioteca de Arquitectura Avery de la Universidad de Columbia editó un mapa de Manhattan, en la que se incluía 233 edificios realizados con la técnica de «Construcción cohesiva» que desarrolló nuestro arquitecto. Todo este material se dio a conocer en la exposición retrospectiva «The Old World Building the New: The Guastavino Company and the Technology of the Catalán Vault, 1885-1962», que se celebró entre mayo y junio de 1996 en la Wallach Art Gallery de la Universidad de Columbia. Se exhibía por primera vez algo más de un millar de proyectos originales, en fotografías y planos, que formaban parte del material que conforma el Archivo Guastavino que conserva actualmente la The Avery Architectural & Fine Arts Library, biblioteca que se encuentra ubicada en este centro. Todo ello permitió a los especialistas y al público en general tener acceso directo a una vasta cantidad de fotografías, planos, documentos desconocidos hasta entonces, entre ellos un gran número que emanaba de los propios archivos de la empresa y de la familia Gustavino. Dicha información está permitiendo a los investigadores publicar nuevos libros y ensayos sobre la vida y la obra de esta familia de arquitectos y constructores.

En declaraciones de la comisaria de la muestra y la especialista de esta biblioteca, Janet Park, al corresponsal del diario «El País», Juan Cavestany, «la presencia de Guastavino en Nueva York ilustra uno de los grandes capítulos del desarrollo urbano de esa ciudad, un legado con una carga romántica, que la historia de la arquitectura ha pasado por alto». Parks, junto con el experto en conservación de edificios Alan Neumann, se han encargado de la supervisión de los archivos del arquitecto valenciano, que están en depósito en este centro universitario desde que la compañía fue definitivamente liquidada en 1963, tras varias décadas de agonía.

El Archivo de Guastavino dispone de una gran cantidad de documentos, fotografías, planos y proyectos que realizó tanto Rafael Guastavino padre como su hijo Rafael. Este proceso de recogida y ordenación de datos fue una iniciativa personal de George Roseborough Collins (Massachusetts, 1917-1993). Este heroico investigador y profesor de de Historia del Arte de la Universidad de Columbia, para quien la historiografía valenciana está en deuda, creó en 1958 la Asociación Amigos de Gaudí en los Estados Unidos. Su interés por todo lo relacionado con la arquitectura catalana le llevó a recopilar y reunir una importante cantidad de datos e infor-

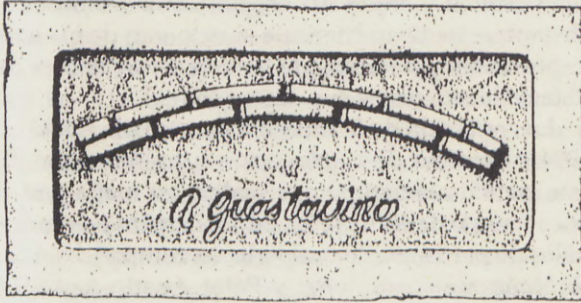
mación que con el tiempo se convirtió en el Archive of Catalana Art & Architecture de la Universidad de Columbia. Escribió, en colaboración con Rafael Guastavino IV, el libro «The Guastavino Story», que pasó a convertirse en la principal fuente de información sobre esta familia de arquitectos y constructores valencianos. Curiosamente en la biografía que ofrece de Rafael Guastavino lo define como arquitecto catalán y omite sus orígenes valencianos. No obstante, este texto continúa siendo uno de los más importantes y juiciosos de la vida y trayectoria de Rafael Guastavino y sus descendientes.

La comisaria de la muestra, Janet Park, inició en 1994 su trabajo de catalogación y preservación de este archivo, al tiempo que realizó un mapa que al poco tiempo de editarse ha sido solicitado por varios miles de personas. Por su parte, su compañero Alan G. Neumann, arquitecto y Peter Austin, también colaboraron con la exposición, al tiempo que se dedicaron a organizar visitas por los edificios más emblemáticos de esta ciudad realizados por el arquitecto valenciano. Todos los investigadores coinciden en señalar que la importancia de la obra que realizó en los Estados Unidos fue de primera magnitud y su nombre figura en un lugar destacado de la arquitectura moderna de este país. En 1900 se pidió a los arquitectos americanos que nombraran los 10 edificios más bellos de Estados Unidos. De los que eran posteriores a su llegada sólo dos no tenían alguna construcción suya», según escribió el profesor George Collins de Columbia en 1968. «Y en los anteriores a esa fecha, Guastavino realizó luego algunas mejoras. El Instituto Americano de Arquitectura seleccionó, en 1967, los mejores 28 edificios de los cien años hasta la fecha, y más de una docena tenían el sello del genial arquitecto valenciano.

En el mapa que se elaboró se localizaba y se informaba sobre más de doscientos edificios que llevaban el sello de los arquitectos valencianos. Después de que la exposición viajara por Washington y Pittsburg, la idea de sus responsables era traerla al Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, lo que permitiría dar a conocer entre sus paisanos, por vez primera, la obra de este constructor y arquitecto que nunca fue profeta en su tierra. La escasez de datos y documentación que se tienen él habían creado a lo largo de más de un siglo una aureola casi mítica de secreto y misterioso. Durante muchos años han sido muchos los aspectos de su vida que han permanecido ocultos, sin apenas referencias bibliográficas ni de otro tipo. Sólo, eso



si, era conocido y admirado en Cataluña, que apropió su nombre y su fama al considerarlo siempre como un arquitecto catalán. Sin embargo, ello no es óbice para que los consideremos como uno de los arquitectos y constructores valencianos más formidables de todos los tiempos, un humanista poderoso, al tiempo que un artífice a contracorriente que poseía toda la sabiduría de los artesanos de estas tierras.



*Logotipo de R. Guastavino*

Gracias a sus familiares de Valencia, principalmente a las hermanas Maria Teresa y Amparo Guastavino Navarro, que nos ha proporcionado el libro «The Guastavino Story», escrito por el profesor George R. Collins y Rafael Guastavino IV, hemos conseguido elaborar este proyecto de ensayo que recoge información de primera mano sobre la vida y la obra de este gran arquitecto. Se hace ahora preciso que las autoridades locales, políticos y

gestores culturales organicen una gran exposición retrospectiva; del mismo modo que se convocen premios, becas y ayudas para la elaboración de investigaciones, tesis y ensayos que permitan dar a conocer la obra de este arquitecto. En cuanto a las fuentes documentales, centradas principalmente en los archivos pertenecientes a la The Avery Architectural & Fine Arts Library de la Universidad de Columbia, difícilmente se puede argumentar que sean desconocidas, y la verdad es que son extensamente trabajadas por historiadores estadounidenses y catalanes, con la posible excepción por el momento de valencianos. El desajuste entre la información que se tiene sobre esta familia de arquitectos y constructores valencianos en Nueva York y en Barcelona, y la que hay en Valencia es enorme. En su ciudad natal es totalmente un desconocido y sólo se le recuerda por una plaza en los poblados marítimos que lleva su nombre. Nuestra peculiar forma de ser ha contribuido a esa especie de dejadez que ha impedido que no sea profeta en su tierra, lo cual es algo inadmisibles. Encerrado durante muchos años en una especie de cajón de sastre del olvido local se hace preciso, ahora, rescatarlo y situarlo definitivamente en el lugar que le corresponde de la historia de nuestro pueblo.

FRANCISCO AGRAMUNT LACRUZ



## LAS ERMITAS DE JIJONA (Y II)

**E**n el número anterior de esta misma publicación, tratamos, en una consideración general, el significado de nuestras ermitas, aportando la documentación pertinente, y dejando descrita según nuestros datos, la ermita de San Antonio Abad.

Cumple en este momento continuar la descripción de las restantes ermitas de Jijona, en número de cuatro.

### SANTA BÁRBERA DEL CASTELLAR

También se le llamó «El Castellar de Santa Bárbara»<sup>1</sup>. Hoy en día, si en Jijona hablamos de Santa Bárbara, todo el mundo da por supuesto la referencia a una colina en la parte sur de la ciudad, sin especificar si se trata de la propia ermita, del montículo que la sustenta, o del propio castillo que allí existió. De manera que, el nombre de la Santa incluye la totalidad, sin duda alguna, porque prevaleció como topónimo más moderno, con el que perdura la costumbre.



*Cerro de Santa Bárbara*

Aquel insigne y querido arqueólogo que fue D. José Belda, párroco de Torremanzanas (La Torre de les Maçanes), fundador y primer director del Museo Arqueológico de Alicante, le tenía un gran cariño a este promontorio escarpado, punto según él, de referencia de toda la historia de Jijona y de toda

esa parte de la provincia de Alicante que mira al mar, desde esta arqueológica atalaya. El lugar es como una perla, en la concha de la hoya de Jijona. Fue ciudad prehistórica; fue castillo y es ermita cristiana, por desgracia desprotegida y prácticamente abandonada.

D. José Belda ensoñaba, como en una película histórica, el conjunto de acontecimientos que a través de los siglos tuvieron como protagonista el Castellar de Santa Bárbara. Aquí empezó la mítica Asena, fenicia y griega; la Uxonig cartaginesa y la romana Saxum, Saxosa, Sexona, Xixona, Jijona, aunque fuera transportada cerca de lo que se llamó más tarde «les peñetes del Molí del Vent»<sup>2</sup> en la acrópolis actual.

El que suscribe, con el previo honor de ser su acólito, le oyó describir a D. José, la llegada de Aníbal y sus tropas tomando posesión del Castellar, camino de Italia, como si lo estuviera viendo. Este es un lugar doblemente sagrado, por su significado histórico, por templo pagano de la mítica Diana, y por templo cristiano. Expoliado en sus restos arqueológicos por todo su entorno, (aquí se han encontrado figuritas ibéricas, collares y abalorios de la misma época, y todavía se pueden ver restos cerámicos de todas las épocas que, son vistos y no vistos) y expoliado en su antiguo retablo de pintura primitiva, como templo cristiano.

Ciñiéndonos al edificio de la ermita, en lo que todavía queda en pie, podemos decir que, se trata de una pieza rectangular, cabecera a sol naciente y puerta de entrada a poniente. Se sitúa en la cumbre más escarpada del cerro, en una pequeña plazuela rodeada de precipicios en su parte sur y oeste; acompañada, en el fondo de ellos, por la carretera N-340, donde ya dijimos, desemboca la nueva variante de Jijona, nada respetuosa con el histórico entorno. Por

(1) Protocolo n.º 1, acta 56 - Pere Colomines not., Testament de Donegunda, muller de Pere Giner. Arch. de Prot. Not. de Jijona.

(2) Del mismo archivo, Prot. n.º 3, acta 240 - de Jaume Araçil - 1501-1502.

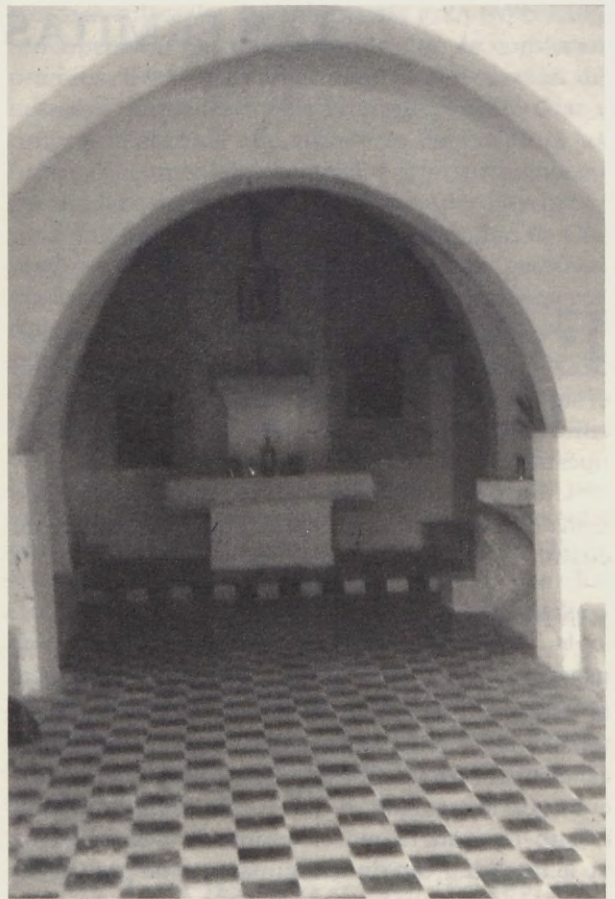


la parte norte y limitando al este, una porción de tierra que fue cultivable, se escalona en anfiteatro, hasta hundirse sobre el precipicio del río Coscó<sup>3</sup>, y en la parte este junto al «Barranch dels Molins»<sup>4</sup>, donde unos márgenes de piedra más que centenarios, constituyen un monumento, en el que nadie repara, y cuya pátina certifica su privilegiada antigüedad y belleza. Las dimensiones de la ermita, (cuyos muros de cabecera al este y lateral sur están anclados en línea vertical con el precipicio), son de unos 15 de longitud, por 5 metros de anchura y unos 4 en lo alto.

Se nos presenta a la vista, como una construcción de iglesia gótica primitiva. Cuatro arcos fajones de piedra tosca, con revoque de cal y arena, entre los cuales, en lugar de capillas, se adosan a los muros unos bancos que corren todo el perímetro de la estancia formando parte de la construcción. En el ábside, un solo altar dedicado a la Santa, cuyo frontis, en un tiempo, hasta principios de siglo, fue ocupado por un bello retablo de pintura primitiva. Cubierta lignaria a dos vertientes y teja árabe tradicional. El portal, único lucernario, junto con un ventanuco a la derecha del presbiterio, se abre a poniente como dijimos, de manera que, hasta horas vespertinas, su interior permanece en una semipenumbra que invita al recogimiento y la oración. Al lado norte y adosada al muro, estaba situada la vivienda del ermitaño, con el mismo cubrimiento a la vertiente norte, y sobresaliendo al lado este, la bóveda de la cisterna. Su interior, de una sola pieza, incluía chimenea y cocina dormitorio, y el brocal interior de la cisterna. La puerta de entrada se abría a la parte norte, camino y jardín del ermitaño. Una pequeña puerta junto a la cabecera, comunicaba con la ermita. Este habitáculo se halla en ruinas.

El último ermitaño, allá por la década de los 60, fue un señor que, después de ser mayordomo en Inglaterra, se retiró a las alturas del Castellar, y al tiempo que cuidaba del aseo de la ermita, daba clases de inglés a los jjonencos que tenían ese deseo, junto con el de subir a la montaña a disfrutar de la belleza del paisaje.

Aunque ya en nuestro trabajo anterior nos referimos a la antigüedad de estas ermitas, el primer dato documental encontrado respecto a Santa Bárbara, aparece en un protocolo notarial de 1440, que resulta ser el volumen más antiguo de los conservados en Nuestro Archivo de Protocolos Notariales de Jijona, en una donación testamentaria desde Castalla, a nuestra ermita del Castellar<sup>5</sup>.



*Interior de la ermita de Santa Bárbara*

### EL RETABLO

Hablar del retablo es una tentación a la que debo sucumbir. Fue objeto de un laborioso estudio en mi tesis doctoral<sup>6</sup>. Sin embargo, debo decir que, en tiempos anteriores y posteriormente a este estudio, el retablo tuvo poca fortuna, en el aspecto crítico. Ni siquiera D. Elías Tormo en su visita a Jijona, llega a conocerlo. Sólo existe una referencia de Madoz<sup>7</sup> que,

(3) Del mismo archivo, Prot. n.º 2, acta 155 - Jaume Araçil, 1495-1496.

(4) Del mismo archivo, Prot. n.º 9, acta 205 — Pedro Luís Bernabeu — 1568.

(5) Del mismo archivo, Prot. n.º 1 del catálogo de Castalla - Andres Bonet, 1440-6.

(6) Tesis doctoral de J. H. Verdú Candela - Universidad Politécnica de Valencia, «Lo Retrobament», Dic. de 1986, pags. 364-381.

(7) Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico, P. Madoz, Tom.I, pg. 399.

Ed. facsímil de la de 1845.- Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1982.



hablando de las ermitas de Jijona dice: «...otra de Santa Bárbara, en la misma dirección, a la distancia de un cuarto de hora, en la cumbre de un cerro bastante elevado, con un sólo altar de la Santa, al que guarnecen algunos hermosos retablos en madera, obra del célebre Juanes, según se cree»<sup>8</sup>. Nuestro estudio fue publicado en el N° LXVIII - 1987 de «Archivo de Arte Valenciano». No nos cabe la menor duda de que el retablo es anterior a Juan de Juanes.

Con perdón, y con todos los respetos merecidos a Ximo Company, nuestro contrincante, sugerimos la última época del Maestro Rodrigo de Osona, por características técnicas y categoría en el dibujo. Pero, con ocasión de la exposición que se hizo en Alicante, «Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas», los autores del catálogo, publicado con todo lujo de medios, pero improvisando demasiado, aprovecharon la circunstancia, para rebajar la categoría de estas pinturas (que por cierto, nadie conocía ni había estudiado seriamente) otorgándoles unos autores y una fecha que, en absoluto les puede corresponder. Creemos que se equivocaron hasta con el título de la exposición y del libro. Porque se podría hablar de «Tierras Valencianas y Tierras Orcelitanas»; pero nunca de «Alicantinas». Porque en aquella época, Alicante no podía capitalizar nada, fuera de la propia ciudad. El concepto manejado y el contenido que se le supone, es mucho más moderno, y por lo tanto, (todo debe decirse) implica incoherencia cronológica<sup>9</sup>.

Tenemos constancia documental de que el Maestro Rodrigo de Osona, a fines del siglo XV<sup>10</sup>, trabajó en «Sexona», hecho que apoya nuestra tesis. Lo cierto es que, el retablo fue expoliado a principios de nuestro siglo, en su pináculo y calle izquierda, y que el resto, predela, calle derecha y parte central con la hermosa pintura de la Santa, permanecen en las dependencias arciprestales de Jijona, sumando deterioros inevitables.

La ermita cayó en desuso y en olvido allá por los años en que el Arciprestazgo de Jijona pasó a formar parte de la Diócesis de Orihuela-Alicante, y corre el riesgo de perderse totalmente.

### SENT SEBASTIÀ EN LO CAMÍ DE ALACANT

En verdad que, sobre la misma cuneta izquierda, a la salida de Jijona, camino de Alicante (carretera N-340), se levanta un muro de piedra tallada de más de dos metros de altura que, con su barandilla de hierro, permite a los devotos de San Sebastián ver sin peligro, cómo transcurre el tráfico, mientras entran o salen de misa en la ermita del Santo. En realidad, el santuario



*San Sebastián «en lo Camí d'Alaquant»*

dispone de una plataforma natural donde se asienta; tiempo ha, formaba parte de lo que se llamó el «cabeçolet de la arena»<sup>11</sup>, hoy desaparecido, y que se limita a ser el pedestal que le da prestancia y esbeltez a la iglesia, sobre el paisaje que la rodea. En otro tiempo la huerta de «Segorb» y el «Camí de Alacant»; hoy, la misma carretera y el ya populoso barrio de la Sagrada Familia de una parte, y de la otra, un caserón del siglo XVI (que restauran con primor nuestros parientes Alberto y Vicenta Verdú) y unos bancales que le separan por muy poco, del cerro prehistórico de Santa Bárbara del Castellar. En ese mismo punto se cruza la variante de Jijona tan aludida, con su destrucción paisajística ejemplo de lo que no debe hacer ni consentir un digno Ministerio de Obras Públicas, (aunque sea la tercera vez que lo repetimos), pero que estará ahí para nuestra vergüenza sempiterna.

La Iglesia de San Sebastián, con su historia de reformas y restauraciones, parece más bien una obra moderna. Pero en 1516, ya era costumbre de los jijonencos, «passar, rodar e anar en torn de la dita ermita»<sup>12</sup>. No sólo eso: la «...Domus Sancti Sebastiani...» y «...Eclesie Sancti Sebastiani...», son dos de nuestros hallazgos documentales que certifican la existencia de la ermita en 1495. Se trata de dos actas

(8) Archivo de Arte Valenciano, «Dos nuevos documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona», J. H. Verdú Candela, pgs. 17-25, revista del año 1987.

(9) «Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas», Ed. por CAM, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Patronato Mun. Quinto Centenario de la Ciudad de Alicante, pgs. 209-211, del Catal.

(10) Arch. de Prot. de Jijona, Prot. n.º 2, Jaime Araçil, actas n.º 34 y 35, 1495.

(11) Arch. de Prot. de Jijona, Prot. n.º 5, Jaime Araçil, acta n.º 36, 1516.



notariales firmadas por el Maestro Rodrigo de Osona, cuando cobra el resto de lo que se le adeuda, «por una pintura de la Virgen para la iglesia de Santa María» (Iglesia Vieja) «y una cruz de piedra, puesta ante la Iglesia de San Sebastián»<sup>13</sup>.

No se puede asegurar que la ermita tuviera la apariencia actual; pero tampoco se puede afirmar lo contrario, no tenemos documentación que nos lo confirme. Sin embargo, podemos certificar que nuestra ermita, según esa fecha, es muy anterior a la Iglesia Arciprestal actual, siglo XVII.

Mi querido amigo Fernando Galiana, (q.e.d.), cronista que fue de la ciudad, opinaba que la ermita y la devoción a San Sebastián en Jijona, tuvo su principio a partir del milagro del llanto de la imagen primitiva, en 1600, cuyo cuarto centenario se está preparando. Pero aún tuvimos la alegría de poder comentar juntos mi hallazgo documental, y saber que la devoción de Jijona al Santo, era mucho más primitiva.

Esta ermita, por sus proporciones, tiene ya categoría de Iglesia. Planta rectangular; una sola nave con capillas, y en el ábside, altar dedicado al Santo. Su estilo es de un Renacimiento muy claro y equilibrado. Llama la atención su esbeltez, puede que mida 15 metros de altura hasta la bóveda. La cubierta a dos vertientes en la bóveda central, flanqueada a ambos lados por unos pilares como arbotantes que nacen en los muros laterales de las capillas a ambos lados. Así mismo, a uno y otro lado, las capillas se cubren a un segundo nivel, vertiendo a cada lado, y dejando por encima entre los arbotantes, unos ventanales, ciegos algunos, otros abiertos a la luz. Se orienta la iglesia a sol naciente, con puerta principal a poniente, y otra en mitad del edificio, mirando a la parte sur. En su parte frontal, sobre la entrada se abre un ventanal sobre un chapado cerámico dedicado al Santo, y por encima, una espadaña tradicional, con su campana.

En el lado sur exterior junto al ábside, todavía se aprecia parte de lo que fue vivienda de los ermitaños, que los tuvo, hasta 1936. Durante la guerra, todo sufrió la misma sacudida, y hoy, nadie se acuerda de lo poco o mucho que albergaba nuestra ermita en su interior. Una restauración en 1953, le lavó la cara, y puso al Santo con cierto decoro de paramento, en el altar mayor.

Andando el tiempo, en las capillas han ido proliferando altares dedicados a santas y santos de la devoción popular. Uno de los que se proyecta, tiene como empeño recordar el milagro realizado en este

santuario, a mediados del siglo XVI, por medio del venerable Fray Melchor Aracil, natural de Jijona, presbítero y Beneficiado de la Iglesia de Santa María, muy devoto de San Sebastián, y que más tarde, como fraile agustino, muerto en olor de santidad y famoso dentro de su orden en Valencia, el Patriarca de Valencia San Juan de Ribera, instruyó los principios del proceso de beatificación.

La jardinería circundante embellece la ermita, y es el oasis de la tercera edad del barrio de la Sagrada Familia. Entre todas las ermitas de Jijona, como futura parroquia, se le aventura un futuro lonjevo de prosperidad y respeto en todos los órdenes. Hoy al margen del culto al Santo y la tradición del «Porrat de San Sebastià» que se celebra al finalizar el novenario, el día de la Candelaria, es el centro de todos los festejos del barrio, en su parte religiosa.

### **LA VERGE MARIA DEL ORETO EN LO CAMÍ REAL DE VALENCIA**

La calle de Jijona, actualmente, llamada de Vicente Cabrera (fundador del antiguo «Asilo Hospital Cabrera»), todavía no ha podido sacudirse su apellido más rancio, así dicho: «Carrer de L'Orito». De tal manera lo dicen los jjonencos que, si no fuera porque en una fachada de la calle existe un pequeño retablo de cerámica advocando a Nuestra Señora del Oreto, mucha gente no sabría del todo, si eso de L'Orito se refiere a la Virgen, o al pájaro tropical.

«...en la casa de la Verge María del Oreto de la present vila...»<sup>14</sup>, es la primera vez que aparece y en esta forma, una referencia al santuario que nos ocupa, situado, en aquel entonces, extramuros de la población, en lo que fue «lo camí real de Valencia». En adelante, en 1569, 1575-76, 1583, 1591 y 1595, continúan apareciendo referencias a la ermita, en esa misma forma<sup>15</sup>. De repente, en 1591, como si se hubiera empezado una nueva moda, las referencias toman la curiosa forma de «...la Mare de Deu del Orito...»<sup>16</sup>. Desde entonces, en todos los documentos en que se cita el ermitorio, se alterna la fórmula «Orito» por «Oreto» y viceversa, de una manera sistemática, como si los notarios trataran de corregir la monotonía. La calle, no obstante, quedó acuñada en la costumbre como

(12) Ibidem.

(13) Ibidem, Prot. n.º 2, Jaime Araçil, actas 34 y 35, 1495.

(14) Ibidem, Prot. n.º 14, Blay Bernabeu, acta n.º 19 y 40, 1563.

(15) Véase índice documental, tesis doctoral ya nombrada, pgs. 539-543.

(16) Arch. de Prot. ya citado, protocolos n.º 102 y 110, March Antoni Araçil, actas n.º 9 y 26, respectivamente - 1591 y 1595.





Iglesias de Ntra. Sra. del Oreto: la renacentista, con su cúpula y cimborrio, en primer lugar; la mayor o barroca, en segundo lugar a la derecha, junto a lo que fue Convento de San Francisco

«Carrer de l'Oreto».

Si descartamos su ubicación, poco más podemos decir documentalmente, del edificio, tal como nos sucedía en las ermitas ya descritas. Ni una descripción, ni más referencia que nombrarla, por encargo de misas, procesiones, o como punto de referencia para situar lugares o casas del vecindario. No podemos, por tanto, fijar la fecha de su construcción. Lo que sabemos con certeza es que, a partir de 1595, la ermita se reconstruye, para dejar de ser ermita, y convertirse en la Iglesia del «Monestir de la Verge María del Oreto». De las referencias anteriores, no conserva sino el título. Lo veremos más tarde.

El caso es que, en mi rebusca en el Archivo Notarial, encontré una hoja por los suelos muy deteriorada, la recogí, la interpreté, y vale la pena publicarla, a fin de que no se pierda, al mismo tiempo que nos sirve de testigo fiel. Así mismo, creemos conveniente hacer la transcripción literal, en forma de facsímil, respetando el orden y acotación de renglones, y traduciendo en palabras completas sus abreviaturas. El documento dice así:

«Jesus - María - - Juseph -

- Mil çinchçens noranta çinch -

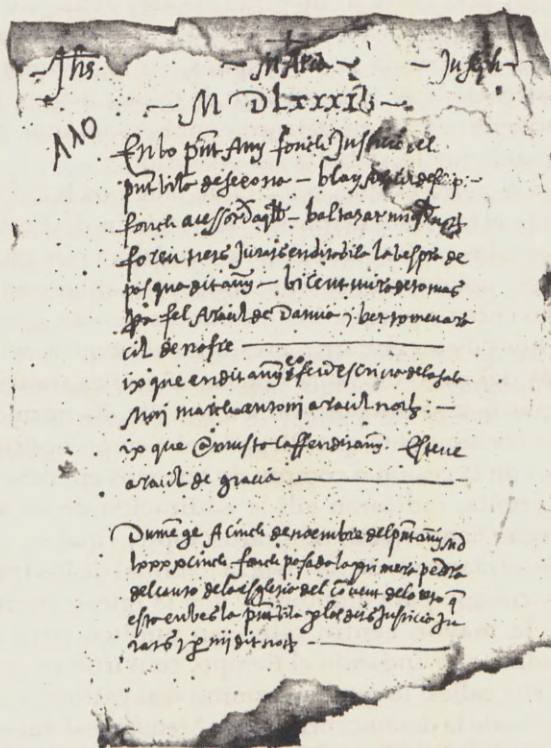
En lo present any fonch Justícia de la present vila de Sexona - Blay Araçil de Felip: - fonch asesor daquell - Baltasar Miquel notari foren trets Jurats en dita vila la vespra de Pascua dit any - Viçent Mira de Tomas Rafael Araçil de Damia y Bertomeu Araçil de Nofre \_\_\_\_\_

ixque en dit any e o fer de Scriva de la Sala A mi March Antoni Aracil notari: -

ixque a Mustaçaff en dit any Steve Araçil de Graçia \_\_\_\_\_

Dumenge a çinch de Noembre del present any mil çinchçens

noranta çinch fonch posada la primera pedra del canto de la Esglesia del Convent del Oreto que era en ves la present vila per los dits Justícia Ju rats i per mi dit notari»<sup>17</sup> \_\_\_\_\_



Reproducción facsimil del Archivo Notarial

Una de dos: O la devoción a la Verge María del Oreto estaba arraigada en Sexona, y había dado como fruto la ermita con aquella dedicación, o fueron los padres franciscanos quienes empiezan con un ermitorio, para convertirlo después en un convento o «monestir», como también dicen las actas.

La cuestión tiene su meollo, porque, en el día de hoy, adosada a esa misma Iglesia, tenemos otra mucho mayor de estilo barroco que fue más tarde la verdadera Iglesia pública del Convento. El hecho ha dado pie a que algunos opinen que la grande es la primera, es decir, aquella cuya primera piedra aparece documentada, como acabamos de

(17) El acta reproducida forma parte del Prot. n.º 110 del Arch. ya citado, acta n.º 1 de March Antoni Araçil, not. 1595.



ver. No obstante, dos razones bastante claras nos obligan a creer que, la primera piedra que se coloca es la «del cantó», precisamente el lugar que ocupaba la primitiva ermita referenciada, junto al camino real de Valencia; y además, como también nos explica el acta notarial, «era en ves la present vila», es decir «que ya estaba». La otra razón es que, la iglesia del «cantó» es renacentista, de lo más clásica, inspiradora del estilo de la Arciprestal, que en ese momento se proyectaba y sería construida poco después, en los primeros lustros de 1600. Sin embargo, la Iglesia mayor del convento es de un barroco exuberante que, razonablemente, debería ser posterior.

Lo cierto es que, por lo que tenemos leído en estas actas testamentarias del Archivo de Protocolos, los padres franciscanos andaban por estos lares, posiblemente buscando el asentamiento conventual; porque los testadores pedían que a la hora de su entierro, prestaran asistencia, además del clero de Santa María, los frailes franciscanos que se encontraran en la villa. Es normal, por consiguiente que, llegado el tiempo oportuno, con la cesión o compra de terrenos en torno a la ermita, radicaran allí la edificación de su albergue conventual, un gran complejo que sirvió con su claustro, de residencia habitual de los frailes, colegio para alumnos, y con la Iglesia barroca, la mayor, centro religioso público para la ciudad, que andando el tiempo, convirtió en una de sus calles, lo que fue camino real extramuros.

Desde la desamortización de Mendizábal, fue en declive. Los conventuales hubieron de abandonar el «monestir» y la que fue ermita e iglesia, se convirtió en propiedad privada, llegando a ser carpintería y ebanistería. La barroca, uno de los ejemplares originales únicos de la provincia de Alicante, hizo de todo, de escuelas nocturnas y de teatro, propiciando la desaparición de enterramientos, y desapareciendo losas del presbiterio cinceladas con datos del siglo XVII. El claustro se convierte en viviendas públicas, y hoy en guardería infantil, después de ser derribado. Es un verdadero milagro que, mientras la Iglesia barroca acaba de ser rescatada de la ruina en su techumbre y parte exterior, la renacentista, que fue, dicho sea de paso, un auténtico joyero, se convirtió hace unos años en Museo Octavio Vicent.

#### LA ERMITA DEL RAVAL

Es decir, la Casa del Bienaventurado (o de San) Sebastián, o ermita del «Milacre». Se trata de una



*Ermita del Raval, llamada «Ermita del Milacre»*

segunda ermita dedicada al santo, en una casa del casco viejo de la ciudad.

Para no repetirnos, vamos a remitirles a ustedes a nuestro trabajo, publicado en Archivo de Arte Valenciano 1989, pp. 20-25, con motivo del estudio de una talla del Santo.

Tan sólo decir (para no menospreciar en esta ocasión la existencia de una de nuestras ermitas) que, nació a raíz de un milagro; el llanto de la imagen durante 24 horas, el día de Santa Cristina, 24 de Julio de 1600. La peste no llegó a Jijona. La casa vivienda de Úrsula Morant y Juan Belenguer, fue derribada en sus compartimentos hogareños, y convertida en santuario, donde se realizó el milagro, en la fecha ya citada. En la actualidad, ha empezado ya la preparación para celebrar el año 2000, el milagro patrocinio del Santo sobre la ciudad de Jijona, su IV centenario.

Como ermita, como santuario querido y conservado por los jjonencos, es el único que todo el



mundo sabe cuando empezó a existir. Porque la fecha ha sido celebrada ininterrumpidamente, desde el 24 de Julio de 1600, hasta el día de hoy, si hacemos excepción de los tres años de la guerra civil del 36.

La ermita consiste en los bajos de una casa medieval a la que se le derriba la primera y única planta con todos sus compartimientos. Como tal, los muros se empotran en las casas colindantes de la calle del Arrabal, con la sola ornamentación de unos pilares, más bien simulados, una cornisa de indicios renacentistas, un casquete de media naranja sobre el presbiterio, y el altar con la ornacina del Santo, detrás del cual ocupa un pequeño espacio la sacristía. Es único su acceso por la puerta que da a la calle. El suelo era de tierra batida, al estilo de la época. Por cierto, tampoco podemos saber la fecha de construcción de lo que fue casa de Úrsula Morant<sup>18</sup>. Dejémosla en la Edad Media de dominación árabe.

Se la pavimentó, después de la contienda civil. Hace muy poco, se le cambió el pavimento por otro de mármol, al tiempo que se saneaba la cripta con salida a la calle posterior; un asucat medieval, por donde espera la reaparición sería ese muro. En el interior de la ermita, en su mitad del lado izquierdo, una placa marmórea recuerda el hecho del milagro, con un bajo relieve en mármol de Carrara, en que aparece el Santo, Juan y Úrsula, protagonistas del hecho y la ciudad de Jijona como fondo.

Lamentamos que, en el desescombros de la cripta, se llevara el camión de los escombros restos arqueológicos, como cerámica vidriada y de reflejos metálicos, etc., de lo que todavía pudimos recoger alguna muestra.

## EPÍLOGO

Podemos dar la noticia agradable de la restauración de la ermita de San Antonio, comentada en nuestro trabajo aparecido en esta revista el curso pasado. Las acacias que la circundaban se habían infiltrado en los cimientos, y producido grietas en los muros y el pavimento.

Se han saneado muros y arcos en sus bases; se han vaciado las bóvedas y reparado los desperfectos, y se ha removido y nivelado el pavimento. Por cierto, (siempre hay algo que lamentar) se encontró un enterramiento, al lado derecho del altar, y a tenor de orden judicial, se tomaron las medidas regulares. Pero, siempre con prisas, no se hizo prospección arqueológica alguna. Se remozaron los locales del ermitaño, y quizás con poca fortuna, se han adosado a ellos y a la pared sur de la ermita, unos servicios públicos, para el parque organizado en torno al santuario.

Dios quiera que el remate final, sea para la dignificación de este lugar sagrado, tan cargado de historia para los hijos de Jijona y del Reino de Valencia.

JOSE HILARIÓN VERDÚ CANDELA

---

(18) La casa de Úrsula Morant, en la que se produce el milagro, se documenta en el Prot. n.º 102 del Arch. ya cit., acta 9 del not. Marco Antonio Aracil, 1591



# ARQUITECTURA TEATRAL «IDEAL» DISEÑADA POR DOS VALENCIANOS: MANUEL Y JUAN JOSÉ FORNÉS

Dentro de la secuencia teórica de la Arquitectura teatral se halla el modelo de teatro para una capital publicado en Madrid el año 1845 por el académico valenciano Manuel Fornés y Gurrea en su *Álbum de proyectos originales de Arquitectura acompañados de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte*. Sin embargo, en el momento de salir a la luz tal modelo de edificio-teatro es necesario subrayar que resultaba bastante atípico. Su análisis sugiere una línea más utópica que constructiva, al menos si se establece la comparación con el lenguaje gráfico delineado en la arquitectura teatral en nuestro país, tanto la dibujada y no edificada como la construida. Por ello puede relacionarse con dos hechos: uno concretado en los diseños más cercanos a la teoría, como fueron los premios convocados en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos<sup>1</sup>, y el otro dirigido a realizar una recopilación de las tipologías arquitectónicas como compendio.

En este contexto cabe señalar como Manuel Fornés, en el prólogo de su *Álbum*, exponía que los proyectos tenían como base el servir a los arquitectos y «se impongan en lo que deben saber, teniendo a la vista, para poder guiarse en la invención»<sup>2</sup>. En cuanto a su posible influencia en sus coetáneos o posteriormente no hemos hallado ningún proyecto de teatro en el que su autor siguiese el modelo de planta delineado por el mencionado académico valenciano. Tampoco su hijo Juan José lo siguió al presentar su proyecto de teatro a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como primera prueba para el examen de arquitecto en dicha institución.

Dentro de un marco más amplio es necesario mencionar que la década de los cuarenta del siglo XIX fue muy interesante debido, entre otras cuestiones, a los cambios habidos en la enseñanza y en la práctica de la Arquitectura por la creación de un nuevo centro oficial: la Escuela Especial de Arquitectura<sup>3</sup>, siendo de extraordinario interés su primera andadura académica. Se trata de un

momento histórico en el que el gobierno consideró como necesarias tales reformas en los estudios, relacionadas con la pretendida mejora de los mismos, siendo ratificadas por las Reales Órdenes y Reglamentos derivados de cada cambio. Igualmente cabe destacar las concesiones otorgadas por la Reina a algunos de los pretendientes al examen «libre», como Juan José Fornés, para acceder al título de arquitecto, al estar fuera de los plazos estipulados y recogidos en las Reales Órdenes.

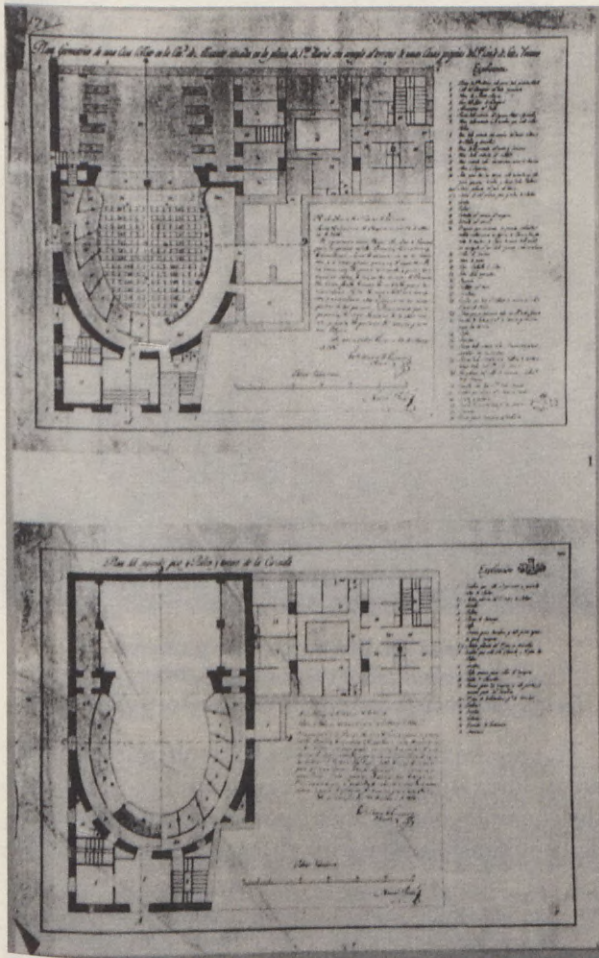
## MANUEL FORNÉS Y GURREA

En 1816 había formado los planos de una Casa Coliseo para construirlo en la ciudad de Alicante. Tal proyecto fue estudiado por la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos el 14 de marzo de 1816, pero no fue aprobado debido a que el terreno, en el que se pensaba construir, no reunía las dimensiones necesarias para que su autor conciliara las reglas de la buena Arquitectura. No obstante, y a pesar de la forma y dimensiones del terreno destinado para su ubicación, dicho proyecto compartía las bases de la

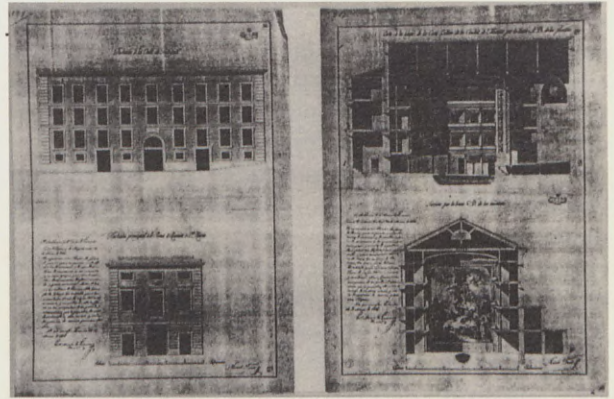
- (1) BERCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia 1768-1846*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia, 1981.
- (2) FORNÉS Y GURREA, MANUEL: *El Arte de edificar compuestos de Observaciones sobre la práctica del arte de edificar las cuales van seguidas por las Ordenanzas de Madrid*. Ed. de 1857 y *Álbum de proyectos originales de Arquitectura*. Ed. de 1846. Introducción de Antonio BONET CORREA: «Manuel Fornés y Gurrea. Tratadista de Arquitectura del Tardo-Neoclasicismo». Pág. 80.
- (3) NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura española (1808-1914)*. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXXV. Espasa Calpe, Madrid, 1993. «4. De la Academia de Bellas Artes a la Escuela de Arquitectura» págs. 45-64. HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España (1770-1900)*. Madrid, Catedra, 1989. «La Escuela de Arquitectura y la renovación pedagógica», págs. 168-171. Y ARRECHEA MIGUEL, J. *Arquitectura y romanticismo: El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Valladolid, Universidad, 1989.



tipología teatral de la época en que fue proyectado. Los planos, (láminas I y II) se hallan en la Real Academia valenciana y han sido publicados por Joaquín Bérchez y Vicente Correll<sup>4</sup>, muestran a pesar de la irregularidad del terreno las características tipológicas de la época. De ellos cabe destacar la relación del lenguaje gráfico con la forma geométrica elegida por el arquitecto valenciano. La planta de la sala delineada era la curva elíptica, en la misma línea diseñada por Juan Bautista La Corte para un teatro pensado para la ciudad de Valencia, firmado en el año 1800<sup>5</sup>.



**Lámina I: Manuel Fornés y Gurrea.**  
*Casa Coliseo en la ciudad de Alicante. 1816. Plantas.*  
*Academia de San Carlos, reproducidas en el Catálogo de*  
*Diseños de Arquitectura... de Joaquín Berchez y Vicente*  
*Corell, pág. 333.*



**Lámina II: Manuel Fornés y Gurrea.**  
*Casa Coliseo en la ciudad de Alicante. 1816.*  
*Fachadas y secciones. Academia de San Carlos, repro-*  
*ducidas en el Catálogo de Diseños de Arquitectura... de*  
*Joaquín Berchez y Vicente Corell, pág. 334.*

### *Teatro para una capital*

Fornés y Gurrea en su exposición acerca del teatro establecía las líneas seguidas por sus coetáneos en las memorias facultativas. En primer lugar definía la palabra teatro y el origen de la tipología creada y fijada por los griegos. Los romanos fueron sus continuadores y construyeron teatros más monumentales. A continuación enumeraba una serie de ejemplos de teatros antiguos para pasar directamente a los que en su época se construían. En ellos siguiendo a Milizia<sup>6</sup> establecía la relación diversión y utilidad, subrayando que eran más monumentales cuando mayor era «el rango de la población»; pero todos ellos debían seguir las reglas vitruvianas de «comodidad, hermosura y fortaleza».

Respecto a la primera expuso en primer lugar la elección de su ubicación en la ciudad en el centro, en una plaza a la que debía dar su fachada principal. En cuanto a éste y a su conjunto exterior comentaba que no había un modelo único. Sin embargo, en su interior consideraba como «preferente las figuras esféricas» porque eran las más aptas para

- (4) BERCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, ob. cit págs. 333-334.
- (5) BALSALOBRE GARCÍA, Juana M<sup>a</sup>: «*Proyectos de Teatro formados en los primeros años del siglo XIX para la ciudad de Valencia*». En Archivo de Arte Valenciano, año LXXVII, Valencia, 1996, págs. 180-186.
- (6) MILIZIA, Francesco: *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, di... In Venezia, nella Stamperia di Pietro Q. Gio. Batt. Pasquali, 1794. La primera edición apareció en Roma en 1771. La primera traducción al español la realizó José Ortiz y Sanz, publicándose bajo el título *El Teatro* en Madrid en la imprenta Real en 1789.

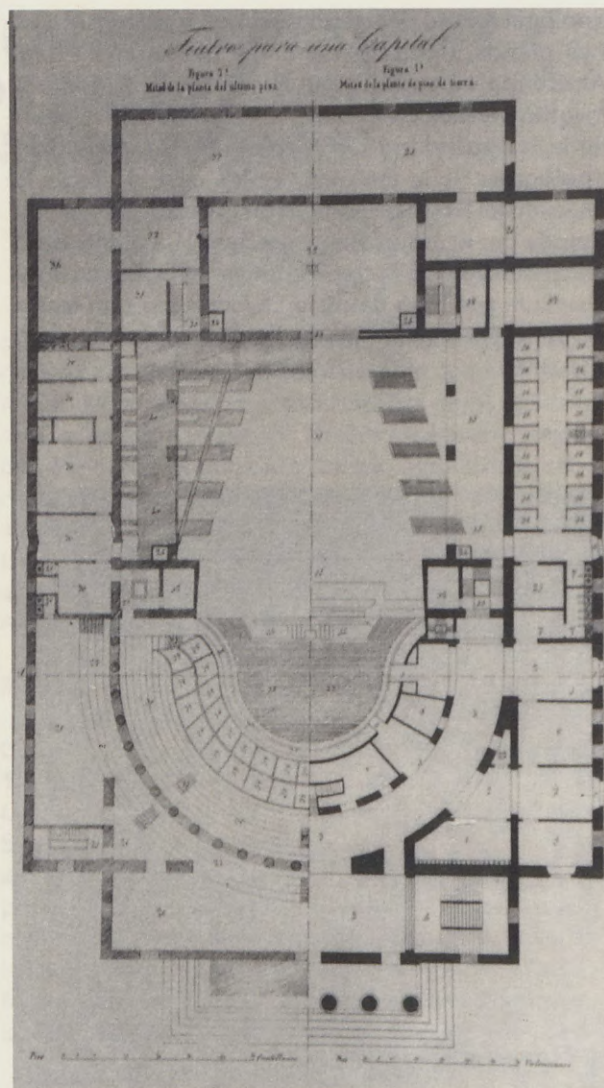


un teatro cuya finalidad era «ver y oír bien de todas las partes». A continuación se ocupaba del sonido siguiendo claramente los planteamientos recogidos por Benito Bails<sup>7</sup> y resumidos de la misma forma que los había expuesto Emilio Jover en su Memoria<sup>8</sup> enviada a la censura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Respecto a la óptica el planteamiento fue el mismo, repetir lo escrito por el citado arquitecto. A esto hay que añadir que la única cita, que hizo Manuel Fornés en su texto, se refiere a Bauset, del que no hemos hallado ninguna información. Además, este autor se concretaba en su cita en el mismo apartado en que Jover citaba a Boullé<sup>9</sup>. Esta cuestión plantea la posible copia<sup>10</sup> de muchos de los párrafos del manuscrito del arquitecto Jover firmado en abril de 1841, mientras el tema publicado por Fornés lo fue en 1845.

En cuanto a la comodidad, el texto de Fornés recoge las secuencias establecidas en esta tipología. La aplicación de la óptica y la acústica a la sala dependiente directamente del escenario, a través de la disposición de cada uno de los elementos en planta y en altura. También se refería a los espacios para el servicio de espectadores, actores y demás personal del teatro. Para Fornés la hermosura del edificio-teatro debía definirse en su fachada principal, suntuosa, elegante y resuelta con un orden clásico «Jónico o corintio». En ella debían sobresalir otros elementos decorativos que mostrasen su función como el grupo escultórico de Apolo y las Musas, que delineaba como remate de la portada principal. En el interior solamente proponía utilizar un orden arquitectónico «en el piso de las gradas del anfiteatro para ennoblecer el edificio». El resto de la decoración debía ser pintada o de poco relieve para conjugar comodidad y belleza.

El último punto tratado por Fornés en el texto se refería a la «firmeza» necesaria en todos los edificios, especialmente estudiada en los públicos, tanto en relación a las reglas y métodos constructivos como respecto a los materiales. En conjunto este proyecto de teatro trasluce una reelaboración inconexa entre la exposición escrita y el diseño, pues, ni la explicación de los planos (láminas III, IV, V) ni el texto perfilan el enlace directo que debería organizarlos.

(7) BAILS, Benito: *De la Arquitectura civil...* reproducción facsímil del T. IX, *Elementos de Matemáticas*, 2ª ed. Madrid, 1796. Colegió Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 2 T. Murcia, 1983. Esta edición incluye también un estudio crítico de Pedro Navascués, «Bails y el modelo teatral de Patte», págs. 120-130.



**Lámina III: Manuel Fornés y Gurrea.**  
**Teatro para una capital. 1845. Plantas.**  
*En su Album de proyectos originales de Arquitectura.*

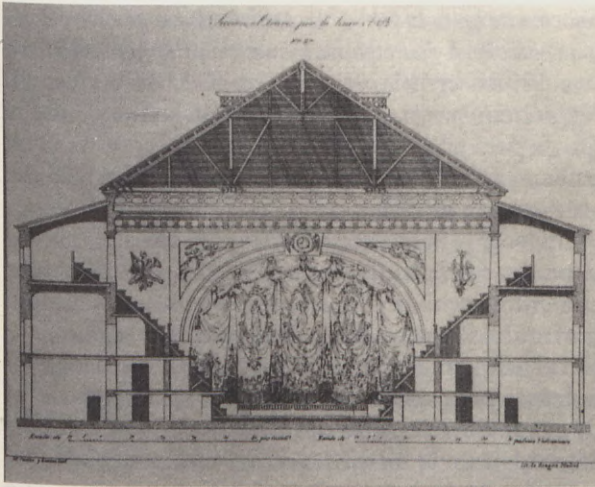
La planta del auditorio es bastante atípica, tanto en su línea interior de la curva como en el trazado del conjunto, para la línea tipológica teatral española. Tales circunstancias permiten establecer la aportación

(8) BALSALOBRE GARCÍA, Juana Mª: «Memoria del primer proyecto de teatro de Emilio Jover para la ciudad de Alicante: Fuentes teóricas. En Archivo de Arte Valenciano. Año LXXVI. Valencia, 1995, págs. 154-159.

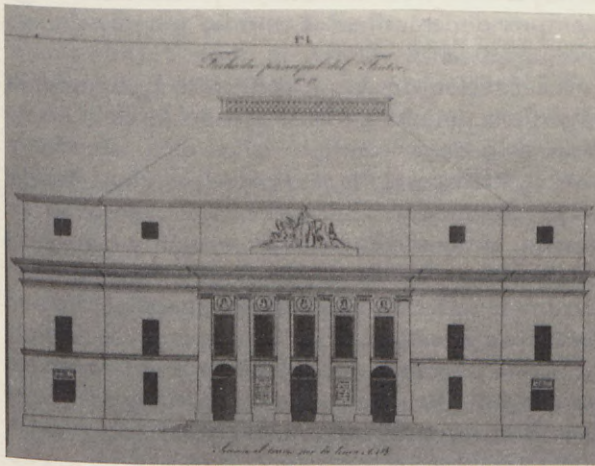
(9) BOULLET, le C(itoyen): *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements* Par... Paris, Chez Ballard, 1801.

(10) El tema de las posibles copias debido a la concreción del artículo aquí no se van a comentar.



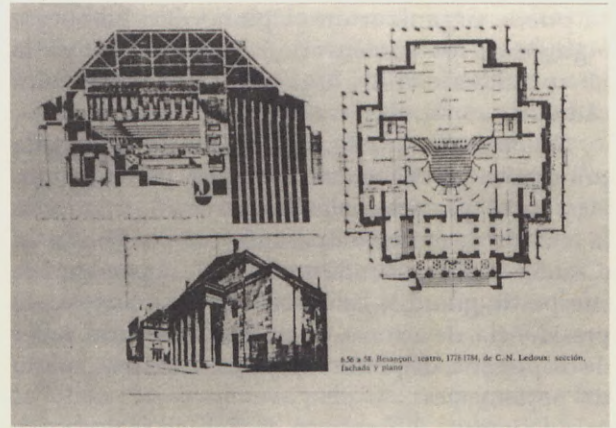


**Lámina IV: Manuel Fornés y Gurrea.**  
*Teatro para una capital. 1845. Sección AB.*  
 En su *Album de proyectos originales de Arquitectura.*



**Lámina V: Manuel Fornés y Gurrea.**  
*Teatro para una capital. 1845. Fachada principal.*  
 En su *Album de proyectos originales de Arquitectura.*

de Fornés como ecléctica y, además, en opinión de Pedro Navascués, como copia<sup>11</sup>. Tanto en el tratamiento del interior como en el diseño de la fachada se aprecia la dependencia del teatro de Besançon de Ledoux<sup>12</sup> (lámina VI). No obstante, la relectura de los planos conlleva unas diferencias, pues las dimensiones dadas por el francés al auditorio son proporcionales en longitud y anchura, que no contiene el proyecto del valenciano. Por ello delinea una embocadura más ancha. Además la prolongación del semicírculo es respecto al eje longitudinal de mayores dimensiones que el teatro de Besançon con



**Lámina VI: C.N. Ledoux.**  
*Teatro en Besançon. 1778-1784. Sección, planta y fachada.* Tomada de *Historia de las tipologías arquitectónicas de Nikolaus Pevsner*, págs. 96-97.

cuatro filas más de asientos. La delineación de los palcos es todavía más mixtilínea y esa disposición tampoco concuerda con la explicación que Manuel Fornés exponía sobre el teatro, pues, basándose en los principios ópticos y acústicos, la planta de la sala debía ser la semicircular y converger hacia la embocadura.

En este contexto hay que destacar la falta del plano de la sección longitudinal del edificio, en el que se podría apreciar más claramente su propuesta que, por otra parte, vista la planta era más complicada que la de su fuente. El plano de la planta sala («figura 2ª») en altura se resuelve en un diseño escalonado, que parte de los «asientos de platea», define el piso principal con palcos y sobre ellos dispone «gradas en el tendido» siguiendo la curva de la planta. Fornés recurrió al lenguaje empleado para las localidades descubiertas situada entre la barrera y la grada. En su parte posterior el perímetro semicircular está resuelto con una columnata dórica. Detrás de ella la «naya con sillones». Esta disposición es la que

(11) NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: «Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía». En el Catálogo de la Exposición de Arquitectura teatral en España. Diciembre 1984-Enero 1985. Ed. MOPU. Pág. 54. «Fornés, que también omite la paternidad del proyecto del Teatro de Besançon».

(12) KAUFMANN, Emil: *De Ledoux à Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. pág. 31, pág. 64-65. PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979. págs. 96-97, fig. 6.56 a 58.



se puede organizar en el plano. Sin embargo, algunos de los números de la explicación escrita no coinciden con los lugares en que están colocados.

No obstante, la relectura clásica de la fachada principal es un elemento importante, pero lo singular y quizá más sobresalientes del diseño interior es la relación decimonónica establecida por Fornés en el sentido de disponer de una serie de dependencias: cuerpo de guardia, cafés, cuartos de trastería, de presidencia, de actores, de actrices, vestuario, taller de carpintería, de pintura, depósitos de agua, cuarto del portero, etc.

En síntesis, el proyecto de Fornés plantea dos lecturas: una se refiere a la concepción atípica de tal diseño, respecto a la forma de la planta, en la década de los cuarenta del siglo XIX y la otra se concreta en la escasa relación con lo expuesto en el texto escrito referido al teatro, pues rompe con los principios establecidos por la óptica y la acústica. Los laterales de la curva se abren en lugar de angostarse hacia los mismos en el truncamiento con la embocadura. Aunque la curva es semicircular en los dos últimos pisos, éstos se hallan interrumpidos por la columnata, que deja muchas de las plazas sin la visual adecuada. Igualmente se aprecia en la disposición de los palcos y es más forzada todavía la colocación de los espectadores en los lugares del patio, que se abren a partir de la línea semicircular.

### JUAN JOSÉ FORNÉS

El expediente de este aspirante al título de arquitecto aporta datos de extraordinario interés, pues quería presentarse a los ejercicios de examen anteriores a la creación de la Escuela Especial de Arquitectura, pero en la Academia de Nobles Artes de San Carlos. Por esta causa recurrió a las máximas instancias para poder acceder a tal grado, pero su expediente pasó como era normativo a la Academia de San Fernando<sup>13</sup>.

Juan José era hijo de Manuel Fornés y Gurrea, director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Hizo sus estudios de Arquitectura en la institución valenciana, pero no los terminó, según consta en la documentación «*porque en 1841, cuando pudo hacerlo por haber adquirido los conocimientos necesarios, se lo estorbó su corta edad que entonces no pasaba de veinte años, siendo veinticinco los marcados por la ley, y después sus largos viajes y la enfermedad que padeció en Roma le impidieron presentarse dentro del término concedido por el gobierno de S.M. después de la*

*reforma de los estudios de la Arquitectura: en este estado y no pareciendo justo que se le sujete a principiar de nuevo una carrera seguida por tantos años*»<sup>14</sup>. Basándose en tales circunstancias pedía a la Reina le concediese la gracia para poder acceder a los ejercicios de examen en la Academia de San Carlos conforme al sistema anterior a la reforma.

Este arquitecto contaba, según se refleja en el expediente, con un importante bagaje de conocimientos como la preparación teórica y práctica de la Arquitectura, recibida de su padre e igualmente con el académico Narciso Pascual y Colomer, quien le colocó por espacio de año y medio como «facultativo» en la edificación del Palacio de las Cortes de Madrid, uno de los edificios más emblemáticos del reinado de Isabel II. Con el fin de ampliar sus conocimientos viajó por España, Francia, Inglaterra e Italia. En la capital francesa trabajó durante cuatro años como delineante e inspector con el arquitecto Charpentier, y en la italiana «permaneció largo tiempo» dedicándose al estudio y copia de sus monumentos.

La Sección de Arquitectura de la Academia madrileña, reunida en la sesión del 26 de julio de 1848, de acuerdo con los méritos, circunstancias y «*con algún conocimiento que tiene del solicitante cree que no pueden en justicia desatenderse*» la petición de Fornés, aunque como una excepción a las reglas establecidas, pues se trataba de un caso especial. Pero de igual forma manifestaba que en tal caso «*no cree de ningún modo que este examen se pueda verificar ante otra Corporación que la Academia de San Fernando, única en el Reino que por las ordenes vigentes tiene facultades para autorizar aquellos actos*»<sup>15</sup>.

(13) Archivo Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.) Leg. 14-2/2. Expediente de Juan José Fornés. Acta de la Junta de la Sección de Arquitectura celebrada en la noche del miércoles 26 de julio de 1848. Académicos: J.M. de Inclán, A. Conde González, A. Herrera de la Calle, A. Alvares, M. Laviña, E. de la Cámara. En la que se da cuenta de «una larga exposición a S.M...» enviada por Juan José Fornés, entre otras cosas la petición a S. M. para que «se sirva dispensarle de la gracia de que sea examinado con arreglo a los antiguos estatutos y en la misma Academia de Valencia donde hizo sus estudios. Esta exposición acompañada de una Certificación expedida por el Secretario gral de la Academia de San Carlos por la que constan los estudios que el interesado hizo en ella ha sido remitida a la Academia por el Ilmo Sr. Director gral de Instrucción pública a fin de que vistas las especiales circunstancias que concurren en el interesado informe sobre su petición lo que se le ofrezca y parezca».

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*.



El 13 de septiembre de 1848 el negociado de Instrucción pública envió un oficio a la Academia, firmado por el entonces ministro Bravo Murillo, en el que manifestaba, que la Reina, ante el «favorable informe emitido» por la mencionada institución madrileña, había concedido la autorización especial a Juan José Fornés para presentarse en ese centro a los exámenes de arquitecto con arreglo al plan antiguo. Y con fecha 22 se le notificó al pretendiente la decisión de su Majestad.

El deseo del aspirante de acceder al examen y aprobarlo se alargó posiblemente con la elección de la tipología a diseñar y su proyección, pues hasta el día 26 de junio de 1849 no presentó en el citado centro la instancia y el proyecto de Teatro pensado para la Corte. La solicitud recogía los mismos datos que se han comentado anteriormente sobre sus conocimientos y circunstancias. Además, concretaba la información del período de estancia en el extranjero, siete años. Sin embargo, el momento del examen se iba a prolongar, pues, estudiados los planos de su Teatro por la Sección de Arquitectura en la sesión del día 3 de julio de 1849, se refleja que no los había trazado en la misma escala y por ello no podía aprobarlos. La mencionada junta acordó que, como el pretendiente debía hacer un nuevo plano de la fachada, al mismo tiempo lo acompañase con los detalles de las armaduras de hierro de la cubierta del edificio pero en mayor escala.

Así lo resolvió Fornés y su obra fue estudiada por la Sección de Arquitectura en la sesión del día 4 de diciembre de 1849 por los señores académicos presentes en dicha junta, que eran Inclán, París, Sanz, Arjona, Herrera y Cámara, como secretario. Tras la votación fue aprobado por cinco votos a favor y uno en contra. Y en junta general del 9 de diciembre le fueron sorteados los temas para la prueba de repente. El aspirante eligió el programa siguiente: Sala para hacer el estudio del natural y otra para el antiguo con alguna habitación para el portero, en planta, fachada y sección.

La junta de examen se reunió en la tarde del día 22 de enero de 1850 estudiando en primer lugar las obras diseñadas por Fornés. Considerándolas conformes comenzó el examen presencial, y como era normativo, el aspirante debió explicarlas y contestar a las preguntas de los académicos, en particular las referidas a la ubicación del teatro, pensado para la capital, fuera del centro de la ciudad y también acerca del edificio e igualmente sobre su destino en relación a la fachada. El aspirante

respondió a tales cuestiones, así como a las referidas al ejercicio de repente y a las centradas en las figuras geométricas y sus planteamientos. Por otra parte debió explicar el tema de las nivelaciones, el aspecto constructivo y los detalles tanto de los arquivates, arcos, dovelas, salmeres como de las armaduras. Por último, trató los requisitos inmersos en la tipología teatral. Respondiendo satisfactoriamente finalizó el examen y en la votación secreta obtuvo la aprobación por unanimidad, ratificada en la junta general del 19 de febrero de 1850.

No obstante, Juan José Fornés todavía recurrió a la Reina con una nueva petición: no pagar por los derechos al título más que los 700 reales del plan antiguo. Al serle concedida como «gracia» especial y estando como tal fuera del reglamento<sup>16</sup>, la Academia en junta general del 10 de marzo tuvo que dar cuenta de la citada disposición y decidió pasar una copia a la Escuela Especial de Arquitectura.

La memoria descriptiva del proyecto de teatro se encuadra dentro de los planteamientos expuestos por los aspirantes a arquitectos del plan antiguo. Parten, así, de una introducción sobre el origen del teatro, su importancia en la cultura griega y romana, sus características y algunas de las diferencias respecto a los modernos, como el hecho de que los primeros hicieran sus representaciones de día, mientras que las segundas tuviesen lugar por la noche. A continuación se refería a los edificios modernos presentando como modelos los teatros italianos. Respecto a la mejor forma de la curva de la sala exponía las ventajas que presentaban la de la Escala de Milán para el «canto» y la de San Carlos de Nápoles para el género teatral. Consideraba que el Teatro de Burdeos reunía todas las ventajas teniendo, además, el carácter de un gran edificio para espectáculos. Igualmente destacaba la grandiosidad y magnificencia de la Ópera de París, que debía conocer por los planos de la restauración llevada a cabo por su maestro francés Charpentier. Además mencionaba otros teatros como el Imperial de San Petersburgo, el Covent Garden y el de la Reina de

(16) *Ibidem*. Oficio enviado al presidente de la Real Academia por el negociado 4º del ministerio de Instrucción pública. Madrid 13 de febrero de 1850. Daba cuenta de la disposición mandada por S.M. para «lo sucesivo toda concesión análoga a la que se dispensó a este interesado se entienda solo respecto a la admisión al examen, pero de ninguna manera en cuanto a los ejercicios y a la cantidad del depósito que deberán ser los que previene el Reglamento vigente en esa Real Academia de orden de S.M. lo digo a V. E. para conocimiento de esa corporación y demás efectos correspondientes».



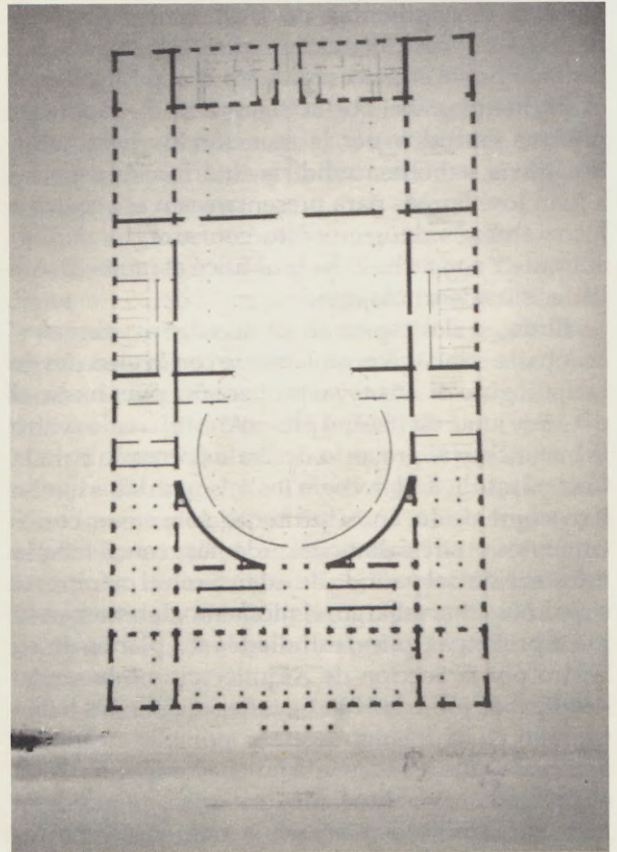
Londres, aunque el dato más destacado se centra en la referencia al Paralelo de los principales teatros de Europa.

Fornés se refirió a la perfecta restauración de la Ópera cómica llevada a cabo por Charpentier tomando como ejemplo tanto la forma circular para la planta de la sala «saliendo el proscenio hasta  $1/3$  de radio» como la organización de galerías, palcos, lunetas y demás que las comentaremos en la descripción de los planos. También se refirió al método constructivo en especial al problema relacionado con los incendios. Por ello planteaba la edificación de su teatro con materiales incombustibles como el hierro, piedra y ladrillo, siguiendo la normativa establecida por el gobierno en el tema de la seguridad y respecto a su organización. En este contexto se debe incluir el estudio expuesto en su manuscrito concretado a la planta baja, donde ubicaba los hornos para la calefacción en el perímetro de la galería, que rodea las lunetas. Colocaba también en los tercios de la mencionada área las bombas pensadas para elevar el agua a los depósitos superiores y a través de las correspondientes mangas dirigir en caso de necesidad el agua a los sitios precisos.

Antes de pasar al análisis formal de su proyecto de teatro existe un dato de extraordinario interés manifiesto en el hecho de no haber tomado para su estudio proyectual de la planta el modelo de teatro publicado por su padre Manuel Fornés y Gurrea en su Álbum de proyectos originales de Arquitectura, puesto que el modelo seguido fue el de su maestro francés Charpentier de forma circular.

#### *Teatro para la Corte (1849)*

Juan José Fornés delinea su edificio aislado. En planta (láminas VII, VIII) recurre a un sencillo esquema compositivo resuelto a partir de una trama abierta y con una clara recurrencia a la disposición de vanos y de columnas. Organiza su proyecto dentro de un rectángulo, cuyo eje longitudinal divide el plano en dos partes iguales. El único elemento que sobresale de este ámbito es el perístilo principal, donde dispone la escalinata para los asistentes, que acceden a pie al teatro, reservando los cuerpos laterales con sus entradas para los que van en carruajes. Con tal finalidad dispone en las fachadas laterales dos entradas. Contiguas a las mismas se hallan los accesos a las escaleras del anfiteatro (cazuela).

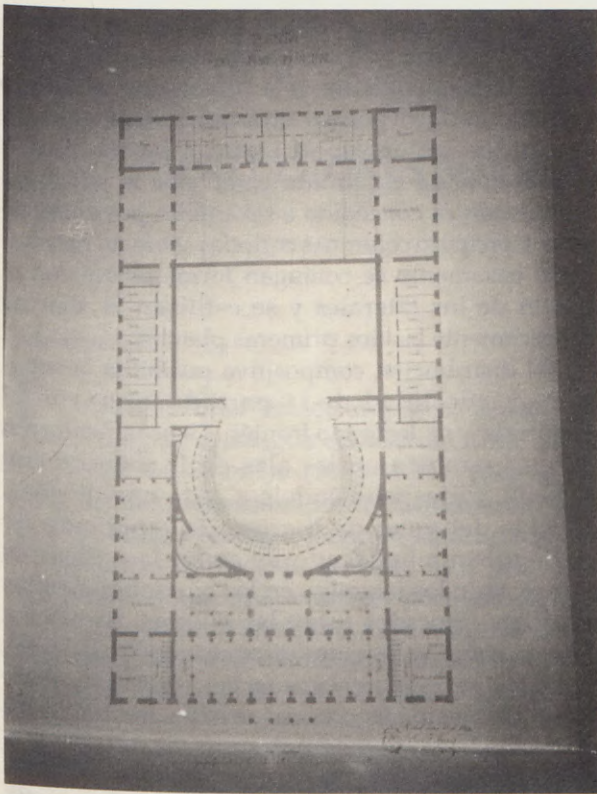


*Lámina VII: Juan José Fornés.  
Teatro para la Corte. 1849. Planta del piso de tierra.  
Academia de San Fernando A-3344.*

Detrás del pórtico principal se delinea un extenso vestíbulo público, adornado con columnas. Estos elementos también se ubican en los vestíbulos laterales así como en el zaguán. Los espacios abiertos dan acceso a las cajas de escaleras de los pisos, al corredor que circunda la sala y también a los pasos de comunicación con las crujías laterales. En ellas se disponen dos amplios espacios rectangulares con columnas para el café y la fonda. Yuxtapuestas a las mismas se colocan los cuartos para el cuerpo de bomberos y para el cuerpo de guardia.

La planta del auditorio tiene prácticamente forma circular y se trunca en la línea que separa la orquesta del proscenio. El perímetro de la misma se dispone con dieciocho columnas que rodean el anfiteatro. Un pasillo circular y otro en el centro del patio de la sala facilitan el acceso a las localidades de la platea. El espacio de cierre de la embocadura está ocupado por el basamento de los palcos de proscenio. Los laterales





*Lámina VIII: Juan José Fornés.  
Teatro para la Corte. 1849. Planta del piso principal.  
Academia de San Fernando A-3345*

del escenario son reservados a los camerinos de los actores y a los salones de desahogo para los mismos.

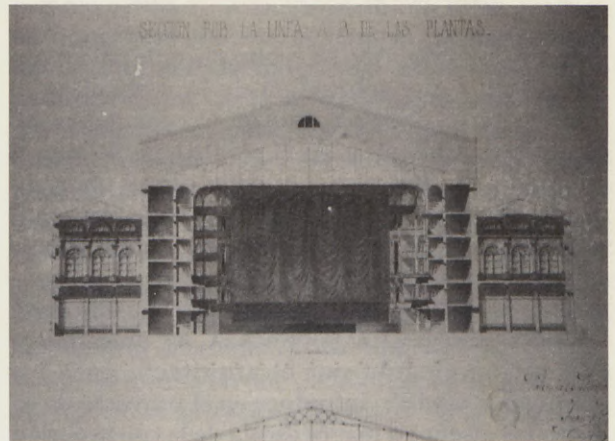
En el tablado, además de delinear las cajas de los bastidores, el arquitecto dispone una serie de columnas a cada lado, marcando claramente los hombros del escenario. Este espacio de paso se corresponde en la parte posterior con el perístilo del patio, permitiendo las maniobras de la caballería en las representaciones, que es necesaria ponerla en escena. El foso de proporciones semejantes a las correspondientes del palco escénico contiene las cajas de los bastidores, los escotillones, las decoraciones, que sale del mismo, tal y como se aprecia en el plano de la sección longitudinal CD. A cada lado del escenario se abren las áreas de talleres de pintura y de carpintería. En la fachada posterior, además de las puertas laterales, se abre una mayor central con amplio paso al patio y también se sitúan las habitaciones del conserje, y del administrador y su despacho.

En la planta del piso principal (lámina VIII) hay que destacar la ubicación dada por el arquitecto al palco real en el lado izquierdo del proscenio. Tal

disposición se vincula con la tradición francesa. Por ello traslada el área de los servicios reservados a Su Majestad como sala, gabinete, salón con columnas y habitación para la camarera a la correspondiente crujía lateral. El derecho está pensado para uso del presidente y las dependencias de clara correspondencia simétrica con las anteriores están explicadas para sala de lectura, salón de reunión con columnas y habitación para el camarero. En el ángulo de estas crujías laterales se disponen los gabinetes y los tocadores para señoras y caballeros.

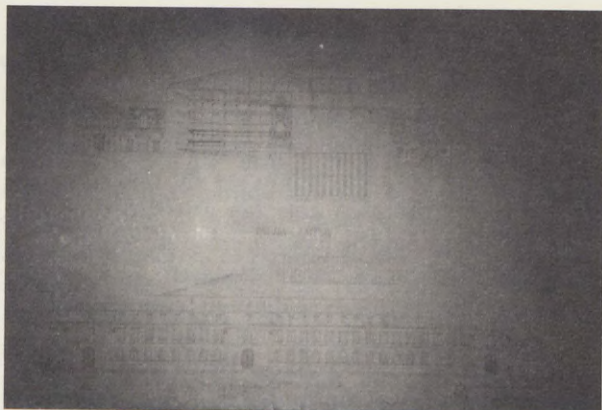
El centro de la fachada principal se halla delimitado por el salón de baile, al que precede el de comunicación con las galerías como espacios abiertos a las laterales y al corredor de la sala. En los ángulos interiores de tal curva el arquitecto traza las escaleras de acceso a las piezas superiores. La planta del piso principal, además de los espacios reservados para los cuartos de los actores, dispone, en las crujías laterales traseras, las Academias de música y de baile, así como las áreas contiguas indicadas para las habitaciones de ropería, y en la fachada trasera las habitaciones del director y del tesorero.

La figura del auditorio presenta, dos trazados de curvas: la primera corresponde a la línea de los palcos y es delineada circularmente, mientras la interior es de herradura por la disposición de las filas de asientos delanteros, que sobresalen de la vertical de los palcos, como se aprecia en la sección longitudinal CD. El arquitecto recurre en este plano al trazo de color para destacar esta disposición así como la del patio y los anfiteatros. El corte del auditorio

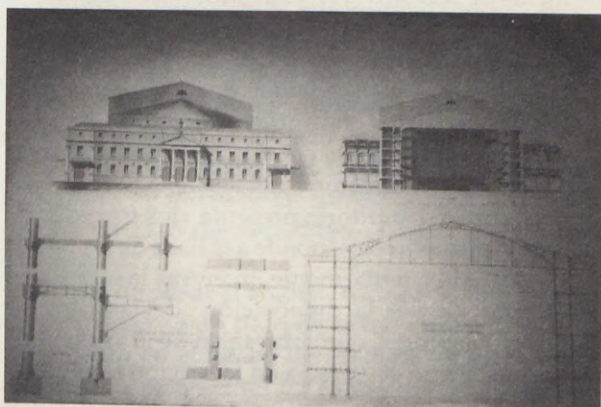


*Lámina IX: Juan José Fornés.  
Teatro para la Corte. 1849. Sección por la línea AB.  
Academia de San Fernando A-3346*





**Lámina X: Juan José Fornés.**  
*Teatro para la Corte. 1849. Sección longitudinal CD y fachada lateral. Academia de San Fernando A-3347.*



**Lámina XI: Juan José Fornés.** *Teatro para la Corte. 1849.*  
*Construcción de la embocadura y armadura en su mayor diámetro.*  
*Academia de San Fernando A-3346.*

muestra la distribución en cuatro pisos de palcos con los espacios que sobresalen de la vertical en el primero y en el principal, y un quinto piso dispuesto en anfiteatro, mientras en la planta baja delinea el perímetro en anfiteatro y el patio con el obligado desnivel para la visualidad de los espectadores más alejados del palco escénico. Asimismo dibuja debajo del espacio destinado a la orquesta la bóveda trastornada relacionada con la acústica. Por otra parte las secciones AB y CD (láminas IX, X) muestran la decoración elegida por el arquitecto para los interiores y también introduce en el proyecto de su teatro los diseños a mayor escala de la construcción de la embocadura y los detalles de los empalmes de la armadura (láminas XI, XII).

La fachada principal (lámina XIII) se organiza en tres pisos. Detrás de ella sobresalen los dos volúmenes correspondientes a la cubierta del auditorio y del escenario. El pórtico tetrástilo destaca tanto por su función de acceso al teatro a partir de una proporcionada escalinata como por la jerarquía arquitectónica concedida a tal ámbito por el arquitecto. Las cuatro columnas corintias sobre un pronunciado basamento se conjugan formalmente con el zócalo de los laterales y se estilizan al abarcar prácticamente las dos primeras plantas.

Tal distribución compositiva posibilita la sugerente verticalidad de la portada junto con el arquivado y el decorado frontón. La ornamentación destaca también en las alas de la mencionada fachada, correspondiéndole a cada una de ellas, además del vano de ingreso, la repetición de elementos embellecedores como las pilastras enmarcando los laterales, en los que sobresalen los tejadillos colocados sobre las puertas. Fornés los delinea como volúmenes diferenciados para evitar la dilatación horizontal que tal crujía presenta al exterior. El mismo juego visual se halla presente en la correspondencia vertical de los vanos y en la ruptura producida por las dos cubiertas. Éstas adquieren su magnitud volumétrica en la fachada lateral debido especialmente al corte de la caja posterior del escenario, que presenta la desproporcionada resolución de la crujía posterior.

La idealidad de los diseños analizados, firmados por Manuel y Juan José Fornés, aflora en el lenguaje planteado en los dos proyectos pues ninguno de los dos estudios dependen de un encargo. En tal caso los mencionados arquitectos estarían obligados a seguir los deseos del promotor del edificio teniendo presente las dimensiones del terreno, la ubicación en la ciudad y la obligada dependencia del presupuesto para llevar a cabo la construcción. Sin embargo, tienen un extraordinario interés al aportar su particular visión de la tipología teatral pues son dos de los eslabones que forman la cadena de la relevante historia de nuestro edificio-teatro en el siglo XIX. En este contexto se establece claramente la importancia del diseño, sea o no proyecto edificado, debido a las relaciones que existen entre la teoría y la práctica arquitectónica.

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA



# L'ALMODI DEL SENYOR REI DE LA CIUTAT DE VALENCIA

## PRECISIONES SOBRE SU HISTORIA CONSTRUCTIVA

### Introducción

La reciente intervención arquitectónica llevada a cabo en el antiguo edificio del Almodín de la ciudad de Valencia (1993-1996), convertido actualmente en espacio expositivo, entre otras cosas, ha contribuido a centrar la atención sobre un singular monumento de la arquitectura civil medieval valenciana, quizá hasta entonces poco estudiado a pesar de estar catalogado como Monumento Nacional desde 1969. Promovidos como complemento de las obras de restauración se publicaron



Vista del Almodín antes de su restauración

unos análisis de carácter histórico y arqueológico, que supusieron una primera aproximación que venía a resaltar la realidad material, tipológica y la condición del Almodín como espacio destinado a funciones comerciales de custodia y distribución del trigo, y por tanto eminentemente prácticas, incidiendo en la complejidad del edificio resultado de un largo y relativamente confuso proceso constructivo.<sup>1</sup> Sin embargo, y tal como se indicaba en estos textos, no se había más que realizado un primer acercamiento al edificio ya que continuaban sin resolverse una serie de incógnitas que afectaban a aspectos tan relevantes como su origen, fechas, autores o historia constructiva, que por otro lado, estudios de

carácter esencialmente tipológico no podían resolver, toda vez que se revelaban totalmente infructuosos para una mejor comprensión del edificio. Las noticias halladas sobre algunos de estos temas, obligan a una nueva reflexión, que destaque la importancia del Almodín como una de las contadas muestras, testimonio de la original arquitectura del siglo XV valenciano, época fundamental de su construcción, y de la peculiar reutilización y conservación de los edificios en su continua adaptación al paso del tiempo; situación, no obstante, que se ha visto alterado notablemente tras la última intervención que ha modificado la imagen y la propia realidad material del edificio.

El Almodín resume de forma brillante la capacidad de la arquitectura para ofrecer soluciones monumentales a espacios utilitarios, la habilidad para una continua adaptación, en la que manteniendo una estructura, se añaden y superponen elementos que armonizan de forma respetuosa con las obras preexistentes, la convivencia de una serie de técnicas constructivas que denotan su permanente evolución con el paso del tiempo, a la vez que se complementaban y combinaban con otras, pues en el Almodín se reúnen o se reunían cantería, albañilería y carpintería, como parte de un fecundo proceso histórico en cierta medida trastocado tras las últimas intervenciones. La posibilidad de aunar el estudio del edificio concreto con noticias documentales supone una nueva aproximación que, lejos de responder a todos los interrogantes que el Almodín nos plantea, pretende ofrecer algunas pistas que permitan un mejor conocimiento del propio Almodín así como de la arquitectura de su época, ya que no puede ni debe entenderse como un caso aislado, ya que se inserta en uno de los momentos más ricos de experimentación arquitectónica en la ciudad de Valencia.

(1) VV.AA., *El Almodín de Valencia, memoria de una restauración*, Valencia, 1996



El origen del Almodín actual, situado en la calle del mismo nombre, en el corazón del barrio de la Seu de Valencia, se remonta a comienzos del siglo XV, aunque siempre entendiendo que su construcción partió a su vez de estructuras previas, siendo un edificio que va adquiriendo una particular fisonomía a lo largo de sucesivas intervenciones de ampliación y consolidación, constantemente tendentes a aumentar el espacio para poder atender a una demanda, la del trigo, en permanente aumento a lo largo de todo el siglo. Básicamente se puede describir como de planta cuadrangular irregular, albergando una zona central ancha y alta separada de las laterales que la envuelven por arcadas, estando esta zona central cubierta por una techumbre de madera que se resolvía al exterior en tejado a dos aguas. Su configuración formal y los materiales empleados denotaban su origen medieval, con una estructura fundamentalmente de paredes de albañilería, realizadas con las técnicas de la tapia valenciana, arcos de potente cantería para la separación entre las naves y para el pórtico y portal de entrada y carpintería en los sistemas de cubiertas. Esta aparente simplicidad enmascara muchos aspectos controvertidos como es el del momento de la adopción definitiva de su planta, la diferente configuración de las arcadas, la cubrición del patio central o la construcción del frente porticado hacia la Plaza de San Luis Beltrán, cuestiones todas ellas que han suscitado diversas opiniones y que nos incitan a intentar comprender su proceso constructivo y las soluciones adoptadas.

### *Los orígenes del actual edificio*

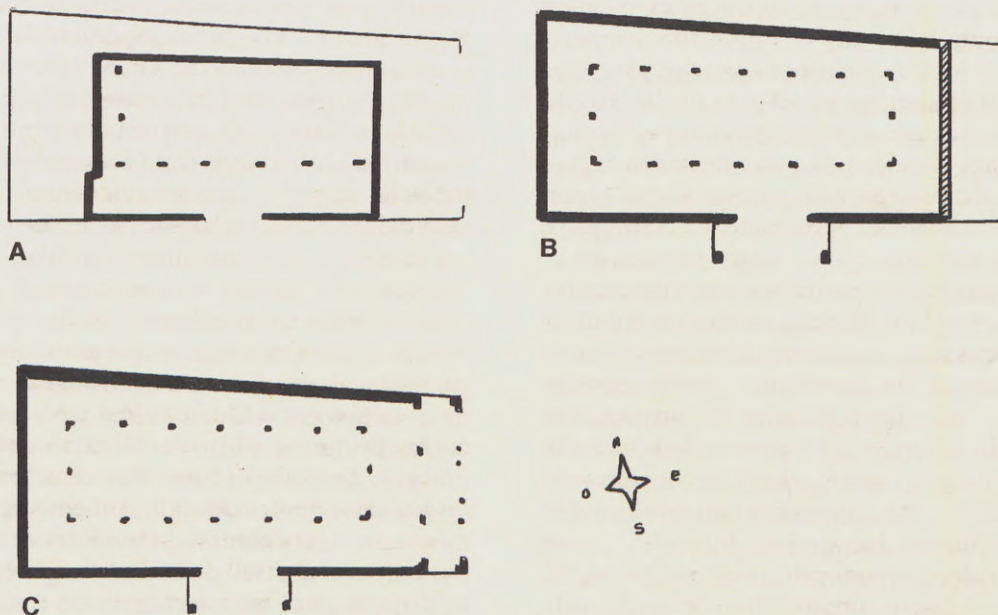
No vamos a insistir en estas páginas en temas que ya han sido analizados de forma bastante exhaustiva con motivo de los ya citados estudios, como las funciones desempeñadas por los almodines, los diversos edificios de esta tipología en España, la existencia de varios almodines en la zona valenciana y más concretamente en la propia ciudad o su condición de edificios comerciales. Pero sí que conviene precisar determinados aspectos sobre el origen de la actual construcción, que seguían siendo confusos o aún cuestionados en los recientes estudios. Uno de los temas más controvertidos en la bibliografía que se había ocupado del Almodín era precisamente el de la fecha de inicio de su construcción, que tras las últimas investigaciones parecía establecerse hacia el año 1417, zanjando una polémica que se mantenía desde las primeras alusiones historiográficas, en las que se ofrecían dos posibles fechas,

la de 1417 y la de 1517. A pesar de decantarse por la primera, la mayoría de los autores se inclinaban por considerar las primeras obras en el Almodín como mero aprovechamiento de construcciones anteriores, sin especificar claramente cuando lograba el Almodín su tipología propia. Hoy podemos conocer, en parte, el alcance de estas obras que en realidad suponen el comienzo de la configuración definitiva del Almodín actual, con lo que podemos reseñar que una parte significativa de su aspecto final se consolida en fechas tan tempranas como la de 1417, pudiendo considerarse ésta como la de verdadero inicio de la construcción, ya que suponen la definitiva decisión de remodelar las estructuras sobre las que se asentaba el primitivo almodín introduciendo elementos como las paredes de tapial coronadas por almenas o el sistema de arcos en el interior que aun hoy subsisten.<sup>2</sup>

Las alusiones documentales al Almodín actual, no obstante, son muy anteriores y al parecer ya ocupaba su actual emplazamiento hacia el año 1270, encontrándose incluso una breve descripción del mismo de 1307. El acta de Ordenación del Almodín de 1307, mencionaba un total de al menos doce arcos, dando algunos de ellos hacia un patio.<sup>3</sup> Esta acta de ordenación se reflejaba en las Ordenanzas Municipales, aunque en algún determinado momento, quizá relacionado con la fecha de 16 de agosto de 1379 en que el rey Pedro II da permiso para instalar Almodín en Valencia, el edificio pasó a propiedad real, y durante buena parte del siglo XV fue la administración real la que controló las obras en el Almodín. Se produce por tanto una dualidad que afecta al edificio y que ocasiona que las obras de buena parte del siglo XV estuvieran regidas por los representantes del rey mientras que el mecanismo de abastecimiento de trigo estuvo regulado por el Consell Municipal.

- (2) Un resumen sobre las consideraciones bibliográficas existentes sobre el Almodín que presenta a los diversos autores que han tratado el edificio en AGUILAR, I., *L'Almodí de Valencia i els espais del comerç*, Valencia, 1996
- (3) CAMPS, C., "Intervención arqueológica" en *El Almodín de Valencia, memoria...* opus cit., pp. 115-116, cita un documento publicado por Gómez Serrano, N.P., (1928), que describe el Almodín a principios del siglo XIV, se habla de "III voltes, III voltes e pati que te tro a la carrera com hon entra en lo dit almodi a la ma sinistra, V voltes que romanen ab tota aquella plaça ques debes la man dreita com hon entra en l'almodí"





Fases constructivas del Almudín. A) El Almudín hacia 1417-18.  
B) El Almudín hacia 1455-58. C) El Almudín hacia 1496-99

### *Etapas constructivas y sistema de organización de obras*

Las más importantes etapas constructivas o de intervención significativa en el Almudín, en las cuales se configurará su aspecto definitivo, se producen a lo largo del siglo XV en sucesivos momentos, pudiéndose constatar tres fases principales. Una primera actuación es la ya citada correspondiente a los años 1417-18, otra segunda e importantísima fase se produce entre 1455 y 1458, y por último una intervención entre 1496 y 1499. De las dos primeras tenemos datos bastante concluyentes que nos informan con relativa precisión de las obras que se estaban llevando a cabo, así como de los maestros que las dirigían y de las intenciones concretas de construcción. No obstante, queda por determinar el alcance de las obras de la última fase, sobre la que menos datos disponemos, por lo que no conocemos con exactitud algunas de las posibles intervenciones posteriores que parecen afectar aspectos tan significativos como el pórtico abierto hacia la plaza de San Luis Beltrán, que ha supuesto a su vez una de las más destacadas recuperaciones llevadas a cabo por la restauración, o la definitiva cubrición con techumbre de madera del patio. Estos dos elementos arquitectónicos, quizá los más cuestionados por los historiadores, siguen permaneciendo en el terreno

de las hipótesis, lo que nos confirma que serán necesarios futuros estudios que permitan dar soluciones a aspectos aún controvertidos. El resto de obras llevadas a cabo en los siglos siguientes no alterarán de forma sustancial el aspecto básico del edificio obtenido a lo largo del siglo XV y parte del XVI. Serán obras que afecten a elementos secundarios o que en todo caso supongan una alteración parcial de parte del edificio, pero por lo demás, lo que define su planta, estructura y materiales son las intervenciones citadas, fechadas todas ellas en los siglos XV-XVI, con determinadas modificaciones posteriores sobre una construcción plenamente establecida en esas fechas.

El proceso constructivo viene determinado por la propia consideración sobre la propiedad del edificio y los agentes que lo debían controlar. Aunque la mayor parte de la bibliografía define al Almudín como un edificio municipal y constatamos que son bastantes las referencias al Almudín por parte del Consell Municipal, es decir del gobierno de la ciudad, porque era el edificio que custodiaba el trigo como depósito y lonja y por tanto del que dependía el abastecimiento de los habitantes de Valencia; no obstante, el edificio fue durante buena parte del siglo XV de propiedad real. No hay que olvidar que se trataba del "Almodi del Senyor Rei", y que las



principales obras, al menos en las dos fases iniciales estuvieron controladas por la administración real, que dispuso de los funcionarios necesarios para ello, mientras que el sistema regulador de los trigos dependía de funcionarios municipales supervisados por el *mustafaç*, regidos por una minuciosa reglamentación. Las constantes referencias al Almudín por parte de la documentación municipal y a su vez la presencia de escudos de la ciudad, encima de la puerta, en el pavimento central y encima del porche a la plaza de San Luis Beltrán, habían contribuido también a ocasionar esta confusión en torno al edificio. A pesar de ello, constatamos que los escudos no pertenecen a las fases iniciales de construcción ya que cuando se construye el pórtico de la entrada no se coloca ningún escudo, el del pavimento está fechado en 1571 y los del pórtico son también del siglo XVI, años en los que el Almudín ya se encontraba totalmente sometido a control municipal.

Por tanto, el sistema organizativo de las dos primeras fases de obra es el propio de las obras regidas por la administración real y no era distinto al que se empleaba en la mayor parte de las grandes construcciones de propiedad real del siglo XV. Sabemos de la participación de algunos de los maestros más destacados en el medio valenciano lo que implica una alta consideración del edificio y del alcance de la obra, que no sufrió en ningún momento una atención menor por tratarse de un edificio de carácter comercial. Al ser un edificio de propiedad real y no municipal, la obra aparecía supervisada desde el punto de vista económico por el "*batle e rebedor general del Regne de Valencia*", quien a su vez contaba con la ayuda del notario o administrador que en cada año concreto trabajaba para la contaduría real.

Por otro lado, los maestros de la obra estaban relacionados con el Palacio Real y eran los maestros que solían trabajar en las obras reales. Por lo general, había siempre dos maestros, uno denominado el maestro mayor de la obra que en el caso del Almudín, era el maestro encargado de la albañilería, al que se podía nombrar con el título de "*mestre de l'obra de vila*" o "*mestre maior*", quien a su vez solía ostentar el cargo de "*mestre de las obras del Senyor Rei*", y por tanto estaba al frente de todas las obras de propiedad real.<sup>4</sup> Y otro, el "*mestre pedrapiquer*", encargado de la cantería, y que aunque no contaba con un nombramiento real explícito, ya que éste se reservaba exclusivamente al maestro de albañilería, era el cantero que normalmente trabajaba para el Palacio Real y lo hacía en igualdad de condiciones

y con el mismo salario que el denominado maestro mayor. Ambos maestros disponían de sus correspondientes cuadrillas de obreros. También se contrataba de forma puntual a maestros carpinteros que ya en las obras de 1455, correspondieron al también maestro de "*obras de fusta del Senyor Rei*". Por tanto, todos los maestros que intervienen en la construcción del Almudín en las sucesivas fases de la obra, son maestros de primer orden vinculados de forma directa a las obras reales, con una actividad destacadísima en la configuración de la arquitectura del siglo XV valenciano, ya que podemos reseñar la participación en el Almudín en sus sucesivas fases de nombres como Guillem Just y Miquel Navarro en los primeros años del XV, a Vicent Gallent y Francesc Baldomar en los años centrales del siglo. En los años finales de siglo, sin embargo se documenta un mayor control de las obras en el Almudín por parte del Consell de la ciudad, quien por lo tanto dispuso para las mismas de los maestros de la ciudad, el albañil Pere Bevia y el cantero Pere Compte; ya que en las obras financiadas por el Consell de la Ciudad existía la misma dualidad en los cargos, una doble presencia de cuadrillas de albañilería y cantería en igualdad de condiciones.

#### *Las obras de 1417-18*

Las obras iniciadas en agosto de 1417 en el "*Almodi del Senyor Rey situat dins la ciutat de Valencia*", fueron dirigidas por Guillem Just en calidad de maestro mayor, entonces maestro de obras del Palacio Real, autor de obras significativas en el Palacio entre 1413 y 1437<sup>5</sup> mientras que el maestro cantero era el también maestro relacionado con las obras reales, Miquel Navarro, autor del claustro del monasterio de San Francisco, entre otras o colaborador en el archivo de la corte civil o racionalato del maestro de la ciudad Joan del Poyo.<sup>6</sup>

(4) En las obras de 1417 el título más frecuente que aparece en los datos de jornales es el de "*mestre maior*" mientras que en las obras de mediados de siglo aparece el de "*mestre d'obra de vila*"

(5) Sobre Guillem Just en el Palacio Real ver Archivo del Reino de Valencia, en lo sucesivo, ARV, sección: Mestre Racional, signaturas: 9158 y 9209

(6) Sobre el cantero Miguel Navarro, ver SANCHIS SIVERA, J., "Maestros canteros y lapicidas valencianos en la Edad Media" *Archivo de Arte Valenciano* 1925, pp.23-52; y para su colaboración con el destacado maestro de la ciudad Joan del Poyo, ver SERRA, A., "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)" *Ars Longa*, 1994, pp. 111-119



Las referencias a las obras concretas en el Almudín en esos años nos hacen pensar en una importante intervención sobre un edificio preexistente que es en parte demolido para poder realizar una nueva obra. A partir de 1417 se procede a la construcción de unos elementos a modo de porches que rodean un espacio central, que en aquellos años posiblemente estaba aún ocupado por las edificaciones precedentes y que seguía lindando con una serie de inmuebles que con el tiempo se van adquiriendo para ampliar el espacio del Almudín hasta que finalmente llegue a ocupar una manzana completa. Los porches se conciben como espacios longitudinales delimitados por paredes en el frente que daba a la calle y por arquerías en la parte interior, estando a su vez divididos en dos pisos, por una cubierta de separación. Estos porches, tratados como elementos envolventes, se definen como *clausura* o *claustra*, denominación que hace pensar en una idea similar a la del claustro de un monasterio, es decir pasillos cubiertos abiertos hacia un espacio central y ordenados por arcos. De la documentación se deduce que en estos primeros años se tenía intención de rodear el conjunto del edificio con estos claustros ya que se habla tanto de la “*primera*” como de la “*segona claustra*” y de los arcos de los lados menores, aunque sabemos que no se pudo llevar a cabo el conjunto de la obra y que los arcos de la denominada “*segona clausura*”, actualmente los del lado este, serían construidos en una fase posterior. Los que sí se realizan en estos años son cinco arcos del lado sur y dos del oeste así como una portada principal y la fachada que da a la actual calle del Almudín con un coronamiento de almenas de piedra.

Los preparativos para la realización de obras en el Almudín debían remontarse a comienzos del siglo XV, en que se documentan varias disposiciones tomadas por el Consell de la ciudad en relación con el Almudín. Así en 1409, el subobrero anota los gastos por derribar las casas de l’Almodí, lo que nos induce a pensar que parte de las edificaciones que anteriormente se destinaban a funcionar como Almudín, son ya derribadas en esas fechas y que se está preparando el terreno para poder llevar a cabo la nueva obra. En 1413, hay otra disposición que menciona la posibilidad de que una parte que lindaba con la casa de Ramón Vilaragut, que no será adquirida hasta años más tarde, fuera ya incorporada al edificio del Almudín para su ampliación. Mientras que en ese mismo año también se deliberaba para la ampliación de la casa del Pes de la

Farina, edificación complementaria y adyacente al Almudín, de cuya memoria actualmente conservamos la calle del mismo nombre. Las obras definitivas en el Almudín sabemos que dan comienzo en agosto de 1417, aunque desde mayo del año anterior se realizaban importantes compras de materiales sobre todo de ladrillos con destino al Almudín.<sup>7</sup>

En cuanto al desarrollo concreto de las obras, los primeros trabajos precisamente, realizados en el mes de agosto, son de demolición de paredes, “*enderrocar parets*”, empezando en el mes siguiente a descubrir y solucionar el problema que planteaba el paso de una acequia por dentro del Almudín, para a continuación alinear y abrir los cimientos y realizar las nuevas paredes de tapia.<sup>8</sup> Por tanto se trata de una construcción que en determinadas partes se comienza desde los cimientos y que en estos primeros meses de obra consiste en la preparación de esos



Vista interior del Almudín en la actualidad

- (7) La documentación sobre la primera fase de obras en el Almudín se conserva en ARV, sección: Mestre Racional, signatura: 9247, en un cuadernillo con el título de “Compte que Benet mmercader sobrestant de la obra del Almodi del Senyor Rei ques en la ciutat de Valencia ha donat de la obra de dit almodi. Es a saber del XIII del mes de maig del any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCCXVI en lo qual dia commensa a comprar e fer provisio de rajola e per jornades tro per tot XXI dia del mes de marc del any 1418” En la siguiente página indica “Obra del Almodi del Senyor Rey situat dins de la ciutat de Valencia axi en compra de rajola, calç, reble, arena, cabaços, cordes, algeps, fusta, claus e altres diverses coses necesaries a la dita obra, fonch començada en lo mes de agost any Mil CCCC deset”
- (8) ARV, sección: mestre Racional, signatura: 9247, fol. XXXII, Dates de jornals, “A XII d’agost 1417, començaren a fer faena en la obra ço es per denegar lo dit almodi e metre lo pertret” “XXIII, per enderrocar parets” “A II de setembre, per obrir los fonaments e descobrir la mare que pasa dins lo dit almodi”



cimientos y la elevación de las paredes de tapia, realizadas con el tradicional sistema de construcción de “filadas de argamasa” superpuestas; mientras que en otras partes sólo se procede al recrecido del muro. Estos datos documentales coinciden en buena medida con el estudio arqueológico que precisaba la existencia de una alberca y de una canal que hacia mediados del siglo XIV se superpuso en un primer tramo a la acequia islámica. Las paredes que daban al exterior se coronaban con almenas de piedra en las que se abrían arpilleras para defensa, aspecto éste recuperado tras la reciente intervención.<sup>9</sup>

Por otro lado comienza la apertura de los cimientos y agujeros para los pilares que debían soportar los arcos. Se constata la existencia de pilares y arcos anteriores que se desmontan y se entregan como material al cantero Miguel Navarro, encargado de la construcción.<sup>10</sup> Estos nuevos arcos constituían lo que en la documentación se denomina “primera clausura del almodí” y que corresponde en la actualidad a los arcos situados en la zona sur, paralelos a la calle del Almodín y a la entrada principal del edificio.<sup>11</sup> Estos arcos, en número de siete fueron los realizados por el cantero Miguel Navarro, cinco formarían parte de la arquería paralela a la calle, es decir los cinco arcos más orientales, y los otros dos cerrarían el patio por el lado oeste, ya que en estos años el Almodín lindaba con la parte trasera de otro edificio de función complementaria conocido como “Pes de la Farina”, que por delante se abría a la calle del mismo nombre, construyéndose entre ambos una pared medianera.<sup>12</sup> Posteriormente, estos edificios fueron separados abriéndose entre ellos la calle del Salvador tal y como se aprecia en el plano de Manceli. Los dos arcos en la clausura del Almodín que lindaban con el lado del Pes de la Farina pueden identificarse con los arcos que en su día estuvieron cerrando el muro oeste, sustituidos en una fase posterior por los actuales, algo más apuntados y quizá reutilizados, ya que sabemos de nuevas intervenciones en esta zona.

Posteriormente, se procedió a subdividir este porche en dos pisos mediante la construcción de una cubierta lisa de madera, apoyada en un sistema de ménsulas de piedra o “permodols” que aún hoy son visibles en las paredes, en las que apoyaban las vigas sobre las que a su vez se tendía una cubierta realizada con el tradicional sistema de “parrafulles y mig llistons”.<sup>13</sup> Este pasillo lateral se cubría por un terrado plano a modo de pasillo de ronda, en el que se disponían canales de piedra para evacuación de las

aguas y culminaba por medio de un antepecho formado por almenas o “merlets” de piedra, también visibles en la obra actual.<sup>14</sup> Navarro también se encargó de la construcción del portal principal, que inicialmente estuvo coronado por almenas de piedra (“per fer lo portal e merlets de pedra que son sobre aquell”).

La imposibilidad de finalizar las obras determinaría una solución de compromiso entre los nuevos elementos constructivos y los existentes, que dada la escasez de datos obliga a plantear diversas hipótesis. Por un lado, en la documentación hay continuas alusiones a un almodín que ya existe y que se está rodeando por una nueva construcción que parece dispuesta con un cierto carácter defensivo con sus muros coronados por almenas y arquerías abiertas hacia una zona central. Por otro lado, las escasas alusiones a este *almodí* hacen referencia a elementos que posteriormente serían completamente eliminados como son los arcos viejos. Precisamente, las últimas actuaciones de esta fase de obras consistieron en blanquear y reparar “les parets e voltes dins lo dit almodí”, lo que nos hace pensar que en esta primera actuación se mantuvo una parte importante del edificio preexistente. La

- 
- (9) ARV, sig: 9247, fol. II, “carregues de raoles per un cos de tapia ques feu damunt la cuberta per apitrador e fer bardes en los dits apitradors e los xarpels dels merlets en la dita obra del dit almodí”
  - (10) ARV, sig: 9247, fol. XXXI, “item pos en data los quals los dits en Francesch Siurana dona an Miguel Navarro piquer per stall de set archs de pedra picada que ha fet en lo almodi que lo Senyor Rei ha en la ciutat de Valencia e per fer lo portal e merlets de pedra que son sobre aquell e per onze canals axi mateix de pedra ab condicio que totes les pedres dels archs vells que solien esser dins lo dit almodi fossen al dit en Miguel Navarro”
  - (11) ARV, sig: 9247, “per obrar los fonaments hon se son mudats los pilars de les archades primeres del dit almodí” “per acabar de obrir los clots per fer los fonaments dels pilars de la primera clausura del dit almodí”
  - (12) ARV, sig: 9247, fol. 48, “per obrar en les dites parets e tapiar damunt la paret ques migera entre lo dit almodi e lo pes e obrir tres peus de archs lo hu en la clausura primera e les dos en la clausura de les espatles del pes”
  - (13) ARV, sig: 9247, a partir de noviembre comienzan los pagos por trabajos de las cubiertas, fol. 50 r<sup>o</sup>, “per obrar lo bigam e fer forats en les parets per metre permodols” “per obrar les bigues, fulles e serrar perfills e mig llistons” “per obrar les parrafulles e mig llistons e rasar los archs e començar a metre permodols de la part de dits archs”
  - (14) Los últimos pagos son por pavimentar los terrados y poner los canales de evacuación de aguas “per pahimentar e perfilar en les dites cubertes, e metre canals grans que donen en la carrera”



breve descripción del almodín fechada a comienzos del siglo XIV parece aludir a la existencia de doce arcos, que la documentación denomina “*boltes*”, algunos de estos arcos serían sustituidos por los siete nuevos arcos que realiza Navarro en esta primera fase de obras, mientras que otros arcos se mantendrían a la espera de ser sustituidos en una segunda fase.

Esta idea de porches envolventes se ratifica en la documentación que informa sobre la obra de mediados de siglo, ya que al parecer en esos años, la intención fue acabar de rodear por completo el Almodín y finalizar lo que había sido tan sólo comenzado en los años anteriores y que por motivos desconocidos, atribuibles normalmente a dificultades económicas, se había visto interrumpido.

### **Obras de 1455-1458**

A pesar de las obras de 1417, los problemas persistían en el edificio y encontramos varias alusiones documentales a las que han hecho referencia las investigaciones anteriores sobre el Almodín, sobre el mal estado de determinadas partes. En 1450 se mencionan los desperfectos ocasionados por el torno de los animales en una de las paredes, en 1453 se señala que se debía hacer un postigo en una casa situada en una esquina del Almodín, contigua a otra que la ciudad había ya comprado para ensanchar el dicho Almodín o más claramente en 1456, los jurados de la ciudad manifiestan al Consell el estado de ruina que presentaban algunos muros. Esto ocasionaría la segunda fase de obras importantes en el Almodín que abarca entre los años 1455 y 1458. A pesar de esta alusión al Almodín por parte del Consell Municipal, será nuevamente la administración real la que se haga cargo de las obras con un sistema organizativo muy similar al de la fase anterior.

En estas obras se documenta la participación directa de los entonces maestros adscritos a las obras reales, estando los aspectos administrativos dominados por los mismos cargos del Batle general y del notario real. Los maestros fueron los mismos tres maestros que trabajaban para el Palacio Real cada uno en su especialidad y con su propia cuadrilla de obreros, el maestro de *obra de vila* Vicent Gallent, el maestro cantero Francesc Baldomar y el carpintero Jacme Lombart. Todos ellos de probada trayectoria especialmente en el caso de Baldomar, siendo no menos significativa la de Vicent Gallent quien al acabar su intervención en el Almodín realizó diversas obras en el Palacio Real entre 1456 y 1466 o la del

carpintero Jaume Lombart. Nos interesa indicar que con el maestro Francesc Baldomar trabajaban en el Almodín algunos de los canteros que le acompañaron en la Capilla Real que se estaba construyendo en estas mismas fechas en el monasterio de Santo Domingo y obra con la que tuvo que compaginar su actuación en el Almodín, entre los que cabe mencionar a Miguel Navarro el joven, Nicolau Bonet, Johan de Cabeçon, Joan Lopiz, Joan Reig, Jacme de Deu o Pere Compte.

Las obras que comienzan en julio de 1455 se describen como “*obres que se son estades fetes en los porches, archs e cuberta que de nou se son fetes en lo almodi de la ciutat de Valencia ques del Senyor Rey e pahimentar en lo dit almodi*”.<sup>15</sup> En esta fase, por tanto, parece ser que se consigue realizar lo que en la primera había quedado interrumpido, y que seguía siendo una construcción de porches, rodeando un espacio central, constituidos por paredes exteriores de albañilería y arcadas de cantería y cubiertos por techumbre de madera. Además se complementaban determinadas partes ya realizadas en la fase anterior como fue la construcción de un porche situado delante de la puerta principal, que daba a la denominada calle del Almodín o como se indica en la documentación hacia el “*carrer maior*”. Este porche era reconocible en la planta y alzado así como en la descripción que del Almodín se recoge en el denominado manuscrito del platero Suárez fechado en 1796, en el que se menciona la existencia de un porche sostenido por dos pilares altos con sus capiteles y escudos de la ciudad, rodeado todo por unos bancos de piedra. Precisamente este porche con sus dos agujas o pilares es el primer encargo que recibe Baldomar en agosto de 1455 y que lo vincula a las obras del Almodín.<sup>16</sup>

(15) La documentación sobre esta fase de obras se conserva en ARV, sección: Mestre Racional, signatura: 9825, bajo el siguiente encabezamiento “*Dates e despeses fetes per en Pau Rosell notari administrador de les obres que de manament e ordinacio de Berenguer Mercader cavaller batle e rebedor general del Regne de Valencia se son estades fetes en los porchens archs e cuberta que de nou se son fetes en lo almodi de la ciutat de Valencia ques del Senyor Rey e en pahimentar lo dit almodi. Foren principiades dimecres a XXIII dies del mes de juliol del any MCCCCLV*”.

(16) ARV, sig: 9825, Fol. 13 vº, Pedrapiquers per a piquar les pedres per a la agulla del portal del dit almodí, an Francesc Baldomar, mestre” Fol. 15, “*Dona e paga an Benet Lorens pedrapiquer CVII sous VI d. ço es CIII sous VI d. adaquell deguts per lo preu de trentasis pedres que tenen totes de larch XXXV pams e mig que de aquell foren comprades per obs dels pilars que son estats fetes davant lo portal del dit Almodi a raho de II sous III d. lo palm entevinch en la dita compra en Francesc Baldomar mestre de la dit obra*”



Tras la colocación de las agujas, el maestro carpintero Jaume Lombart realizó su correspondiente cubierta de madera y tejas, que quedó finalizada el 15 de noviembre de 1455.<sup>17</sup>

En realidad, el resto de la obra no da comienzo hasta febrero de 1456, en que ya había sido adquirida una de las casas colindantes, la casa de mossen Ramon Vilaragut, estaba solucionada la medianera con el edificio del Pes de la Farina y con otras partes que no se especifican. En conjunto, suponen poder ampliar el Almudín derribando paredes y aumentando el número de arcos. Precisamente los trabajos comienzan por el lado colindante con la casa de mossen Vilaragut, derribando el muro que daba hacia esta casa para poder marcar los límites del Almudín en esta zona mediante la construcción de una esquina de sillería y nuevos arcos en el interior.<sup>18</sup> En este punto conviene señalar que a pesar de que los Vilaragut eran una familia importante, la casa que es comprada para la ampliación del Almudín, debía de ser una edificación de modestas proporciones ya que se define en la documentación como "*alberch*", y no debía tratarse de un palacio señorial, como ha sido propuesto en anteriores estudios. Por lo demás, tampoco estamos de acuerdo con la hipótesis de que parte del sistema de arcadas del Almudín procediera o estuviera relacionado con el patio de esta casa. La casa de los Vilaragut fue una edificación una vez adquirida se utiliza para ampliar y permitir la construcción de los nuevos porches, que pensamos conforman la crujía actual situada en la zona norte, que se corresponde con un nuevo sistema de arcadas cuyas características denotan una cronología de mediados de siglo. En cualquier caso no se mencionan el número de pilares y arcos que se están realizando en esta parte denominada "*deves la part del alberch de mossen Vilaragut*", en que también se construye un porche con sus tejas. Estos arcos situados en la zona norte pertenecientes a la fase de obras que dirige Francesc Baldomar presentan unas soluciones estereotómicas similares a las de los arcos realizados por este mismo maestro en la ampliación de la catedral valenciana, obra conocida como Arcada Nova, y en la que se presenta a una escala más monumental unos enjarjes horizontales abandonando la anterior disposición radial que sin embargo se observa en arcos de cronología anterior.

También se realizarían nuevamente pilares y arcos hacia la parte de la plaza donde se situaba la casa del Pes de la Farina, y más concretamente en una esquina del Almudín realizada en piedra en la parte

de esta casa que aún hoy se puede observar. Estos serían los dos arcos situados en el lado oeste del Almudín, con lo que quedaría definitivamente configurada esta zona que lindaba con la casa del Pes de la Farina, que permitía la ampliación del Almudín por el lado oeste, hecho que también coincide con los datos aportados por el registro arqueológico.<sup>19</sup> Precisamente en esta zona y coincidiendo con la intervención de Francesc Baldomar se suceden algunas modernas soluciones estereotómicas como los arcos en esquina y rincón, con un despiece de dovelas revirado, que nos indica el avanzado estado de la investigación del corte de la piedra con soluciones que se repiten en algunos edificios de cronología imprecisa de la ciudad de Valencia como en el actual Palacio de la Scala.

Además de la obra de cantería, que correspondía a los arcos y pilares, tenemos los datos sobre las cubiertas de los porches, "*de parrafalles y llistons*", en la parte que daba hacia el alberch de mossen Ramon Vilaragut. También de albañilería se construirían las paredes por encima de los arcos. En estos años y al igual que en la fase anterior se realizaba un gran alero de madera que rodeaba por completo el Almudín a cargo del maestro carpintero Jaume Lombart, alero éste que fue completamente eliminado en las reparaciones realizadas en el Almudín en el año 1874, debido a su mal estado de conservación y que supuso una de las principales alteraciones del aspecto exterior del edificio.<sup>20</sup>

(17) ARV, sig: 9825, fol 4, hay compras de madera para el porche y cubierta del almodi, dirigida la obra de la madera por el carpintero Jaume Lombart. En el fol 28 vº se señala "En lo present dia XV de noembre fonch acabat lo porche del almodi vers lo portal"

(18) ARV, signatura: 9825, "Dilluns a XV de febrer tornaren a continuar dita obra del dit almodi en derrocar la paret o mur deves la casa de Mossen Vilaragut". A partir de 4 de mayo ya se habla de los pilares de los arcos "per pedra per obs de fer los pilars dels archs ques obren en lo dit almodi a la part de la casa de Mossen Ramon de Vilaragut" " Compra de pedra per ops de les arquades del dit almodi".

(19) ARV, signatura: 9285, fol. CXIIIrº Dijous a X de març del dit any (1458) continuant en la dita obra faent la tanqua del dit almodi deves la plaça hon respon lo pes faeren faena los següents en los archs e tapies davant lo dit pes", fol. CXX vº 7 de abril 1458, " fonch pagat a Miquel Navarro, Pere Compte, Nicolau Bonet e en Johan de Cabeçon piquers DLX sous per los quals intervinchi Francesc Baldomar mestre de la dita obra e a consell de aquell etc es estat convengut dar a estall a aquells de obrar e paredar lo canto de pedra ques fet en la casa del pes ques a la part e attinent de la part on esta lo portal del almodi..."

(20) Ver AGUILAR, I., opus cit.,



A partir del 10 de marzo de 1458, hay una deliberación que propone la continuación de la obra de los porches, "*quels porches se segueixen continuament entorn del Almudín*", completando definitivamente la planta del Almudín con la realización de los arcos del lado norte y la construcción de una pared en esta zona que daba hacia la calle Angosta del Almudín, pared que se asienta sobre la antigua muralla islámica que había constituido hasta entonces el límite por el lado norte y que se corta a una cierta altura para erigirla de nuevo a mediados del siglo XV. También se construyen entre los arcos, unos muretes de separación que permitían la ordenación y clasificación del cereal, que fueron eliminados con la conversión del Almudín en Museo Paleontológico.

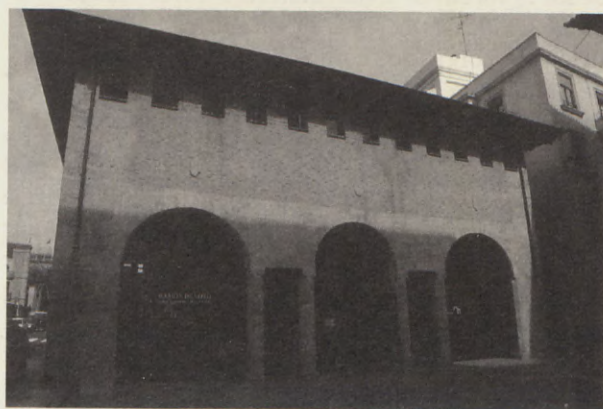
En todos estos datos no hay referencia alguna a la configuración del espacio central, un espacio quizá abierto o en el que aún podían persistir restos de las edificaciones antiguas, de las que al menos aún quedaban algunos arcos viejos, que fue necesario reforzar porque parecían explotar por el peso de la cubierta "*fon necessari pugar los archs vells de la primera cuberta entrant en lo dit almudi per que mostraren esclatar per lo pes de la primera cuberta del porche*".<sup>21</sup>

Por tanto, y según nuestra hipótesis, al finalizar esta nueva fase de obras, prácticamente se encuentra configurada la forma del Almudín con porches, concebidos como estructuras longitudinales en todos los lados, con grandes paredes de argamasa hacia el exterior coronadas por almenas de piedra, y arcadas hacia la zona interior, y divididos en dos pisos, y posiblemente un patio central, abierto. Aunque nuevas obras de 1479 nos hacen dudar sobre el hecho de que todos los arcos estuvieran abiertos hacia el centro o sobre la existencia ya en esta fecha de una cubierta en el Almudín. Las dudas surgen ante la constatación de una decisión tomada el 7 de julio de 1479 de abrir unas ventanas con rejas hacia la parte izquierda del Almudín y hacia la plaza de San Esteban. El motivo de la apertura de estas grandes ventanas era la carencia de ventilación del trigo que causaba su pudrición, lo que implica que quizá no había un patio abierto en la zona central, ya que estas ventanas estaban previstas en la parte baja, es decir en el piso inferior y en correspondencia con los arcos. Esta nueva obra en el Almudín aparece descrita como "*obra que ses feta dins lo Almudi ques del Senyor Rey en fer dues rexes grans de ferre perque la gent que passant vese dins aquell e encara perque los forments se corcaven per no tenir ayre*", y fue realizada por el entonces principal maestro de albañilería del Palacio Real,

Francesc Biulaygua.<sup>22</sup> Al menos una de las grandes ventanas sería la que se situaba dando hacia la calle del Salvador, ventana y reja que ha sido eliminada en la restauración, y otra en la fachada recayente hacia la Plaza de San Luis Beltrán, que en su día sería eliminada tras la construcción del porche abierto posteriormente hacia esta plaza. Quizá ya en fechas tan tempranas como mediados del siglo XV se planteó un espacio cerrado que permitía un mejor aprovechamiento de las zonas destinadas a custodiar el trigo mientras que la zona centro posibilitaba una mayor fluidez en la circulación. Esta cubrición sin ventilación ocasionaba pudriciones en el cereal que obligó a establecer unas corrientes de aire en dirección este-oeste, a la espera de una solución más adecuada que vendría de la mano de una cubierta sobre arquillos que posibilitaba esta ventilación, solución quizá alcanzada en la siguiente fase de obras.

#### Obras de 1496-99

Esta fase de obras es la que nos ofrece mayores interrogantes ya que tenemos referencias secundarias y poco explícitas. Ya no está dirigida ni controlada por la administración real y todas las noticias proceden del Archivo Municipal, ya que en un determinado momento entre los años 1480 y 1495, el Consell Municipal pasó a controlar no sólo el abastecimiento del trigo sino también las obras de



Pórtico hacia la plaza de San Luis Beltrán

(21) ARV, signatura: 9285, fol. CXXX rº, 26 de septiembre de 1458

(22) ARV, sección: Mestre Racional, signatura: 9126, al final del cuadernillo aparece definida como "*obra ço es en fer dues rexes grans de ferre en la paret de dit Almudi per que los forments que dins aquell eren se guastaven per no tenir ayre e encara que tot hom ves dins aquell axi de dia com de nit com fos opinio se furtava forment*"



mantenimiento y reforma del Almudín. A partir de entonces serían regidas por el administrador de la Lonja Nova, encargado no sólo de la Lonja sino de muchos otros edificios de propiedad municipal como los hospitales municipales, la casa de les Roques, las Atarazanas o el Estudi General. Sabemos que en diciembre de 1496 se compra una nueva casa con propósito de una ampliación.<sup>23</sup> En julio del año siguiente, hay una deliberación del Consell de la Ciudad para que se obre nuevamente en el Almudín, “*provisio que sia obrada la cuberta de les cases del almodi, que sia obrada e cuberta tota la dita casa e cuberta de arquets*”.<sup>24</sup>

Esta deliberación parece recoger lo que sería la última gran intervención en el Almudín y que define casi finalmente su aspecto final. Por un lado, hace referencia a una cubierta general de toda la casa del Almudín y dado que sabemos que los porches estaban completamente finalizados y además que en esta provisión ni se mencionan parece que pueda referirse al momento de cubrición definitiva del espacio central, ya que también se mencionan los arquillos precisamente situados en esta zona. Los orígenes de los sistemas de arquillos que se generalizan en el siglo XVI en buena parte de los edificios señoriales valencianos y también en otros eclesiásticos (Patriarca, San Juan del Mercado) no han sido muy estudiados. Los consideramos como algo habitual porque se observan en edificios nobles como el del Palacio de los Borja cuyos arcos están contruidos hacia 1507 “*amb sos archets de pedra ab son apitrador*”<sup>25</sup> o en edificios tan conocidos como el Consulado del Mar ya de los años treinta del siglo XVI, aunque no está clara su cronología inicial. Pero no parece que los ejemplos sean muy anteriores al último cuarto del siglo XV, siendo uno de los primeros documentados los del Palacio de la Generalitat si es que se puede considerar como tal la referencia de 1481 de unos arquillos realizados por el maestro albañil Biulaygua en “*una naya en la paret que respon en la cambra de parament e hon dorm gisquerol ab agulles e coronas ab arquets de algeps ben lavorats*” y que desde luego ordenaron la fachada principal del palacio a partir de

1500 en que se construían “*huns arquets de raiola e algeps*”.<sup>26</sup> También es muy temprana la ordenación de la fachada de la casa de Mossen Spital reformada en 1486, que derribaba el antepecho de remate para sustituirlo por “*arquets e pilars reparats de algeps ab ses bases e bocells*”.<sup>27</sup> Por tanto, es muy posible plantear la construcción de los arquillos del Almudín hacia 1496, porque coincide con el momento en el que se estaba generalizando su utilización.

El principal problema que plantea la hipótesis de la cubrición del espacio central del Almudín en fecha tan temprana como la de 1496, es que otras referencias gráficas como el dibujo de Wijngaerde de 1565 o el plano de Manceli de 1608 parecen mostrar que persistía el patio abierto. Convendría por tanto, analizar estas referencias gráficas que son las únicas que nos hacen dudar sobre esta hipótesis. La identificación de un edificio de las Vistas de Wijngaerde con el Almudín resulta bastante difícil de asumir por cuanto estas vistas son bastante inexactas y no permiten el establecimiento de una clara correlación salvo en algunos edificios, que además presentan rótulos. Sin embargo, el plano de Manceli es mucho más fiable por cuanto el Almudín aparece claramente identificado con su correspondiente numeración. Según este dibujo, el Almudín parece representado por una edificación a patio descubierto. En este punto, cabría analizar el tipo de dibujo que emplea Manceli y si este dibujo se repite o supone un modelo que se utiliza para varias edificaciones. Manceli es bastante exacto en la ubicación de los edificios en el plano, en la representación de algunos de ellos como los conventos y parroquias mientras que otros edificios, generalmente civiles, se representan de forma que nos hacen dudar de su veracidad y adecuación. Así por ejemplo, el Hospital General aparece representado con los dos cruceros de características prácticamente idénticas, cuando sabemos que el segundo crucero nunca se completó en dos de sus brazos. Por otro lado, observamos como un edificio tan importante como el Palacio de la Generalitat aparece representado sin el

(23) Archivo Municipal de Valencia, en lo sucesivo, ARV, Manuales de Consells, signatura: A-48, “que la casa que es estada comprada per obs de mesclar ab lo almodi la qual esta juncta ab lo dit almodi sia derrocada e mesclada ab lo dit almodi hobrants lo que sera menester”

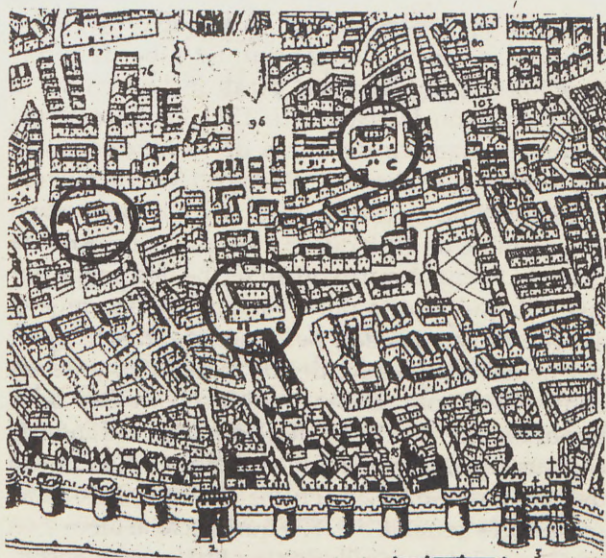
(24) AMV, Manuales de Consells, signatura: A-49, 28 de julio de 1497.

(25) FALOMIR, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 513, aunque señala la fecha de 1502, en realidad es 1507.

(26) ALDANA, S., *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, T. III, Valencia, 1992, p. 35, documento sobre las obras a realizar en la casa por Francesc Martínez alias Biulaygua en 1481 y p. 39, documento de trabajos realizados en la casa en febrero de 1500.

(27) GALARZA, M., “Introducción del Renacimiento arquitectónico en Valencia” *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 223-227. Constituye una de las primeras referencias documentales a la reforma de una fachada con el sistema de arquillos.





Vistas del plano de Manceli (1608). A) El Almudín, B) La casa de la Inquisición, C) El palacio de la Generalitat

torreón, siendo éste una parte fundamental del conjunto de la Casa de la Diputación que había empeñado a los diputados durante casi un siglo y que en 1608 estaba sobradamente acabado. También constatamos que la forma de representación del Palacio de la Generalitat coincide en buena medida con el Almudín y con la de otro edificio público como era la Casa de la Inquisición, como si de una convención se tratara elegida para representar importantes edificios públicos. Además las crujías del Almudín se dibujan con una orientación opuesta a la que verdaderamente tienen. Todo ello nos hace dudar de la perfecta representación del Almudín, y por tanto planteamos la posibilidad de que el edificio hubiera estado cubierto desde mediados del XV con un sistema inadecuado que imposibilitaba la correcta ventilación sustituido en 1496-98 por el sistema de arquillos que aireaban el edificio cuyo patio estaba cubierto.

En cualquier caso, estas obras aparecen ya ordenadas por el Consell de la ciudad en febrero de 1498, administradas por el administrador de las obras de la Lonja y realizadas durante un breve espacio de tiempo por el entonces maestro de la ciudad Pere Bevia, además de documentarse la presencia de Pere Compte. Las referencias son parciales y además de la cubrición de la casa y los arquillos nos indican el hecho de que existen trabajos en otras zonas porque se menciona el derribo de un trozo de muro y el "aplanar la plaça", aunque no hay datos de cantería y

las compras de material se reducen a pagos por ladrillos, tejas y madera principalmente.<sup>28</sup> En realidad, bien pudieron ser de notable alcance a juzgar por una de las cantidades mencionada en los gastos de obras del Almudín de más de 658 libras y quizá estuvieron en la base de la preparación de la obra de ampliación hacia la actual plaza de San Luis Beltrán.

También se llevarían a cabo obras de acondicionamiento en el edificio del Pes de la Farina a cargo del mismo maestro Pere Compte que recibe en febrero de 1499 una parte del pago que se le debía por las mismas.<sup>29</sup> Quizá supusieron la definitiva separación entre los dos edificios que durante todo el siglo precedente habían compartido pared mediana, y la ampliación de la calle del Salvador hasta la calle del Almudín tal y como se observa en el Plano de Manceli y se repite en los planos posteriores, como el de Tosca o el de Suárez.

Como continuación de estas obras o quizás separadas de ellas por un breve lapso de tiempo debió de realizarse la última ampliación del Almudín que suponía la ocupación de la manzana completa con el porche abierto hacia la plaza de San Luis Beltrán. Este porche con su incipiente serliana realizada sobre pilares octogonales denota una cronología de la primera mitad del siglo XVI, aunque no nos ha sido posible documentar su construcción exacta. Las construcciones de arcadas sobre pilares en lugar de columnas con formas octogonales o prismáticas se mantienen en la arquitectura valenciana en fechas bastante avanzadas, y así podemos observarlas en el patio del antiguo palacio de los Condes de Castalla en Onil de 1539 o en otras obras como la ermita de San Juan de Denia, también en configuración de serliana y que aunque de fecha incierta parece responder a la segunda mitad de siglo. Por todo ello no resulta extraño el mantenimiento de este tipo de soportes en fechas en las que ya se conoce la sistematización en serliana, que por otro lado resulta bastante temprana en Valencia, si bien hay que matizar algunas hipótesis que establecían serlianas construidas en Valencia en fechas tan tempranas como la de 1511, año en que Fernando Yáñez comienza a trazar el órgano de la catedral y donde tras los últimos datos parece que no existió tal configuración en el remate. Sin embargo, existen otras tempranas posibilidades como las que ya han sido mencionadas en algunos

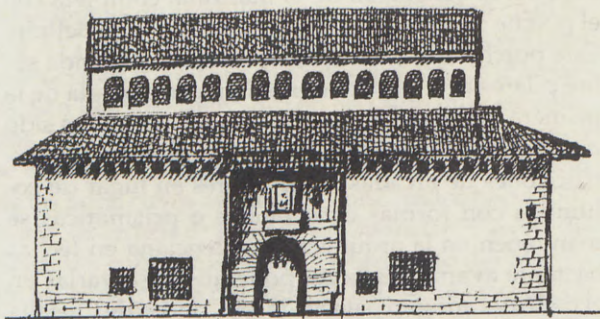
(28) AMV, signatura: e3-11, p. 22

(29) AMV, signatura: A-49, 23 de febrero de 1499

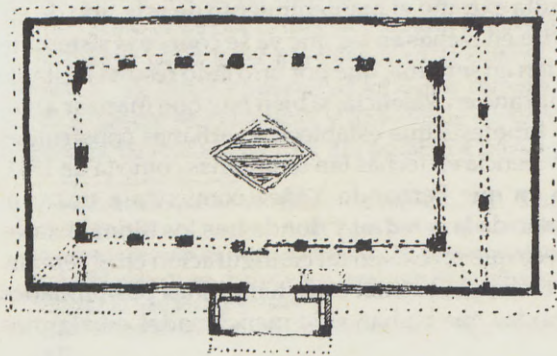


estudios<sup>30</sup> de la presencia en Valencia del libro de trazas de la Calahorra donde posiblemente estuviera una de los primeros diseños de serliana atribuido a Michele Carlone (1509-1511) u otras que se van conociendo en la actualidad como el repertorio de dibujos de arquitecturas efímeras realizadas en el interior de algunas parroquias valencianas cuyas fechas oscilan entre 1509 y 1541 y que presentaban también serlianas.<sup>31</sup> Tampoco sería de extrañar un retraso cronológico y que fuera construida cuando ya se conocía la serliana del patio del palacio del Embajador Vich, cuyo año de construcción tampoco está plenamente establecido pudiéndose fechar en la tercera década de siglo, aunque los soportes fueran arcaizantes. No es infrecuente en la arquitectura valenciana de toda la primera mitad del siglo XVI la combinación de elementos arquitectónicos de aparentes principios contradictorios y la yuxtaposición de motivos clásicos en estructuras tradicionales.

Con estas obras quedaría configurado el Almudín con una estructura muy similar a la que hoy presenta,



Plano del Almudín.



El Almudín según el manuscrito del platero Suárez (1796)

y sometido a posteriores reformas que no debieron alterarla de forma sustancial. Se sabe de intervenciones puntuales en otras fechas como la pavimentación del patio hacia 1571, la que realiza el entonces maestro de obras de la ciudad entre septiembre y octubre de 1591 Agosti Roca a quien se paga por obras en el Almudín<sup>32</sup> o la que entre mayo y noviembre de 1610 queda a cargo del maestro de la ciudad Pere Navarro quien recibe dos pagos por sus trabajos en esta obra, sin que conozcamos el alcance de las mismas, pero que según se deduce del tiempo empleado, de los materiales y de las cantidades cobradas no debieron de ser muy importantes.<sup>33</sup> En 1794, se abrieron nuevas ventanas con sus rejas, tal y como nos indica el manuscrito del platero Suárez.<sup>34</sup> Hubo algunas reformas posteriores como la de 1874 que afectó al alero y en buena medida a la cubierta central, que se encontraban en muy mal estado ya que la adaptación a Museo Paleontológico (1908) no fue demasiado agresiva y tan sólo supuso algunos cerramientos de ventanas, eliminación de los muretes de separación de las diversas clases de trigo y una limpieza del edificio.

Concluimos por tanto estas precisiones cronológicas y de autoría sobre el edificio del Almudín que esperamos se puedan ver completadas en futuros estudios que esclarezcan todas aquellas cuestiones que aun hoy no han podido ser totalmente verificadas.

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

- (30) Sobre la importancia de la serliana en Valencia y una posible cronología ver BÉRCHEZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana*, Valencia, 1994
- (31) Dados a conocer en el XI Congreso del CEHA y aun pendientes de su definitiva publicación, un avance sobre los mismos en FALOMIR, M., "Arte y liturgia en Valencia y Nápoles en la primera mitad del siglo XVI", *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, pp. 108-113
- (32) AMV, Manuals de Consells, A-117, 28 de noviembre de 1591, "trenta huyt lliures a Agosti Roca a adaquell degudes per la despesa feta per aquell en la obra que ha fet en lo Almodí desde vint i set de setembre fins a trenta de octubre"
- (33) AMV, j3-78, 25 de mayo de 1611, "38 libras, 17 s. y 7 d., a Petrus Navarro per faena feta en la Lonjeta del Mustafaç y en lo almodi" y j3-79, 29 de noviembre de 1611, "38 l. 8 s. y 15 d. per obres en los pesos de les farines y en lo almodi"
- (34) SUÁREZ, A., "Noticias topográficas de la ciudad de Valencia, según un manuscrito de Antonio Suárez" *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, p.65



## DOS TALLAS INÉDITAS DE JOSÉ ESTEVE BONET EN LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA DE ELCHE

Sin duda alguna es José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802) una de las personalidades más relevantes del panorama escultórico español del siglo XVIII. Digno discípulo del más famoso y genial Ignacio Vergara, Esteve sintetiza en su obra los mejores logros del barroco tardío, teñido en su producción última de un no muy contundente clasicismo. Ello se pone de manifiesto al estudiar los escasos bocetos conservados de sus obras: en ellos se abre paso todo un movimiento de impulso barroco del que carece casi siempre la obra definitiva, siempre serena y a menudo algo fría en lo tocante a la expresión, acusándose esta frialdad particularmente en los rostros que, de severos, resultan a veces algo impersonales. De cualquier manera Esteve supo inspirarse en modelos antiguos, lo que manifiesta por tanto esa búsqueda del clasicismo, que no da lugar en su obra, dada su formación en el seno de la fecunda tradición escultórica valenciana setecentista, a ninguna pieza puramente neoclásica, a pesar de la brillante carrera académica del autor. Por todo ello, José Esteve puede ser considerado como uno de los más genuinos representantes del postrero clasicismo barroco hispánico, impensable en su desarrollo sin los geniales modelos italianos, desde Bernini a Rusconi.

La producción de Esteve, ingente y fundamentalmente consagrada a la talla de imágenes lignarias, se hallaba repartida por todos los pueblos de la región, aunque desgraciadamente, debido a las irreparables destrucciones ocasionadas en la guerra civil, es muy escasa la obra conservada de este maestro y, en general, puede darse en gran parte por perdida la escultura valenciana del período, mayoritariamente de género religioso, pues un sinnúmero de retablos e imágenes ardieron en 1936. Por esa razón, el estilo de Esteve<sup>1</sup> nos es conocido fundamentalmente gracias a las escasísimas imágenes y esculturas conservadas en Valencia y en otros puntos de España —incluso mandó obras a Marsella, Orán, Buenos Aires y Filipinas— y mediante la pobre

documentación fotográfica que resta de algunas de sus tallas religiosas desaparecidas.

Es por esa razón que cobra singular relevancia la identificación que hemos realizado de dos tallas del gran escultor académico que se han conservado milagrosamente en la basílica de Santa María de Elche, allí tenidas ocasionalmente como obra de Salzillo, por la enorme popularidad de que goza este imaginero murciano aun en el sur valenciano.

No sólo el análisis estilístico avala la autoría que proponemos, también tenemos la suerte de conservar puntual referencia de ambas tallas —un San Francisco de Paula y un San Juan Nepomuceno— en el *Libro de la Verdad* que el propio escultor redactó a lo largo de su vida, y donde recopiló la mayor parte de su obra con datos muy interesantes, iconográficos, técnicos y aun crematísticos.

Efectivamente, Esteve en el citado *Libro de la Verdad* aporta los datos correspondientes a estas dos esculturas, tanto del comitente como de sus medidas, data de realización, precio, destino y respectiva identificación iconográfica:

Febrero de 1781

Día 13.- Un Sn. fran.º de Paula y un Sn. Juan Nepomuceno con su Christo, todos de 2 Pals. de altos para la Ygl.ª de Elche por medio del Sr. Marques de Carrus, 23 l. 13. s. (sic)<sup>2</sup>.

- (1) Sobre Esteve *vid.* la excelente biografía de A. Igual Ubeda, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971. Asimismo proporcionan una síntesis de su obra, con algunos datos e ilustraciones novedosas, D. Vilaplana Zurita: «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Escultura: el influjo neoclasicista y academicista», *Historia del Arte Valenciano*, volum. 4, Valencia, 1989, pp. 275-278, y A. Buchón Cuevas: «La escultura valenciana contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia», *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Valencia, 1989, pp. 90, 107-108.
- (2) Igual Ubeda, A, *op. cit.*, p. 65.





Fig. 1. Esteve: San Juan Nepomuceno.

Ambas imágenes miden aproximadamente 53 cms. de altura, incluyendo peanas, y están talladas en madera, encarnada, policromada y dorada, presentando la particularidad compositiva de poseer un refinado y suave *contrapposto* que es simétrico en las dos figuras en posición frontal, lo que indica que fueron ideadas para ser expuestas siempre juntas, formando pareja, como lo están en la actualidad. En efecto, aún hoy muy dignamente ocupan un puesto de honor en el testero de la sacristía de la basílica de Santa María<sup>3</sup>, cuyo rico patrimonio mueble —junto al conservado en la sala superior, llamada de la Escuela de la Virgen, y en el Archivo— se salvó en 1936 del incendio que destruyó todos los retablos, altares y órgano de dicho templo. Por desgracia, D. Elías Tormo al referirse a la iglesia de Elche en su guía de *Levante*<sup>4</sup>, sólo menciona como digno de mención en la sacristía un excelente cuadro de Vergara, representando a la Virgen de los Desamparados, que aún puede ser admirado hoy día *in situ*. Así pues, no es posible precisar si las



Fig. 2. Esteve: San Francisco de Paula.

tallas de Esteve se encontraban ya en dicho recinto antes de 1936, o fueron instaladas *a posteriori*, dados los numerosos cambios de ubicación que han sufrido otros elementos muebles del rico patrimonio artístico de esta iglesia.

Desde el punto de vista iconográfico, podemos observar que el escultor representó a ambos santos según su iconografía más repetida y peculiar. Así, San Francisco de Paula aparece caracterizado como un anciano de cabellera y barba gris, vistiendo el hábito negro de la congregación de los Mínimos que él fundó, con escapulario corto, por encima de las rodillas y terminado en semicírculo, que ciñe junto con el hábito con un cordón que termina en gruesa

(3) Las dos tallas fueron inventariadas por los autores del presente artículo, según el S. V. I. (Sistema Valencià d'Inventaris) de la Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana, en la campaña de 1993-1994.

(4) E. Tormo, *Levante*, Madrid, 1923, p. 295.



borla. Lleva puesta la capucha, también negra, si bien el escultor, para alegrar un tanto tan sombría vestimenta, adornó de oro las orillas del hábito con figuración de elegantes rocallas en relieve y cinceladas. Como atributos porta el santo un largo bastón curvado, para indicar su ancianidad y asimismo a modo de báculo pastoral, como fundador, y el imprescindible disco llameante sobre el pecho, donde suele aparecer el lema *Charitas*, aquí trasladado a otro medallón situado en la urna que cobija la estatua y al que el santo señala con el índice alzado de su mano derecha.

Por su parte, San Juan Nepomuceno, patrón de Bohemia y mártir del sigilo sacerdotal, fue efigiado por Esteve con el hábito de sacerdote, esto es, sotana, roquete y bonete sobre la cabeza, distinguiéndose por cubrir sus hombros con el capirón de armiño, como canónigo que fue de la catedral de Praga. Como atributo característico porta un crucifijo —aquí de grandes dimensiones y en el que admirablemente representó Esteve al Crucificado— al que mira embelesado el santo.

Las dos efigies están albergadas por sendas urnas de madera tallada, policromada y dorada, de idéntico y bello diseño barroco clasicista, cuya parte delantera, acristalada, se abre en arco de salmeres acodillados; se articulan tales receptáculos mediante columnas angulares de orden corintio, rematadas con jarroncillos, presentando sobre el arco frontal un medallón circular con rayado o resplandor en cuyo campo aparecen los atributos correspondientes a cada santo: el lema *Charitas*, en el medallón de la urna que guarda la imagen de San Francisco de

Paula, y la corona de laurel y la palma, atributos martiriales, en el que corona la urna de San Juan Nepomuceno. Indudablemente, ambas urnas (86 x 47 x 36 cms.) fueron talladas ex profeso para acoger a las imágenes que estudiamos, como así lo testimonia la presencia de los atributos identificativos que las coronan y que hemos mencionado. Conviene mencionar que el estado de conservación de las tallas es excelente, si bien puede observarse algún repinte en la cabeza y las manos de la efigie de San Francisco de Paula, así como una ligera mutilación en el rayado del emblema de su urna.

Estilísticamente, las dos esculturas estudiadas constituyen palmaria expresión del refinadísimo sentido plástico de Esteve, presentando una altísima calidad de ejecución, patentizada en el exquisito tratamiento anatómico de las figuras —incluso de un elemento que podría resultar secundario como es el crucifijo que porta San Juan Nepomuceno—, destacando particularmente el delicado modelado de los rostros, de intensa expresión, manos y pormenores de indumentaria. La sutil policromía y encarnado, así como el moderado uso del oro, aplicado en las orlas de rocalla que testimonian la tardía pervivencia del rococó, contribuyen a intensificar la incuestionable elegancia de estas piezas, sólo equiparables en perfección formal a aquellas esculturas infantiles, prodigiosas por su naturalismo y gracia, que dieron tanta fama al autor.

DAVID VILAPLANA ZURITA  
TERESA CONEJERO BORRAS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



# EL MUSEO MARIANO BENLLIURE DE CREVILLENTE ( I ) LA FAMILIA MAGRO

El presente trabajo desea de forma sencilla sumarse a la celebración del cincuenta aniversario del fallecimiento del escultor valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), y a la vez hacer eco de la existencia de un museo a él dedicado, lamentablemente poco conocido y enormemente descuidado.

En la localidad de Crevillente, distante unos treinta kilómetros de Alicante y tan solo a nueve de Elche, se encuentra instalado el modesto museo dedicado al escultor valenciano Mariano Benlliure Gil, quien con sus hermanos: Blas, José y Juan Antonio, conforman la conocida y prestigiosa saga de artistas iniciada por su padre Juan Antonio Benlliure Tomás.

Vicente Vidal Corella en su obra dedicada a esta familia, *Los Benlliure y su época*<sup>1</sup>, inicia su estudio con una cita de Vicente Blasco Ibáñez de finales del siglo XIX: «*Los Benlliure, esos compatriotas, artistas ilustres, que son en esta época los que han alcanzado una fama más universal*»<sup>2</sup>, y la misma Carmen de Quevedo Pessanha, esposa civil de Mariano, en su *Vida Artística de Mariano Benlliure*, hace referencia también a esta prodigiosa saga: «*Dinastía de artistas llamado Fernanflor a la familia Benlliure. Con tal frase el discreto e inteligente crítico simbolizó el relieve genial que tienen en el arte español los mencionados artistas que después, en Roma, representaron con brío y entusiasmo la hermosa tradición iniciada, sostenida*

y realizada por Juan de Juanes, Ribalta, *el españoleta* y tantos otros maestros de recuerdo impercedero»<sup>3</sup>.

Así pues hablar del escultor Mariano Benlliure es hablar de la escultura española de finales del siglo XIX y casi toda la primera mitad del siguiente, y si queremos conocer la obra de este artista hay que conocer el Museo Mariano Benlliure de Crevillente. Pero, sin duda, antes hay que reconocer la labor desinteresada de su fundador nacido en una familia de memorable afición artística, los Magro.

## *La familia de los Magro: els maltesos*

El actual director y fundador del Museo Monográfico Mariano Benlliure, D.Álvaro Magro Magro, posee un árbol genealógico realizado en 1966 por un miembro de su misma familia, D.Vicente Ruiz de Lope y Magro, diplomado en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria. Según sus averiguaciones «se cree que este apellido es originario de Este de donde ya en 1236 se estableció en Ferrara y fue inscrito en el Libro de Oro de aquel Ducado. Con el correr del tiempo se dividió en varias ramas una de las cuales floreció en Venecia y estuvo comprendida entre las familias del Mayor Consejo, mientras que otra se afincó en Sicilia donde Próspero Antonio Magro fue investido de la Baronía del feudo de Ricchiara situada en el territorio de Mineo investido con la Baronía del feudo Aria del Conte en 1792. Esta egregia estirpe pasó a Malta, donde estuvo considerada entre las familias que gozaban de la Cívica Nobleza y autorizada a usar su escudo que es como sigue: cortado 1º de azul con un león de plata naciente de la partición, 2º de gules con tres rosas de oro bien ordenadas.»

La isla de Malta fue cedida en 1530 por Carlos V de España a los Caballeros de San Juan. La heroica resistencia de las islas durante el ataque turco de 1565 dió gran fama a Malta, que le siguió un período de gran prosperidad sin precedentes.

En el siglo XVIII los Cavalleros tuvieron que capitular ante las tropas napoleónicas, hacia 1798, no obstante la ocupación francesa fue corta. En 1800

(1) VIDAL CORELLA, Vicente: *Los Benlliure y su época*. Valencia, Ed. Prometeo, 1977, p.7.

(2) Cita publicada en su libro *En el país del arte*, en el capítulo dedicado a «La dinastía de los Benlliure», de 1896. Amigo de los Benlliure, recordemos que el mismo Juan Antonio Benlliure le retrató cuando fue visitado en Italia por Vicente; José Benlliure ilustró su obra literaria *La Barraca* en 1930 y Mariano realizó su sepulcro, propiedad del Ayuntamiento de Valencia y en la actualidad en los almacenes del Museo de Bellas Artes de Valencia; MONTOLIU SOLER, Violeta: «El Monumento funerario a Vicente Blasco Ibáñez», *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1981; p.539-546.

(3) QUEVEDO PESSANHA, Carmen de: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947; p.17.



los malteses lograron derrotar a los franceses con la ayuda de la marina británica, convirtiéndose desde 1800 hasta 1964 en una colonia británica. Durante el dominio francés los patriotas malteses sufrieron una atroz persecución. Esta circunstancia, aunque solo duró dos años, alcanzó tal presión que muchos de ellos tuvieron que abandonar su hogar.

De entre los que lograron escapar de esta opresión se encuentran dos miembros de la familia Magro, que consiguieron —con un velero— llegar a las costas alicantinas, aunque tan solo conocemos el nombre de uno de ellos, *Vicente Magro Bussotil*, hijo de Giacomo Battista Magro y de María Bussotil que vivían en el pueblo de Zejtún (Malta). Vicente llegó a Crevillente y una vez instalado contrajo matrimonio con Josefa Candela el 30 de marzo de 1799.<sup>4</sup>

Rápidamente supieron integrarse en su nueva comunidad y de alguna manera comenzaron a participar de una forma activa en los actos sociales y culturales de Crevillente. En el siglo XIX una epidemia invadió aquellas tierras, fue entonces cuando *Manuel Vte. Magro Lledó*, cuarto hijo de *Manuel Vicente Magro Candela* y *María Lledó Lledó*, realizó una promesa a la Virgen del Rosario, patrona de Crevillente, por la cual se comprometía a la Virgen comprarle un manto si ningún miembro de su familia perecía por causa de dicha epidemia. Y así fue, pasado un tiempo adquirió en Lyon un manto de terciopelo rojo y bordado con oro<sup>5</sup>. Era una pieza de tal calidad y hermosura que encargó otra igual de color azul para la Virgen de los Dolores<sup>6</sup>, cuya devoción ya profesaban en Malta; de hecho durante muchos años las camareras de la Virgen de los Dolores fueron mujeres de la familia Magro, como por ejemplo: Encarnación Mas, y sus hijas Encarnación y María de la Concepción Magro Mas<sup>7</sup>.

Los antepasados de esta familia se dedicaron en un principio al comercio equino. Paulatinamente se fueron vinculando a la industria, especialmente con

el sector harinero, cuyas fábricas necesitaban construirse junto a pantanos para aprovechar los saltos de agua. Crearon cinco industrias: Crevillente, Elche, Cartagena, Almansa y Alicante, que estuvieron dirigidas por varios miembros de esta familia, entre ellos *José María Magro Candela*.<sup>8</sup>

El hijo, de éste último, *José Magro Espinosa*,<sup>9</sup> padre de *Álvaro Magro Magro* (director del museo crevillentino), dirigía la fábrica harinera de Crevillente donde además creó una empresa de caucho. Todos sus hijos nacieron en Crevillente, Mercedes —la mayor<sup>10</sup>—, M<sup>a</sup> Luisa, Carlos, *Álvaro* (25 de agosto de 1923) y M<sup>a</sup> de los Ángeles, aunque hacia 1930 se trasladaron a Alicante. José Magro fue además alcalde de Crevillente en dos ocasiones y presidente de Cofradías de Semana Santa. Por motivo de negocios viajó a Bilbao en 1936, donde le sorprendió el estallido de la contienda nacional. Se traslada a Bayona donde avisa a su mujer, *María Magro Mas*, y a sus hijos que estaban en Alicante para que se reúnan con él. Intentaron viajar con un barco de origen argentino pero no se lo permitieron, y esa misma noche se pusieron en marcha con un tren dirección Barcelona, Perpiñán y Francia. Llegaron a Bayona y alquilaron un piso en San Juan de Luz, cerca de Biarritz, en el País Vasco francés. Después marcharon a San Sebastian y se instalaron en el Hotel Leaso, hasta que encontraron un piso, esto ocurría aproximadamente a mediados de 1937 y permanecieron allí hasta poco después de la conclusión de la contienda, hacia 1940.

(4) Vicente Magro Bussotil (o Busuttil), natural de Zejtun (Malta), nació en 1764 y falleció el 20 de marzo de 1830 a la edad de 66 años. Casado con *María Josefa Candela Ramón*, nacida en 1773 y fallecida el 7 de octubre de 1856 a la edad de 83 años.

(5) Durante la Guerra Civil se destruyó la imagen primitiva para la cual se bordó el manto, el cual ya no se utiliza como indumentaria de la Virgen del Rosario que es de diferente tamaño. El manto actualmente está en posesión del Ayuntamiento de Crevillente, y custodiado en el Museo Arqueológico de dicha localidad.

(6) Este manto ya no realiza su función originaria y reaprovechado actualmente se utiliza como frontal de altar en las celebraciones del «Septenario de los Dolores de la Virgen».

(7) Madre, esta última, del actual director del Museo Benlliure de Crevillente, D. *Álvaro Magro*.

(8) Todavía existe en Elche una calle denominada «Camino de los Magro». El hijo de *José Manuel Magro Lledó* y *Teresa Candela*, el mencionado *José María Magro Candela*, fue quien para llegar a la fábrica de harina que tenía en Elche, y a la cual se desplazaba desde Crevillente con coche de caballos, hizo un camino que en la actualidad se ha convertido en la dicha calle de Elche. Posiblemente uno de sus hermanos *Vicente Magro Candela*, estuvo al frente de una industria harinera de Cartagena, de hecho un hijo de este, *Juan Manuel Magro Espinosa* estaba al frente de ella durante los años que empezaron a llegar obras de Benlliure a Cartagena, como veremos más adelante.

(9) *José Magro Espinosa* contrajo matrimonio con *María Magro Mas* (27 de abril de 1890 - 20 de noviembre de 1911), eran primos hermanos; los padres de ambos eran hermanos, por un lado *José María Magro Candela* (casado con *Teresa Espinosa*) y por el otro *Salvador Magro Candela* (casado con *Encarnación Mas Gallardo*).

(10) Casada en Alicante con *Francisco Lucas* el 6 de enero de 1942. Tienen cinco hijos: *Francisco*, *Mercedes*, *Inmaculada*, *Federico* y *Ignacio Lucas Magro*.



Ya entonces, mientras vivían en San Sebastián, Álvaro, que contaría aproximadamente con unos quince años de edad, ya demostraba cierta afición artística, pues asistía a clases de pintura en casa de un pintor junto con otros compañeros. De regreso hacia Alicante Álvaro Magro se quedó en Madrid para estudiar los cursos de bachillerato en el Real Colegio de Alfonso XII del Escorial, de los Padres Agustinos. A partir del segundo año, de los tres que permaneció en el colegio escorialense, le permitieron salir —con permiso paterno— los fines de semana para quedarse en Madrid y de esa forma disfrutar de las propuestas culturales madrileñas<sup>11</sup>. El último año de su estancia, el 1944, coincidió con la puesta en contacto de su tío Jose Manuel Magro Espinosa<sup>12</sup> con Mariano Benlliure, que intentaba que el escultor accediera trabajar para Crevillente.

Actualmente podemos leer en el altar de la *Virgen Dolorosa* de la iglesia de Nuestra Señora de Belén la siguiente dedicatoria: «Costeado por el D<sup>tor</sup> D<sup>on</sup> Juan Bautista Quesada Pbro. Año 1846 / A la memoria de D<sup>on</sup> Francisco Mas Candela y D<sup>na</sup> Teresa Magro Candela, sus hijos, nietos y biznietos, donaron la nueva imagen y restauraron el altar. Año 1941». La primera parte de la inscripción indica quien sufragó el primer altar en honor a la Virgen Dolorosa; la segunda parte hace mención a la donación de una imagen de la Virgen en este caso costeada concretamente por los hijos de Francisco Mas y Teresa Magro, de una forma muy particular Recaredo y Dolores Mas Magro, quienes tras la guerra civil encargaron una nueva imagen, debido a que la antigua fue destruida, al escultor Carmelo Vicent en 1941, costeando además de la restauración del altar mencionado. Pero parece ser que la imagen realizada no era, en comparación con otras imágenes que había ejecutado Benlliure, o no parecía ser del agrado devocional que esperaban para la Virgen Dolorosa, por ello años después, hacia 1946, le encargaron otra al mismo Mariano Benlliure que es la que actualmente se venera<sup>13</sup>. La realizada por Carmelo Vicent se convirtió en la *Virgen de la Paz* o también llamada *Regina Pacis*, que procesiona el Domingo de Resurrección.

Precisamente José Manuel Magro Espinosa, que introdujo a Benlliure en Crevillente, le encargó, y compró de su economía, en primer lugar el *Nazareno con la Cruz a cuestras* en 1943, que está expuesto en la iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillente y se procesiona en Semana Santa<sup>14</sup> desde 1944, obra inspirada en el *Nazareno* que realizó, en 1940, para

la Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza de Málaga<sup>15</sup>.

Posteriormente le encargó a Mariano Benlliure la *Magdalena al pie de la Cruz*<sup>16</sup> y la *Virgen del Rosario*, patrona de la localidad, hacia 1945<sup>17</sup>. Durante el mes

- 
- (11) Durantes esos tres años Álvaro presencié el traslado de los restos de Alfonso XIII al Escorial, de cuyo ceremoniosidad y grandiosidad quedó impresionado.
- (12) Empresario que tenía en Madrid y Crevillente unas industrias de medias y calcetines llamada Vilma.
- (13) En el Museo Mariano Benlliure existe un busto de una *Virgen Dolorosa*, con el número de inventario 81; modelo que sirvió para realizar la imagen de la *Virgen del primer Dolor* de Cartagena (que lleva lágrimas) que está en la Iglesia de Santa María de Gracia; y también *Nuestra Señora de los Dolores* de Crevillente, en la Iglesia de Nuestra Señora de Belén, posiblemente inspirada en la imagen de Semana Santa del *Camino del Calvario* que hay en Crevillente, para la cual posó una madre que perdió a una hija en accidente.
- (14) De ello queda constancia eun una carta que firmada por José Tallaví, secretario de Benlliure, está fechada en Madrid el dieciseis de abril de 1943, y dirigida a José Manuel Magro Espinosa: «Muy distinguido amigo: En primer lugar unas líneas para acusarte recibo del cheque contra el Banco Internacional de Industria y Comercio por la cantidad de siete mil quinientas pesetas a cuenta de la ejecución por don Mariano Benlliure, de una imagen de Jesús Nazareno con la cruz a cuestra en talla policromada. En segundo lugar para incluirte esa fotografía. Las que han hecho estos días a causa de la pésima luz con motivo de las constantes lluvias han salido tan fatalmente mal, que para no retrasar se la envió. Ya sabe que la parte de las andas lleva en relieve a los cuatro lados, momentos de la vida de la Virgen. En Nacimiento, la Anunciación, la Piedad y la Huida a Egipto (...)»
- (15) Mariano Benlliure envió a Málaga dos bustos del Nazareno, uno con corona de espinas y otro sin ella; la cofradía optó por el que no llevaba la corona. En el Museo Mariano Benlliure de Crevillente se conserva el nazareno con la corona de espinas que rechazaron en Málaga, con el número de inventario 213; véase para el Nazareno de Málaga a QUEVEDO PESSANHA, Carmen de: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p.653-657.
- (16) Ambas imágenes se custodian en la iglesia de Nuestra Señora de Belén. El boceto en barro de la Magdalena se encuentra en el Museo Mariano Benlliure, número de inventario 20.
- (17) José Manuel Magro Espinosa era primo hermano de José Magro Espinosa, padre este último de Álvaro Magro. José Manuel era hijo de Vicente Magro Candela y de su segunda esposa Concepción Espinosa Mas, de este segundo matrimonio tuvieron cuatro hijos mas: Primero. María Concepción Magro Espinosa (25 de enero de 1906 - 16 de febrero de 1906). Segundo. José Manuel Magro Espinosa (12 de febrero de 1907 - 1958), casado en primeras nupcias con María Dolores Lucas Mas el 3 de octubre de 1925, y en segundas con Pilar Mas Parellada el 11 de marzo de 1934. Tercero. Juan Manuel Magro Espinosa (31 de marzo de 1909 - ?), casado con Argentina Pina Laplana el 8 de diciembre de 1929. Cuarto. Manuel Antonio Magro Espinosa (3 de abril de 1911 - ?).



de mayo de 1944 Benlliure ya estaba realizando un pequeño boceto de la imagen de la Magdalena<sup>18</sup>.

El hermano de José Manuel Magro, Manuel Antonio, al año siguiente compró el grupo del *Camino del Calvario* o también llamado el *Grupo de las tres Marías y San Juan*<sup>19</sup>, que Benlliure realizó en un primer momento para la Semana Santa de Zamora, precisamente para ir a continuación del grupo *Redención* que él mismo había realizado para Zamora en 1929, pero la falta de concordia en su coste hizo que el

(18) Se conserva una carta fechada en Crevillente el 13 de mayo de 1944, de José Manuel Magro a José Tallaví, en la que mencionamos el siguiente párrafo: «(...) Supongo que con mi hermano se habrá entendido para decidir el boceto de Santa María Magdalena que le encargó, hágalo con él y si quiere que yo lo vea envíeme fotografías para conocer yo la que ha decidido. Mi hermano tiene medidas de la cruz y creo que es de madera rústica, tiene reproducida la cruz del Santo Cristo que ha de ir con la Magdalena encargada. Al Sr. Talens, le ruego le diga que decida con mi hermano las andas que también le encargué o que me envíe a mi dibujos, o a mi hermano para que este me los envíe a mi. (...)». A continuación Tallaví contesta a José Manuel Magro Espinosa en una carta fechada en Madrid el 22 de mayo de 1944, en la que leemos: «Muy querido y buen amigo. Recibí tu atenta carta y le contesto para el Paso del Crucificado. He mandado hacer un bocetillo al maestro que con el mayor gusto y creo que muy acertado lo ejecutó y dadas mis seguridades se ha puesto a modelar a todo tamaño la figura. Estuvo aquí en el estudio su hermano que ha podido comprobar cuanto le indico y además, le aseguro que será un éxito grande. Estaba haciendo el modelito o boceto, que solo sirve para apreciar la idea y conjunto (...)), la obra costaría un total de veinticó mil pesetas pagaderas en dos partes. También hace mención de una fotografía que quería enviarle pero que por la informalidad del fotógrafo era imposible, pero resulta que nada más enviarla le llega la fotografía y le redacta otra con la misma fecha, el 22 de mayo, en la que además se menciona un cambio de posición de la Magdalena: «Mi querido amigo: Después de echada su carta el informal de Portillo envía la prueba de la foto que le adjunto, se trata de un bocetillo de quince centímetros de altura así es que no vea en el más que la idea y sentimiento. La imagen se colocará al lado contrario que figuraba en la otra que tenían o sea mirando la cara de Jesús que tiene inclinada del lado derecho, es más lógica la posición ya que figura va pendiente de la mirada de Nuestro Señor. (...)».

Resulta interesante la carta con la que José Manuel Magro respondió a la de José Tallaví (22 de mayo), fechada el cinco de junio del mismo año, y en la que después de hacer referencia a las peticiones económicas de la obra para resolver la forma de su pago, concluye la carta recordando al secretario Tallaví que «No descuide de estimular al Maestro, ya que como V. sabe lo necesita y más en estas circunstancias en que estamos en competencia con Capuz el que va a empezar a hacer una Soledad y hay verdaderas apuestas y el delirio por ver quien lo hace mejor, cada uno tiene sus partidarios y yo voy, como es natural, con el Maestro (...)».

grupo de las Tres Marías acabara finalmente en Crevillente.

Mariano Benlliure y algunos miembros de la familia Magro se profesaban una verdadera amistad, hay que destacar la invitación que José Manuel Magro Espinosa hizo al escultor durante la Semana Santa de 1945, cuando procesionaba por primera vez la *Magdalena* que el mismo Benlliure había realizado para Crevillente. Permaneció durante una semana en esta localidad residiendo en la casa que José Manuel tenía en Crevillente, tan solo se ausentó el Miércoles Santo para dirigirse a Cartagena, pues también procesionaban el *Paso del Ósculo*, el *San Juan Evangelista*, los sayones del grupo del *Prendimiento* y la *Virgen del Primer Dolor*, que había realizado para la Cofradía California de Cartagena, obras que llegaron el 28 de febrero de 1946 a esta localidad y que actualmente se encuentran en la Iglesia de Santa María de Gracia<sup>20</sup>.

Por otro lado el mismo José Magro Espinosa, padre del actual director del Museo Benlliure, D. Álvaro Magro, adquirió el *Cristo de Difuntos*, obra que Benlliure realizó en 1945 y que un primer momento fue concebida para en Panteón de la familia Magro en Crevillente, pero al no haber de una forma

(19) Grupo que se guarda en la iglesia de Nuestra Señora de Belén y cuyo boceto en barro se encuentra en el Museo Mariano Benlliure, número de inventario 24.

(20) El boceto en yeso del busto del *San Juan* se encuentra en el Museo Mariano Benlliure de Crevillente con el número de inventario 80, así como las cuatro imágenes del grupo de *El Ósculo*: Jesús, San Pedro, Judas y un centurión, con los números de inventario del 15 al 18. La relación de Benlliure con la Cofradía de los Californios se inició en 1942 cuando el escultor realizó el *Nazareno del Prendimiento*, para el Paso del Prendimiento de los Californios, cuyo modelo en yeso —aunque el definitivo cambió en algunos detalles— está en el mismo museo crevillentino con el número de inventario 19. Esta vinculación duró hasta 1947 con las dos últimas obras, una imagen de madera para el paso de *Cristo atado a la columna* también para el Paso del Prendimiento, popularmente llamado cofradía de los californios (sus cofrades originarios fueron marineros llegados de california en el siglo XVIII), obra que Benlliure ya estaba realizando y que ya la había ofrecido a José Manuel Magro Espinosa, pero el interés demostrado por el Marqués de Fuente el Sol (Hermano mayor Californio) hizo que finalmente la obra se dirigiera hacia Cartagena; imagen que fue bendecida el 30 de marzo de 1947 y desfilando por primera vez en ese mismo año. La otra obra fue el *Cristo de la Entrada de Jesús a Jerusalén*, imagen que en un primer momento era el Cristo de la Cena pero que por falta de tiempo —y seguramente dinero— Benlliure no realizó los apóstoles y este Cristo se incorporó al paso mencionado. Véase BOTI ESPINOSA, M<sup>a</sup> Victoria: *Flagelación, 1946-1996*. Cartagena, Agrupación del Santísimo Cristo de la Flagelación, 1996, p.49-75



holgada en dicho panteón se ofreció la obra a la Cofradía del Santísimo Cristo de Difuntos y Ánimas que actualmente la procesiona<sup>21</sup>; y el *Cristo Yacente*, ejecutado hacia 1946, y que pertenece actualmente a la Cofradía del Santísimo Cristo Yacente<sup>22</sup>.

Y por último mencionar precisamente la última obra que ejecutó Mariano Benlliure en su vida, terminada además la misma noche en que falleció. Esta obra es el paso de *Jesús Triunfante* para la Semana Santa para Crevillente, encargada por Álvaro Magro, que ostentaba durante esos años la presidencia de la Cofradía de Jesús Triunfante de esta localidad, defendiendo en todo momento la candidatura de Benlliure para realizar este paso<sup>23</sup>.

Este contexto de mecenazgo artístico que protagonizaban diferentes miembros de la familia Magro, Álvaro Magro una vez concluidos sus estudios en Madrid, inició los cursos de Turismo y Peritaje Mercantil en Alicante, hacia 1946. Una vez finalizados pudo dedicarse plenamente al coleccionismo artístico y de forma muy particular a la admiración y difusión de la obra del escultor Mariano Benlliure.

Precisamente desde 1946 viene empeñado en adquirir todas las piezas realizadas por Benlliure que su economía le permite, teniendo siempre como horizonte la creación de un futuro museo dedicado al escultor valenciano, acontecimiento y sueño de Álvaro Magro que fue hecho realidad el 20 de junio de 1961.

Pero antes de que se abrieran las puertas de este museo, Álvaro Magro no desmayó su empeño en conseguir obras y entrevistarse con cuantas personas se relacionaron con Mariano Benlliure, discípulos, colaboradores, amigos, así como algunos de sus familiares más directos.

El mismo Mariano Benlliure en vida realizó una donación de sus obras a la familia Magro por la mistad que les unía. Poco después tuvo conocimiento a través de su secretario don José Tallaví de la idea concebida por Álvaro Magro de crear un museo dedicado a su obra que sirviera para dar a conocer a los crevillentinos la verdadera dimensión artística del escultor valenciano, pues, como en numerosas ocasiones ha señalado en mismo Álvaro Magro el pueblo de Crevillente tan solo tenía de Mariano Benlliure la dimensión religiosa de su producción. Ese primer grupo de piezas se guardaron durante algunos años en uno de los almacenes que el empresario José Manuel Magro Espinosa poseía en Madrid<sup>24</sup>. El mismo artista ya había realizado otras

(21) La obra está firmada y fechada en peana sobre la que descansan los pies de Cristo, en el lateral derecho: «M. BENLLIURE 945»; en la cara frontal: «ACUERDATE TAMBIÉN SEÑOR DE TUS SIERVOS Y SIERVAS QUE NACIDOS EN CREVILLENTE NOS PRECEDIERON EN LA SEÑAL DE LA FE Y DUERMEN EL SUEÑO DE LA PAZ»; lateral izquierdo (inscrito en fecha posterior a la ejecución de la obra): «IN MEMORIAM M<sup>a</sup> MAGRO MAS / 26-9-1959 JOSÉ MAGRO ESPINOSA / 3-2-1961. Museo Mariano Benlliure, número de inventario 52.

(22) Obra realizada en madera policromada que está depositada en el Museo Mariano Benlliure, número de inventario 51. El modelo en yeso de este Cristo Yacente se encuentra también en el museo (núm. inv.: 212), fue utilizado en un primer momento para realizar el *Cristo yacente* de Onteniente, que lleva corona de espinas junto al rostro y los clavos junto al cuerpo; y posteriormente también sirvió para realizar el de madera de Crevillente que hemos citado, aunque para diferenciarlos eliminó de éste la corona de espinas y los clavos.

(23) Sobre esta obra se conserva una carta fechada en Madrid el 12 de agosto de 1947, que además está redactada y firmada por el mismo Benlliure, y no como las anteriores que en su lugar realizaba su secretario José Tallaví, en ésta se dirige a don Álvaro Magro en los siguientes términos: «Señor don Álvaro Magro / Presidente Cofradía «Jesús Triunfante» / Crevillente (Alicante) / Muy distinguido amigo: Recibo su carta y confirmo cuanto en las anteriores le comunicó mi secretario y amigo Pepe Tallaví. Por la presente carta, me comprometo a realizar el Paso de «La entrada de Jesús en Jerusalén» o sea «Jesús Triunfante», el que constará de la figura de Jesús a horcajadas sobre la borriquilla y detrás la de una mujer con un niño de la mano que llevarán las palmas. Esta obra en el precio de ciento cincuenta mil pesetas será abonada por ustedes en tres plazos. El 1º de cuarenta mil pesetas al ser aceptada esta carta, el 2º de treinta y cinco mil al tenerla toda ella modelada y para empezar en la madera a tallarla y el 3º de treinta y cinco mil restantes al tenerla terminada y policromada en el estudio para su entrega, la cual se hace la salvedad de quedar en disposición de hacerlo el tiempo justo, pero siempre que se formalice el asunto brevemente, pues cualquier retraso podría comprometer el plazo de entrega. Se hace también constar que la disposición de las figuras, (dándoles naturalmente importancia) deben quedar supeditadas a que en su tiempo se coloquen las dos que faltan y que se habían pensado colocar y que son un Apóstol y otro niño también semidesnudo. La obra será toda ella de madera tallada y policromada con su plataforma de sujeción y el tamaño corresponderá el que nen el ambiente de la calle de sensación de natural. (...). Esperando sus gratas noticias para ponerme de lleno al trabajo, llevado por lo que representa momento tan bello de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, y rogándole un saludo a sus padres y amigos, queda siempre suyo a tento amigo que le abraza. Mariano Benlliure (rúbrica)». Archivo Museo Mariano Benlliure.

(24) No sabemos a ciencia cierta el número exacto de las obras que conformaron esta donación por parte del escultor, ni tampoco cuales eran, pero posiblemente sean las primeras veinticinco inventariadas del museo crevillentino que están en depósito como propiedad de los herederos de José Manuel Magro Espinosa, entre ellas: la escultura en yeso de *Santiago Ramón y Cajal*, el *mausoleo de José Canalejas*, el *Entierro del Marqués del Muni*, etc.



importantes donaciones que vale la pena recordar, como aquella que en 1940 envió al Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>25</sup>, propiciando de esta forma la creación en este museo de una sala dedicada a Mariano Benlliure. Del mismo modo citar la donación realizada al hoy denominado Museo Mariano Fortuny de Reus (Tarragona) en 1944, ocasión que aprovechó el Ayuntamiento de la mencionada localidad para instalar en el vestíbulo del Palacio Municipal la exposición de estas obras donadas por el escultor valenciano a la Corporación Municipal de Reus destinadas al aquel entonces todavía futuro Museo Fortuny<sup>26</sup>.

El 9 de noviembre de 1947, después de una larga y dura jornada de trabajo en la cual dejó concluida la obra *La entrada de Jesús en Jerusalén* —paso realizado para una cofradía de «Jesús Triunfante» de Crevillente—, el insigne escultor valenciano fallecía en su casa de Madrid. Desde este momento muchas de las obras que Benlliure poseía en su estudio de la calle General Sanjurjo pasaron al estudio-taller de su íntimo colaborador y tallista Juan García Talens.

Sin duda la repentina muerte de Benlliure imposibilitó la ayuda directa del escultor en favor del museo que Álvaro Magro deseaba crear. Los problemas para llevar a cabo este proyecto se sucedieron por los inconvenientes suscitados por la testamentaría y herederos. Tuvo que esperar algún tiempo para ir logrando de los mismos herederos algunas donaciones o ventas de las obras que estaban en su poder, y que por la amistad que profesaban al miembro de la familia Magro siempre le ofrecían un precio asequible.

ISIDRO PUIG SANCHIS

---

(25) *Archivo de la Real Academia de San Carlos*, Valencia. Libro de Actas, 1924-1944. sig.61, acta del 10 de julio de 1940 y Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes, 1913-1940. sig.36, acta del 3 de agosto de 1940.

(26) Exposición inaugurada el 29 de junio de 1944, con un total de 36 obras. En el Museo Mariano Benlliure de Crevillente se conserva el modelo en yeso del monumento homenaje al pintor Mariano Fortuny que Benlliure realizó también en 1944 para Reus (número de inventario 27).



## NUEVA TABLA ATRIBUIBLE A PAOLO DA SAN LEOCADIO

**A**l no excesivo catálogo de obra pictórica atribuida o documentada de Paolo da San Leocadio<sup>1</sup> puede añadirse una nueva tabla con *La Virgen, el Niño y los Santos Juanitos* que, procedente del comercio artístico londinense, ha recalado en una colección valenciana. He podido estudiarla con todo detenimiento<sup>2</sup> y desde luego he llegado a la conclusión de que se trata de una tabla absolutamente importante por dos razones. La primera tiene que ver con su límpida calidad artística; se trata sin duda de una obra primorosa. La segunda está relacionada con lo que sin duda supone una laboriosa (o cuando menos un tanto compleja) atribución al conocido pintor de *Reggio Emilia*.



Fig. 1.- "La Virgen, el Niño y los Santos Juanitos", conjunto; óleo sobre tabla de pino del país, 64'5x54'5: Valencia, entre 1505-1519.

La tabla es de medidas relativamente pequeñas: 64'5 x 54'5 cm., con un grosor de madera de pino del país (valenciano) de 1'5 cm. Su estado de conservación es magnífico, con una superficie pictórica poco menos que impecable si exceptuamos sucintos retoques en la disposición vertical de los listones que en algún momento han podido alabearse por



Fig. 2.- "La Virgen", detalle de la figura anterior.

- (1) COMPANY, Ximo: *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia, imatges d'un temps i d'un país*, Valencia, 1985.
- (2) Noviembre de 1997.



pequeños contrastes climáticos o de temperatura. Cabe insistir, de todos modos, que se trata de algo sumamente insignificante y en absoluto relacionado con partes destacadas de las figuras o del paisaje representado. La tabla, como se ha dicho, se halla en un perfecto estado de conservación. Advertimos, con todo, la presencia de un soporte un tanto rígido, cuya pronta vía de solución por parte de su actual propietario es posible que ya se haya producido.

La tabla presenta en un primer término a la Virgen sentada sobre un murete, banco o antepecho corrido de piedra labrada, sosteniendo sobre su pierna izquierda a un Niño Jesús exento y sumamente despierto quien con sus manitas rodea y acaricia a



Fig. 3.- "El Niño Jesús", detalle de la figura 1.

su madre. Ésta envuelve al Niño en sus brazos, exhibiendo dos manos femeninas, sutiles, de desacostumbrada calidad plástica en lo referente a su factura epidérmica.

A ambos lados del triángulo formado por la Virgen, el brazo y antebrazo de ésta, el Niño y el ampuloso manto azul verdoso que cubre la base de la composición, aparecen los Santos Juanitos. El Bautista, primo de Jesús, aparece de forma genuinamente graciosa y hasta con gesto burlesco y un tanto



Fig. 4.- "San Juanito Bautista", detalle de la figura 1.

socarrón, mientras que al Evangelista lo vemos totalmente abstraído o absorto en la lectura y escritura de su santo evangelio.

Al fondo Paolo (o alguien muy cercano a él) exhibe una vez más la maestría que tanto caracteriza su peculiar modo de concebir el paisaje, con fragmentos de arquitecturas que se desvanecen por el monte y horizonte de la lejanía. Le precede una tupida y desenvuelta franja de vegetación verdosa por cuyos espacios libres transita un jinete escorzado y sus lanceros, situados en la parte derecha, y una muy diminuta pareja que parece dialogar, situada por encima de la cabeza de San Juanito Bautista, en la parte izquierda. El gusto y el buen tacto miniaturístico se hacen presentes en el inteligente escorzo del caballo o en la apenas perceptible figurilla que aparece por delante del mencionado jinete. También el modo en que se consiguen los jugosos brillos de la tupida vegetación ponen de relieve la adulta maestría de Paolo da San Leocadio, maestría que vuelve a aparecer subrayada en el buen coloquio





Fig. 5.- "San Juanito Evangelista", detalle de la figura 1.

visual que Paolo establece entre los fileteados blanquinosos de algunas arquitecturas y sus contrastados muros de claroscuros tonalidades grisáceas.

Empero donde sin duda Paolo alcanza un mayor grado de maestría plástica es en los tres rostros representados. El de la Virgen es de una exquisita redondez, con ojos y mirada baja que le confiere una honda capacidad meditativa, con nariz perfectamente angulada y carnosa, con atractiva y singular boca cuyos labios hunde con gracia gesticulante en sus delicadas comisuras bucales, y con cabellos áuricos que Paolo resuelve con notable soltura plástica. También son sutiles y vaporosas las rechonchas carnaciones del Niño, con gamas de sabia epidermis de aporcelanada resolución formal.

El colorido es vibrante en relación sobre todo al contraste establecido entre los tonos rojizos y los más verdosos del ropaje de la Virgen, también en el



Fig. 6.- "Detalle del paisaje", parte superior derecha.

amorado de la túnica de San Juanito Evangelista (obsérvese asimismo el fileteado bermellón que asoma por las tapas de su libro), en el oro apenas perceptible de los nimbos, y en la sabia forma de modular los verdes, azules y grises del fondo.

A simple vista tal vez puede aparecer un tanto extraña la atribución de esta tabla a Paolo da San Leocadio, pero lo cierto es que encaja con harta probabilidad. Es verdad que se atisban novedades en cuanto a diferencias con respecto a la generalizada tipología mariana de Paolo (recuérdense los arquetípicos rostros de Gandía, Villarreal o bien la tabla *Goerlich* del Museo de Bellas Artes de Valencia),<sup>3</sup> pero de cualquier modo el rostro en cuestión responde a las fórmulas leocadianas por todos conocidas. Tal vez la avanzada cronología que proponemos (entre 1505 y 1519) explique algo del toque hernandiano que asoma en las muecas de San Juanito Bautista o incluso en la sutileza bucal de la Virgen, pero el conjunto de su factura nos remite con muchas preferencias a un álgido momento de Paolo, quien demuestra en esta tabla las razones de haber sido considerado en el antiguo Reino de Valencia como "lo pus solemne pintor de Spanya". Debe hablarse de un micro-momento, o tal vez de una acción de orden más o menos puntual, pero lo cierto es que su hijo *Felipe Pablo* (hacia quien en cierto modo apunta la mirada un tanto estrábica del Niño Jesús) jamás alcanzó en su obra personal (tablas de Santo Domingo del Museo de Bellas Artes de Valencia) una calidad tan excelsa, tan refinada, y de textura tan insistida, afín a lo desarrollado en el primer cuarto del siglo XVI. Y cabe, por supuesto, el nombre de *Miguel Juan de*

(3) Catálogo *El Mundo de los Osona*, Valencia, 1994, p. 160-163.



*San Leocadio* (segundo hijo de Paolo), quien en 1513 y 1515 aparece documentado en la Catedral de Valencia. Sin embargo, en el estado actual de nuestros conocimientos esto no pasa hoy de una conjetura tal vez atractiva pero a todas luces insegura e inde-mostrable. Lo sensato por ahora es adscribir esta tabla, en solitario, al maestro Paolo da San Leocadio.

La mariología de Felipe Pablo, por ejemplo, es notablemente diferente, a poco que se recuerde la *Virgen con el Niño, y los Santos Juanitos* (obsérvese que coincide la iconografía de ambas tablas) de la Iglesia de San Esteban de Valencia (véase foto en catálogo *El mundo de los Osona*, Valencia 1994, p. 202). A nuestro juicio la tabla de San Esteban es de Felipe Pablo de San Leocadio (dentro todavía de una cronología en la que el padre podría estar vivo y aún en activo; es decir, hecha por Felipe Pablo en el taller paterno de Pablo), mientras que la calidad de la tabla que es objeto del presente estudio supera con creces las posibilidades formales del mencionado Felipe.

Evidentemente nadie puede descartar a priori la intervención de Miguel Juan, con lo cual estaríamos ante un formidable pintor (¿autor, por ejemplo, de

la *Virgen de la Leche* que aparece en el catálogo mencionado de los Osona, p. 201?), pero cabe insistir en que nada de todo esto puede pasar por el momento de conjeturas o de hipótesis más o menos atractivas. Cabe esperar, de todos modos, que la documentación de archivo sea algún día más transparente y concluyente con la hoy oscura personalidad de Miguel Juan de San Leocadio.

Y entre tanto, a nuestro juicio, cabe atribuir la presente tabla al buen maestro Paolo da San Leocadio, en un momento álgido, insistimos, del extendido arco cronológico comprendido entre 1505 y 1519.

¿O acaso Paolo recibió la ayuda de Miguel para la dúctil cabeza de la Virgen? Sea como fuere, en cualquier caso estaríamos ante una magnífica tabla valenciana de incuestionable calidad y de inconfundible registro pictórico leocadiano.

XIMO COMPANYY





# LA VIRGEN DE LA VELA DEL MONASTERIO DE LA TRINIDAD DE VALENCIA

**S**iguiendo la línea de investigación emprendida hace varios años que tiene como objeto tratar de esclarecer el origen y la cronología de esas tablas a las que erróneamente se dio en llamar «primitivas iconas bizantinas», presento hoy esta aproximación que, aunque breve, espero contribuya a explicar la presencia en nuestras tierras de estas enigmáticas imágenes.

Y una de ellas, la Virgen de la Vela conservada en el Real Monasterio de la Trinidad de Valencia (fig. 1),



*Virgen de la Vela. Valencia, Monasterio de la Trinidad*

nos ha desvelado recientemente algunos datos relacionados con su posible origen y procedencia que a su vez arrojan luz sobre otras tablas que pertenecen al mismo tipo iconográfico.

## *Descripción y breve historia de la imagen*

Aunque aparentemente nos encontramos ante una simple variante de uno de los prototipos más difundidos de la iconografía mariana, la *Panagia Odigitria*<sup>1</sup>, el hallazgo de otras imágenes muy similares que estudiaremos más adelante nos informa de que se trata en realidad de una tipología concreta y muy difundida en el arte cristiano, sobre todo en el ámbito occidental, y más concretamente en Italia.

María está representada sosteniendo al Niño en su brazo derecho, y vistiendo el clásico *maphorion* bizantino, de color púrpura oscuro, sobre túnica azul, dos colores que hacen referencia a su humanidad, y a la divinidad en la que por su Hijo se encuentra sumergida. El manto está decorado en sus bordes, y adornado a la altura de la frente y sobre uno de sus hombros, con un motivo que reproduce las estrellas que simbolizarían su triple virginidad, antes, durante y después del parto. Su cabello aparece oculto, no por la típica cofia bizantina, sino por un velo blanco, fino y transparente que se recoge junto con el *maphorion* en medio del pecho con un broche o medallón circular. La indumentaria del Niño consiste en camisa oscura con motivos dorados de estilo occidental bajo *imation* rojo, cuyos pliegues están sugeridos por ese entramado de hilillos de oro de origen bizantino denominado *assit* que, a nivel simbólico, sirve para destacar su naturaleza divina.

(1) El prototipo de la *Odigitria* o Virgen Guía ocupa un puesto de honor en la iconografía bizantina, y el modelo original, atribuido a San Lucas, se veneraba en el monasterio de *Ton Odegon*, en Constantinopla. Muestra a la Virgen sosteniendo a su Hijo en el brazo izquierdo y mostrándolo con el derecho, mientras Éste bendice con la diestra y con la izquierda sostiene el rollo de la Ley.



Está representado en contraposto, bendiciendo con la diestra, y en la izquierda sujeta, no el rollo, el pergamino, o el volumen de la Ley, como suele ser habitual, sino el orbe rematado por la cruz, símbolo de su divina potestad.

Respecto a la historia del icono, decir que el hecho de que siempre haya estado en la clausura del monasterio ha propiciado sin duda su conservación, y, por otra parte, no ha impedido que gozara de la devoción de la ciudad de Valencia, como confirman unos gozos en su honor compuestos en lengua vulgar y atribuidos a Sor Isabel de Villena, y el testimonio de Agustín Sales en su historia del monasterio<sup>2</sup>.

Un personaje estrechamente vinculado a esta imagen es el Beato Fray Nicolás Factor, que fue en el XVI confesor del Monasterio de la Trinidad, y se mostró siempre como gran devoto de esta imagen, permaneciendo en éxtasis ante ella en varias ocasiones. Fray Nicolás trató de promover la devoción a la imagen entre las religiosas y les instó a que hiciesen todos los años una gran procesión el segundo día de Pascua. Y parece también que fue este beato el que llevó a cabo la primera restauración de la imagen a fines del XVI, de la que queda actualmente como testimonio el orbe que sostiene el Niño y el broche que sujeta el manto de la Virgen.<sup>3</sup> En el siglo XVIII se reforzó la tabla con dos travesaños de madera y se volvió a dorar el fondo, con lo que se ocultaron los nimbos e inscripciones, y se realizaron un orbe, coronas y collares que se clavaron sobre la tabla, y que hoy se conservan, a excepción de la corona que es una copia del siglo XX, en un facsimil de la imagen, realizado a la misma escala, como documento histórico de la devoción hacia la imagen y del aspecto que en un momento determinado ofreció la Virgen de la Vela. Ya en este siglo se doró de nuevo el fondo al ser recuperada la imagen tras la guerra, y se sustituyó por otra la corona que había perdido. En 1977 se observaron problemas que llevaron a consolidar la tabla como medida de urgencia, mientras se gestionaba una restauración integral que se llevó a cabo entre 1987 y 1988; en este tiempo se procedió a la desinsectación, consolidación definitiva de la tabla, eliminación de las dos capas de dorados añadidos y de los elementos metálicos superpuestos que desvirtuaban la verdadera imagen de este icono que hoy luce espléndido en la clausura del monasterio<sup>4</sup>.

### *El prototipo iconográfico: la Madonna de Consolazione.*

Respecto a la advocación de la imagen que nos ocupa, Nuestra Señora de la Vela, la idea generalmente admitida es que su origen nada tiene que ver con la iconografía de la imagen ni con ninguno de sus atributos; esta denominación se deriva de su ubicación en el ángulo que forman las dos alas del dormitorio común de las religiosas, que encomiendan a la Virgen su descanso y vela nocturna.

Pero esta advocación no coincide con la del prototipo original de la que sin duda deriva, y cuyo hallazgo, tras numerosas pesquisas, creo que es uno de los datos más interesantes que aporta el presente estudio, ya que puede darnos la pista acerca del origen y de la cronología de muchas de las tablas a las que se habían atribuido procedencias legendarias<sup>5</sup> que suplieron la falta de información, llegándose a relacionar algunas de ellas con el propio Jaime I.

Lo cierto es que nos hallamos ante una imagen que se corresponde, sin variante alguna, con uno de los prototipos más difundidos en la iconografía mariana post-bizantina: la Virgen de Consolazione. Esta advocación no se relaciona tampoco en este caso con su iconografía, sino con el hecho de que el icono original se hallara en la Iglesia de la Madre de Consolazione en Roma. El modelo gozaría de gran fortuna en Occidente, sobre todo en Italia, y las versiones más antiguas que hemos podido conocer son aquellas que realizaron los pintores cretenses del siglo XV, y que se corresponden exactamente con el icono de Nuestra Señora de la Vela; en ellas la Virgen y el Niño lucen la misma indumentaria que en el ejemplo valenciano, túnica azul bajo *maphorion* granate y velo transparente que se recoge en el pecho mediante el broche para María, y camisa transparente bajo túnica oscura e *imatio* rojo con hilillos dorados para su Hijo; ambos están representados en

(2) Sales, Agustín, *Historia del Real Monasterio de la S.S. Trinidad, religiosas de Santa Clara, de la regular observancia, fuera de los muros de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1761.

(3) Benito Goerlich, Daniel: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, 1998 (en prensa).

(4) Gual, Amelia y Ripollés, Vicente: *El Icono de la «Mare de Déu de la Vetla». Proceso de conservación*. «Actas del VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales», Valencia, 1990, p. 228-236.

(5) Blaya, Nuria: *La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos*. «Archivo de Arte Valenciano», 1995, 118-120. Aprovecho la cita para dar cuenta de una errata que aparecía en este artículo, concretamente en el nombre de la autora, que figuraba, no como Nuria, sino como M<sup>a</sup> Ángeles Blaya.





*Nikolaos Tzafouris: Virgen con el Niño. S. XV  
Atenas, col. P. Kanellopoulos*

la misma actitud, presentan rasgos muy similares e idénticos atributos que los que figuran en el célebre icono del monasterio de la Trinidad.

Uno de los ejemplos más antiguos de la Virgen de Consolación, parece ser precisamente aquel que presenta semejanzas más evidentes con la Virgen de la Vela, y se trata de una pequeña tabla de 56,5 x 45 cm que se conserva en la Colección P. Kanellopoulos de Atenas (fig. 2), y presenta a María según este tipo iconográfico adoptado por los pintores cretenses. Vemos en este icono, como en el de la Trinidad, a pesar de su indudable y posiblemente pretendida influencia bizantina, un deseo de «occidentalización» del que nos informa el rostro de María, su manto, el «maphorion católico» que cae en abundantes pliegues de gusto clasicista, y ese velo transparente al que antes hacíamos referencia que sustituye a la cofa bizantina y es típico de otros modelos iconográficos en los que está presente la influencia occidental, como aquellos iconos post-bizantinos que presentan a María amamantando al Niño.

Y esa presencia e influencia del arte occidental, concretamente del arte italiano, que intuimos enmascarada por el bizantinismo, más aparente que real, de esta emblemática imagen, es un dato que nos acerca por sí mismo al posible origen del modelo.

#### *El papel de los pintores cretenses en la difusión del modelo*

La isla de Creta, durante los dos últimos siglos de dominio veneciano y a partir sobre todo de la caída de Constantinopla, en 1453, se convierte en el centro artístico más importante del mundo griego. La concentración en Candia de un grupo de artistas de gran talento, legitima la autoridad del arte cretense y hace que su influencia se extienda a todo el mundo griego y sobre todo a los centros ortodoxos (Monte Athos, Meteora, Patmos, Sinaí). Los pintores cretenses frecuentemente visitaban Venecia y tuvieron estrechas relaciones con la comunidad griega de esta ciudad que, según rezan los documentos, eran unos 5000 en el siglo XVI; y hay también evidencias documentales del movimiento de pintores de Constantinopla a Creta antes incluso de la caída de la ciudad; y por razones obvias a partir de 1453 un buen número de artistas constantinopolitanos se instalarían en la isla, influyendo sobremanera en los pintores cretenses.<sup>6</sup>

Esta diversidad de influencias que concurren en la formación y desarrollo del arte post-bizantino en la isla de Creta, es lo que explica el eclecticismo que observamos en sus iconos, que combinan intencionadamente los rasgos, las actitudes y la indumentaria típica de la pintura bizantina con las innovaciones aportadas por la pintura occidental, sobre todo la pionera pintura italiana, que fueron rápidamente asimiladas y armoniosamente adaptadas a esa austera tradición bizantina. Pero en la base de ese eclecticismo hallamos también factores de tipo económico, pues los documentos nos informan, más que de una escuela de iconos, de un mercado organizado, casi de un auténtico supermercado, y de su expansión por el mundo mediterráneo y norteyuropeo a través de la exportación<sup>7</sup>. Los mercaderes, sobre todo griegos e italianos, actuaban como intermediarios entre los artistas de Creta y los mercados occidentales, y documentos que contienen

(6) Chatzidakis, Nano: «Icon painting in Crete during the fifteenth and sixteenth centuries», *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Atenas, 1988, p. 48.

(7) Constantoudaki-Kitromilides, María: «Taste and the market in cretan icons in the fifteenth and sixteenth centuries». *Holy Space, Holy image,.....*, p. 51.



encargos de grandes cantidades de iconos cretenses revelan que estos trabajos fueron producidos en masa para la exportación; y lo más curioso es que en los documentos relativos a dichos encargos leemos una serie de precisiones relacionadas con la iconografía, los colores o la forma en que debe pintarse el icono que nos informan de que la fortuna de un determinado modelo estaba sujeta a las leyes de la oferta y la demanda<sup>8</sup>. De ahí que las obras encargadas por los mercaderes con la intención de exportarlas a Occidente, o aquellos iconos encargados por clientes católicos, presenten características más occidentales y estén más cerca del gótico tardío, y al corriente, por tanto, de las innovaciones de la pintura italiana<sup>9</sup>.

No es atrevido pensar, por tanto, que la versión post-bizantina de la romana Virgen de Consolación, fuera creada por artistas cretenses y de allí pasara a Italia, donde por razones obvias tuvo un mayor predicamento, aunque también es posible que se diera el fenómeno contrario.

Y un dato viene a confirmar lo que hasta aquí hemos apuntado: el icono anteriormente descrito de la colección P. Kanellopoulos que se corresponde en todo con el de la Trinidad, nos muestra en su reverso no solo una cruz con los instrumentos de la Pasión, sino también una interesantísima inscripción con el nombre de un famoso pintor cretense del siglo XV: M(AISTR)O NICOLO ZAFUR (...).

Según documentos conservados en los archivos de Venecia, Tzafouris vivió y trabajó en la segunda mitad del siglo XV<sup>10</sup> y destaca junto a otros pintores cretenses como Andreas Ritzos y su hijo Nikolaos o Andreas Paviás por los paralelismos que sus obras presentan con el arte italiano y por su gran conocimiento del arte gótico tardío. Estos pintores tenían talleres y un considerable número de aprendices, y crearon prototipos de iconos que incorporaban modelos típicamente italianos como la Piedad, el Varón de Dolores o la Virgen de Consolación, el modelo que nos ocupa.<sup>11</sup>

Son, además de la obra citada, cuatro los iconos que llevan la firma de Tzafouris: una representación de Cristo camino del Calvario conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, un Varón de Dolores conservado en Viena, el tríptico de Leningrado y un icono de la Virgen con el Niño conservado en Trieste<sup>12</sup>. Los cuatro combinan características estilísticas e iconográficas de la pintura italiana con la *maniera greca* y los rasgos distintivos de los pintores cretenses.

De ahí que, aunque de momento no tenemos más datos para relacionar a Tzafouri, su taller o su entorno

con el icono de la Virgen de la Vela, que la evidente similitud entre ambas imágenes, creo que es suficiente al menos para asociarlas y relacionarlas con la pintura cretense post-bizantina.

### *Algunos ejemplos y variantes del modelo*

Como ya apuntamos, el tipo iconográfico de la Virgen de Consolación, fue muy popular y difundido entre los pintores cretenses y requerido con frecuencia por clientes católicos y también, aunque en menor medida, por ortodoxos hasta bien entrado el siglo XVII.

Los ejemplos que se consideran como más antiguos de entre todas las versiones conocidas de la romana Virgen de Consolación, son la citada Virgen de la colección Kanelloupoulos en Atenas y su homónima en Trieste. Ambas son, como dijimos, obra de Nikolaos Tzafouris, y también puede ser, si no de su pincel, al menos de su taller, otra Virgen de Consolación conservada en el Museo Bizantino de Atenas y datada, como las anteriores, en la segunda mitad del siglo XV (fig. 3). La técnica, los rasgos de los personajes sagrados, sus gestos y actitudes, su indumentaria, todo en estas tres obras es idéntico, a excepción de una innovación que muestra la del Museo Bizantino: a la izquierda de la Virgen con el Niño, un retrato de cuerpo entero de San Francisco a pequeña escala. Se le representa con la mirada dirigida hacia la Virgen, sujetando una cruz con la mano izquierda y una Biblia cerrada con la diestra; las heridas en manos y pies y la abertura en el hábito mostrando la de su costado sugieren el

- 
- (8) Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300-1500», *Thesaurismata*, vol. IX, Venecia 1972, p. 202-235, hace referencia a varios documentos que contienen encargos de grandes cantidades de iconos cretenses. Destaca el encargo, el 4 de Julio de 1499 a tres pintores que vivían en Candia, de 700 iconos por parte de dos mercaderes venecianos; en el contrato se precisan los colores que deben ser utilizados, la iconografía, y el estilo en el que serán realizados: doscientos «in forma greca» y quinientos «in forma latina».
- (9) Manolis Chatzidakis, «La peinture des madonneri ou vénétocrétoise et sa destination», *Venezia, Centro di mediazioni tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Florencia, 1977, vol. II, p. 672-690.
- (10) Cattapan, Mario., *op. cit.*, p. 14. En el documento del 3 de Enero de 1492 publicado por Cattapan, Tzafouri se compromete a pintar, por encargo de los procuradores de Nauplia, un gran retablo de altar de 2,50 x 1,80 con 18 compartimentos y 23 figuras.
- (11) Chatzidakis, Nano, *op. cit.*, p. 49.
- (12) Bianco Fiorin, Marisa, «Nicola Zafuri, Cretese del Quattrocento, e una sua inedita Madonna», *Arte Veneta*, XXXVII, 1983, p. 164-169.





*Virgen de Consolación. S. XV.  
Atenas, Museo Bizantino*

tema de la estigmatización, un asunto representado con frecuencia en los iconos cretenses.<sup>13</sup>

Este prototipo de la Virgen de Consolación acompañada de uno o varios santos, parece que gozó de bastante aceptación por parte del público, y en el Museo Nacional de Rávena podemos contemplar tres iconos que, aunque más tardíos y de calidad inferior, nos muestran a la Virgen de Consolación acompañada por San Juan Bautista, San Lorenzo y Santa Catalina respectivamente.

Y es también interesante destacar que en este mismo museo, además de otra Virgen de Consolación de calidad mediocre que iconográficamente se corresponde con el modelo del que partimos, se conserva una variante de sumo interés por su relación con una versión valenciana del modelo que pertenece a la colección Martí Esteve del Ayuntamiento de Valencia; en ambas el Niño bendice con la diestra como es habitual en este tipo iconográfico, pero con la izquierda sostiene, no el orbe, sino el rollo de la ley; la única diferencia entre ambas es que en la versión italiana el manto de María no se sujeta con ese broche circular tan característico de este tipo iconográfico.

Otra variante presumiblemente más tardía del modelo, es la que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; atribuida erróneamente a la escuela sienesa del siglo XIII<sup>14</sup>, es sin duda un ejemplo del más retardatario y arcaizante arte post-bizantino, y su autor en este caso ha invertido los colores de la indumentaria de María que luce el *maphorion* azul adornado con el clásico «assist» bizantino sobre túnica granate, y porta al Niño en el brazo izquierdo, siguiendo más de cerca el prototipo de la *Odigitria* bizantina.

El modelo iconográfico de la Virgen de Consolación gozó de tal fortuna en el arte sacro que todavía en el siglo XVII podemos hallar ejemplos no solo de artistas menores como los conocidos, retardatarios y frecuentemente anónimos «madonneri»<sup>15</sup>, sino también en pintores que aunque dentro este estilo arcaizante, destacaron por obras de mayor calidad que les asignaron un nombre dentro de la pintura postbizantina. Es el caso de Emmanuel Zane, prolífico pintor que trabajó en la segunda mitad del siglo XVII, al que se atribuyen varios ejemplos que repiten el modelo de la Virgen de Consolación<sup>16</sup>, que también repetiría, aunque en obras de inferior calidad, su hermano Konstantin.

(13) Pavan, G., *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Rávena, 1979, p. 95.

(14) Camón Aznar, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1993, p. 41.

(15) Este término, que tiene un carácter estrictamente local, se utiliza para distinguir a aquellos pintores de iconos religiosos posteriores al siglo XV que trabajaron en Venecia, de aquellos otros que seguían las tendencias artísticas dominantes en el resto de Italia, y no deben confundirse tampoco con los que en el siglo XIV cultivarían la *maniera greca* o los que a partir del XV desarrollarían la pintura cretense post-bizantina. Cfr Chatzidakis, M, *op. cit.*, p. 674, y Lasareff, V., «Saggi sulla pittura veneziana del s. XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (II)», *Arte Veneta*, 1966, p. 43-61.

(16) Gamulin, *Madonna and Child in Old Art of Croatia*, Zagreb, 1971, p.37 y 143. El autor da cuenta de dos ejemplos de este modelo, *La Virgen de Consolación* firmada por Emanuel Zane y conservada en la Iglesia de Santa Anastasia en Dobrota, en Boka Kotorska, y su homónima en la Catedral de Dubrovnik, firmada por su hermano Konstantin. Por su parte Manolis Chatzidakis, *op. cit.*, p. 684, informa de dos iconos de Emanuel Zane destinados a nobles griegos de Cefalonia: el tríptico de la colección P. Kanellopoulos, y otro que se halla en la colección particular de una familia cuyo nombre omite el autor. Señala además la existencia de un tercer icono del mismo tipo, firmado por Zanes en el monasterio de la Platytera de Corfú.



Y de las numerosas copias<sup>17</sup> y versiones que de este difundido prototipo iconográfico hallamos a decenas, como señalaba Chatzidakis, repartidas en los museos e iglesias de lugares como Italia, Grecia, España o Croacia, queremos destacar en último lugar por su curiosidad, un icono ruso, conocido como Virgen de Palestina, datado a principios del XVII y conservado en el Palacio Museo de los Strogonov en Leningrado, atribuido a Semën Chromoj<sup>18</sup>. Aunque no tuvo mucha difusión en Rusia, se conocen ejemplos de este tipo iconográfico, en el que apreciamos la influencia del modelo del que deriva y de la pintura cretense, pero tamizada por la gravedad de formas, el sobrio colorido y las marcadas líneas de los rostros que denuncian su pertenencia a la iconografía rusa.

Aunque es mucho lo que queda por investigar sobre este tipo iconográfico del que derivan obras tan emblemáticas como la Virgen de la Vela del Monasterio de la Trinidad, y muchos los datos que, sin duda, esclarecerán el origen y la procedencia de otras

tablas valencianas, espero que con lo hasta aquí expuesto haya cumplido mi objetivo de demostrar la trascendencia iconográfica y la gran difusión de un modelo cuyo prototipo hemos tenido la fortuna de descubrir, y cuyo hallazgo carecía de valor si no era inmediatamente difundido.

NURIA BLAYA ESTRADA

- 
- (17) Aunque no puede enmarcarse, como el resto de ejemplos señalados, en el estilo post-bizantino, no podemos dejar de citar la copia de la Virgen de la Vela que se conserva en el Monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina. Difiere de su modelo en los adornos de la indumentaria de María, y en el pequeño ángel que desciende por el lado izquierdo, y fue pintada por una religiosa del monasterio en el siglo XVI.
- (18) Catálogo de la exposición *Mille Anni di cristianesimo nell'arte russa. Icone dall'XI al XX secolo*, Aosta, 1997, p. 220-221.

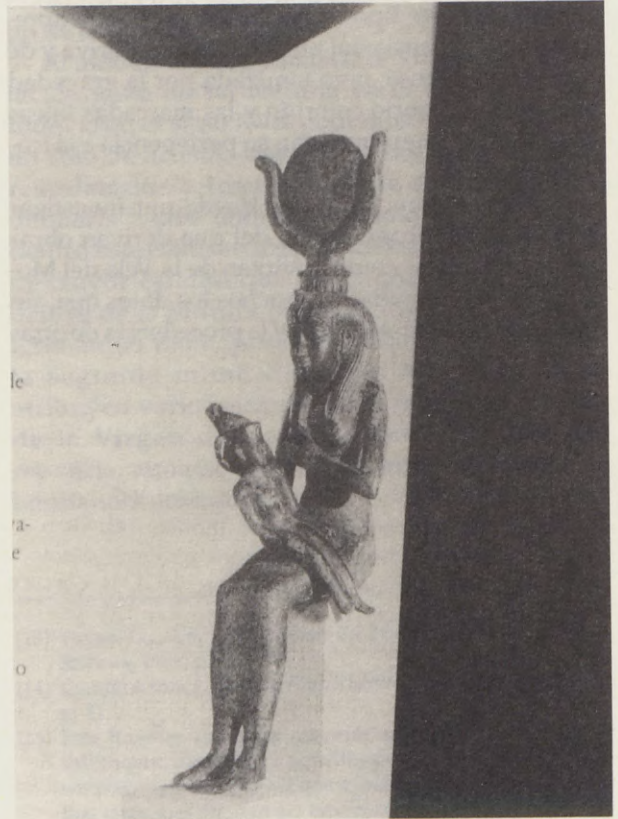


# EL PECHO SAGRADO LAS «VÍRGENES DE LA LECHE» EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

En el museo de Bellas Artes de Valencia se encuentran diversas obras cuyo tema es la *Virgen de la leche*. Sobre esta advocación mariana han escrito interesantísimos estudios, entre otros, Tramoyeres,<sup>1</sup> Reau<sup>2</sup>, Warner<sup>3</sup>, Saralegui<sup>4</sup>, Trens<sup>5</sup> y más recientemente los autores del Catálogo de la bellísima exposición *Madonnas y Vírgenes*, Daniel Benito y Nuria Blaya. Quede esto dicho en primer lugar, para resaltar el interés que esta iconografía de la Virgen ha suscitado desde siempre entre los estudiosos.

Esta predilección revela las diversas orientaciones que se han dado en el tratamiento del tema, pero de entre todas ellas, y como no podía ser de otra manera, la protagonista ha sido, casi siempre, su dimensión espiritual. La lactancia de Cristo es prueba de su naturaleza humana, de la realidad de la Encarnación del Verbo Divino, uno de los dogmas fundamentales del cristianismo, y convierte a María, que acepta sumisa su destino, en corredentora.<sup>6</sup> Por lo tanto, aunque la Virgen se diferencia del resto de las mujeres, debido a las especiales circunstancias que rodearon la concepción y nacimiento de su Hijo sin mancilla alguna para Ella, los momentos cruciales de su existencia como pueden ser el parto, el alimento y cuidado de Jesús, o los dolores ante su tortura y muerte, son factores que la acercan a sus congéneres. Las demás, aunque no podían aspirar a obtener el rango de María, sí podían, mediante su ejemplo, llevar una existencia casta y pura dentro de los cánones de la Iglesia. Por tanto y aún siendo innegable la dimensión espiritual de la Virgen no lo es menos su valor de arquetipo, de espejo en el que las mujeres se han mirado o se han visto obligadas a mirarse a lo largo de los siglos, incluso en los momentos de mayor descreimiento de la sociedad.

La representación de la *dea nutrix* es bastante común a lo largo de la Historia del Arte y podemos remontarnos hasta las figurillas prehistóricas de enormes pechos, pasando por las Artemisas efesias, sin olvidar a la diosa Isis que da el pecho a su hijo



(fig.1) Diosa Isis amamantando al pequeño Horus. Egipto, período tardío. Boston, Museum of Fine Arts

Horus, para algunos el arquetipo de la imagen cristiana de la Virgen amamantando al Niño Jesús. Hay

- (1) TRAMOYERES, Luis: "La Virgen de la Leche en el arte", *Museum*, vol.III. Barcelona, 1913, p.79-118
- (2) RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. t.1 / vol.2. Barcelona, 1996, p.104,105.
- (3) WARNER, Marina: *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.
- (4) SARALEGUI, Leandro de: "La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica". *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p.85-98
- (5) TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*. Barcelona, 1947, p.457-481.
- (6) Catálogo *Madonnas y Vírgenes*. Alicante, 1995. p.42





(fig.2) *Círculo de Joan de Joanes. Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juanito y el ángel. (segundo cuarto del siglo XVI). Valencia, Museo de Bellas Artes.*

imágenes de este tipo en las catacumbas de Priscila, algunos ejemplos en el arte bizantino, pero será a comienzos del siglo XIV cuando, en la Italia norteña, los artistas forjen esta imagen mariana cuya proliferación será un fenómeno no por repetido menos insólito.

Si pensamos en las imágenes más comunes de María en el Medievo, no nos tiene que resultar difícil imaginar lo innovadora que tuvo que ser esta nueva representación de la Virgen. A pesar de ello se popularizaron. ¿Por qué? ¿Por qué se convirtieron en algo tan común, tan cotidiano? ¿Por qué tuvieron ese éxito? Una de las respuestas más repetidas es que el auge de su difusión se debió al florecimiento de una nueva espiritualidad, en la que se buscarían imágenes más cercanas de los personajes sagrados con las que los fieles pudieran identificarse, y ¿qué imagen existe que sea más tierna que la de una madre amamantando a su hijo? Sin embargo, esta explicación suscita una serie de interrogantes. El primero sería por qué desaparecen este tipo de imágenes en el barroco, periodo en el que son abundantísimas cualquier otro tipo de representaciones de personajes

sagrados sorprendidos en momentos de la vida cotidiana, de la rutina diaria de cualquier hombre o mujer del siglo. Pero, además, surge un segundo escollo. A pesar de todo lo anterior, determinados atributos sugieren que Ella no era una mujer como las demás, y los artistas transmiten esa sensación de ambigüedad. En las *María Lactans* se muestra un pecho pequeño, irreal, incrustado en el cuerpo como si de un elemento extraño se tratara, mientras que el otro seno permanece oculto al espectador. No estamos pues ante una representación realista del pecho femenino, no es él el protagonista como sucedía en toda la larga lista de deidades femeninas. En ellas la Diosa simbolizaba la nutrición femenina a escala sobrenatural, ya que la mujer producía vida y alimento. En ese sentido, las Madonnas son distintas, su pecho tenía valor porque alimentaba a Cristo, su importancia depende de un varón más poderoso que ella. La imagen de su pecho es símbolo de esto. No son los senos poderosos y ubérrimos de las diosas de la Antigüedad, héroes y protagonistas a los que la Humanidad necesitada rinde pleitesía y que por ello muestran en todo su esplendor.

Pero lo cierto es que estas *Virgenes de la Leche* se convierten en imágenes muy populares en un periodo muy concreto de nuestra historia del arte, porque aunque en el siglo XVI aparezcan algunas como la *Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juanito y ángel*, del círculo juanesco, son repeticiones de iconos anteriores que, debido a su éxito popular, se seguían



(fig.3) *Antoni Peris (Valencia, c.1365-1436). Huida a Egipto del Retablo de la Virgen de la Leche. Valencia, Museo de Bellas Artes.*





(fig.4) Maestro de Martínez Vallejo. Tríptico de la Virgen de la Leche. (c.1500). Valencia, Museo de Bellas Artes.

pidiendo con algunas variaciones.<sup>7</sup> Serán, pues, las postrimerías del siglo XIV y, sobre todo, el siglo XV, el momento álgido de esta difusión mariana. Ejemplos como el *Retablo de la Virgen de la Leche* de Antón Peris (ca. 1420), la *Virgen de la Leche* de Bartolomé Bermejo (ca. 1483), o el *Tríptico de la Virgen de la Leche*, del Maestro de Martínez Vallejo (ca. 1500), todas ellas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, son muestras, bellas muestras, de la popularidad que tuvo la imagen de la Madre Divina amamantando a su Hijo.

En la sociedad medieval, el pecho femenino poseía una importancia extraordinaria. Aunque siempre ha dependido de él la vida del recién nacido, en esos momentos tendrá también un significado simbólico, de continuidad generacional, con todo lo que implicaba de posición social y de riqueza y se consideraba propio de una buena madre que amamantara a sus hijos, incluso entre las damas aristocráticas, y cuando esto no era posible y había que dejarlo a cargo de una nodriza, la buena madre

era la que debía escoger cuál era la conveniente y estar en todo momento atenta a la alimentación y cuidado de su hijo; y no eran ajenos para nadie los lazos psicológicos y afectivos que se creaban entre la nodriza y el niño a su cargo. Sin embargo, a finales de la Edad Media, este modelo tuvo que luchar con la influencia cada vez mayor de la figura femenina derivada del amor cortés, donde no había espacio para la lactancia. Más tarde, en los siglos XIV y XV, las modas en los vestidos que descubren los senos de las mujeres provocarán críticas feroces por parte de los clérigos y también de moralistas y escritores. Ya en la *Divina Comedia*, Dante censurará a las desvergonzadas florentinas que enseñaban sus pechos, anticipándose a los ataques que lanzarían desde sus pulpitos y confesionarios los sacerdotes. Fueron muchos los que, posteriormente al poeta italiano, vieron en estas modas una franca invitación al extravío sexual. Le Chevalier de La Tour Landry, en un libro que escribió hacia finales del siglo XIV, destinado a la educación de sus hijas, exhortaba a sus lectoras a que no exhibieran sus senos y citaba, como contraste a tales desmanes, los ejemplos de mujeres virtuosas de la historia, pero sobre todo el de María, modelo ideal de modestia, obediencia, humildad y paciencia. Santa Catalina de Siena (1347-1380) dejó dos colecciones de escritos, en los que hay abundantes referencias a los senos femeninos, de los que elimina cualquier connotación de tipo sexual, y los relaciona de forma directa con los dones nutricios que ofrece Cristo, su Iglesia, o virtudes especialmente queridas por ella como la Caridad. Algo semejante sucedía con Juliana de Norwich (1342- ca. 1416), e incluso hacia finales del siglo XVI, nuestra Santa Teresa conceptualizaba a Dios como una madre que amamanta<sup>8</sup>. Estos repetidos intentos literarios de beatificar el pecho femenino resultan más curiosos cuando se observa cómo la sociedad de la época tendía a erotizarlos.

Todo ello tiene también un paralelismo en la pintura. Cuando observamos un cuadro, establecemos una relación que crea vínculos no sólo con el cuadro en sí mismo o con el artista, sino también con la cultura que lo acunó. La posibilidad de percibir las características de la sociedad mediante las formas y estilos de la pintura, así como la inversión de esa ecuación, es decir, que las formas y estilos de la pintura responden a circunstancias sociales, es una

(7) Citado en el *Cátalogo Madonnas y Vírgenes*, p.170.

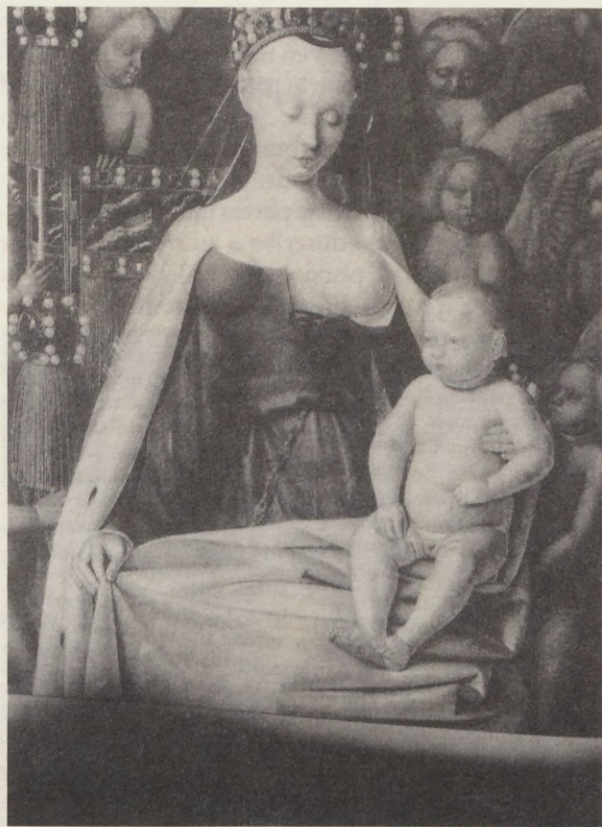
(8) YALOM, M.: *Historia del pecho*, Barcelona, 1997, p. 56-57.



práctica que utilizan con frecuencia no sólo los historiadores del arte, sino también quienes están interesados en las manifestaciones de la cultura como fenómenos semióticos, o quienes consideran que una pintura puede abrir la puerta de acceso a una estancia en la que vivieron otras gentes y permite conocer lo que suponía ser persona, desde un punto de vista intelectual y sensible, en otro tiempo, en otro lugar.

Formar parte de una cultura implica un aprendizaje perceptivo especial, aunque cada persona lo pueda ordenar según su propio caudal de experiencias, conocimientos y aptitudes. El artista, el pintor, responde también a todo ello. También es un miembro de esa sociedad y dirige su obra a un público que también forma parte de ella, estableciéndose una corriente donde lo que menos importa es quién es el elemento impulsor, si la sociedad o el talento fabulador del artista. Lo que interesa es constatar la existencia de una interrelación entre realidad y representación, que desde el preciso momento en que naturalizamos las convenciones las aceptamos como reales, quedan asimiladas en nuestro contexto cultural y las convertimos en punto de referencia de comportamientos y conductas. Por todo ello, los mecanismos de control de una sociedad vigilan las representaciones que esa sociedad crea para evitar posibles heterodoxias. Pero, dado el poder de las imágenes, a menudo esos mismos mecanismos reproducen hasta la saciedad determinadas representaciones para convertirlas en iconos, en modelos a seguir. La imagen de María no puede ser nunca casual. ¿Podría ser esta *Virgen de la Leche* un catecismo pictórico, para reconducir conductas femeninas que eran excesivamente libres y heterodoxas?

La sociedad valenciana del siglo XIV y XV se encontraba en una nueva situación que la había desvinculado de la tradición escolástica medieval. El auge de una economía monetaria y de una clase social burguesa y ciudadana facilitaban una visión del mundo distinta de la de sus antepasados, más preocupados por el reino de Dios que por el del Hombre. La mentalidad humanista se abría paso en nuestras tierras y proporcionaba un sentimiento hedonista que revalorizaba el pensamiento y estilo de vida paganos, que provocaba gran cólera en san Vicente Ferrer o en el propio Eiximenis que criticaban abiertamente tales tendencias. Este último habla ásperamente de la coquetería de nuestras antepasadas,



(fig.5) Jean Fouquet. *Madonna con el Niño y ángeles del Díptico de Melun*(segunda mitad del siglo XV). Amberes

de cómo se pintaban y perfumaban, de que hablaban libremente a los hombres y mostraban desvergonzadas su cuerpo: "... e faent a tots cimbell de llur cap e de llur coll e de llurs pits e de llurs cords e de llurs peus."

El lujo indumentario en los hombres y en las mujeres es cosa conocida, y Jaume Roig, en el *Espill o Llibre de les dones*, habla a menudo de los excesos suntuarios en la vestimenta, y el viajero alemán J. Münzer, que visitó Valencia en 1494, comentaba escandalizado cómo iban de escotadas las mujeres valencianas, que enseñaban los pezones de sus pechos. Esta fama de ciudad galante que tenía Valencia en el siglo XV se completaba con la reputación de su burdel, que merecía los comentarios de todos los visitantes de nuestra ciudad<sup>9</sup>. Así pues, el siglo XV valenciano nos muestra una sociedad epicúrea y sensual, en franca oposición a los ideales de ascetismo medieval, y en esa sociedad participaban de una manera activa tanto hombres como mujeres. Las leyes contra el lujo, las repetidas *Cridas*

(9) SANCHIS GUARNER, M: *La ciutat de València.*, Valencia, 1976.



que se hacían para reformar las conductas incluso de clérigos y monjas, se ven reflejadas en los escritos con continuas llamadas a la moralidad de los autores de la época. De igual forma, cada vez era más común que los niños fueran amamantados por amas, lejos del hogar familiar, y la madre se desvinculaba de la crianza del hijo. Una de las partes más duras del libro de J. Roig es cuando describe a su madre, a la que critica su actitud poco maternal hacia él y su preocupación por el dinero y por alternar.

Por todo ello, ¿no podría ser que estas pinturas, cuyo tema nos interesa en este artículo, fueran una forma de propagar la moralización de una parte de la sociedad, la femenina, que escapaba de los controles religiosos tradicionales?

Las obras que se realizan o se encargan en Valencia comparten aspectos comunes con las del resto de Europa. Las imágenes de María tienen rasgos físicos que identifican su belleza con el prototipo femenino de la época. Sus vestidos y joyas nos la acercan a las damas aristocráticas, lo cual podría ser una prueba más de la búsqueda de identificación femenina con el modelo de María. Como *deberían* hacer las mujeres, la Virgen muestra su cuerpo con fines puros, y por ello la Madre de Dios, la que contrarrestó las acciones de Eva, aparece en uno de los actos considerados como más intrínsecamente femeninos: el de amamantar a su Hijo. En estas tablas, la actitud de la Madre al sostener su pecho entre los dedos y apretando para que mane la leche, el hilillo

que surge de su pezón, la serenidad y plenitud de su rostro al contemplar al Niño entre sus brazos son gestos con los que cualquier mujer que ha tenido un hijo se debe encontrar plenamente identificada. La Virgen promovía e infundía santidad a un acto común, y beatificaba una parte de la figura femenina que provocaba, que excitaba el deseo masculino y que las mujeres de la época no dudaban en mostrar.

Por último pensemos en las *Madonnas* que citábamos al principio del artículo y comparémoslas con el retrato que Jean Fouquet hizo de Agnès Sorel, la amante del rey Carlos VII de Francia. Ella fue pintada como una Virgen con el Niño, con su pecho desnudo que sale del corpiño, pero ya no es un apéndice casi extraño al cuerpo, sino un bello seno redondo y voluptuoso según los cánones de la estética del momento.<sup>10</sup> Es una referencia de puro placer, es el pecho erótico que triunfa sobre la iconografía del pecho sagrado. Progresivamente los senos femeninos dejarán de pertenecer al Niño o a la Iglesia y más a los hombres que los tratarán como un objeto de deseo.

ROSA E. RÍOS LLORET  
SUSANA VILAPLANA SANCHIS

---

(10) Al hablar de este cuadro, J. Reau en *op. cit.*, p. 105, dice "...que hay una verdadera ostentación (del pecho femenino)".

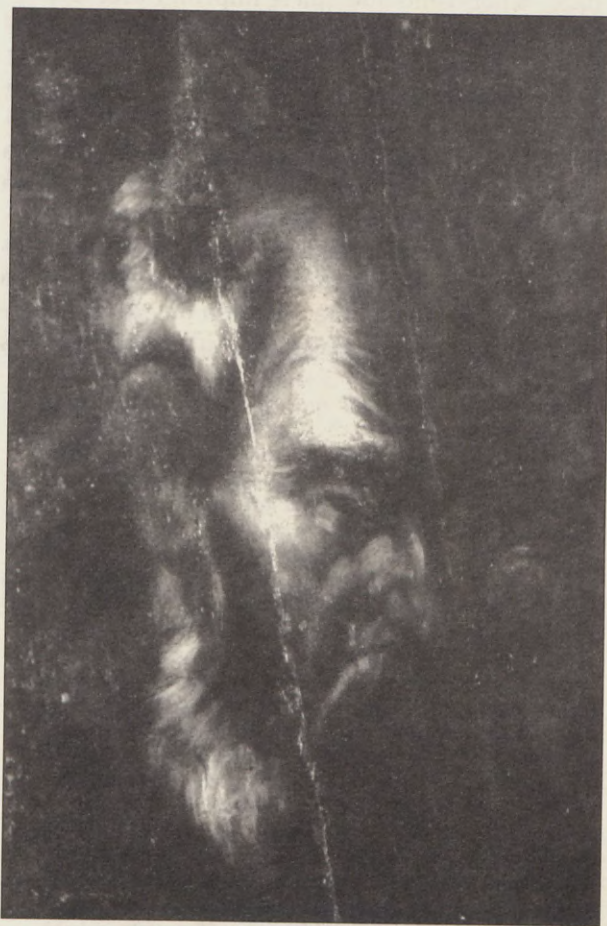


## RIBERA. UN CUADRO MUY TENEBRISTA

Posiblemente se trate de la pintura más tenebrista de nuestro gran pintor *José de Ribera*. Pintura al óleo, tela pegada a tabla. Las medidas del lienzo son 57 X 100 cm.



*Completo*



*Detalle*

El motivo representa a un penitente contemplando una calavera sostenida en sus manos. En nuestro caso el tenebrismo es profundo por la separación entre la cabeza y las manos con la calavera por una zona totalmente desprovista de luz. ¿Tiene Ribera un cuadro más tenebrista? Yo creo que no se conoce públicamente.

Desde luego queda muy cumplido el propósito de la teoría tenebrista al hacer resaltar solamente los



valores personales y el detalle (la calavera) que contribuyen a la actitud pensativa del penitente.

El cuadro, con gran sensibilidad religiosa, se incorpora a la más intensa sensibilidad religiosa española de la época.

La seguridad en el dibujo, los trazos alargados del rostro, son una característica de tantas y tantas obras personales de Ribera.

Hay que tener en cuenta que además del indudable tenebrismo que quiere imprimir Ribera, puede haber un ennegrecido de los colores debido al tiempo transcurrido.

La fecha de la pintura es difícil de determinar, pero yo creo que dado su tenebrismo es de, probablemente, su época juvenil; quizás pintado en Roma alrededor del año 1630, cuando Ribera tendría en torno a los treinta años de edad.

Es muy interesante el marco de madera. No es de estilo de la época, comienzo del barroco; es anterior. No cabe la menor duda de que fue diseñado con un gusto muy particular del pintor o,

posiblemente, de la persona a la que iba destinada la pintura.

El marco adquiere una gran prestancia con el dorado adosado a la madera. Constituye una decoración a la que se le otorga gran importancia y categoría.

*MANUEL SANZ DE BREMOND Y FRÍGOLA*

---

OBRAS DE CONSULTA.-

- Museos del Prado, de San Fernando, de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia y Lázaro Galdiano.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa Calpe S.A., 1.987.
- Summa Artis. Tomo XXV (1.983).



## CONSIDERACIONES EN TORNO A «EL CONDENADO» DE GOYA

En 1786, Doña María Josefa Pimentel y Téllez Girón, Marquesa de Peñafiel, Condesa-Duquesa de Benavente y Gandía, y Duquesa de Osuna consorte, que era descendiente de San Francisco de Borja, encargó tres lienzos destinados a la capilla de su ilustre antepasado en la Catedral de Valencia. Dos de ellos fueron encomendados a Goya, «San Francisco de Borja despidiéndose de su familia» y «El condenado»; destinados respectivamente a los laterales izquierdo y derecho de la capilla. El tercero, obra de Salvador Maella, titulado «La conversión del Duque de Gandía», ocupa el lugar central.<sup>1</sup>

Los tres cuadros de la Capilla de San Francisco de Borja configuran un programa iconográfico destinado a glosar y exaltar la figura del santo jesuita. El asunto de la conversión representado por Maella constituye uno de los ejes centrales en la advocación religiosa de San Francisco; por lo que su inclusión en este programa está totalmente justificada. La selección temática en los lienzos goyescos suscita algunas cuestiones que hemos procurado inquirir para el caso particular de «El condenado».

Se acepta de manera general que fue la Duquesa de Osuna quien sugirió estos temas a Goya. Esta apreciación no ofrece ninguna duda en el caso del cuadro «San Francisco de Borja despidiéndose de su familia», en donde parece recogerse el momento de la vida de San Francisco en que el santo renunció a sus bienes y títulos en 1551, en favor de su hijo mayor Don Carlos; y abrazándole se despide de él y del resto de su familia. La duquesa quiso así resaltar su relación de parentesco con el santo jesuita, de quien se sentía muy orgullosa.<sup>2</sup>

En primer lugar, —y por lo que respecta a «El condenado»—, ha menester precisar que no existe plena unanimidad sobre el título del cuadro.<sup>3</sup> Este hecho no es intrascendente, ya que es un reflejo de la diversidad de criterios existentes acerca de su significado.

Resulta sorprendente que ningún trabajo realizado en los últimos años acerca de la obra pictórica

de Goya titule a este cuadro como «El condenado», y haya que remontarse en el tiempo para encontrar esta denominación. Una de las más antiguas alusiones a este lienzo es la recogida en la conferencia que Don Pedro Luján de Silva y Góngora remitió a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1795, en la que denomina a esta obra «Condenado de la Seo».<sup>4</sup> Tramoyeres Blasco, en 1900, titula al cuadro «El Condenado».<sup>5</sup> Sanchis i Sivera, en 1909,

(1) Sobre la Capilla de San Francisco de Borja en la Catedral de Valencia, Cfr. Sanchis y Sivera, J.: *La Catedral de Valencia*, guía histórica y artística, Imp. Vives Mora, Valencia, 1909, pp. 270-276; Nordström, F.: *Las pinturas de Borja en la Catedral de Valencia*, en Goya, Saturno y la Melancolía, Ed. Visor, Madrid, 1989, pp. 75-91; Wilson, J.: *Capilla de San Francisco de Borja*, Catedral de Valencia, en el catálogo de la exposición Goya: el Capricho y la Invención, Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 146-151.

(2) Cfr. Nordström, J., *Op. cit.*, p. 78, et altri.

(3) Cfr. Gudiol, J., que acuña diferentes títulos, en publicaciones distintas: «San Francisco de Borja exorciza a un moribundo endemoniado», en Goya, Ed. Labor, Barcelona, 1974, p. 88; «San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo», en Goya 1746-1828, Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1980, n.º de catálogo 243; «El moribundo impenitente», en Catálogo de Goya, Ed. Electa España, Barcelona, 1992, p. 19; Gracia, C., «Exhortació al moribund» en su *Història de l'Art Valencià*, Edic. Alfons El Magnànim, València, 1995, p. 328; Moffit, J., «San Francisco de Borja exorcizando a un moribundo endemoniado» y también «San Francisco de Borja y el moribundo impenitente» en Goya y los demonios, *Revista Goya* n.º 163, Julio-Agosto, Madrid, 1981, p. 13; y «Exorcismo de San Francisco de Borja», en *Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya*, *Revista Goya* n.º 215, Marzo-Abril, Madrid, 1990, p. 287. Camón Aznar, J., en *Francisco de Goya*, Tomo II, Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981, pp. 62-66, emplea tres denominaciones diferentes: para el dibujo previo, «Dibujo para el cuadro de San Francisco de Borja y el moribundo impenitente»; el boceto, «San Francisco de Borja dando la absolución a un moribundo»; y para el cuadro, «San Francisco de Borja y el moribundo blasfemo».

(4) *Actas de la Real Academia*. Impresor Benito Monfort, Valencia, 1796, p. 28.

(5) Tramoyeres Blasco, L.: «Goya en Valencia», en *Almanaque Las Provincias*, 1900, p. 156.



emplea la misma acepción.<sup>6</sup> Es significativo el hecho de que aparezca en la parte inferior del dibujo previo a este cuadro (fig. 1, Museo del Prado) la siguiente inscripción que, —aunque no se considera que fuera realizada por Goya—,<sup>7</sup> pudo ser coetánea: «El condenado, Primer pensamiento de Goya para la Catedral de Valencia».

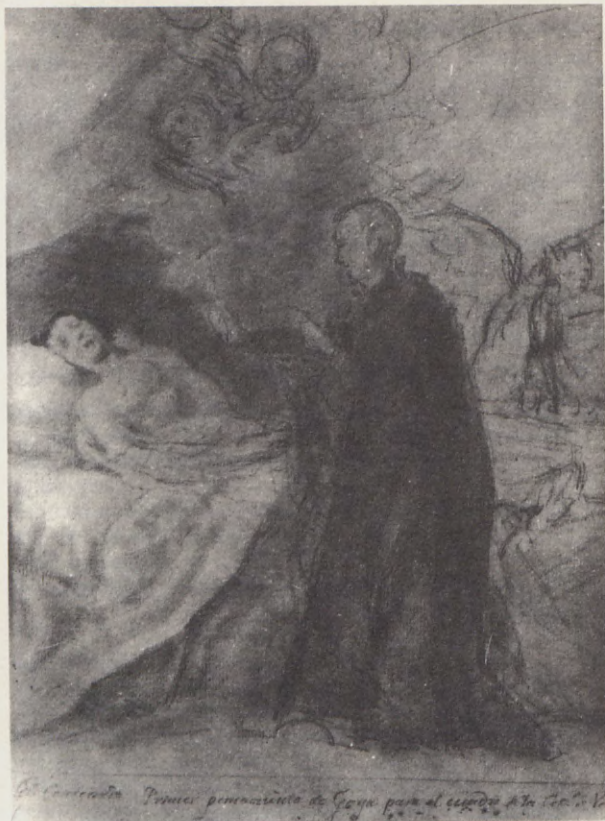


Figura 1: «El Condenado»: Dibujo Previo (Museo del Prado)

El lienzo ha sido objeto de interpretaciones erróneas. Quizás ello sea debido tanto a la confusión en su denominación como al hecho de considerar que el dibujo previo representa el mismo tema que el cuadro definitivo. En el dibujo preparatorio, aparece San Francisco de pie junto al lecho del moribundo con un crucifijo en su mano derecha, mientras que un diablo alado huye. Tres querubines revolotean en la parte superior de la composición. En nuestra opinión, el significado del dibujo no deja lugar a dudas: se trata de la eterna lucha entre el Bien y el Mal; saldándose esta batalla en favor de las fuerzas celestes benefactoras. Ante la presencia del santo con el crucifijo, el derrotado diablo emprende

su huida. La inclusión del trío de querubines en la composición es de gran trascendencia, pues anuncia la salvación del moribundo. No debe sorprendernos la circunstancia de que el santo asistiera y ayudara al moribundo a reconciliarse con Dios, toda vez que constituyó una práctica habitual en su misión apostólica. La posible influencia temática del tratado medieval del «Ars Moriendi» que Moffit afirma encontrar en el cuadro, si la hubiere, solamente podría ser aplicada a este dibujo.<sup>8</sup>

En el boceto (fig. 2, Col. Marqués de Santa Cruz, Madrid) y en el cuadro definitivo (fig. 3, Catedral de Valencia), el dramatismo y la tensión existentes en ambas composiciones contrastan con la feliz quietud que se respira en el dibujo. En lugar de un diablo temeroso en franca huida, hacen acto de presencia varios demonios poderosos y amenazadores, quienes toman posiciones tras el lecho del moribundo, esperando ansiosos recibir el ánima del condenado. Los tres querubines han desaparecido. San Francisco porta el crucifijo, y de las llagas de Cristo mana un chorro de sangre que baña el rostro y el cuerpo del moribundo.

Goya recoge también en este caso un hecho milagroso realizado por San Francisco de Borja, aunque de significado muy distinto al anterior. El enfermo no está a punto de recibir una transfusión milagrosa, ni se está representando el momento de la Extremaunción; tampoco se trata de un exorcismo, como opinan algunos investigadores. Los demonios no han salido del cuerpo del individuo, sino que se encuentran esperando su ya inminente muerte para arrebatarse su alma. El tema que Goya representa es el de la condenación del moribundo. El milagro de la sangre de Cristo no es para redimirle, sino para reafirmar su condena.

El Padre Juan Eusebio Nieremberg, religioso de la Compañía de Jesús, escribió en 1643 un libro sobre la vida de Francisco de Borja, Beato in illo tempore. Nieremberg, de manera exhaustiva, recoge los milagros atribuidos al Beato Francisco de Borja, en aras de su posterior canonización, la cual tuvo lugar en 1671. Entre los milagros que prolijamente relata,

- (6) Sanchis i Sivera, J., Op. cit., p. 273.  
 (7) Gassier, P. y Wilson, J.: Vie et oeuvre de Francisco de Goya, Editions Vila, París, 1970, p. 79.  
 (8) Moffit, J.: Goya y los demonios, en Revista Goya n° 163, Julio-Agosto, Madrid, 1981, pp. 13-23; y Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya, en Revista Goya n° 215, Marzo-Abril, Madrid, 1990, pp. 282-292.





Figura 2: "El Condenado":  
Boceto (Colección Marqués de Santa Cruz, Madrid)

y bajo el epígrafe «Va el bienaventurado Padre Francisco acompañado de Cristo a convertir un caballero», se encuentra la fuente temática del boceto y el cuadro:

«El caso que ahora quiero decir es de igual desconsuelo que ejemplo, para que teman todos perder la vergüenza á Dios en el pecar, no les suceda tan mal que caigan en semejante obstinación á la que ahora contaré conforme á lo que se dice en las informaciones del santo varón Francisco de Borja para su canonización. Fué el caso muy particular y tremendo lo que aconteció al siervo de Dios pasando por una ciudad de estos reinos donde estaba una persona muy principal y de cuenta, muy enfermo y cercano a la muerte, el cual había sido hombre de vida muy pérdida y estragada, y estando en aquel paso estaba tan duro y rebelde de emplear el poco tiempo que le quedaba de vida en satisfacer con verdadera penitencia por sus culpas, que ninguna otra cosa tenía más olvidada, sin haber remedio de que se quisiese confesar, antes despidiendo con aspereza y muestras de enfado á todas las personas que de eso le trataban y á los recuerdos que personas espirituales cuidadosas de la pérdida de su alma le daban. Tuvo noticias de este peligro San Francisco de Borja, y pareciéndole que ya corría por cuenta suya mirar por aquella alma para que no se perdiese, fue a consultar su remedio y el modo que en esto tendría con Dios nuestro Señor, y poniéndose en fervorosa oración delante de un Cristo crucificado vió que el Cristo alzó la cabeza y que desde la cruz le hablaba diciendo: "Ve al enfermo que yo mismo en persona asistiré a él

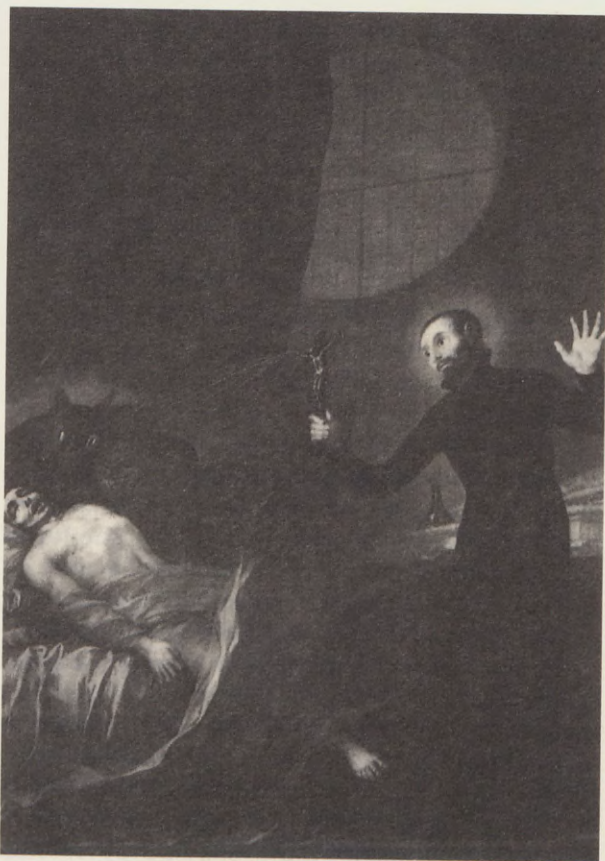


Figura 3: "El Condenado": Cuadro  
(Catedral de Valencia)

de enfermero y de médico mientras le persuades que se confiese". Fué con esto el santo á casa de aquel hombre, y á vista de Jesucristo, que allí estaba, le dijo muchas cosas procurando con fuertes razones persuadirle á que se confesase. Pero él tan obstinado que ni á las inspiraciones del que allí tenía presente, ni a las palabras del santo se quiso rendir y sujetar. Con lo cual Cristo nuestro Señor, que iba en traje de médico, se despidió blandamente y dejó al santo Padre continuando su persuasión al enfermo. Pero viendo que no podía hacer mella en él, y que antes crecía su dureza, se determinó volver á Cristo crucificado á suplicarle nuevas mercedes para que no se perdiese aquél hombre; hizo más fervorosa oración ante él, y Cristo nuestro Señor, viendo tan afligido al santo, le dijo desde la cruz: "Para que echés de ver cómo deseo la salud espiritual de aquea alma, llévame allá al enfermo". Tomó al momento el Cristo que tenía delante y fué volando a la casa de aquél caballero, y echando la gente fuera, se quedó con él á solas, y poniéndole delante el Cristo, comenzó de nuevo á decirle muchas razones de que se volviese á él, de que tuviese confianza. Pero el miserable hombre, no haciendo caso de cuanto le decía el siervo de Dios, comenzaron todas las llagas de Cristo a correr sangre, y no bastándole esto, le habló desde la cruz, y alegó lo que le costaba aquella alma y lo mucho que por ella había hecho, y ni aún bastando esto, desclavó el Cristo un brazo de la cruz y metiendo la mano en la llaga del



costado, sacó un puñado de sangre y se la arrojó al rostro de aquel desventurado, dándole la sentencia que pues aquella sangre se había derramado para su salvación y él no quería aprovecharse de ella, fuese para su eterna condenación. Entonces el miserable, diciendo grandes blasfemias contra Dios que le condenaba, expiró entregando su alma en manos de los crueles verdugos los demonios, ejecutores de la divina sentencia. El santo Padre tomó el crucifijo y se volvió a su casa, con la admiración y suspensión que tal caso pedía y puede imaginarse.»<sup>9</sup>

Despejadas las dudas respecto del significado del cuadro, nos encontramos con el interrogante referente a la elección del tema y su posterior modificación.

Nos sorprende que la duquesa, entre los muchos milagros del santo, eligiera el más fatalista de todos ellos; por lo que todo podría hacer pensar, contemplada la posterior trayectoria de Goya, que fue el propio pintor quien decidió el cambio. La clave de este asunto podría estar en el crucifijo que porta el santo y que aparece en el dibujo, el boceto y el cuadro.

En la biografía del santo jesuita hubo otra ocasión en la que se repitió el hecho milagroso en el que un crucifijo hablase a San Francisco. Éste tuvo lugar antes de ingresar el santo en la Compañía de Jesús. De nuevo el padre Nieremberg, y bajo el título «Habla un Cristo al Santo Duque y sucede la muerte de la Duquesa», nos describe cómo estando muy enferma la esposa de San Francisco de Borja y encontrándose éste rogando ante un crucifijo por la salud de la duquesa, se produjo el milagro de que el Cristo hablara al santo duque.<sup>10</sup>

En el Palacio Ducal de Gandía se conserva una de las más preciadas reliquias pertenecientes al santo. Es un crucifijo de bronce que mide 25 cms. y es conocido en la actualidad como «El Crucifijo del Duque» (fig. 4). Se encuentra en la capilla del palacio, y está considerado como el auténtico crucifijo que habló a San Francisco de Borja.<sup>11</sup> Este Cristo fue transmitido por herencia a sus sucesores y debió encontrarse en la época en que Goya realizó el cuadro en poder de la Duquesa de Osuna, descendiente del santo duque y heredera de los títulos y posesiones de aquél.

Todo parece indicar que tanto la elección del tema inicial que aparece en el dibujo, cuanto su posterior modificación, —y aunque no descartamos totalmente en esta última una posible intervención de Goya—, fue debida a la propia duquesa. No podemos olvidar los gustos sofisticados de los duques de Osuna, como lo corrobora el hecho de que diez años más tarde de la realización de los cuadros de la Capilla de San

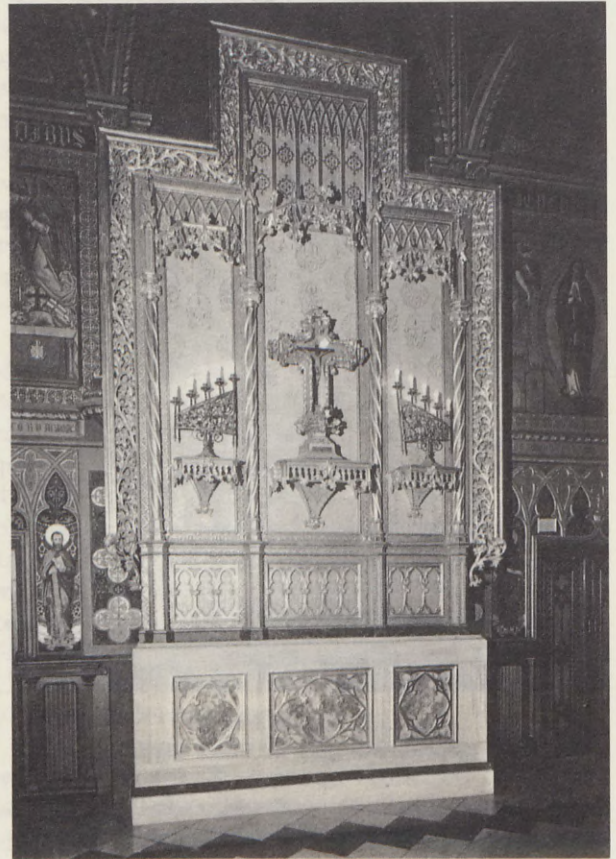


Figura 4: "El Crucifijo del Duque".  
Palacio ducal de Gandía

Francisco de Borja encargaran, o adquirieran posteriormente a Goya, seis cuadros conocidos como «Seis asuntos de brujas» para decorar su casa de la Alameda.

La elección de este determinado milagro podría estar relacionado con el deseo de la duquesa de destacar el hecho de ser ella la sucesora de San Francisco de Borja; ya que la apreciada reliquia había sido

(9) Nieremberg, J.: Vida de San Francisco de Borja, Administración del Apostolado de la Prensa, Madrid, 1901, pp. 422-423.

(10) Ibidem, pp. 84-86.

(11) León, A. de: Guía del Palacio Ducal, Valencia, 1926, pp. 211-229. Resulta sorprendente que en la bibliografía existente acerca del crucifijo de Gandía no se haga mención alguna al milagro representado por Goya en el cuadro «El Condenado», y solamente se recoja el milagro que tuvo lugar durante la enfermedad de la duquesa; a pesar de que el libro del padre Nieremberg sea considerado una obra fundamental sobre la vida y milagros de San Francisco de Borja. Todos los biógrafos del santo jesuita se basan en él, citando al padre Nieremberg constantemente.



transmitida de generación en generación a los titulares del Ducado de Gandía. La posesión de dicho crucifijo confirmaba la titularidad. Creemos que el criterio de la duquesa, —al sugerir este milagro al pintor aragonés—, fue coincidente con el motivo que le indujo a elegir el tema del otro cuadro de Goya que hace pareja con «El condenado»: «San Francisco despidiéndose de su familia».

Los dos cuadros pintados por Goya para la Capilla de San Francisco de Borja en la Catedral de

Valencia fueron realizados, en efecto, para loar la figura del santo; pero también con el propósito de ensalzar la gloria de la casa de Osuna, que habla emparentado con tan ilustre familia.

MARGARITA ALFARO LLISTERRI  
FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



# EL PINTOR VALENCIANO JOSE MAEA (1760-1826). NOTICIAS DOCUMENTALES Y COMPOSICIONES PARA SER GRABADAS.

*Al lamentar el fallecimiento de su colaborador el Sr. Morales se honra el insertar un trabajo suyo en rendirle la expresión de condolencia y gratitud.*

**A**rtista que merecería un detenido estudio, así como una aproximación rigurosa a lo que supuso el catálogo de su producción, es José Maea, nacido en Valencia en 1760. Sus lienzos, en ocasiones confundidos con los de Maella y Camarón, vienen a resultar una verdadera síntesis de lo que supuso el foco valenciano en el último tercio del siglo XVIII, destacando su apreciable colorido, el estilizado cánon de sus figuras, de contenidas actitudes y suavidad de rasgos fisionómicos y un sentido compositivo poco frecuente en los artistas españoles, animado todo ello por una pincelada suelta y cremosa y partiendo de un manchado de firmes alientos, además de buen retratista.

Discípulo de Camarón en la Real Academia de San Carlos, su huella va a marcarle poderosamente. Después pasó a Madrid, ampliando sus conocimientos en San Fernando, donde aparece protegido por Maella, y de la que fue elegido académico en 1790, tras presentar su lienzo, *Resurrección de Lázaro* que se conserva en el Museo de esa institución, y que fue elogiado por Goya y Bayeu. Posteriormente, y durante el gobierno de José Bonaparte, fue nombrado Pintor de Cámara. Tras la restauración borbónica y sufrir un duro proceso de depuración fue nombrado director de la sección de pintura de San Fernando en 1819, colaborando con Vicente López en la instalación del Museo del Prado. Su muerte tuvo lugar en Madrid en 1826.

Hábil dibujante —tal y como puede comprobarse por los ejemplares conservados en los museos del Prado y San Pio V, así como en diversas colecciones particulares—, realizó cincuenta y tres diseños para el libro *Españoles ilustres*. Cultivó, principalmente, la pintura religiosa, en cuyo género conviene recordar la *Virgen con el Niño* —receptorado de la Universidad de Valencia—, y *Virgen de los Desamparados* -firmada y fechada en 1801- en colección particular madrileña.

El 30 de julio de 1814, y a propósito de sus aspiraciones al cargo de Teniente director de la sección de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Maea eleva un memorial a esa institución en la que nos ofrece interesantes noticias sobre su trayectoria artística, aportando datos claves para la redacción de su perfil biográfico: "Excmo. Señor: Don José Maea, profesor de pintura y Académico de mérito de la Real de San Fernando desde el año de 1790, expone: Haber estudiado en la misma desde el año de 1777 siendo de los discípulos mas concurrentes a sus estudios, habiéndolo acreditado en la gran cantidad de premios o ayudas de costa que obtuvo en aquel tiempo, de las que esta repartía a sus discípulos, especialmente en el estudio del natural. En el concurso general del año de 87 obtuvo el primer premio de la primera clase de pintura, y en el de 90 le creó la Academia su individuo de mérito, precediendo las pruebas de repente y de pensado que ejecutó dentro de ella como se practicaba en aquel tiempo. Ha asistido a la corrección de los estudios, tanto en la Sala del Antiguo como en la de principios siempre que esta ha tenido a bien convidarle; y a por sí, ya en ausencias, y enfermedades de sus compañeros; sin que haya un solo ejemplar, de haberse negado ni excusado a ello; en calidad de ayudante nombrado por la misma Academia para la corrección de las salas de principios, cree haber desempeñado por muchos años esta comisión como es público; en el tiempo de su carrera ha desempeñado las obras que se le han encargado tanto para el público como para particulares. En el año de 89 se le comisionó por la Secretaría de Estado para pintar el quadro de San Rafael acompañado del joven Tobías, que estaba o está en la nueva iglesia de Guadarrama, en compañía del Sr. Don Francisco Ramos, que pintó otro de la Purísima Concepción para la misma Yglesia, y en el de 91 fue comisionado por la misma Secretaría para pasar al Real Sitio del Escorial a dibujar varios retraos de varones ilustres de la nación,



que existen grabados en la Real Calcografía. Ha ejecutado para la iglesia del Hospicio de Badajoz el cuadro del altar mayor; otros para Almería, igualmente que el del altar mayor de la Parroquial de Caravaca, y para eta corte los cuatro que están colocados en las salas del Hospital General; sin otras muchas obras hechas tanto para la península, como para las Américas; una infinidad de retratos, y gran número de dibujos para grabar; Finalmente la misma Academia le ha honrado ultimamente en comisionarle en compañía del Sr. don Zacarías Velázquez, para dibujar algunos diseños para las salas de principios, igualmente le ha honrado y distinguido proponiendole a su Magestad, varias veces para Teniente Director de pintura; en esa atención, a V.E., Suplica se digne tenerle presente pra dicha plaza que se va a proveer; favor que espera de la notoria justicia de V.E. Madrid y Julio, 30 de 1814. José Maea". (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 44-6/1).

Como autor de composiciones para ser grabadas, y a la vista del catálogo que hemos redactado de este importante apartado de su producción, José Maea se nos muestra como uno de los artífices mas fecundos en esta especialidad artística, colaborando con los grabadores mas significativos de su momento y participando en las empresas mas ambiciosas de su tiempo.

#### ESTAMPAS SUELTAS

##### Obra fechada

#### 1 RETRATO DE JUANA FRANCISCA WODRON Y CAMPBELL

Cobre, talla dulce, 204 x 164 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "W.R. DE LA M. SOR JUANA FRANCISCA / WODRON Y CAMPBELL / Superiora del R<sup>l</sup>. Conv<sup>to</sup> de la Visitación en S<sup>ta</sup> / Maria de Madrid. / Murió en olor de Santidad a 6 de Noviembre de 1792. / de 71 años / 10 meses y 25 días".

*Inscripciones:* "Jos. Maea lo dibuxó - Fern<sup>do</sup> Selma lo grabó".

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 142.- Valencia, 1993, núm. 142.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1961.- PAEZ, 1966-1970, 9938.- CARRETE y otros, 1993, p. 81.

2

#### TARJETA DE VISITA DEL MARQUES DEL SOCORRO

Cobre, talla dulce, 70 x 90 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "EL MARQUES DEL SOCORRO"

*Inscripciones:* "Maea M.S. C.

1794.

Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona con el núm. 279.

*Localización:* Colección viuda de Gangutia, Madrid.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 336.

*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 183.

3

#### VENERABLE SOR MARIA MALDONADO

Cobre, talla dulce, 212 x 150 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* " LA VEN<sup>e</sup> SOR MARIA MALDONADO, SUAREZ, / Y ZAYAS DE S. VICENTE. / entró Religiosa en el Conv<sup>to</sup> de Dominicas de Almagro, en el año de / 1738. Murió en 13 de Abril de 1796 á los 66 a<sup>s</sup>, 2 meses y 3 días de edad".

*Inscripciones:* "J. Maéa lo dibuxó. M.S. Carmona la grabó / 1797".

1797.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, E-933.- Biblioteca Nacional, Madrid, Est. IH-5275.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 358.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1098.- PAEZ, 1966-1970, 5275.- CARRETE, 1989, p. 191.

4

#### SANTA CATALINA DE SENA

Cobre, talla dulce, 205 x 142 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "Gregorio pasa su Silla / desde Aviñon para Roma. / porque Catharina toma / por suya, esta maravilla".

*Inscripciones:* "Joseph Maeá la dibujó. M.S. Carmona la grabó. 1798".

1798.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona con el núm. 312. Grabada para el Padre Rosado, por 55 doblones junto con el núm. siguiente.



*Localización:* Colección Rodríguez Moñino, Madrid.- Colección Antonio Correa, Madrid, 12855.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 363.

*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 192.

5

SANTA CATALINA DE SENA

Cobre, talla dulce, 223 x 168 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "Con solo el primer sermon / Pedro hizo muchos creyentes. / Catharina á los presentes / Convenció con su oración. / STACATALINADESENA".

*Inscripciones:* "Joseph Maéa la dibujo. M.S. Carmona la grabó. 1798".

1798.

Los dibujos para grabar en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia, 1945 y 1946). Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona, con el núm. 315. Junto con el núm. anterior fue grabado para el Padre Rosado por 55 doblones.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, Est. 13130.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 164.

*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 1969-69.- CARRETE, 1989, p. 193.

6

PEDRO DE QUEVEDO Y QUINTANO

Cobre, talla dulce, 412 x 292 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "ILLUSTRISIMUS AC REERENDISSIMUS D.D. / PETRUS DE ALCANTARA DE QUEVEDO ET QUINTANO / EPISCOPUS AURIENSIS. / Consolatus est lugentes in Sion. / Eccl. C. 48. V. 27. / Eleemosinas eyus enarrabit omnis Ecclesia. / Eccl. C. 31.V 11".

*Inscripciones:* P. Fernandez pinxit. J. Maea delin<sup>t</sup> E.S. Carmona sculp<sup>t</sup>, 1799".

1799.

Grabado para el obispo de La rochela. Se pagaron 12.000 reales por la lámina. Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona, con el núm. 317.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, est. IH 7550-5.- Colección Antonio Correa, Madrid, 1477.

*Exposición:* Madrid, 1989, núm. 366.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1501-1.- PAEZ, 1966-1970, 7550-3.- CARRETE, 1989, p. 193.

7

JUAN VARELA

Cobre, talla dulce, 160 x 115 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "P. JOANNES VARELA / Instituti Poenitentiae a Jesu Nazareno / Fundator obiit Ferrarie 24 Maji 1769 / Institutum in Ordinem erexit summus / Pontifex Pius VI. anno 1784".

*Inscripciones:* "J. Maéa del<sup>t</sup> Em<sup>t</sup> S. Carmona sculp<sup>t</sup>. 1800".

1800.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, Est. IH 9587.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 376.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1892.- PAEZ, 1966-1970, 9587.- CARRETE, 1989, p. 200.

8

LA VILLA DE MADRID EN TRAJE DE LA DIOSA MINERVA

Cobre, talla dulce, 100 x 90 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Inscripciones:* "Maea del<sup>t</sup> Carmona sc<sup>t</sup> 1800".

1800.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona con el núm. 324. Se pagaron 20 doblones por esta lámina. Emblema del Real Cuerpo Colegiado de Hijosdalgo de la Nobleza de Madrid.

*Localización:* Colección Antonio Correa, Madrid, 11449.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 377.

*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 200.

9

SAN FELIX DE CANTALICIO

Cobre, talla dulce, 295 x 175 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*leyenda:* "S.<sup>n</sup> FELIX DE CANTALICIO, / Limosnero Capuchino / Especialísimo Protector en el Artículo de muerte. / A devoción de F.E. de N."

*Inscripción:* "J. Maea lo dibujó. M.S. Carmona lo grabó en 1803".

1803.

Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona con el núm. 336. Se pagaron 50 doblones por esta lámina.



*Localización:* Colección Segimón, Barcelona.  
*Exposiciones;* Madrid, 1989, núm. 412.  
*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 208.

10

SAN ANTONIO DE PADUA

Cobre, talla dulce, 278 x 175 mm.

*Grabador:* Alonso García Sanz.

*Leyenda:* "Ymagen del glorioso S. Antonio de Padua como se venera en la Yglesia Parroquial de San Luis de esta corte".

*Inscripciones:* "A García Sanz lo grabó en 1806. D. José Maea lo dibujó".  
1806.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 857-2.

11

SANTA CASILDA

Cobre, talla dulce, 206 x 153 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "SANTA CASILDA VIRGEN. / Se dono a la S.<sup>ta</sup> por su actual Adm<sup>or</sup> el Lic<sup>do</sup> D.<sup>n</sup> Eugnio Gomez Alfaro año de 1814".

*Inscripción:* "Inventada y dibuxada por Maea. Grabada por M.S. Carmona en 1806".  
1806.

*Localización:* Col. Antonio Correa, Madrid, 11751.  
*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 424.  
*Bibliografía:* OSSORIO, 1884, p. 196.- CARRETE, 1989, p. 214.

12

JESUS NAZARENO Y LA VIRGEN

Cobre, talla dulce, 255 x 302 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "JESUS NAZARENO/ como se venera enpor su Congregación en el Colegio de p<sup>es</sup> Clerigos Men<sup>es</sup> de la Ciudad de Salamanca, / y según sale en procesión la Semana Santa".

*Inscripciones:* Josef de Lara lo esculpió. Josef Maea lo dibujó. M. S. Carnona lo grabó año de 1807".  
1807.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona, con el núm. 348, quien percibió la suma de 6.000 reales.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, Est. 1350.-  
*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 427.

*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 1969-82.- CARRETE, 1989, p. 216.

13

SACRA LAVABO

Cobre, talla dulce, 230 x 170 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Inscripciones:* "Josephus Maea inv<sup>t</sup>. Emm<sup>l</sup>. S. Carmona inc<sup>t</sup>." H. 1812.

*Localización:* Colección Antonio Correa, Madrid, 10408.- Museo Catedral, Segovia.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 445.

*Bibliografía:* Madrid, 1989, p. 223.

14

SACRA HANC IGITUR

Cobre, talla dulce, 170 x 235 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Incripciones:* "Josef Maea delineavit. Emm<sup>l</sup>. S. Carmona incidit 1812"  
1812.

*Localización:* Museo Catedral, Segovia.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 446.

*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 224.

15

SACRA INITIUM SANCTI EVANGELII

Cobre, talla dulce, 230 x 170 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Inscripciones:* "Josephus Maea inv<sup>t</sup>. Emm<sup>l</sup>. S. Carmona inc<sup>t</sup>." 1812.

*Localización:* Museo Catedral, Segovia

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 447.

*Bibliografía:* CARRETE, 1989, p. 224.

16

SANTA CASILDA VIRGEN

Cobre, talla dulce, 118 x 119 mm. (recortada)

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Inscripciones:* "J. Maea la inv<sup>o</sup> y dibujó. M. S. Carmona la grabó en 1813".  
1813.



Realizada para el propio grabador.

*Localización:* Museo Municipal, Madrid, IN, 13983.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 448.

*Bibliografía:* CARRETE y otros, 1985, 149-28.-  
CARRETE, 1989, p. 225.

*Obra sin fechar*

17

SAN JOSE

Cobre, talla dulce, 208 x 130 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre.

*Leyenda:* "EL GLORIOSO PATRIARCA S<sup>o</sup>. JOSEF / Se hallará en la librería de Barco y Compañía calle de Carretas".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. M. Alegre lo grabó".

*Localización:* Museo Municipal, Madrid, 14002.

*Exposiciones:* CARRETE y otros, 1985, 4-20.



18

TRINIDAD

Cobre, talla dulce

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* HI tres-UNUM SUNT / AI R. do Pe. -Mintro. Provinl. / Fr. Thomás de la Virgen, / la dedica su- menor subdito / Fr. Francisco de S. Felipe Neri".

*Inscripciones:* "J. Maea la dibuxó-F<sup>o</sup> Selma la grabó".

*Localización:* Museo Municipal, Madrid, In, 14361.-  
Colección. Antonio Correa, Madrid, 01790.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 261.- Valencia, 1993, núm. 261.

*Bibliografía:* CARRETE y otros, 1985, 151-25.-  
CARRETE y otros, 1993, p. 118.



19

TARJETA DE VISITA DE ANTONIO VALDES

Cobre, talla dulce, 73 x 100 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "D. / ANTONIO VALDES".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó- F<sup>o</sup> Selma lo grabó".



*Localización:* Museo Municipal, Madrid, IN,6478.  
*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 268.- Valencia, 1993, núm. 268.  
*Bibliografía:* CARRETE y otros, 1985, 151-22.- CARRETE y otros, 1993, p. 120.



20  
 PADRE E HIJO Y ESPIRITU SANTO  
 Cobre, talla dulce, 423 x 260 mm.  
*Grabador:* Jacobo Bossi.

*Localización:* Museo de Bellas Artes de S. Pío V, Valencia, C 8-18.  
*Bibliografía:* TOMAS SANMARTIN Y SILVESTRE VISA, 1982, p. 174, 65-850.

21  
 ESCUDO CON LAS ARMAS REALES  
 Cobre, talla dulce, 270 x 192 mm.  
*Grabador:* Juan Brunetti.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 3317.  
*Bibliografía:* Catálogo Calcografía, 114.

22  
 LA RESURRECCION  
 Cobre, talla dulce, 150 x 105 mm.  
*Grabador:* Mariano Brandi.  
*Leyenda:* "Si guardais mis mandamientos".  
*Inscripciones:* "J. Maea la dibujó. M. Brandi la grabó".

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 331-31.

23  
 SAN ISIDRO  
 Cobre, talla dulce, 146 x 98 mm.  
*Grabador:* Mariano Brandi.  
*Leyenda:* "Mientras Ysidro oraba, el Angel araba".  
*Inscripciones:* "J. Maea lo dib.º. K. Brandi lo gr.º".

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 331-48.

24  
 SAN JUAN DE VILLANUEVA  
 Cobre, talla dulce, 340 x 240.  
*Grabador:* Mariano Brandi.  
*Leyenda:* "Al dechado de caridad gloria de su Religión y de su patria S<sup>o</sup> Thomás de Villanueva su Congregación de Naturales de la Mancha D.O.C.". *Inscripciones;* "J. Maea lo inv y dib. M. Brandi lo grabó".

*Localización;* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 331-52.



EL SERAFICO PATRIARCA S<sup>o</sup> FRANCISCO DE ASIS  
 como se muestra en el Corrente de PP Capuchinos de S. Antonio de Padua



25

SAN FRANCISCO DE ASIS

Cobre, talla dulce, 347 x 245 mm.

Grabador: Blas Ametller.

Leyenda: "EL SERAFICO PATRIARCA S.<sup>n</sup>. FRANCISCO DE ASSIS, / copmo se venera en el Convento de PP. Cauchinos de S.<sup>n</sup> Antonio del Prado".

Inscripciones: "Jf. Maea lo dibuxó. B<sup>s</sup> Ametller grabó"

Localizaci3n: Museo Municipal, Madrid.

Bibliografia: CARRETE y otros, 1985, 7-26.

26

FERNANDO VII

Cobre, talla dulce, 227 x 161 mm.

Grabador: Mariano Brandi.

Leyenda: "D. Fernando Septimo / Rey de las Espa<sup>nas</sup>".

Inscripciones: "Jos3 Gin3s lo esculpi3. Jos3 Maea lo dibuj3. Mariano Brandi lo grav3".



*D. Fernando Septimo  
Rey de las Esp<sup>nas</sup>.*

Localizaci3n: Museo Municipal, Madrid, IN, 4636.

Bibliografia: CARRETE y otros, 27-1,

27

SANTA MARIA MAGDALENA

Cobre, talla dulce, 173 x 113 mm.

Grabador: Mariano Brandi.

Leyenda: "S.<sup>ra</sup> MARIA MAGDALENA".

Incripciones: "J. Maea lo dibuj3. M. Brandi la grab3".

Localizaci3n: Museo Municipal, Madrid, IN, 14010.

Bibliografia: CARRETE y otros, 1985, 27-65.



S.<sup>ra</sup> MARIA MAGDALENA.

28

SANTA TERESA DE JESUS

Cobre, talla dulce, 211 x 130 mm.

Grabador: Mariano Brandi.

Leyenda: "S.<sup>ra</sup> TERESA DE JESUS"

Inscripciones: "J. Maea lo dib.<sup>o</sup> M. B. lo gr.<sup>o</sup>".

Localizaci3n: Museo municipal, Madrid, IN 14026-

Bibliografia: CARRETE y otros, 1985, 2770.



RETRATOS DE LOS ESPAÑOLES ILUSTRES.

Esta serie vino a constituir una de las empresas más ambiciosas de la Calcografía Real. En 1798 fue proyectada por la Secretaría de Estado, encontrando el apoyo de los condes de Floridablanca y Aranda, así como de Godoy. A los artífices se le abonaron, 440 reales por cada dibujo a los pintores y 3.000 por lámina a los grabadores.

Hasta el año 1814 se grabaron 114 retratos. La serie se publicó periódicamente en cuadernos de seis retratos, a partir de 1791. El propósito de este conjunto fue dar a conocer a "los grandes hombres que en todo tiempo han precedido, y contribuyen también a dar formento a los grabadores por los retratos que se les encargan, perfeccionándose cada día más esta noble Arte".

José Maea llevó a cabo un total de 55 dibujos, constituyendo se labor más importante en esta actividad.

29

GARCILASO DE LA VEGA

Cobre, talla dulce; grabado de puntos, 389 x 260 mm.

Grabador: Bartolomé Vázquez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2777.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 859.

30

ANTONIO AGUSTIN

Cobre, talla dulce; grabado de puntos, 376 x 270 mm.

Grabador: Francisco Muntaner.

*Leyenda:* "D. ANTONIO AGUSTIN. / Nació en Zaragoza año de 1517: fue Colegial de / Bolonia, y Arzobispo de Tarragona; célebre Juris- / consulto, gran Humanista, y Antiquario. Falleció / Año de 1586".

*Inscripciones:* Joseph Maea lo dibujó. Francisco Muntaner lo gravó en 1791" 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2781.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12416.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 863.- CARRETE y otros, 1985, 106-6.

31

LUIS DE GONGORA

Cobre, talla dulce, 359 x 256 mm.

Grabador: Blas Ametller, bajo la dirección de Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. LUIS DE GONGORA. / Natural de la Ciudad de Córdoba. Poeta Lyrico. / famoso por su ingenio y fantasía, Racionero de / aquella Santa Iglesia, en donde murió en 1627 á / los 66 años de su edad".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibujó. Grabado por Blas Ametller baxo la dirección de Carmona".

H. 1810.

El dibujo para grabar en la Calcografía Nacional de Madrid (Gallego, 92).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2787.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12441.- Colección Antonio Correa, Madrid, 7623.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, 315.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 786-4.- PAEZ, 1966-1970, 3885-3.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 869.- CARRETE, 1985, 7-13.- CARRETE, 1989, p. 176.

32

PEDRO CHACON

Cobre, talla dulce, 378 x 268 mm.

Grabador: Simón Brieva.

*Leyenda:* "PEDRO CHACON / Natural de Toledo. Filólogo consumado, é insig / ne Humanista. Mereció por sus escritos los elogios / de los sabios, y la admiración de la Corte Romana, / en donde falleció en 1581 á los 56 años de su edad".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibujó. S. Brieva lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2789.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12412.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 871.- CARRETE, 1985, 28-2.

33

FRAY LUIS DE GRANADA

Cobre, talla dulce, 359 x 259.

Grabador: Miguel Gamborino.

*Leyenda:* "F. LUIS DE GRANADA. / Del Orden de Predicadores, Maestro de la Elo- / cuencia Sagrada y

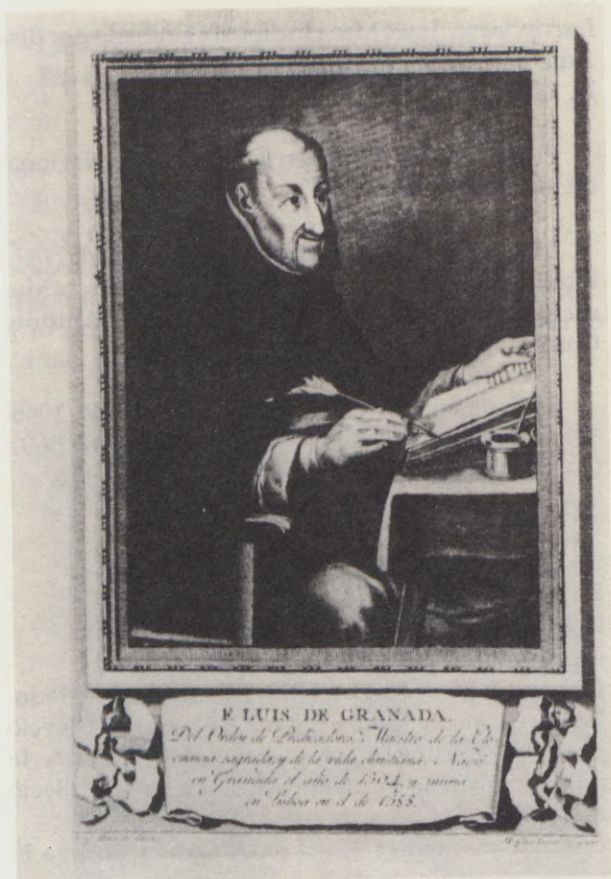


de la vida christiana. Nació/ en Granada el año de 1504, y murió/ en Lisboa en el de 1588".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibuxó. M. Gamborino lo grabó"

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2790.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12440.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 872.- CARRETE Y OTROS, 60-4.



34

JERONIMO DE ZURITA

Cobre, talla dulce, 373 x 268 mm.

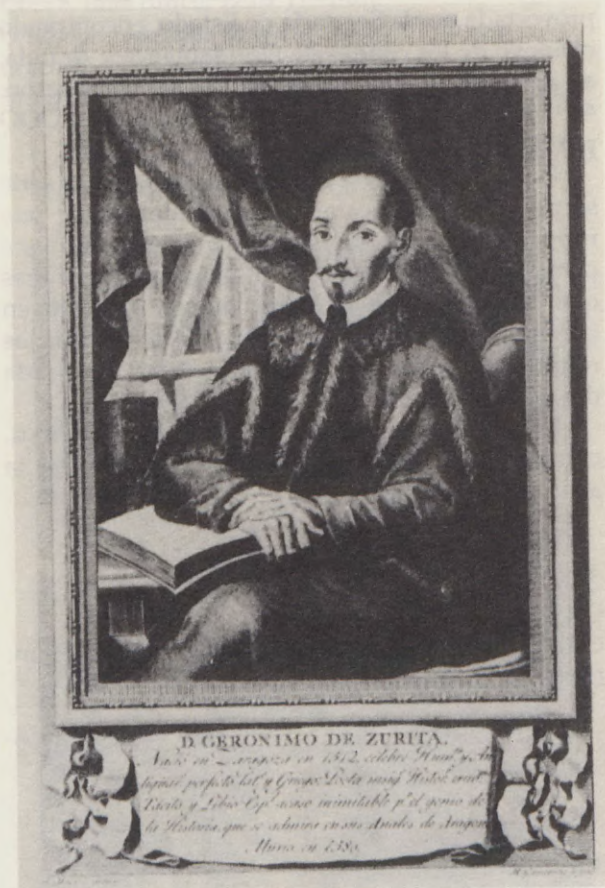
*Grabador:* Miguel Gamborino.

*Leyenda:* "D. GERONIMO DE ZURITA, / Nació en Zaragoza en 1512, célebre Hum.<sup>ta</sup> y An-/tiqüar<sup>o</sup>, Histor.<sup>r</sup>, erdu.<sup>mo</sup> / Tácito y Libio esp.caso inimitable p.<sup>r</sup> el genio de/ la Historia, que se admira en sus Anales de Aragón. / Murió en 1580".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibuxó. M. Gaborino lo gabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2793.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12414.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1994-1.- PAEZ, 1966-1970, 10058-1.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 875.- CARRETE y otros, 1985, 60-3.



35

ALONSO DE MADRIGAL, EL TOSTADO

Cobre, talla dulce, 364 x 241 mm.

*Grabador:* Juan Barcelon.

*Leyenda:* "D. Alonso Tostado. Natural de Madrigal; nació en 1415 y murió en 1455. Fué Obispo de Avila, y se hizo célebre por su grande capacidad por su saber y por la muchedumbre de sus Escritos".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. J. Barcelón lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2795.- Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12429.



*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1845-1.- PAEZ, 1981-1983, 5250-3.- *Catálogo Calcografía*, 877.- CARRETE y otros, 13-12.

36

JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA

Cobre, talla dulce, 369 x 258 mm.

*Grabador:* Mariano Brandi.

*Leyenda:* "D. Juan de Palafox y Mendoza. Nació en Aragón á principios del siglo XVII. Fué Obispo de los Angeles en Nueva España y después de Osma. Ilustre por su piedad, sabiduría y prudencia. Murió en 1659".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibuxó, M<sup>o</sup>. Brandi lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2799.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1387-17.- PAEZ, 1966-1970, 6861-25.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 881.

37

JUAN DE RIVERA

Cobre, talla dulce, 359 x 260 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* D. JUAN DE RIVERA / Obispo de Badajoz, Patriarca de Antiochia, Arzo- / bispo y Virrey de Valencia. Famoso por sus vir- / tudes cristianas y civiles. Nació en Sevilla en / 1532 y murió en 1611".

*Inscripciones:* "Josef Maea la dibuxó- F<sup>o</sup> Selma la grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2803.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12432.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 115; Valencia, 1993, núm. 115.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 885.- CARRETE y otros, 1985, 151-18.- CARRETE y otros, 1993, p. 71

38

FRANCISCO VALLES

Cobre, talla dulce, 364 x 242 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre, concluída por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. FRANCISCO VALLES / Natural de Castilla la Vieja: Profesor de Me- / dicina en Alcalá. Médico de Felipe II. Lla- / mado Divino por sus profundos conocimientos. / Murió en Burgos el año de 1592".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. M.<sup>l</sup> Alegre lo grabó. Concluida p.<sup>r</sup> D. M.<sup>l</sup> S.<sup>l</sup> Carmona".

1794.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona con el núm. 282. También en el Libro de asientos de láminas, fol. 8r. Carmona percibió la cantidad de 30 doblones por su participación en esta lámina.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2804.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, A-28.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 302.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1889.- PAEZ, 1966-1970, 9565.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 886.- CARRETE, 1989, p. 169.

39

TOMAS VICENTE TOSCA

Cobre, talla dulce, 358 x 257 mm.

*Grabador:* Luíís Fernández Noseret, concluída por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "El P. D. TOMAS VICENTE TOSCA: / Nació en Valencia el día 21 de Diciembre del / año 1651. Murió a 17 de Abril de 1723. Filo / sofo, Matemático, y Teólogo insigne: zelosisimo / Restaurador de los buenos estudios".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. L. Noseret lo grabó. Concluída por D.M. Carmona". 1793.

El dibujo para grabar se conserva en la Calcografía Nacional de Madrid ( Gallego, 99).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2806.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, 9727.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 298.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1844-2.- PAEZ, 1966-1970, 9339-2.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 888.- CARRETE, 1989, p. 169.

40

JUAN DE AVILA

Cobre, talla dulce, 370 x 260 mm.

*Grabador:* Juan Antonio Salvador Carmona.

*Leyenda:* "EL V. MRO. JUAN DE AVILA / Llamado el Apostol de Andalucía, Sacerdote exem- / plar, eloqüente Escritor ascético, y Padre de la Oratoria / evangelica. Nació en Almodovar del ampo p.<sup>r</sup> los a.<sup>s</sup> de 1502, y murió santamente en Montilla en 1569".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. J.A. Carmona lo grabó".



*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2808.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12415.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 890.- CARRETE y otros, 1985, 148-12.

41

DIEGO COVARRUBIAS Y LEIVA

Cobre, talla dulce, 364 x 240 mm.

*Grabador:* Luis Fernández Noseret, concluida por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. DIEGO COVARRUBIAS Y LEIVA / Obispo de Segovia y Presidente de Castilla: / Célebre Jurisconsulto y Canonista. Nació / en Toledo en 1812, y murió en 1611".

*Inscripciones:* "Josef Maea lo dibuxó. Luis Noseret lo grabó. D. Ml. Salvr. Carmona lo concluyó". 1794.

La Real Calcografía pagó por esta obra 3.000 reales. A Manuel Salvador Carmona, 32 doblones y a Luis Fernandez Noseret, 18.

El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional (Gallego, 98).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2809.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, 707.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 303.

*Bibliografía:* Barcia, 1901, 505.- PAEZ, 1966-1970, 2317-3.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 891.- CARRETE, 1989, p. 170.

42

JOSE DE SIGUENZA

Cobre, talla dulce, 359 x 240 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "EL P. FR. JOSEF DE SIGUENZA: / Uno de los escritores á quien debe mas la Len- / gua Castellana: Historiad<sup>r</sup> célebre y elegan- / te. Nació en Siguenza año de 1544 y / murió en el Escorial en 1606".

*Inscripciones:* "Alonso Shz. Coello lo pintó. J. Maea lo dibuxó. D.M.<sup>l</sup> Carmona lo grabó. 1795.

El dibujo lo ejecutó Maea a partir de una pintura de Alonso Sánchez Coello. La Real Calcografía Nacional pagó al grabador 3000 reales. Figura en el Libro de asientos de Carmona con el núm. 288.

El dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional (Gallego, 97).

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Calcografía Nacional, Madrid. 2810.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12431.- Colección Antonio Correa, 707.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, 304.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, 57.- VIÑAZA, 1894, II, 109.- BARCIA, 1901, 1751-2.- Noticia, 1966, 97.- PAEZ, 1966-1970, 8897-2.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 892.- CARRETE y otros, 1985, 149-18. CARRETE, 1989, p. 170.

43

ANTONIO COVARRUBIAS Y LEIVA

Cobre, talla dulce, 372 x 263 mm.

*Grabador:* Joaquín Ballester.

*Leyenda:* "Filólogo y Jurista señalado en el siglo deci- / mosexto. Murió en 1602. á los 78 años / de su edad".

*Inscripciones:* "J.Maea lo dibuxó. J.<sup>n</sup> Ballester lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2811.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12409.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 893.- CARRETE y otros, 1985, 12-5.

44

JUAN MARTINEZ SILICEO

Cobre, talla dulce, 365 x 243 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre, concluida por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. JUAN MARTINEZ SILICEO / estremeño. Obispo de Cartagena, Arzobispo / de Toledo, y Cardenal. Fué Maestro / de FELIPE II. Murió en 1557".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. M.<sup>l</sup> Alegre lo grabó. D. M.<sup>l</sup> S.<sup>r</sup> Carmona lo concluyó". 1795.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona con el núm. 289. El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional de Madrid (Gallego, 100).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2812.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, 716.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 307.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, 58.- VIÑAZA, 1894, II, p. 109.- BARCIA, 1901, 1157.- PAEZ, 1966-1970, 5611-1.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 894.- CARRETE, 1989, p. 172.



45

JOSE PELLICER

Cobre, talla dulce, 361-232 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre, concluida por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. JOSE PELLICER/ Nació en Zaragoza en 1602, y murió 1679./ Hombre infatigable en el estudio, á quien de-/ be mucho la Historia de España. Fue Cronis./ ta mayor de Aragón y de Castilla".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. M.<sup>l</sup> S.<sup>r</sup> Carmona lo concluyó".  
1793.

El dibujo para grabar se conserva en la Calcografía Nacional (Galego, 103).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2814.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12435.- Colección Antonio Correa, Madrid, 724.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 300.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1420-2.- PAEZ, 1966-1970, 7066.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 896.- CARRETE y otros, 1985, 4-4.- CARRETE, 1989, p. 168.



46

BARTOLOME CARRANZA Cobre, talla dulce, 364 x 245 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2815.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 897.

47

PEDRO GONZALEZ DE MENDOZA

Cobre, talla dulce, 342 x 253 mm.

*Grabador:* Mariano Brandi.

*Leyenda:* "Don Pedro González de Mendoza, Obpo. de Sigüenza, Arzpo. de Toledo y Cardenal de España. Varón célebre por sus virtudes políticas, su grandeza de alma y su valor. Nació en Guadalupe".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. M.<sup>o</sup> Brandi lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2818.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 803-2.- PAEZ, 1966-1970, 3986-3.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 900.

48

JOSE CARRILLO DE ALBORNOZ

Cobre, talla dulce, 358 x 245 mm.

*Grabador:* Luis Fernández Noseret, concluida por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. JOSEF CARRILLO DE ALBORNOZ/ Duque de Montemar; Conquistador de Orán y vencedor de los Alemanes en Bi./ tonto. Nació en Sevilla en 1671, y/ murió en Madrid en 1747".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. Luis Noseret lo grabó. concluido por D. M.<sup>l</sup> S.<sup>or</sup> 1746.

El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional (Gallego, 107).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2820.- Biblioteca Nacional, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, A-2820.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, 309.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 902.- CARRETE, 1989, p. 173.



49

VASCO NUÑEZ DE BALBOA

Cobre, talla dulce, 360 x 240 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "Vasco Núñez de Balboa. Descubridor del mar del Sur. Nació en Xerez de Extremadura en el año de 1475 y fue muerto en Cla en 1517".

*Inscripciones:* "J. Maealo dibuxó. J.<sup>n</sup> Barcelón lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2821.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1325.- PAEZ, 1966-1970, 6531-2.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 903.

50

FRANCISCO XIMENEZ DE CISNEROS

Cobre, talla dulce, 359 x 260 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "Fr. FRANCISCO XIMENEZ D. CISNEROS / Arzobispo de Toledo, Cardenal, y Gober/nador de Castilla. Prelado excelente y céle-/bre Político. Nació en Torrelaguna en / 1437, y murió en 1517".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó-F<sup>a</sup> Selma lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, R. 2822.- Museo de Bellas Artes de S. Pío V, Valencia, E.126.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12410.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 117.- Valencia, 1993, núm. 117.

*Bibliografía:* CATALOGO CALCOGRAFIA, 1978, 904.- TOMAS SANMARTIN Y SILVESTRE VISA, 1982, 434-2003.- CARRETE y otros, 1985, 151-12.- CARRETE y otros, 1993, p. 72.

51

RODRIGO XIMENEZ DE RADA

Cobre, talla dulce, 382 x 263 mm.

*Grabador:* Mariano Brandi.

*Leyenda:* "D. Rodrigo Ximenez Arzobispo de Toledo: Nació en el Reino de Navarra acia los a.<sup>s</sup> de 1180 y murió en 1247. El primer Historiador y uno de los más célebres que ha tenido España".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. M<sup>o</sup> Brandi lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2823.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 950.- PAEZ, 1966-1970, 4592.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 905.

52

DIEGO GARCIA DE PAREDES

Cobre, talla dulce, 360 x 260 mm.

*Grabador:* Tomás López Enguídanos.

*Leyenda:* "Diego García de Paredes. Natural de Truxillo. Campeón ilustre de las gueras de Italia, por la grandeza de su valor, la robustez de sus fuerzas y la muchedumbre de sus hazañas. Nació en 1468 y murió en 1530".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. Tomás López Enguídanos lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2824.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 746-2.- PAEZ, 1966-1970, 3594.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 906.

53

HERNANDO SOTO

Cobre, talla dulce, 374 x 252 mm.

*Grabador:* Juan Brunetti.

*Leyenda:* "Hernando de Soto. Estremeño; uno de los descubridores y conquistadores de Perú; recorrió toda la Florida y venció a sus naturales invencibles hasta entonces. Murió en su expedición el año de 1543 a los 42 años de su edad".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. Lo grabó N.J.B." 1791

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2825.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1781.- PAEZ, 1966-1970, 9046-4.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 907.

54

SANTO TOMAS DE VILLANUEVA

Cobre, talla dulce, 363 x 242 mm.

*Grabador:* Luis Fernández Noseret, concluida por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* ST<sup>o</sup> TOMAS DE VILLANUEVA. / Varonvnerable por la santidad de sus costum-/bres, predicador elocuente, modelo de Prelados, y gloria de la Yglesia Española: fue Arzpo. de Va-/lencia. Nació en Fuenllana, y murió en 1555. / a los 67 años de su edad".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. Luis Noseret lo grabó. D.<sup>n</sup> M.<sup>l</sup> S.<sup>or</sup> Carmona lo concluyó". 1795.

El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional, Madrid (Gallego, 11).



*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2806.-  
Biblioteca Nacional, Madrid, ER-302.- Museo Municipal, Madrid, 149-18.- Colección Antonio Correa, 10430.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 304.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1942-1., PAEZ, 1966-1970, 9254-9.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 908.- CARRETE, 1989, p. 171

55

JUAN DE TORQUEMADA

Cobre, talla dulce, 358 x 240 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "Juan de Torquemada; del Orden de Predicadores; Obpo. de Orense y de Albano; Cardenal de la S.R.I. del Título de S<sup>ta</sup> Sabina; eminente teólogo y canonista, natural de Castilla la Vieja. Nació en 1388 y murió en Roma en 1468".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. Jn. Barcelón lo grabó".  
1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2827.-  
Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12430.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1832.- PAEZ, 1966-1970, 9275-1.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 909.- CARRETE y otros, 1985, 12-13.

56

FRANCISCO PIZARRO

Cobre, talla dulce, 367 x 250 mm.

*Grabador:* Rafael Esteve.

*Leyenda:* "Francisco Pizarro. Natural de Truxillo. Descubridor y Conquistador del Perú fue asesinado en Lima a los 73 años de su edad en 1541".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. R.<sup>l</sup> Esteve lo grabó".  
1796.

El dibujo en la Calcografía Nacional (Gallego, 113)

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2828.-  
Bibli

oteca Nacional, Madrid.

*Exposiciones:* Madrid, 1986, núm. 12.- Valencia, 1986, núm. 12.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1467-5.- PAEZ, 1966-1970, 7338-9.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 910.- CARRETE y otros, 1986, p. 56.

57

ALONSO CANO

Cobre, talla dulce, 352 x 253 mm.

*Grabador:* José Vázquez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2829.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 911.

58

JUAN DE HERRERA

Cobre, talla dulce, 370 x 250 mm.

*Grabador:* Mariano Brandi.

*Leyenda:* "JUAN DE HERRERA / natural de Movellan en asturias; el mas / célebre Arquitecto de españa en su tiempo;/ dirigió la fábrica del Escorial: murió en/ Madrid el año de 1597".

*Inscripciones:* "Maea lo dibuxó. M.<sup>o</sup> Brandi lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2830.-  
Museo Municipal, Madrid, IN, 12439.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 912.-  
CARRETE y otros, 1985, 27-9.

59

BARTOLOME DE MURILLO

Cobre, talla dulce, 370 x 250 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre, concluída por Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "BARTOLOME DE MURILLO / Pintor Sevillano conocido universal- / m<sup>te</sup> por la suavidad y gracia de sus obras. / Nació en 1617. y murió en 1682".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibuxó. M.<sup>l</sup> Alegre lo grabó D.M.<sup>l</sup> Carmona lo concluyó".

1797

Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona, con el núm. 307. El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional (Gallego, 118).

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2831.-  
Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Museo Municipal, Madrid, 12435.- Colección Antonio Correa, Madrid, 722.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 311.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, 58.- VIÑAZA, 1894, II, p. 109.- BARCIA, 1901, 614.- PAEZ, 1966-1970, 2879-9.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 913.- CARRETE y otros, 1985, 4-3.- CARRETE, 1989, p. 174.





60

JOSE RIBERA

Cobre, talla dulce, 360 x 237 mm.

Grabador: Manuel Alegre.

Leyenda: JOSEF RIVERA: / Pintor excelente, conocido en toda Europa con el nombre del Españolito. Nació / en Xátiva, y murió en Nápoles por / los años de 1656. á los 67. de su edad".

Inscripciones: "J. Maea lo dibujó. M. Alegre lo grabó". 1797.

Figura en el Libro de Asientos de M. Salvador Carmona con el núm. 306. El grabador percibió 20 doblones. El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional (Gallego, 114).

Localización: Calcografía Nacional, Madrid. 2832.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, 10431.

Exposiciones: Madrid, 1989, núm. 310.

Bibliografía: BARCIA, 1901, 1552-1.- PAEZ, 1966-1979, 7783-4.- Catálogo Calcografía, 1978, 914.- CARRETE, 1989, p. 173.

61

DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA

Cobre, talla dulce, 352 x 250 mm.

Grabador: Blas Ametller.

Leyenda: "D. Diego Velázquez de Silva. Pintor del Rey Felipe III considerado como el Príncipe de los Profesores españoles. Nació en Sevilla en 1594 y murió en Madrid en 1660".

Inscripciones: "J. Maea lo dibujó. Blas Ametller lo grabó".

1791.

Localización: Calcografía Nacional, Madrid. 2833.- Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía: BARCIA, 1901, 1914-1.- PAEZ, 1966-1970, 9683-5.- Catálogo Calcografía, 1978, 915.

62

PABLO DE CESPEDES

Cobre, talla dulce, 355 x 255 mm.

Grabador: Tomás López Enguídanos.

Leyenda: "PABLO DE CESPEDES. / Pintor, Escultor, y Poeta. Murió / en Córdoba su patria el / año de 1608".

Inscripciones: "J. Maea lo dibujó. T.<sup>s</sup> Enguidanos lo grabó".

Localización: Calcografía Nacional, Madrid. 2834.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12411.

Bibliografía: Catálogo Calcografía, 1978, 916.- CARRETE y otros, 1985, 86-10.

63

JUAN GINES DE SEPULVEDA

Cobre, talla dulce, 364 x 242 mm.

Grabador: Juan Barcelón.

Leyenda: "Juan Ginés de Sepúlveda. Cordobés. Theólogo, crítico, filólogo e Historiador; nació en 1490 y murió en 1573".

Inscripciones: "J. Maea lo dibujó. J. Barcelón lo grabó". 1791.

El dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 1740-2)

Localización: Calcografía Nacional, Madrid. 2836.- Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía: BARCIA, 1901, 1740-1.- PAEZ, 1966-1970, 8828-1.- Catálogo Calcografía, 1978, 918.



64

IÑIGO LOPEZ DE MENDOZA

Cobre, talla dulce, 340 x 245 mm.

Grabador: Fernando Selma.

Leyenda: "D. YÑIGO LOPEZ DE MENDOZA / Primer marqués de Santillana. Guerrero, político, / literato y poeta. Nació en Carrión de los Condes / en 1398 y murió en Guadalajara en 1458".

Inscripciones: "J. Maea lo dibuxó- Fº Selma lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2838.- Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12438.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 118.- Valencia, 1993, núm. 118.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1042-1.- PAEZ, 1966-1970, 5025-1.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 920.- CARRETE y otros, 1985, 151-14.- CARRETE y otros, 1993, p. 72.

65

BENITO JERONIMO DE FEIJOO

Cobre, talla dulce, 351 x 258 mm.

Grabador: José Vázquez.

Leyenda: "Fr. Benito Gerónimo Feijóo. Monge Benedictino; extirpador de las preocupaciones y errores vulgares. Natural de cas de Miro. Murió en Oviedo en 1764".

Inscripciones: "J. Maea lo dibuxó. J. Vázquez lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2839.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* PAEZ, 1966-1970, 2941-4.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 921.

66

ALONSO PEREZ DE GUZMAN

Cobre, talla dulce, 362 x 240 mm.

Grabador: Manuel Alegre.

Leyenda: "D. Alonso Pérez de Guzmán llamado el Bueno fué el que por no faltar a su lealtad arrojó el puñal desde el muro de Tarifa para que los moros degollasen á su hijo único. Nació en León en 1256 y murió pelando junto a gibraltar en 1309".

Leyenda: "J. Maea lo dibuxó. Wandik lo pintó. M. Alegre lo grabó. Es la misma figura de la estampa anterior, pero sin el niño".

1791

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2840.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1420-2.- PAEZ, 1966-1970, 7173-2.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 922.

67

ANDRES LAGUNA

Cobre, talla dulce, 357 x 260 mm.

Grabador: Vicente Mariani.

Leyenda: "D. Andres Laguna, Conde Palatino, Médico de Cámara del Emperador Carlos V, Filólogo y humanista célebre. Nació en Segovia hacia el año 1499 y murió allí mismo en el de 1560".

Inscripciones: "J. Maea lo dib.º. V. Mariani lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2841.- Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12437.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 981.- PAEZ, 1981-1983, 4723-3.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 923.- CARRETE, 1985, 92-1.

68

PEDRO NAVARRO

Cobre, talla dulce, 357 x 254 mm.

Grabador: Juan Brunetti.

Leyenda: "Pedro Navarro General famoso del Siglo XV. El primero y mas hábil prof.º en el arte de minar. Nació en la Cantabria a medidos de dicho siglo y murió en Castilnovo el año de 1516".

Inscripciones: "J. Maea la dibuxó. Juan Brunete la grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2849.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1308-3).- PAEZ, 1966-1970, 6430-4.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 931.

69

JUAN BAUTISTA PEREZ

Cobre, talla dulce, grabado de puntos, 376 x 260 mm.

Grabador: Francisco de Paula Martí.

leyenda: "D. Juan Bautista Perez, obispo de Segorve, Célebre antiquario, Canonista y Teólogo. Nació en Valencia hacia el año 1537 y murió en Segorve el de 1597".

Inscripciones: "José Maea lo dibº. Fran.º de Paula Martí lo grabó a 1793".

1793.



*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2850.- Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12433.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1430.- PAEZ, 1966-1970, 7129-1.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 932.- CARRETE y otros, 94-16

70

JERONIMO GOMEZ DE HUERTA

Cobre, talla dulce, 360 x 245 mm.

*Grabador:* Mariano Brandi.

*Leyenda:* "D. Gerónimo Gomez de Huerta, médico de Felipe IV. Sabio naturalistas y el mejor interp.<sup>te</sup> de C. Plinio. Nació en Escalona".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. M. Brandi lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2851.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 782.- PAEZ, 1966-1970, 3852-2.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 933.

71

GASPAR GUZMAN Y PIMENTEL

Cobre, talla dulce, 360 x 237 mm.

*Grabador:* Luis Fernandez Noseret.

*Leyenda:* "D. Gaspar de Guzman y Pimentel, Conde-Duque de Olivares. Primer Ministro y Gran Privado de Felipe IV. Nació en Roma el año de 1587 y murió en Loeches el de 1645".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. L. Noseret lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, R. 2852.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 855-13.- PAEZ, 1966-1970, 4219-18.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 834.

72

MARTIN BAUTISTA DE LANUZA

Cobre, talla dulce, 360 x 240 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "D. MARTIN BAUTISTA DE LANUZA / Justicia de Aragon, Sabio Jurisconsulto, / y Magistrado el mas circunspecto. Nació en Hija el año de 1550. / y murió en Zaragoza el de 1622".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó M.S. Carmona lo gr<sup>o</sup>". H. 1801-1810.

Figura en el Libro de asientos de M. Salvador Carmona, con el núm. 312. El grabador percibió la cantidad de 3.000 reales. El dibujo se conserva en la Calcografía Nacional (Gallego, 128)

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2854.- Biblioteca Nacional, Madrid, ER-303.- Colección Antonio Correa, Madrid, 715.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 312.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 990-2.- PAEZ, 1966-1970, 968-2.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 936.- CARRETE, 1989, p. 174.

73

PEDRO FERNANDEZ DE CASTRO

Cobre, talla dulce, grabado depuntos, 366 x 256 mm.

*Grabador:* Nicolás Besanzón.

*Leyenda:* "PEDRO FERNANDEZ DE CASTRO, / Conde de Lemos, Virrey de Nápoles, y / Presidente del Consejo de Italia, buen po- / lítico y el mejor Protector de los sabios de su tiempo. / Nació en Madrid por los a.<sup>s</sup> DE 1576, / y murió allí el de 1622".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. / N. Besanzon lo gr.<sup>o</sup>".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2855.- Museo Municipal, Madrid, IN, 8558.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 937.- CARRETE y otros, 20-2

74

VICENTE ESPINEL

Cobre, talla dulce, 365 x 258 mm.

*Grabador:* Luis Fernandez Noseret.

*Leyenda:* "EL MAESTRO VICENTE ESPINEL. / Poeta Lirico, y excelente Musico. / Inventó las décimas llamadas de su n.<sup>be</sup> / Espinelas; y añadió en la vihuela el sexto orden / Nació en Ronda en 1551, y murió en Mad.<sup>d</sup> / de mas de 90 años".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. L. Noceret lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2856.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12413.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 605-1.- PAEZ, 1966-1970.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 938.- CARRETE y otros, 1985, 52-5.



75

JORGE JUAN

Cobre, talla dulce, 350 x 251 mm.

*Grabador:* José Vázquez.

*Leyenda:* "D. Jorge Juan Ilustre Marino, profundo Matemático, cuyas oras le dieron el renombre de Sabio español y serán eternos monumentos de su memoria. Nació en Novelda en 1713; murió en Madrid en 1773".

*Ilustraciones:* "J. Maea lo dibujó. Vázquez lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2857.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 967-2.- PAEZ, 1966-1970, 4648-2.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 939.

76

ANTONIO DE ULLOA

Cobre, talla dulce, 358 x 242 mm.

*Grabador:* Rafael Esteve.

*Leyenda:* "D. Antonio de Ulloa, Famoso General de Marina, Sabio, Astrónoma y Naturalista. Nació en Sevilla el año de 1718 y murió en la Isla de León el de 1795".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. R. Esteve lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2858.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Exposiciones* Madrid, 1986, núm. 8.- Valencia, 1986, núm. 8.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1854-1.- PAEZ, 1966-1970, 9402, 1.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 940.- CARRETE y otros, 1986, p. 53,

77

DIEGO LAINEZ

Cobre, talla dulce, 355 x 256 mm.

*Grabador:* Alonso García Sanz.

*Leyenda:* "El P. Diego Lainez, General de los Jesuitas, varón eminente en virtud y letras; asistió al Concilio de Trento. Nació en Almazán el año 1512 y murió en Roma el de 1565".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. Alonso Garcia Sanz lo grabó". 1791.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid. 2859.- Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12436.

*Bibliografía:* BARCIA, 982-3.- PAEZ, 1966-1970, 4732-8.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 941.- CARRETE y otros, 1985, 63, 8

78

ALFONSO SALMERON

Cobre, talla dulce, 357 x 256 mm.

*Grabador:* Luis Fernández Noseret.

*Leyenda:* "El P. Alfonso Salmerón Jesuita; Nunio apostólico, expositior sagrado y uno de los mayores sabios del Concilio de Trento. Nació en Toledo el año de 1516 y murió en Nápoles el de 1585".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. L. Noseret lo grabó".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2868.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1658.- PAEZ, 1966-1970, 8417-5.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 950.

79

FELIPE GIL DE TABOADA

Cobre, talla dulce, 351 x 234 mm.

*Grabador:* Manuel Alegre.

*Leyenda:* "D. Felipe Gil de Taboada. Obispo de Osmá, Arzobispo de Sevilla, Gobernador del Consejo de Castilla y Consejero de Estado. Nació en 1608 y murió en 1722".

*Inscripciones:* "J. Maea lo dib.º Man.º Alegre lo gr.º".

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2870.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 768.- PAEZ, 1966-1970, 3763.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 952.

80

DIEGO DE ALAVA Y VIAMONT

Cobre, talla dulce, 363 x 257 mm.

*Grabador:* Iniciada por Manuel Álvarez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2871.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 953.

81

DIEGO SARMIENTO DE ACUÑA

Cobre, talla dulce, 370 x 260 mm.

*Grabador:* Se ignora.

*Leyenda:* "D. Diego Sarmiento de Acuña, Primer Conde de Gondomar, Embajador de Felipe III cerca de Jacobo I Rey de Inglaterra, célebre por su erudición, por su habilidad política y por su franqueza festiva de su carácter. Nació a últimos del siglo XVI y murió en Casa de la Reina, cerca de Haro en 1626".

*Inscripciones:* "Maea lo dibujó".

1791



*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2872.-  
Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* BARCIA, 1901, 1724-6.- PAEZ, 1966-1970, 8750-7.- *Catálogo Calcografía*, 1978, 954.

#### Libros

VIAJE A CONSTANTINOPLA, EN EL AÑO DE 1784, de José Moreno. Imprenta Real, Madrid, 1790.

El libro es en realidad, una memoria del viaje realizado en 1784 por unidades de la Armada Española al Mediterráneo oriental, a lo que se añadió un estudio socio-cultural y político del Imperio Turco. Se realizaron veinticuatro láminas mas nueve viñetas y un mapa.

82  
FIGURA ALEGORIA DE ESPAÑA  
Cobre, talla dulce, 305 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2436.  
*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1978, 3.168.

83  
CASTILLO ANTIGUO DE LOS GENOVESES EN LA COSTA DE EUROPA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Simón Bireva

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1965.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 110.

84  
VISTA DE CONSTANTINOPLA DESDE SCUTARI  
Aguafuerte, 310 X 230 MM.  
*Grabador:* Simón Brieua.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1966.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.

85  
PLANO DEL TEMPLO DE SANTA SOFIA  
Aguafuerte, 310 X 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1967.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.

86  
VISTA MERIDIONAL DE LA MEZQUITA DE SANTA SOFIA DE CONSTANTINOPLA  
Aguafuerte, 310 X 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1968.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.

87  
VIAJE A CONSTANTINOPLA, CASTILLO DE MONETENEGRO EN RUOPA, CATILLO DE CONSTRUCCION MODERNA, CASTILLO DE CONSTRUCCION TURCA.  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1969.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.

88  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. VISTA DEL PUERTO DE AUSTUTAS  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1970.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 11.

89  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. PLANO DEL PUERTO Y CIUDAD DE SIRACUSA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1971.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.

90  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. ESTRECHO DE LOS DARDANELOS Y MAR DE MARMARA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez



- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1973.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111
- 91  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. PLANO DEL CANAL DESDE CONSTANTINOPLA AL MAR NEGRO  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1974.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111
- 92  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. PLANO DEL CONTORNO DE LOS DARDANELOS  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1975.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.
- 93  
VIAJE A CONSTANTINOPLA. PLANO DE CONSTANTINOPLA Y SUS INMEDIACIONES  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* José Vázquez
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1976.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 111.
- 94  
FORTALEZA DE LOS DARDANELOS EN ASIA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua.
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1979.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 112.
- 95  
FORTALEZA DE LOS DARDANELOS EN EUROPA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua.
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 1980.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 112.
- 96  
CONTINUACION DEL MAR DE MARMARA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2029.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 116.
- 97  
VISTA DE LA PUNTA DEL SERRALLO  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Juan Barcelón
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2095.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 120.
- 98  
VISTA DE LA MEZQUITA DE LA SULTANA VALIDE  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Simón Brieua.
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2149.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 121.
- 99  
CARTA PLANA DESDE CARTAGENA A CONSTANTINOPLA, CON LOS DERROTEROS DE LA ESCUADRA ESPAÑOLA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Juan Cruz.
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2370.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 128.
- 100  
CARENA DEL NAVIO "SAN PASCUAL"  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
*Grabador:* Juan Barcelón.
- Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2345.  
*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 142.



101  
MAQUINAS DEL ARSENAL DE CONSTANTINOPLA  
Aguafuerte, 310 x 230 mm.  
Grabador: Juan Barcelón.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 3569.

*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 143.

DIALOGOS DE SANTA CATALINA DE SENA, NUEVAMENTE TRADUCIDOS DE LOS QUE EN TOSCANO PUBLICO EL CABALLERO GERONIMO DE GIGLI AUMENTADOS CON EL TRATADO DE LA CONSUMADA PERFECCION, Madrid, 1797.

102  
SANTA CATALINA DE SIENA  
Cobre, talla duloce, 220 x 162 mm.  
Grabador: Blas Ametller  
*Leyenda:* "Como Pablo allá en el Cielo // mientras Catharina Hablaba // lo que en el Cielo escuchaba / muchos copian en el suelo".  
*Inscripciones:* "Joseph Maea lo dibujó. Blas Ametller la grabó, 1796".  
1796.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 103-6.

HISTORIA DE LA REVOLUCION DE ESPAÑA, traducida del inglés. Adicionada por M.B., Madrid, 1813.

103  
ALEGORIA DE ESPAÑA E INGLATERRA VENCEDORAS DE NAPOLEON  
Cobre, talla dulce, 130 x 90 mm.  
Grabador: Mariano Brandi.  
*Leyenda:* "Abatido su furor / postra la rodilla en tierra / a España é Inglaterra / el Francés Emperador. / Lo imposible hace posible / la divina Omnipotencia, / y por su alta Providencia / es vencido el invencible".  
*Inscripciones:* "J. Maea lo dibujó. M. Brandi la grabó".  
1813.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo Municipal, Madrid, IN, 2263.

*Bibliografía:* PAEZ, 1981-1983, 331-23.- CARRETE y otros, 27-41.

## EXPOSICIONES

Madrid, 1986

*Exposición El Grabador Rafael Esteve 1772-1847, Madrid, 1986.*

Madrid, 1989

*Exposición El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1989.*

MADRID, 1993

*Exposición Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, abril-mayo, 1993.*

VALENCIA, 1986

*Exposición El Grabador Rafael Esteve 1772-1847, Valencia, 1986.*

VALENCIA, 1993

*Exposición Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada. Museu Sant Pius V, junio-julio, 1993.*

## BIBLIOGRAFIA

ALEGRE NUÑEZ, L.: *Catálogo de la Calcografía Nacional, Madrid, 1968.*

CARRETE PARRONDO, J.: *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona, Catálogo de la muestra, Madrid, 1989.*

CARRETE y otros: *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas. Grabado 1550-1820, Madrid, 1985, 2 vols.*

CARRETE y otros: *El Grabador Rafael Esteve, 1772-1847, Catálogo de la muestra, Valencia, 1986.*

CARRETE, J. y otros: *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada, catálogo de la Muestra, Valencia, 1993.*



PAEZ, E.: *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966-1970, 4 vols.

PAEZ, E.: *Repertorio de Grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981-1983, 4 vols.

TOMAS SANMARTIN, A. y SILVESTRE VISA, M.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*, Valencia, 1982.

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



# UNA OBRA FIRMADA PER JOAN BAPTISTA VAYUCO: LES PINTURES MURALS DEL TRANSAGRARI DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DEL MAR

**N**i el pintor Joan Baptista Vayuco ni les pintures per ell signades, objecte del present article han merescut major atenció per part de la historiografia artística valenciana. Amb la finalitat de reivindicar el mèrit i la significació d'un pintor absolutament oblidat actualment, i també per tal de mostrar l'interés d'un conjunt mural —el dels frescs del transagrari de Santa Maria del Mar, el temple parroquial del Grau de València—, plenament inserit en la retòrica expressiva de l'estil barroc. Anem a dedicar les següents ratlles, no sense destacar el fet de ser rigorosament coetànies eixes pintures —1702— amb les realitzades pel màxim representant hispànic d'eixa sensibilitat estètica, el pintor Antonio Palomino, el qual, precisament a València, havia conclòs tres anys abans el magne conjunt de la volta de l'església de Sant Joan del Mercat i, molt poc abans, al 1701, es disposava a realitzar la pintura de la cúpula de la Mare de Déu dels Desemparats.

Respecte del desconeixement que a l'actualitat envolta la figura de Joan Baptista Vayuco no es pot deixar de banda el fet que fins fa poc no es coneixia cap obra seua conservada. Orellana, l'únic historiador que ha dedicat unes ratlles a la seua vida i obra<sup>1</sup>, si tenim en compte que altres autors s'han limitat a resumir les coses dites per ell<sup>2</sup>, ens informa d'una sèrie d'obres que per diverses circumstàncies adverses han desaparegut sense deixar rastre. Com ara les de l'antiga capella de Sant Vicent Ferrer, al convent de Sant Doméneq, les de la mansió d'en Bonifaci Vergés, abans Roís de Corella, davant el també desaparegut palau de Parcent, o les de la sumptuosa residència campestre del canonge n'Antoni Pontons, a les voltes o sostres de la qual Vayuco degué prodigar els efectismes il·lusionistes —arquitectures fingides, artificis, cartells decoratius, emblemes, trofeus— tan característics de l'ornamentària barroca en voga, conjunts pictòrics tots tres esmentats per Orellana. Així mateix, no és segura, però sí probable, la desaparició de les ilocalitzables tretze pintures —"quadres" els denomina el mateix Orellana— que ell contemplà al claustre del convent de

religiosos mínims de Sant Sebastià, les quals obres no degueren passar al Museu després de la desamortització, per tal com als seus inventaris antics no s'esmenta cap pintura al·lusiva als miracles de Sant Francesc de Paula representats en aquells quadres. Una altra obra pintada per Vayuco, el Sant Agustí, còpia de la famosa pintura de Guido Reni, que Orellana localitza en un retaule de l'església del convent de Santa Úrsula, degué ser destruïda al 1936 i ni tan sols n'hi ha fotografia. Recentment, Fernando Olucha ha donat a conèixer la firma de "*Batista Vayuco F*" a la gran pintura del convent de Sant Martí, a Sogorb, que representa l'"Aparición de San Agustín a Santa Teresa", obra que segons el parer del dit investigador qualifica l'autor d'aquesta com a conreador d'un "estil decoratiu ampli, brillant i colorista dintre del més característic gust barroc".<sup>3</sup>

Pintor decorador al servei de la ciutat, nombroses intervencions de Vayuco per a decorar arquitectures efímeres —com les que es feren amb motiu de les visites règies de Felip V o de l'arxiduc Carles al 1703 i al 1706, respectivament, data aquesta última que coincideix amb la mort de Vayuco a 42 anys— han de figurar documentades en els llibres de comptes municipals i constitueixen per tant un testimoni més d'una producció ignota. De la mateixa manera que, sens dubte, ho és la seua participació en les pintures de les roques de la processó del Corpus, per tal de substituir o reparar unes altres pintures anteriors, segons consta documentalment; i al seu torn aquestes intervencions pictòriques seues, de les quals no queda rastre, foren successivament renovades, fins i tot al poc temps, pel seu mateix fill homònim, successor seu en el càrrec de pintor de la ciutat. La

- (1) En *Biografía Pictórica Valencina*. Ed. de X. de Salas, 2a edició. València, 1967, pp. 367-369.
- (2) Així J. A. Ceán Bermúdez o J. B. Alcahalí en els seus respectius Dictionarios.
- (3) En «Una obra de Joan Baptista Vayuco en el convent de Sant Martí de Sogorb», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, gener-juny 1992, pp. 249-252.



faceta de pintor decorador de Vayuco és corroborada per la notícia donada a conèixer per Salvador Aldana referent al cobrament de 30 lliures, al 1699, per pintar unes flors a la cara interior d'uns "biombos" per al Palau de la Generalitat de València<sup>4</sup>. Seues són també, amb la col·laboració de Josep Giner, deixebles tots dos de Josep Caudí, els dissenys originals de la decoració escenogràfica de *La fiera, el rayo y la piedra*, comèdia mitològica de Calderón representada al Palau del Real per ordre del virrei, comte d'Altamira, per solemnitzar les noces de Carles II amb Mariano de Neoburgo.<sup>5</sup>

Respecte de la poca valoració que han tingut les pintures del transagrari de l'església de Santa Maria del Mar —temple omés fins i tot en la guia *Levante* d'E. Tormo—, l'habilitació d'aquesta capella com a despatx o arxiu parroquial, que encara perdura actualment, explica que passaren desapercebudes en posteriors guies o catàlegs de monuments de la ciutat.<sup>6</sup> Això no obstant, cal destacar l'interès que des del punt de vista intrínsecament arquitectònic té la dita peça, mereixedora *per se* de repristinació i d'un ús que s'ajuste més al seu interès artístic.

La seua construcció degué significar quasi com l'acabament final de l'edificació del nou temple de Santa Maria del Mar, la primera pedra del qual es posà el 2 d'agost de 1683, en substitució de l'antiga església medieval. Afig interès arquitectònic al transagrari el fet que se'ns mostre com a pervivència singular i única del temple siscentista, l'ornamentació barroca del qual, en l'estil hegemònic de Pérez Castiel, fou objecte d'eliminació absoluta en ser substituïda amb motiu de la remodelació academicista feta amb la direcció de l'escultor José Cotanda al 1802.

Sense el desenrotllament espacial d'una altres coneguts transagraris valencians com ara els de les esglésies de Sant Andreu (actualment San Juan de la Cruz) i el de Sant Nicolau, o els destruïts de l'església de la Casa Professa, convents del Carme i de Sant Agustí o parròquia de Sant Martí, el transagrari de Santa Maria del Mar posseeix la singularitat de conformar-se en una mena de reducció arquitectònica de temple de planta centralitzada i té com a eix una cúpula de reduïdes dimensions sobre tambor elevat, més d'acord amb l'esquema de transagraris monàstics, com els de les cartoixes de Porta-Coeli, Valldecris o Ara Christi, dotats d'una funcionalitat peculiar i cronològicament anteriors, i que s'allunyen un poc de la configuració dels transagraris esmentats al

principi, mancats de la projecció ascencional d'aquests últims, per presentar en general planta oblonga dividida en tres trams, el central lleugerament cupulat.

La funcionalitat dels transagraris, espais sacres dotats d'una significació precisa emanada en darrer terme de l'exaltació del culte i devoció eucarística, promoguda pel Concili de Trento, adquirí a València un desenrotllament primerenc i hi tingué el camp abonat com a conseqüència del precedent del transagrari catedralici, i la materialització d'aquests fou l'objecte en les constitucions sinodals de l'arquebisbe Fra Isidor Aliaga, de 1631. Concretament pel que fa a l'apèndix d'aquestes titulat *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas casas de las que en ellos sirven al culto divino y otros misterios*, segons férem observar ja en un altre treball.<sup>7</sup> La singularitat d'aquests recintes, juntament amb el de les capelles de la comunió, les fa peces característiques i privatives de l'arquitectura barroca valenciana, segons ha fet palés no fa molt el professor A. Rodríguez G. de Ceballos.<sup>8</sup>

A aquelles *Advertencias* s'até per descomptat la construcció del transagrari de Santa Maria del Mar, perquè el dit recinte s'adequa a la prescripció següent: "*cuando se edifique la iglesia —constitueix tot un avantatge, en el cas de l'exemple que ens ocupa, el fet de tractar-se d'un temple de nova planta— déjese detrás de la pared de la capilla mayor, a la cual ha de estar arrimado el altar mayor, un espacio competente y proporcionado para la capilla que ha de ser y llamarse del Sagrario. En las iglesias que tubiesen tras altar y se rodeare por él la capilla mayor, se ha de disponer ésta del Sagrario detrás del altar mayor sin ocupar el dicho tras altar. Ésta (capilla del Sagrario) ha de ser mayor o menor conforme*

(4) En El Palacio de la «Generalitat» de Valencia. Valencia, 1991, vol. II, p. 159, i vol. III, p. 136.

(5) A. Valbuena Prat, «La escenografía de una obra de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVI (1930), pp. 1-16, i M. A. Català, «Arquitectura i Escultura del segle XVII», *Història de l'Art al País Valencià*, vol. II, València, 1988, pp. 177-178.

(6) J. L. Corbín Ferrer, en *La Valencia marinera: del Grao a la Malvarrosa* (València, 1994), hi descriu damunt damunt per primera vegada aquestes pintures i n'hi inclou fotografies. V. Samper Embiz i M. J. López Azorín, col·laboradors habituals d'aquest anuari, preparen un interessant treball sobre Vayuco amb aportacions documentals inèdites.

(7) M. A. català, *ibidem*, pp. 137-144.

(8) En «Las capillas de la comunión de la Comunidad Valenciana», *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Mayo 1992. Valencia, 1993, pp. 287-296.



al templo. En las ordinarias y pequeñas ha de tener por lo menos doce palmos. Lo alto y lo largo ha de ser de proporción.»<sup>9</sup>

El mateix Rodríguez G. de Ceballos ha destacat que aquests transagraris, per raó de les seues reduïdes dimensions (equivalent la quantitat de pams proposada a 3 metres) no es concebien com a lloc de congregació dels fidels per adorar el Santíssim, sinó exclusivament com a reposador on custodiar decentment l'Eucaristia quan aquesta no rebia culte públic, "pues cuando sucedía así la Sinodal preveía la existencia de un hueco o ventana que comunicaba el Sagrario con el retablo mayor, ventana cubierta con un telón o bocaporte que se levantaba dejando ver el sagrario o tabernáculo en el momento oportuno."<sup>10</sup>

Per tant, el transagrari de Santa Maria del Mar participa de totes les indicacions previngudes per aquelles *Advertencias*, tan autoritzadament interpretades pel dit investigador. Sense la complexitat del programa iconogràfic que presenta el transagrari de l'església de la Mare de Déu de la Misericòrdia de Campanar, una altra construcció coetània, objecte d'un excel·lent estudi del professor D. Benito Goerlich<sup>11</sup>, les modestes proporcions del de Santa Maria del Mar semblen adaptar-se exactament a la finalitat d'eixes capelles, inspirada en la *disciplina mysterii* segons Rodríguez de Ceballos, és a dir, "a un prurito de ocultar a la vista de los fieles de manera ordinaria el Santísimo Sacramento por un acentuado deseo de conferirle de esta forma no sólo un mayor respeto sino también un aura de misterio"<sup>12</sup>

Des del punt de vista de la intencionalitat iconològica, portadora d'un missatge d'exaltació eucarística i trinitària, els frescs del transagrari de la Mare de Déu del Mar manquen de precedents a terres valencianes, per tal com el transagrari de Campanar, decorat amb pintures de Dionís Vidal, és obra rigorosament coetània. El cambril o *transparente* de la basílica del Escorial, amb frescs de Pellegrino Tibaldi realitzats cent anys abans, ofereixen analogies amb tots dos transagraris per les seues composicions de tema eucarístic tot i que no sembla probable una influència directa.

Una particularitat notable del transagrari de Santa Maria del Mar és la seua planta centralitzada entre vuitavada i cruciforme, que configura un polígon de setze costats desiguals, i els quatre majors conformen un primer cos en el qual destaquen quatre obertures, una d'aquestes practicable des d'una avantsala que recau al passadís de la sagristia i del prebiteri, a banda del buit que comunica amb el tabernacle del

desaparegut major de l'església. L'embocadura del buit posterior del tabernacle i l'arc esbiaixat resultant —de 206 cm d'amplària— s'exornen de pintures al fresc que representen sengles àngels turiferaris, en atrevits escorços, a ambdues bandes de l'esmentada obertura del tabernacle, i sobre aquest l'efígie de Sant Miquel Arcàngel amb el característic lema "QVIS SICVT DEVS" a la rodella i una custòdia pintada davall un filacteri amb la inscripció "TANTVM ERGO SACRAMENTVM VENEREMVR CERNUI", una de les estrofes de l'himne litúrgic "Pange lingua", de sant Tomàs d'Aquino, escrit per a l'ofici i missa propis de la solemnitat del Corpus Christi.



Detalle de la alegoría de la virtud teologal de la Fe

- (9) Vid. F. Pingarrón, *Las advertencias para los edificios del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro de Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995.
- (10) *Ibidem*, p. 288.
- (11) En «Un ejemplo de transagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar», *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, núm. 8, pp. 67-82.
- (12) *Ibidem*, p. 288.



Al parament de davant, actualment mig amagat per un armari, s'hi pot distingir l'al·legoria de la virtut teològica de la Fe en figura de matrona revestida de blanc, la qual sosté una creu i un calze amb la sagrada forma i duu els ulls velats; sobre aquesta un filacteri amb la inscripció "SOLA FIDES SVFICIET. Ex. Ecclesia". Tot això anticipa la versió que de l'al·legoria de la fe elaborarà Palomino en la seua pintura per a la volta de l'església de Sant Esteve, a Salamanca, amb una simplificació en certa manera de les indicacions de C. Ripa.<sup>13</sup>

Als paraments laterals —de 205 cm de latitud cadascun d'aquests— hi ha les al·legories de l'Esperança i de la Caritat, amb vestidures de color verd i roig, respectivament, aquella amb els seus atributs característics d'una àncora i una safata de flors, aquesta donant el pit a un xiquet i n'acull un altre a la seua falda. Sobre les dites figures femenines sengles inscripcions, "QVIA TV ES DOMINE SPES MEA. Ex. Ps. 90" i "DEVS CARITAS EST. Ex., I, Ioan", inscripció aquesta



*Alegoría de la Esperanza representada en uno de los parámetros laterales*

última quasi il·legible pel deteriorament que ha patit tota la pintura del mur com a conseqüència de les filtracions d'aigua, de la salinització, del fum dels incendis de 1936, etc. Aquestes tres personificacions hi apareixen sedents sobre núvols, de front o lleugerament escorades, i destaquen darrere d'una obertura mixtilínia simulada, l'intradós i encerclat de la qual es troben decorats amb cornucòpies, gerros, llaceries i garlandes de flors i fruites.

Els panols que conformen els pilars de sustentació de la volta cupulada —de 59 cm d'amplària cadascun d'aquests— es troben decorats al seu torn amb altres tants medallons emmarcats per vistoses motlures d'acants i llaceries que contenen sengles busts, en teatrals escorços, dels quatre Doctors Màxims de l'Església llatina: sant Agustí, sant Gregori Magne, sant Ambrosi i sant Jeroni, i la decoració es completa amb quatre caps de serafins sobre paneretes de raïm i espigues, a la zona superior, i sengles brasers encesos sobre el sòcul originari, actualment ocult per un revestiment de fusta.

Sobre el cimaci d'aquest cos —decorat amb fris de llaceries— recolzen quatre arcs torals units entre si per segments triangulars voltats. L'intradós d'eixos arcs es troba decorat amb gemmes i penjants simulades i la superfície massissada d'aquells, en forma de llunetes, lleugerament reculada, permet recrear una decoració arquitectònica fingida, a mode de fornícules al voltant de les finestres, una d'aquestes simulada, tot sobre un sòcul decorat amb plaques geomètriques que imiten jaspis. Sobre el buit que hi ha al mur posterior del tabernacle figura un filacteri amb la inscripció "SOLI DEO HONOR ET GLORIA".

D'altra banda les petxines es troben decorades amb les figures, molt barroques, dels quatre evangelistes amb les seues respectives figures simbòliques, pintures aquestes rotundes de volum, de traç segur i colorit matisat.

Un reduït tambor, de planta ovalada, també decorat amb vuit obertures allindades i el mateix nombre de gerros amb espigues i ramells en artifici, suporta finalment l'estilitzada cúpula, a l'intradós de la qual es representa una ingènua figuració de l'empiri amb àngels músics macips que adoren la Santíssima Trinitat entre cercles de serafins.

Sengles inscripcions situades sobre les obertures d'ambdós flancs —amb els bordons allindats que

(13) En El Museo Pictórico y Escala Óptica, tomo II, cap. 11.





*Detalle de una de las pechinas. San Juan Evangelista*

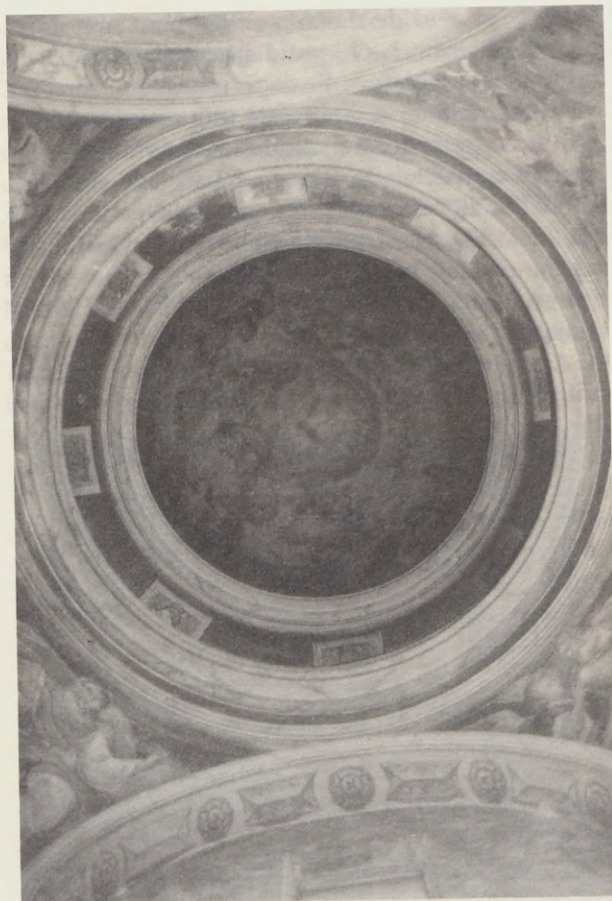
formen angle recte a propòsit— fixen amb exactitud la datació de l'obra del transagrari, l'una diu «DIE XXV MARTII ANNO», i l'altra «1702».

Contribueixen a contextualitzar eixa data unes altres quatre llegendes en capitals romanes inserides en unes altres tantes cartel·les que imiten el bronze i amb guarniment de llambrequins que destaquen sobre un fris mixtilini a mode de marbre. Per ordre lògic de lectura les dites inscripcions contenen els textos següents:

«P(ARROCHIA) STA. M<sup>a</sup> DICAVIT  
SACRAMENTVM DOMINI IESVS  
CHRISTI»

«SEDEM APOSTO. DIGNISSIME  
GVVERNANTE SS<sup>o</sup>. D. CLEMENTE XI.  
AETATIS SVE 52 ANNOS»

«ARCHIEPISCOPATVM VALENTINVM  
MERITISSIMO OCUPANTE ILM<sup>o</sup>. ANT<sup>o</sup>.  
FOLCH DE CARDONA ETATIS SVE 44  
ANNOS»



*Vista general de la cúpula*

«CVRAM ANIMARVM REG<sup>TE</sup>. H(...)VS  
ECCLESIE, V<sup>o</sup>. PERPETVO D. DALMACIO  
DE COVA»

Tan explícita dedicació corrobora la restringida funcionalitat litúrgica del transagrari i del seu programa iconogràfic, aquella ben expressiva del respecte amb què es feia envoltar la reserva eucarística fora de la celebració de la missa i aquest significant que les virtuts teològals —Fe, Esperança i Caritat—, la Revelació (personificada pels evangelistes) i la Doctrina (resumida en els escrits dels quatre Doctors) constitueixen un component de la litúrgia de la benaurança celest, la qual cosa anticipa d'aquesta manera la visió beatífica quan Déu, en paraules de sant Pau (1 Co. 15, 28), serà tot en tothom, encara que la Trinitat es fa palesa ja, davall el vel de les sagrades formes, en el sacrament eucarístic.

Una dada que fins ara ha passat desapercebuda, l'observació de la qual li la devem al digne rector



actual, el reverend Salvador Marqués, precisa l'autor d'unes pintures tan interessants, Joan Baptista Vayuco, el qual sens dubte s'ha inspirat per a eixe conjunt mural en estampes, derivades d' composicions de Rubens o de Pietro de Cortona, i potser, en indicacions proporcionades pel pintor i teòleg N' Acisclo Antonio Palomino, autèntic numen absolut en un moment tan significatiu —al tombant del segle— i totalment implicat, aleshores, en encàrrecs valencians.

Efectivament, s'hi pot llegir, amb prou feines, la signatura «B. Vayu(...) pint» davall la data «1702» ja esmentada, observació aquesta que permet d'atribuir amb seguretat una obra de tal envergadura al dit pintor, aclarir per tant els dubtes sobre l'autor del dit conjunt i constatar fins a quin punt el magisteri de Palomino —a través d'artistes valencians com ara Dionís Vidal o el nostre Vayuco— s'hi fa palés. Si és que no convindrà adjudicar part d'eixe magisteri als pintors valencians Agustí, Vicent i Eugeni Guilló, pare i fills, autors aquests darrers de les onze llunetes de la cúpula de Sant Joan del Mercat que, el mateixa Palomino, tan crític amb aquestes, no s'atreu a

esmenar. Una altra hipòtesi raonable és que Joan Baptista Vayuco, nascut pel 1663 o 64, col·laboràs amb Dionís Vidal, amb el qual coincideix en encàrrecs realitzats per als convents de Sant Doménech i de Sant Sebastià, a València, en els quals pogueren intercanviar ensenyaments compartits. Respecte d'això no s'han de deixar de banda les analogies, en esperit i en forma, que observem entre les pintures del transagrari de Santa Maria del Mar i les de la Mare de Déu de la Misericòrdia a Campanar. Cal tenir en compte també, per tal com podria significar una relació de col·laboració o d'interdependència, les afinitats que constatem en el repertori ornamental existent en les pintures de la volta de l'església de Sant Nicolau, obra de Dionís Vidal entre 1694 i 1700 —en part sobre cartons realitzats per Palomino al 1697— i aquestes pintures de Santa Maria del Mar, dignes, insistim, d'una restauració indefugible.

MIQUEL ÀNGEL CATALÀ I GORGUES



# EL PINTOR VALENCIANO JOSE GASTALDI Y BO

**N**ace en Valencia el 11 de julio de 1842, forma parte de una familia numerosa de seis hermanos de la que es el mayor. Prácticamente desconocemos los primeros años de su vida, hasta que decide estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En aquella época vive en la calle Alfondec, n.º 9 y su fiador, a efectos de la Matrícula en la Escuela de San Carlos es su padre D. Máximo Gastaldi Navarro. La familia es oriunda de Italia, aunque llevaba tiempo en Valencia. Su hermano Máximo Gastaldi y Bó, llegó a ser Director de la Caja de Ahorros de Valencia y es el que construyó el edificio de General Tovar, como sede principal, que se terminó en 1932. También fué socio fundador de la Leprosaría de Fontilles y persona dedicada a las obras sociales.

## ESTUDIOS EN LAS REALES ACADEMIAS DE SAN CARLOS Y DE SAN FERNANDO: 1861 a 1864

Tras una etapa de remodelación y cambio de planes de estudios, la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, se encuentra a mediados de siglo en una situación brillante. Sobre todo si juzgamos por la valía y preparación de los alumnos en ella formados. Los estudios que se cursaban se dividían en dos fases: Elementales y Superiores.

La primera etapa contaba con las asignaturas siguientes:

- *Aritmética y Geometría de dibujantes.*
- *Dibujo de la Figura.*
- *Dibujo lineal.*
- *Dibujo de Adorno.*
- *Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación.*
- *Modelado y vaciado de adorno.*
- *Perspectiva y Paisaje.*

Los Estudios Superiores constaban de:

- *Anatomía Artística.*
- *Dibujo del Antiguo.*
- *Teoría de las Bellas Artes.*
- *Dibujo por el natural.*
- *Grabado en hueco.*
- *Escultura.*

- *Colorido y Composición.*
- *Segundo año de Maestros de obras, directores.*
- *Primer año de Agrimensores y Aparejadores.*

A la edad de 18 años, se matricula en la Escuela Profesional de Bellas Artes de Valencia durante el curso 1860-1861. El comienzo a esa edad indica una vocación madura porque lo normal era ingresar a los 15 años, recordemos que Muñoz Degrain lo hizo a los 13 años. Elige las asignaturas de Dibujo de la figura, Anatomía artística, 2.º Año de Historia y 2.º Año de Dibujo Lineal, según consta en la papeleta de matrícula fechada el 30 de septiembre de 1860, junto con los datos de domicilio en la calle de Alfondec, 9 y de su fiador D. Máximo Gastaldi y Navarro<sup>(1)</sup>. Obtuvo las calificaciones de Sobresaliente y Bueno respectivamente, como se puede comprobar en las notas o "censuras que en los exámenes de fin de curso han obtenido los alumnos" firmadas por el Secretario Serrano y Gascó y el Director Escrig, los días 17 de mayo<sup>(2)</sup> y 3 de Junio de 1861<sup>(3)</sup>.

Entre los compañeros de Dibujo de Figura destaca por su nota de Sobresaliente Farinos y Tortosa, y Gascull y García, mientras que Capuz y Gil, y Martínez Cubells obtienen ambos la calificación de Bueno. Los compañeros de Anatomía que obtienen Sobresaliente son otra vez Gascull y García, y Farinos y Tortosa.

Al año siguiente se matricula con el n.º 3, el 21 de Setiembre de 1861, en el Curso 1861-1862, de las asignaturas de Dibujo del Antiguo, Perspectiva y Paisaje a la edad de 19 años, según se puede constatar en la papeleta de matrícula. Vive en la calle Alta, 9 y su fiador sigue siendo Máximo Gastaldi.<sup>(4)</sup>

Durante el curso 1861-1862 coincide con los siguientes compañeros: con el n.º 9 figura Francisco Domingo Marqués, que se matriculó de Antiguo, Colorido y Paisaje; con el n.º 20 Carmelo Farinós y

(1) ARASC. Leg. 45/2/18 b.

(2) ARASC. Leg. 45/4/6.

(3) ARASC. Leg. 45/4/3.

(4) ARASC. Leg. 45/4/9A.



Tortosa en las asignaturas de Perspectiva, Antiguo y Escultura; Salvador Martínez Cubells aparece matriculado con el n.º 23 en Antiguo, Colorido y Paisaje; con el n.º 27 Antonio Cortina y Farinós en Colorido y Antiguo; el n.º 34 figura Rafael Monleón y Torres en Paisaje, Antiguo e H.<sup>a</sup>, entre otros<sup>(5)</sup>. También vuelven a aparecer en el listado de alumnos que han satisfecho el 2.º plazo de matrícula para el Curso 1861-1862.<sup>(6)</sup>

En los Exámenes del mes de Junio de 1862 obtiene las notas siguientes:

Clase de Perspectiva y Paysage: en Dibujos Sobresaliente, en Practicas Bien y en Ejercios Sobresaliente, al igual que Farinós y Tortosa y Martínez Cubells, firmado por el Profesor Téllez el 2 de Junio. Como vemos continúa la pugna entre los mismos alumnos aventajados.<sup>(7)</sup>

En la clase de Teoria e Historia, Salustiano Asenjo, firma las notas el 7 de junio adjudicando Sobresaliente a Monleón y Tortosa, y a Gastaldi y Bó no lo especifica.<sup>(8)</sup>

A través de un Certificado del Secretario José Serrano y Gascó, con fecha de 22 de set. de 1863, se puede observar que José Gastaldi y Bó continúa estudiando en San Carlos, durante el curso 1862-1863, y se matricula de Antiguo y Figura con la calificación de Sobresaliente; de Colorido con la nota de Bueno; de Composición con Mediano; en Paisaje obtiene Sobresaliente en dibujo y Bueno en materias.<sup>(9)</sup>

Por último, hemos localizado en el Archivo de la Real Academia, otro certificado firmado también por el Secretario de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, José Serrano y Gascó, fechado el 23 de set. de 1864, en el que señala que José Gastaldi y Bó, "trasladó a esta su matrícula de la de Sn. Fernando en 21 de mayo del corriente año 1864 habiéndose matriculado en Natural y Colorido y Composición y en los exámenes de fin de curso obtuvo la nota de Bueno en la primera y Sobresaliente en Ropajes y la de Bueno en la Segunda".<sup>(10)</sup>

Seguramente coincidió en Madrid con Ferrandis, Muñoz Degrain, Monleón, que pasaron a completar sus estudios en la Escuela de San Fernando.

El profesorado de San Carlos en la década de los 60 era de nivel elevado. Llegó Salustiano Asenjo a impartir las clases de Teoría e H.<sup>o</sup> de las Bellas Artes, a la vez que se dedica a la Pintura de Historia y el Retrato. Su personalidad es muy interesante pues escribe sobre temas artísticos en la prensa especializada del momento, ejerciendo sobre sus alumnos una influencia importante. Seguramente fué Salustiano

Asenjo quien les impulsó a presentarse a la Exposición Nacional de 1864. Junto con los profesores Rafael Montesinos y Ramiro, y Gonzalo Salvá y Simbor, se presentan en Valencia, Bernardo Ferrandiz, Rafael Monleón, José Gastaldi, Martínez y Cubells, y Muñoz Degrain, entre otros.

Según noticias de Boix, recogidas por Osorio y Bernard, complementa su formación en las Academias, con clases particulares a cargo de Plácido Francés y Pablo Gonzalvo.

## PANORAMA DE LA PINTURA EN LA MITAD DEL SIGLO XIX

A comienzos del siglo XIX, la pintura española sufre las consecuencias del aislamiento general que en el campo de la cultura y de las artes es característico de este período. Se acaba de salir de una guerra y el conservadurismo de las clases rectoras junto con el desconocimiento del arte europeo de la época, propicia que sigan estando vigentes en el panorama artístico nacional las características del purismo académico, ya casi agotado en Europa, junto con las tendencias románticas en boga. Durante el reinado de Isabel II hacen su aparición dos escuelas diferenciadas del arte oficial, riguroso y perfeccionista que alcanzará su plenitud en la pintura de historia. Se trata de la escuela costumbrista madrileña, heredera de la última etapa de Goya, que cultiva un arte abocetado, desgarrado, de formas construidas por las manchas de color, fuertemente crítico con la realidad social de su entorno, y la escuela costumbrista andaluza, con sede en Sevilla, heredera de Murillo, con una técnica basada en el dibujo, que exalta los valores populares, el pintoresquismo y lo tradicional con amable talento. Paralelamente se desarrolla la corriente romántica, cuyas principales figuras cultivan además el retrato.

En Valencia, se produce un fenómeno similar. El arte académico que estuvo representado por Vicente López y sus discípulos y seguidores, continúa teniendo vigencia en la Escuela de San Carlos, de la que son profesores.

Por otra parte, se puede observar que el pintor es testigo de los cambios operados en la sociedad,

(5) ARASC. Leg. 45/4/9.

(6) ARASC. Leg. 45/5/1. y 1A

(7) ARASC. Leg. 45/5/23 y 45/5/24.

(8) ARASC. LEG. 45/5/3.

(9) ARASC. Leg. 78/4/6.

(10) ARASC. Leg. 78/5/61



que refleja en su obra. Por lo tanto se va evolucionando en los temas objeto de su pintura. Se pasará de los temas elegidos para las Oposiciones y certámenes, generalmente de Historia, con un contenido teórico profundo, como son los de Historia clásica o de la Biblia, a los temas de Historia nacional y social más próximos a las inquietudes del momento, rompiendo con el concepto neoclásico de la pintura de historia.

## LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES

En este panorama artístico en el que tanto influjo en la formación de nuevos artistas tenían las Academias, irrumpe un nuevo factor: las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Se inician en 1856, hasta entonces se venían desarrollando en Madrid y en otras ciudades una serie de exposiciones de ámbito nacional regional o local que nunca alcanzaron el prestigio de las convocadas por el Estado.

Por Real Decreto de Isabel II, publicado en la Gaceta de Madrid el 12 de enero de 1854, se crean las Exposiciones Nacionales. Iba firmado por Agustín Esteban Collantes, Ministro de Fomento, del que dependían los temas de Arte, al no existir aún el Ministerio de Instrucción Pública. En su artículo primero establecía que "habrá cada dos años en el mes de mayo una Exposición pública de Bellas Artes en el local que al efecto señale el Gobierno".

También se especifican las condiciones de participación, Jurados y Premios. Se establece la admisión de todos los artistas nacionales, o extranjeros, que hayan hecho su obra en España, y los autores vivos o que hayan muerto en el intervalo entre una y otra Exposición. El Jurado lo compondrán miembros de la Academia de San Fernando, elegidos en Junta General en votación secreta, a los que podrá agregar el Gobierno, si lo considera conveniente otros seis miembros nombrados directamente de la Corporación o fuera de la misma.

Se establecen tres Secciones: Pintura, Escultura y Arquitectura.

Los premios consisten en: Medalla de Honor, de 10.000 pts. Varias Medallas de Primera clase de 3.000 reales, para cada una de las tres Secciones, Medallas de Segunda de 1.500 reales, y Medallas de Tercera de 640 reales. Además el gobierno concedía las condecoraciones de Caballero Comendador o Comendador de Número de la Orden de Carlos III. Mas adelante

se establecen las Menciones de Honor y las Consideraciones para cada una de las tres categorías del Ministerio de Fomento, instalado en la Convento de la Trinidad, ya exclaustro en la calle Atocha. A partir de 1887 ocuparon el palacio de las Artes e Industrias, posteriormente Escuela de Ingenieros Industriales, y desde 1908, fueron instaladas en los palacios de Cristal y de Velázquez del parque del Retiro.

José Gastaldi y Bó concluye el período de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que había permanecido durante los cursos 1860 al 1864, este último iniciado en la Escuela de San Fernando en Madrid, y finalizado en la de San Carlos después del traslado de matrícula en el mes de Mayo.

Como hemos visto en su Expediente académico, abundan los sobresalientes en asignatura fundamentales como Dibujo de Antiguo y Ropajes, Paisaje, etc. teniendo que competir con compañeros como Martínez Cubells, Domingo Marqués entre otros, lo que no facilitaría su trabajo para obtener buenas calificaciones.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desempeñó un papel importante en la formación de los artistas. Desde su fundación contó con el apoyo económico del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial más tarde. Ambas Instituciones dotan becas y pensiones para completar la formación de los artistas en Madrid, Roma o París. El 3 de febrero de 1863 la Diputación de Valencia crea una Pensión de 12.000 reales por dos años para el alumno más aventajado en pintura y Escultura. El primer seleccionado fué Bernardo Ferrandis, compañero de estudios de Gastaldi. Más tarde disfrutarían de la Pensión Fenollera, Pinazo, Sorolla, Garnelo.

Una vez formado, Gastaldi y Bó decide presentarse a la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1864, junto con varios compañeros de San Carlos: Rafael Monleón, Martínez y Cubells y otros pintores de promociones anteriores como Bernardo Ferrandis, Muñoz Degrain, Gonzalo Salvá, y Profesores como Rafael Montesinos y Ramiro. En el Archivo de la Real Academia (gracias a la amabilidad de Angela Aldea) se ha localizado un escrito a doble folio que contiene lo siguiente: "Listado de las obras presentadas a esta Academia con objeto de remitirlas a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se ha de celebrar en este año de 1864, de conformidad con lo dispuesto en el Reglamento publicado por Real Decreto de 6 de Abril último".

En la Sección de Pintura aparecen los nombres, lugar, fecha de nacimiento, domicilio, premios que



han obtenido, Nombres de sus Maestros y Academias donde han hecho sus estudios, n.º de cuadros que presentan y Asunto del mismo.

Gastaldi presenta *El Viático*; Ferrandis presenta dos cuadros: *Un Juicio ante las autoridades* y *la Visita a casa de la nodriza*; Monleón acude con dos: *Paisaje en la Real casa de Campo* y *Marina despues de la tempestad*; Martínez y Cubells presenta *La visita del novio*; Muñoz Degrain acude con tres obras: *Paisaje de la sierra de las agujas (Corbera) tomada desde la cima del Caball-Verna*; *Paisaje despues de una tormenta, composición sobre estudios de Aranjuez, y Vista del Valle de la Murta (Alcira)*; Gonzalo Salvá presenta cuatro obras: *Un desayuno en Valencia, una merienda, Pascuas de Natividad en Valencia y Pascuas de Florida*. El escrito está firmado en Valencia 4 de setiembre de 1864 por el Secretario accdta. y el Presidente.<sup>(11)</sup>

Sabemos por Pantorba, Ossorio, Boix etc. que Gastaldi y Bó no obtuvo galardón en esta Muestra. Sin embargo Monleón consigue Mención honorífica con su *Marina tras la tempestad*, y Muñoz Degrain 3.ª Medalla por *Vista del Valle de la Murta*.

Gastaldi y Bó acude de nuevo a la siguiente Exposición Nacional de 1866 con dos obras: *Un pobre* y *El capital perdido*, obteniendo Mención honorífica.

En la Exposición Regional de Valencia de 1867, alcanza la misma distinción.

Premiado en la Exposición Regional de Zaragoza.

En 1869 regala *Alegoría de la Libertad* al Ayuntamiento de Valencia, actualmente en la escalera del Palacio del Marqués de Campo.

En 1870 Medalla de plata en la Exposición Universal de Londres.

Acude de nuevo a la Exposición Nacional en 1871 con la obra "*La vuelta de una romería*".

## OBRAS CONOCIDAS

Aparte de las anteriormente citadas: *El Viático*, *Un pobre*, *El Capital perdido*, *La vuelta de una romería*, *Alegoría a la Libertad*, sabemos la existencia de las obras siguientes:

"*Unos muchachos jugando al paso*".

"*El juego del traquiflor en una taberna*".

"*Un barbero desempeñando su oficio al aire libre*".

"*Entrada de las tropas liberales en Bilbao en 1874 llevando a su frente a los Generales Serrano y Concha*". Obra rifada en Barcelona en el citado año.

"*La Alegoría de la Libertad*", donada por el pintor al Ayuntamiento en 1868, se conserva en el Palacio del



José Gastaldi i Bó. «Alegoría de la Libertad». Ayuntamiento de Valencia. Palacio del Marqués de Campo

Marqués de Campo y actualmente está colgada en la escalera principal. Su estado de conservación es bueno pues fué restaurada recientemente. También formó parte de la Exposición: Rodrigo Botet i el mon científic valencià entre les dos Republicues (1873-1931), de 1993.

Los herederos de su familia poseen varios cuadros: "*Músicos ambulantes*".

"*Viaje en carro con tormenta*".

"*Dos lienzos con escenas de caza*".

Existen también obras entre particulares y coleccionistas valencianos.

Es curiosa una noticia documental aparecida en el Archivo de la Real Academia. Se trata de una solicitud del pintor José Gastaldi y Bó al Presidente de la Academia, con fecha de 8 de febrero de 1866, en la que ruega un dictámen de la misma sobre una copia

(11). ARASC. Leg. 78/5/68.



del Salvador de Juanes para la Iglesia de Alginet. La Academia, diligente, contesta el 4 de Marzo, diciendo que dicho trabajo "...puede ocupar dignamente el sitio a que se destina", firmado por Salustiano Asenjo, que había sido profesor suyo en la Escuela.<sup>(12)</sup>

Existe otra copia que posee la familia, de la Virgen con el Niño de un seguidor de Andrea del Sarto, existente en el Museo de Valencia, al que pasó con la Desamortización en 1847, procedente del Monasterio de La Puridad.

Esta Madonna originariamente pintada sobre tabla fué pasada a lienzo por Francisco Martínez Yago, (Picaña 1814-Valencia 1895), pintor y restaurador, Conserje de la Real Academia de San Carlos y de su Museo desde 1849 hasta casi su fallecimiento 1894. Precisamente en la parte superior trasera del bastidor aparece escrito a lápiz: "*Traslado de tabla a lienzo en 1857. F.M.*"

Coincide esta fecha con el paso de Gastaldi por la Escuela de San Carlos, 1860-1864, por lo que no resulta extraño que se dedicara a la copia de la Madonna, que en cierto modo había adquirido notoriedad con su paso de tabla a lienzo tres años antes, por el conserje del Centro que además daba clases particulares a alumnos como Bernardo Ferrandiz y Martínez y Cubells, según hacen constar en el cuestionario cumplimentado para la Exposición Nacional de 1864. El estado actual de la copia es bastante deficiente por falta de pigmentos, pero hace unos años era una pintura digna que ocupaba un lugar preferente en la casa familiar.

## JUICIO CRITICO DE LAS OBRAS

La calidad de lo que se ha conservado no parece brillante. El cuadro más importante es La Alegoría a la Libertad (168 x 107.5 cm.), óleo sobre lienzo. La composición es sencilla, la figura principal ocupa el centro del cuadro en vertical, subrayada por el brazo en alto sosteniendo la bandera, a ambos lados grupos de dos figuras equilibrando y cerrando la composición. La Libertad está representada por una joven con túnica y manto blanco, tocada con gorro rojo, sosteniendo la bandera. Recibe la luz de la esquina superior izquierda, lo mismo que la otra figura femenina que aparece arrodillada a su derecha. El resto de los personajes permanece en la penumbra que resalta su índole misteriosa o nefasta. La paleta es más bien oscura, predominando los ocres, verdes, azules lo mismo que los fondos y el celaje que aparece tormentoso. Este cuadro ha sido recientemente restaurado y está

expuesto en la escalera principal del Museo de la Ciudad, Palacio del Marqués de Campo.

Entre los cuadros en posesión de la familia destacan unos músicos ambulantes, tocando el violín en el exterior de una casa, y a su lado un niño pide limosna con una pandereta. La composición es aceptable, el pintor sitúa las figuras en primer plano, debajo de una pérgola o terraza con abundante vegetación colgando, destacando sobre un fondo de paisaje lejano. La paleta vuelve a ser fría, predominando los verdes azulados, marrones, ocres, propios de la pintura costumbrista o anecdótica del momento. Otro lienzo similar al anterior, representa un carruaje o tartana con varios ocupantes dentro, arrastrados por un pequeño caballo negro. En primer plano árboles y vegetación enmarcando la escena. La paleta es similar a la del cuadro anterior quizás un poco más oscura. La luz que ilumina ambos cuadros procede de la parte superior izquierda, lo mismo que en La Alegoría de la Libertad del Ayuntamiento, produciendo una sensación de escena nocturna. La figuras están bien tratadas y el caballo, aparte de su escaso tamaño, está pintado con gran fidelidad al natural en postura de marcha con las dos patas delanteras levantadas.

En cuanto a los dos lienzos con escenas de caza, (44 x 33 cm.), que posee la familia, se puede hacer una valoración similar. La composición es sencilla, con los tres personajes, vestidos de caza, en primer plano, rodeados de bosque y abundante vegetación. en uno de ellos se ve una casa de campo que ocupa el centro de la composición, en segundo plano. Perros y caza completan el conjunto. La factura es aceptable, y la paleta oscura, como en las obras anteriores: verdes, ocres, marrones, azulados, todo ello envuelto en una atmósfera de luz difusa, del atardecer.

## CONCLUSIONES

Por todo ello pensamos que Gastaldi fué un pintor que prometía, que se formó con gran tesón acudiendo durante cuatro cursos a las Escuelas de San Carlos y el último a San Fernando, que obtuvo buenas calificaciones, en asignaturas importantes para su futuro como pintor, compitiendo con compañeros de gran talla como Monleón y Torres, Martínez Cubells, Domingo Marqués, Farinós y Tortosa, A. Cortina y Farinós, lo que contrubuiría a elevar el nivel de las clases, beneficiando a todos los alumnos y

(12). ARASC. Leg. 78/6/30A.



permitiendo a los profesores formar un grupo importante de pintores que abarcarán toda la segunda mitad del XIX, situando la Escuela valenciana en un puesto relevante dentro del panorama pictórico español.

Desarrolló unos años de gran actividad expositiva, desde la Nacional de 1864 hasta la de 1871, pasando por la Nacional del 66, Regionales de Valencia y Zaragoza del 67, y Universal de Londres de 1870. Obtuvo Menciones honoríficas, lo que indica calidad en sus obras. La temática abarcada era costumbrista en general, con alguna composición histórica o alegórica, como era usual en la época.

A partir del año 74, en que pinta "La entrada de las tropas Liberales en Bilbao en 1874, llevando al frente a los generales Serrano y Concha", obra rifada en Barcelona, según referencia de Ossorio, ya no se tienen noticias de su actividad. Parece que tuvo problemas de salud y muere el 26 de mayo de 1886, a los 44 años de edad, según consta en el Archivo familiar.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

---

#### BIBLIOGRAFIA

- ALDANA, S. Guía abreviada de Artistas Valencianos, p. 164  
BENEZIT, E.  
BOIX, V. Noticia de los Artistas Valencianos del Siglo XIX. Valencia, 1877, p. 36.

- OSORIO Y BERNARD. Galeria Biográfica de Artistas Españoles. Madrid, 1968, p. 284.  
PANTORBA, Bernardino de. Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. Madrid, p. 412.



## APENDICE DOCUMENTAL

De su época de estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos hemos encontrado en el Archivo de la Real Academia los siguientes documentos:

1. 1860, Sbre. 30. Solicitud de Matrícula de José Gastaldi y Bo durante el curso 1860 a 1861 (Leg. 45/2/18/B)

Escuela profesional de Bellas Artes de Valencia, curso 1860 a 1861.

D. José Gastaldi y Bó, natural de Valencia, provincia idem, de 18 años de edad, solicita matricularse en las asignaturas expresadas al márgen, mediante pago de los derechos prevenidos en las disposiciones vigentes. Vive en la calle de Alfondec n.º 9, cuarto 2.º y su fiador D. Maximo Gastaldi y Navarro, calle del Alfondec n.º 9, cuarto 2.º.

Valencia 30 de Sbre. de 1860.

(Al márgen) Asignaturas: Dibujo de figura, Anatomía, 2.º año Historia, 2.º año Dibujo Lineal.

2. 1861, Mayo, 17. Lista de calificaciones de los alumnos de la clase de dibujo de la figura. (Leg. 45/4/6)

Escuela profesional de Bellas Artes. Curso de 1861 a 1862. Censuras que en los exámenes de fin de curso han obtenido los alumnos de la clase de dibujo de la figura:

1.ª Sección, n.4 Gastaldi y Bo, José, Sobresaliente.

Valencia 17 de Mayo de 1862. El director Salvador Escrig Secretario José Serrano y Gascó.

3. 1861, Junio, 3. Lista de calificaciones de los alumnos en la clase de Anatomía Artística. (Leg. 45/4/3)

Escuela profesional de Bellas Artes. Curso de 1860 a 1861.

Censuras que en los exámenes de fin de curso han obtenido los alumnos de la clase de Anatomía Artística.

n.º 7 Gastaldi y Bo, José, Bueno.

Valencia 3 de Junio de 1861. El director Salvador Escrig.

4. 1861, Septiembre, 21. Solicitud de matrícula de José Gastaldi y Bo, para el Curso de 1861 a 1862 en las Asignaturas de Dibujo del Antiguo y Perspectiva. (Leg. 45/4/9A)

Escuela profesional de Bellas Artes de Valencia. Curso de 1861 a 1862. Asignaturas Dibujo del Antiguo y Perspectiva. D. José Gastaldi y Bo, natural de Valencia provincia de id. de 19 años de edad, solicita matricularse en las asignaturas expresadas al márgen, mediante el pago de los derechos prevenidos en las disposiciones vigentes.

Vive calle Alta num. 9 cuarto 2.º y su fiador D. Maximo Gastaldi, calle Alta del Alfondec, n. 9 cuarto 2.

Valencia 21 de Setiembre de 1861.

( Firmas del fiador y del alumno.)

5. 1861. Listado de alumnos y asignaturas para el curso 1861 1862. (Leg. 45/4/9)

Estudios profesionales Curso de 1861 a 1862. Aparece con el n.º 3. José Gastaldi y Bo Antiguo y Perspectiva, en un total de 35 alumnos.

6. 1861. Listado de alumnos que han sufragado el segundo plazo de matrícula del curso 1861-1862. (Leg. 45/5/1)

Aparece con el n.º 3. José Gastaldi y Bo, Antiguo y Perspectiva.

7. 1861. Papel timbrado del pago de matrículas. (Leg. 45/5/1A)

N.º 3 Por derechos del segundo plazo de José Gastaldi y Bo.

Firmado Serrano y Gascó.

8. 1862, junio. 2. Exámenes de la clase de Perspectiva y Paisaje con notas (Leg. 45/5/23).

Exámenes. Clase de Perspectiva y Paisaje. Año 1.º

En Perspectiva Gastaldi y Bó obtuvo las notas siguientes: Dibujos Sobresaliente, Practico Bien. Ejercicios Sobresaliente.

Valencia 2 de Junio de 1862

Copia de las calificaciones del presente examen.

El profesor Firmado: Tellez.

9. 1862, Junio, 3. Notas obtenidas por los alumnos de Perspectiva y Paisaje en los exámenes del curso 1861- 1862. (Leg. 45/5/24).

Escuela profesional de Bellas Artes de Valencia. Curso 1861 a 1862.

Censuras que en los exámenes de fin de curso han obtenido los alumnos de la clase de Perspectiva y Paisaje:

Perspectiva. 1.º año.

Gastaldi y Bó, José Dibujos.Sobresaliente.

Practicas.Bueno.

Ejercicios.Sobresaliente.

Valencia 3 de Junio de 1862

El Director: Salvador Escrig

Secretario Firmado: José Serrano Gascó

10. 1862, Junio, 7. Calificaciones de la Clase de Teoría e Historia, curso 1861-1862. (Leg.45/5/3)

Aparece el nombre de José Gastaldi y Bó en último lugar, sin calificación?.

Valencia 7 Junio 1862

Firmado: Salustiano Asenjo.

11. 1863, Sept. 22. Certificado de estudios del curso 1862-1863, expedido por la Academia. (Leg. 78/4/6)

D. José Gastaldi y Bo de Valencia.

En el curso 1862-1863.



Antiguo Figuras Sobresaliente  
Colorido Bueno = Composición Mediano  
Paisaje Sobresaliente en dibujo. Bueno en materias.  
En Valencia 22 de sbre. 1863.  
Secretario José Serrano y Gascó

12. 1864, Set., 4. Estado de las obras presentadas e la Academia de San Carlos para remitirlas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. (Leg. 78/5/60)

Estado de las obras presentadas a esta Academia con objeto de remitirlas a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se ha de celebrar en este año de 1864, de conformidad con lo dispuesto en el Reglamento publicado por Real Decreto de 6 de Abril último.

## PINTURA

CONTRERAS, JOSÉ M. GRANADA.  
La incredulidad de S. Pedro.

MARTINEZ Y RAMIRO, R. VALENCIA  
1. La Albufera y tierras arrozales.  
2. Campanar y su huerta.  
3. Puerta de entrada al destruido Monasterio de la Murta (Alcira)  
4. El barranco de la canaleta en Escriche (Aragón)  
5. Juan charco  
6. El salto del vacio (Salto del rincón).

FERRANDIS B. Valencia 1835  
1. Un juicio ante las autoridades.  
2. la visita a casa de la nodriza.

MONLEÓN, RAFAEL. VALENCIA  
1. Paisaje de la Real Casa de Campo  
2. Marina después de la tempestad.

GASTALDI, JOSÉ. Valencia  
1. El viático.

MARTINEZ Y CUBELLS, SALVADOR. Valencia  
1. La visita del novio.

MUÑOZ DEGRAIN, ANTONIO. Valencia 1841  
1. Paisaje de la sierra de las agujas (Corbera).  
2. Id. despues de una tormenta, composicion sobre estudios de Aranjuez.  
3. Vista del valle de la Murta (Alcira).

SALVÁ, GONZALO. Valencia  
1. Un desayuno en Valencia.  
2. Una merienda  
3. Pascuas de Natividad en Valencia  
4. Id. de Florida.

13. 1864, Set., 23. Traslado de matrícula del curso 1863-1864, desde la Academia de San Fernando el 21 de mayo de 1864 y notas del curso 1863-1864. (Leg. 78/5/61)

D. José Serrano y Gascó, Secret.<sup>a</sup> de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad.

Certifico Que D. José Gastaldi y Bo natural de Valencia, Provincia de id. trasladó a esta su matricula de la de San Fernando en 21 de Mayo del corriente año 1864 habiendose matriculado en Natural y Colorido y Composición y en los exámenes de fin de curso obtuvo la nota de Bueno en la primera y Sobresaliente en ropajes, y la de bueno en la segunda.

En Valencia a 23 de Set. de 1864

14. 1866, Febrero, 8. Petición de José Gastaldi al Presidente de la Academia del dictámen sobre una obra realizada por él. (Leg. 78/6/30).

Excmo Sr.: habiendo sacado una copia del Salvador de Juanes, destinada a la Yglesia de Alginet, a peticion del que la costea y para su satisfacción.

Suplico se digne V.E. disponer que de su dictamen la seccion de pintura sobre la benignidad de dicha copia, fabor que espero de la rectitud de V.E.

Dios guarde a V.E. muchos años

Valencia 8 febrero de 1866

Firmado: José Gastadi.

Sor. presidente de la Academia .

15. 1866, Marzo, 4. Dictámen de la Sección de Pintura de la Academia sobre una obra del pintor José Gastaldi. (Leg. 78/6/30 A)

### Sección de Pintura

Exmo Sor.

Reunida esta sección, con obgeto de emitir el dictamen requerido por Dn. José Gastaldi respecto a una copia del Salvador de Juan de Juanes egecutada por dicho Sor. para la Yglesia de Alginet, esta Sección es de parecer que dcho trabajo puede ocupar dignamente el sitio a que se destina.

Lo que me cumple manifestar a V.E. para los efectos que procedan.

Dios guarde a V.E. ms. as.

Valencia 4 de Mayo de 1866.

Firmado: Salustiano Asenjo.

Valencia 4 de setiembre de 1864



## EL PINTOR MUÑOZ DEGRAIN Y LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

**C**apítulo importante dentro del conjunto de los fondos de la Real Academia de San Carlos, constituido —a grandes rasgos— por tres colecciones básicas: la que proviene de la Academia antigua; la que está formada por las obras de sus Académicos, a lo largo del tiempo, y la compuesta por las donaciones de personas que, por respeto y afecto a la Academia, desearon que su legado formara parte del Museo de la misma, es la “Donación Muñoz Degrain”.

Centrándonos en el último de los tres apartados: el de las donaciones, hay que subrayar tres cosas: primera: los donantes entregan su obra libremente; segunda: desean que ésta, en la medida de lo posible, se exhiba en el Museo de la Academia y tercera: imponen unas ciertas cautelas que no es el caso de mencionar aquí.

Retomemos la segunda de las condiciones. Para centrar bien el tema hay que partir de un hecho objetivo y situarnos en el siglo XVIII, época de la fundación de la Academia. Resumiendo las funciones institucionales de ésta en dos, tendríamos que una era la enseñanza de las Bellas Artes y otra la tutela normativa sobre el arte valenciano. Evidentemente no se habla, en aquellos tiempos, del “Museo de la Academia” entre otras razones porque las obras, aparentemente museables sólo se exhibían en las aulas de la Academia como modelos para los jóvenes artistas.

Pongamos un ejemplo: cuando los lienzos florales del célebre pintor barroco Daniel Seghers entran en la Academia lo hacen como modelos para la enseñanza de la sección académica llamada de “Flores y Ornatos”. Este es un punto de partida que no conviene olvidar: la Academia antigua no tiene “Museo”.

El traslado de la Academia a los locales del exconvento de El Carmen, en 1838, supone un planteamiento nuevo en el organigrama de la Academia: orientación-información artística; docencia y organización museal. Ya se puede hablar entonces de

“Museo de la Academia”, luego denominado “Museo Provincial de Bellas Artes”. Hay que recordar que dicho Museo, en principio, no fue público ya que se abría, tan sólo, una o dos veces al año. Seguía siendo pues una Colección destinada a los alumnos de la Academia.

A las obras de dicho Museo se agregaron otras, entregadas por el Gobierno de la Nación, procedentes de conventos desamortizados. Ese “Museo” estuvo dirigido siempre por un Académico de San Carlos. Más adelante esa norma se mantuvo con algunas excepciones.

Hay algún caso, al cual nos vamos a referir después de esta introducción aclaratoria, como el D. Luis Tramoyeres Blasco que era: Académico Numerario, Secretario de la Corporación y Director del Museo lo cual subraya la unión indisoluble entre la Academia y el llamado “Museo Provincial de Bellas Artes”.

Vayamos ya al tema de las donaciones porque sobre ellas existe un malentendido que conviene aclarar: no hay donaciones escuetas al “Museo Provincial de Bellas Artes” sino: a la “Academia”, al “Museo de la Academia”, o al “Museo Provincial de Bellas Artes a cargo de la Academia”. Este punto queda, confío, suficientemente claro ya que el prestigio de la Academia era garantía para los donantes de que les ampararía, a lo largo de los siglos, una Institución venerable. Esta es la verdad objetiva como la de que, cuando las colecciones académicas se hicieron públicas, se cumplió, indirectamente, uno de los objetivos de la Real Academia: la enseñanza del Arte, sobre todo cuando su docencia directa —con las creaciones de Escuelas de Bellas Artes— había escapado de los ámbitos académicos en toda España, a todos los públicos.

La Academia distinguió muy bien —consúltense los Inventarios de la misma— entre sus propias obras, puestas al servicio de la sociedad, las depositadas por otros organismos y las compradas por el Estado. Nunca, pues, hubo confusión alguna. Es más,



cuando se produjo una donación cuantiosa como la denominada Goerlich-Miquel, fue el propio Presidente de la Academia y arquitecto D. Javier Goerlich quien costeó de su propio peculio, las salas que, en el Museo Provincial de Bellas Artes, ya situado en el edificio llamado de San Pío V, iban a mostrar su colección.

Parecidos, aunque con matices, serían los casos de Benlliure —también Presidente de la Academia— y Marco Díaz-Pintado, Académico Numerario.

Volvamos al también llamado "Museo de El Carmen". En 1910, como ya hemos dicho, la Real Academia se encontraba ubicada allí y, por consiguiente, allí tenía su Museo. Cuidaba de él y procuraba engrandecerlo en lo artístico —exponiendo las donaciones recibidas— y en lo material construyendo nuevas Salas, según proyectos de sus Académicos arquitectos —otra constante habitual en la Academia y poco conocida—.

El Acta de la Academia de 8 de noviembre de dicho año dice, entre otras cosas:

*"Durante las vacaciones se dio gran impulso a la nueva Sala de Goya la cual quedó terminada el día 19 del pasado octubre".*

En esa misma Acta se menciona que:

*"Para esta Sala nuestro paisano el ilustre Pintor D. Antonio Muñoz Degrain, regaló un retrato de Goya copia hecha por el propio Sr. Muñoz Degrain, que pintó el insigne valenciano D. Vicente López, existente en el Museo de Arte Moderno de Madrid. El donativo de nuestro paisano, lo avala también un hermoso marco de talla antigua regalado por el generoso donante"*

Pero aún hay más y Tramoyeres así lo consigna como Secretario de la Academia:

*"No se limita el Sr. Muñoz Degrain al donativo anterior. Su amor a la Academia reviste importancia extraordinaria. A gestiones particulares ha respondido, ofreciendo una numerosa colección de obras suyas y de otros autores notables. Si como cree esta Presidencia se acepta desde luego tan valioso regalo, habrá necesidad de construir una Sala en el patio contiguo al Salón viejo del Museo, destinada a este sólo objeto y llamándola de Muñoz Degrain".*

Vayamos con la cronología de los hechos la cual demostrará, de forma palmaria, cómo en el capítulo de las donaciones a la Real Academia el legado Muñoz Degrain ocupa un lugar importantísimo.

El 29 de septiembre de 1913, ante el Notario y Abogado D. Mario Aristoy Santo, a "requerimiento de Don Antonio Muñoz Degrain y Don Juan Dorda Morera en C.R" [Concepto de Representante] se

otorga una escritura de donación, algunos de cuyos puntos vamos a transcribir:

*"Yo Don Mario Aristoy y Santo, Abogado, Notario del Ilustre Colegio de esta Capital, con residencia en la misma, por la presente hago constar*

*Que en el día de hoy, y hora de las once, me constituyo en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, para dar fe de la entrega de ciertas obras artísticas, previo requerimiento que para tal efecto me ha sido hecho por los Señores*

*Excelentísimo Señor D. Antonio Muñoz Degrain, Profesor de la Escuela Especial de Pintura y Escultura de Madrid y Académico de la Real de San Fernando..... y D. Juan Dorda y Morera.....*

*El último de dichos señores, manifestando intervenir en este acto, en concepto de representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, como me consta a mí el Notario.....*

*Dichos señores se hallan a mi presencia en este acto y también asisten al mismo los demás señores que con el citado Presidente constituyen la Junta Directiva de la mencionada Real Academia de bellas Artes de San Carlos..... Los señores requirentes y demás asistentes declaran hallarse reunidos con el mencionado objeto, para el que sido requerido, y a los fines del mismo, por Don Antonio Muñoz Degrain, se manifiesta seguidamente*

*Primero.- Que conforme al ofrecimiento consignado en su carta del veintiuno de Julio de mil novecientos diez, se halla dispuesto a formalizar la entrega al señor Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de las obras pictóricas de que es autor y de varios objetos de arte de su exclusiva propiedad, todo lo cual cede libremente al Museo Provincial de Valencia, a cargo de dicha Real Academia, representada por su expresado señor Presidente y con la asistencia de los demás expresados señores que constituyen su Junta de gobierno*

*Segundo.- Que al mismo efecto de formalizar tal entrega, presenta en este acto el inventario de los cuadros y objetos de arte que constituyen el presente donativo, extendido dicho inventario por duplicado en dos ejemplares que son confrontados a mi presencia entre sí y con los objetos de su relación, y hallándolos conformes, son firmados ambos por los señores requirientes y rubricados por mí ante el Notario, quedando el uno de ellos en poder del donante y el otro en el de la Junta de Gobierno de la Academia donataria*

*Tercero.- Sigue exponiendo el señor Muñoz Degrain que dichas obras y objetos artísticos los deja instalados en las dos salas que la Real Academia ha construido a este efecto y que se denominarán "Salas de Muñoz Degrain" conforme al acuerdo adoptado por la Corporación en ocho*



de Noviembre de mil novecientos diez, y que le fue comunicado en nueve del mismo.

.....  
Quinto.- Que el donativo lo hace para la ciudad de Valencia, prohibiendo en absoluto que bajo ningún concepto pueda destinarse, en parte o en todo, a otro punto, debiendo conservarse íntegramente en el Museo Provincial, y a este efecto confiere amplio poder a la Junta de Gobierno de la Real Academia para que en su nombre y representación, se oponga a todo intento de fraccionamiento total o parcial de los cuadros y objetos de arte expuestos en las "Salas Muñoz Degrain", como igualmente se oponga a que dichas obras y objetos salgan del Museo o de Valencia, ya sea con carácter temporal o definitivo.

Sexto.- Que si llegase el caso, poco probable, de que se extinguiese la Real Academia de Bellas Artes, le representaría en todos los actos y acciones conferidas a la misma el Ayuntamiento de Valencia.

Séptima.- Y por último abriga la esperanza de que la Real Academia de San Carlos en cuya Escuela estudió el donante, se constituirá en verdadero guardián de las obras donadas, con objeto de que esta vigilancia constituya una garantía para todos aquellos que sintiendo el amor a la patria natal, acrecienten con nuevos donativos los tesoros artísticos del Museo de Valencia.

Por su parte, el señor Don Juan Dorda y Morera, como Presidente de la Real Academia de San Carlos, con la asistencia y asentimiento de los demás señores de la Junta de Gobierno de la misma, manifiesta: Que confirmado el acuerdo de ocho de noviembre de mil novecientos diez, acepta la donación del Excelentísimo señor Don Antonio Muñoz Degrain y recibe los cuadros y objetos de arte consignados en la relación entregada por el donante, cuyas obras y objetos quedan instalados en las salas construidas por la Real Academia y al propio tiempo, en nombre de la Corporación ofrece cumplir todas las condiciones de la donación, procurando atender a los deseos expuestos por el generoso donante, digno de que Valencia perpetúe el nombre de tan ilustre hijo.....

Siguen las firmas de A. Muñoz Degrain, J. Dorda, Antonio Martorell, Santiago García, Gonzalo Salvá, Luis Ferreres, L. Tramoyeres Blasco, Mario Aristoy.

Realizado el acto notarial en el que no cabe duda alguna de las intenciones del donante, la Real Academia envió un Oficio al Ayuntamiento de Valencia informándole de la decisión del pintor y del acuerdo académico. La Corporación municipal contestó en los siguientes términos:

"El Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad en sesión de 13 de octubre corriente, quedó enterado del oficio de V.S. dando cuenta de la donación hecha al Museo de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por el insigne pintor valenciano D. Antonio Muñoz Degrain, y de que en la escritura otorgada para formalizar la entrega de tan valioso donativo, se consigna, en la cláusula sexta, que si llegase el caso, poco probable, de que se extinguiera la referida Academia, le representaría en todos los actos y acciones conferidas a la misma, el Ayuntamiento de Valencia. Y en su virtud esta Excmo. Corporación, acordó aceptar lo establecido en la mencionada cláusula. Lo que me complace en participar a V.S. para su conocimiento y efectos. Dios gue. A V.S. ms.as. Valencia 21 Octubre 1913. El Alcalde".

El 20 de noviembre Muñoz Degrain remite una carta, muy afectuosa a la Academia que dice así:

"Enterado de los acuerdos de la Real Academia de San Carlos de Valencia, de aceptar el ofrecimiento de varios trabajos míos, para el Museo y de obras muy notables de otros autores para cuya instalación se han hecho los estudios necesarios para construir un nuevo salón que se denominará de Muñoz Degrain honra inmerecida que agradeceré siempre a tan ilustre Corporación en lo mucho que vale. Al propio tiempo manifiesto la más profunda gratitud por el acuerdo de colocar una lápida conmemorativa en la casa donde nací, en la calle del Mar. Ruego a V.S. haga presente a la ilustre Corporación y la digna Presidencia mis sentimientos del mayor reconocimiento por honores tan superiores a mis merecimientos. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid 20 de noviembre de 1910. Muñoz Degrain".

Un nuevo documento, éste en forma de folleto, ha sido, sin duda, determinante para hacer olvidar toda la documentación transcrita y, por consiguiente, eliminar, sin intención, por supuesto, el nombre del receptor de la donación Muñoz Degrain que, como hemos visto no fue otro que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El folleto se titula: "Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia. Las nuevas salas de López y Muñoz Degrain. Memoria descriptiva por Don Luis Tramoyeres Blasco. Director del Museo. Valencia. Imprenta Domenech y Taroncher. 1914".

La "Memoria" ha sido utilizada, seguramente más que los documentos, para ofrecer una información errónea sobre la donación y es posible que sacadas fuera de contexto algunas frases de Tramoyeres se eliminará de los fondos de la Academia una de sus más preciadas donaciones.

Reconoce Tramoyeres en su prólogo que ha recibido el encargo de realizarlo de la "Junta patronal de nuestro Museo". Habla de las nuevas reformas que propuso al Museo en 1910. Después se refiere a



la nueva sala de Goya y pasa a describir las dos nuevas salas, objeto de su escrito.

Al hablar Tramoyeres en ese prólogo de la donación dice:

*"Según consta en el citado documento (VII), la cesión se hace al Museo Provincial, representado por la Real Academia de San Carlos"*

Aunque Tramoyeres, como buen profesional en dicha "Memoria descriptiva" publica íntegra la escritura notarial, a la que hace referencia con el nº VII, no dice, por sabido en su época, lo que aquello significaba. Omite lo que textualmente se dice en la cláusula primera: *"...Se halla dispuesto [Muñoz Degrain] a formalizar la entrega al señor Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de las obras pictóricas de que es autor y de varios objetos de arte de su exclusiva propiedad, todo lo cual [subrayamos] cede libremente al Museo Provincial de Valencia, a cargo de dicha Real Academia"*

Que dichos cuadros no figuraran nunca en su totalidad —con alguna rara excepción— como propiedad de la Real Academia es cuestión que no nos incumbe, pero lo cierto es que a partir de una lectura equivocada de Tramoyeres la Real Academia nunca ha visto reconocida, de puertas a fuera, la propiedad de esa donación. Inclusive el, hasta hoy, último Catálogo del Museo dice, sin más: *"Sala LIV. Todo donativo de don Antonio Muñoz Degrain"* (Garín, 1955, pp 256 y sigs) y la importante monografía del pintor, última publicada, habla del *Inventario de obras...que comprenden la donación al Museo de Valencia* (Rodríguez García, S.: *Antonio Muñoz Degrain*. Valencia, 1966. Pp. 212-215) sin hacer referencia a la

Academia, quizá al darse por descontado que las obras tenían un destinatario de preclaro nombre.

La donación, en cifras comprende: 51 obras de Muñoz Degrain; un retrato, en mármol, del pintor hecho por Miguel Blay; el resto, hasta la entrega 96, de obras muy diversas que, en otro momento analizaremos porque los fondos de la Academia se abren hacia horizontes insospechados, como el de las Artes Aplicadas.

En aquel instante previó Muñoz Degrain hacer otras donaciones para una nueva sala dedicada a su colección privada, para cuyo techo ofreció entregar el artesonado del palacio de los duques de Mandas —en tiempos existente en la calle de las Avellanas, en Valencia, derribado en 1865 y situado en su estudio de Málaga— las grandes vitrinas procedentes del Palacio de Dos Aguas y los seis retratos del pintor que realizaron Domingo, Sorolla, Sala, Agrasot, Cubells y Rocafull, además de *"cuadritos pequeños"* de Rosales, Fortuny, Sorolla, Domingo, Cubells, Moreno Carbonero, Simonet, Nogales, Ferrant y Labrada, entre otros, como dice el autor.

Es importante tener presentes estas puntualizaciones que sólo pretenden situar una colección en el lugar que le corresponde y dejar constancia de que contar las cosas como fueron no debe llevar a otro campo que no sea el de un conocimiento más consolidado de la riqueza artística de la Academia.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ



## DOCUMENTACIÓN

### EXTRACTO DEL INVENTARIO DADO A CONOCER POR TRAMOYERES

1. Cabeza de estudio. Pintado en 1858. Lienzo 0'42 x 0'72
2. Paisaje de Carraixet. Valencia. Obra de 1859. L.- 0'42 x 0'66.
3. Cercanías de Valencia. Paisaje. Trabajo de 1859. Tabla. 0'25 x 0'16
4. Desnudo de mujer. Estudio de 1860. T.-0'14 x 0'33
5. Bodegón. Estudio de 1860. T.-0'24 x 0'44
6. Alrededores de Valencia. Paisaje. Estudio de 1861. T.- 0'24 x 0'52
7. Retrato de la profesora de canto Sra. Adell. L.-0'76 x 0'62
8. Recuerdo de Granada. Paisaje de 1912. L.-2'00 x 1'40
9. Buque fantasma.-Marina.L.-2'40 x 3'47
10. Monasterio de Piedra.-Paisaje.-L.-0'87 x 1'34
11. Un peregrino. Estudio del natural. L.-0'85 x 0'61
12. Safo. La famosa poetisa griega en el acto de arrojar desde el promontorio de Leukades al fondo del mar. Efecto de luz nocturna. L.-1'88 x 1,29
13. La Magdalena contemplando a Jesús.-L.-1'35 x 0'88
14. Un vado en el río Jordán.-L.-0'95 x 1'25
15. Playa del Cantábrico.-L.-0'62 x 0,87
16. Isabel la Católica. La reina cede sus joyas para el descubrimiento de América. Boceto del cuadro existente en un colección de Estados Unidos. L.-0'39 x 0'66
17. Amor de madre. Episodio de una inundación.-L.-2'04 x 1'58
18. Jesús en Tiberíades. Boceto del cuadro expuesto en el Museo Nacional de Arte Moderno. Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910. L.- 0'60 x 0'88
19. Sierra Nevada. Episodio de caza. L.-2'04 x 1,58



A. Muñoz Degrain. «Vado del Jordán» Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



20. Los amantes de Teruel. Boceto del cuadro premiado con medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884. Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. L.-0'60 x 0'87
21. Otelo y Desdémona. Boceto del cuadro presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 y que obtuvo primera medalla. Existente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Lisboa. L.-0'40 x 0'58
22. Torrente de Cedrón. Paisaje.-L. 1'35 x 0'88
23. Valle de Josafat. Paisaje.-L.-0'88 x 1'35
24. Orillas del Bósforo (Constantinopla). Paisaje.-L.-0'62 x 0'90
25. Jerusalén. Monte de los Olivos.-L.-0'87 x 1'35
26. Refugio de piratas. Efecto de luz nocturna.-L.-2'17 x 1'52
27. Desfiladero de los Gaitanes. Paisaje.-L.-2'15 x 1'50
28. El Vesubio. L.-0'87 x 1'34
29. Retrato de D. Antonio Muñoz Degrain. Pintado por el artista valenciano D. Vicente Mollá, cuando el retratado tenía 17 años de edad. L.-0'62 x 0'42
30. La conversión de Recaredo. Boceto del cuadro existente en el Senado.-L.-0'39 x 0'67



A. Muñoz Degrain. «Una pitonisa». Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



A. Muñoz Degrain. «Espigadoras de Jericó». Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

31. Santo Sepulcro. Boceto del cuadro pintado para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. L.- 0'96 x 0'62
32. Hojas del árbol caídas. Paisaje. L.-2'02 x 2'60
33. Laguna Estigia.-Boceto del cuadro que posee en Londres el Duque de Sant-Alvano.-L.-0'95 x 0'59
34. Sierra de Guadarrama. Torrente de los Lirios.-L.-2'12 x 2'83
35. Los estanques de Salomón. Jerusalén.-L.-1'33 x 1'93
36. Una tonadillera, o la niña de las campanillas.-L.-0'72 x 0'57
37. Las bodas de oro del herrero. Obra de 1909.-L.-1'34 x 0'90
38. El cabo Noval. Episodio de la guerra en el Riff. Figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 y en la que se otorgó al autor la Medalla de Honor. L.-2'80 x 4'24
39. Una pitonisa.-L.-0'75 x 0'61
40. Un anacoreta. L.-1'33 x 0'89
41. San Juan Bautista en el río Jordán. L.- 2'12 x 2'79
42. Desfiladeros de Roncesvalles. Paisaje. Pintado en 1912. L.-1'38 x 2'06
43. Espigadoras de Jericó.-L.-2'12 x 2'79
44. Un crepúsculo en Magdala.-L.-1'47 x 2'06
45. Las grutas de los Profetas. Paisaje.-L.-1'53 x 2'20
46. Inundación.-L.-1'06 x 0'75
47. Castillo feudal.-L.-2'03 x 1'37
48. Un rincón de Venecia.-L.- 1'02 x 1'74
49. Sierra de Guadarrama. Los colosos del bosque.-L.-2'14 x 3'75
50. Un Palomar. Paisaje de Andalucía. Obra de 1903.-L.-1'43 x 2'00
51. Retrato de Goya, por López. Copia



## LOS RUBIO, PERFIL DE UNA SAGA DE ARTISTAS

De entre la dilatada lista de nombres de discípulos que saciaron sus ansias de saber en las vetustas aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, entonces vinculada directamente con la Real Academia, destaca uno —Rubio— que por su importante contribución al mundo del arte, creemos digno de hacer referencia.

Ya desde los inicios de esta ilustre Corporación, el apellido Rubio aparecerá vinculado a la misma de una forma mas o menos intermitente. Así, podemos destacar al arquitecto *Felipe Rubio*, primer director de la Entidad, promotor junto a otros de la creación de la misma y autor del singular edificio de la Antigua Aduana —conocido hoy como Palacio de Justicia— prototipo del Neoclasicismo de esta ciudad. O podremos recordar al maestro de obras *Luis Rubio*, a quien se le concede el título de arquitecto en 1772. Con excelentes méritos destaca —ya en los albores del pasado siglo— el arquitecto *Antonio Rubio*, cuya carrera sin duda ascendente, se vería bruscamente truncada por la guerra napoleónica, Y avanzando en el tiempo, también sería digno de resaltar el nombre de *Ricardo Verde Rubio*, excelente colorista y magnífico pintor de retratos. Sin embargo, no es de estos arquitectos de los que queremos hablar, ni tampoco del ya mencionado pintor —entre los cuales, pensamos no exista ninguna clase de parentesco—; lo que hoy pretendemos exponer, es destacar de una forma sucinta, una saga de artistas, que aunque no sea demasiado numerosa, ni extremadamente conocida, sí creemos lo suficientemente meritoria y digna de ser publicada. Los primeros de esta saga que abrieron brecha en el mundo del arte, fueron los hermanos *Rubio Rosell*, excelentes maestros del cincel, que si bien es verdad que nacieron en las postrimerías del pasado siglo, su desarrollo y evolución a nivel artístico pertenece por completo al siglo XX, principalmente en lo que atañe a las décadas que oscilan entre 1920 a 1950. Tras ellos destaca una segunda generación, —los hermanos *Rubio Vernia*— que continúan con la misma tradición artística, y cuya trayectoria en el mundo del arte

escultórico, destacará particularmente entre los años 1950 a 1970. Y por último, también deseamos resaltar la figura de *Alejandro Rubio Muñoz* —y que constituye la tercera generación, nieto de Rafael Rubio Rosell, del cual debe puntualizarse que éste es el único que no se forma en San Carlos—, quien desvinculándose de la tradición escultórica heredada de sus mayores, ha encaminado sus inclinaciones artísticas hacia el dibujo y la pintura, considerando que en esta faceta, su obra también es digna de todo elogio.

Los hermanos *Rubio Rosell* —Robustiano, Rafael y Roberto— comienzan al unísono sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1895, sintiendo enseguida una gran inclinación hacia la escultura, en la que siguen un estilo figurativo y marcadamente academicista. A lo largo de su andadura en la referida Escuela, los tres recibirían numerosos premios y distinciones, presentándose a concursos y exposiciones juveniles donde su obra llamaría la atención entre los medios culturales del momento. En aquellos días, la Escuela de San Carlos se nutría de eminentes profesores que sabrían inculcar a sus alumnos rígidas materias, principalmente prácticas y tal vez demasiado academicistas, manteniéndose totalmente al margen de las corrientes vanguardistas que entonces imperaban en Europa. Por aquel entonces, los alumnos recibían enseñanzas de Isidoro Garnelo, Ricardo Soria, Carlos Giner, Gonzalo Salvá o Pedro Ferrer Calatayud. Otras materias las impartían profesores de la talla de José Camaña o José Aixa, sin olvidar a José Vilar o Rafael Domenech, entre otros.

Las papeletas de matrícula que hemos localizado en el Archivo de la Academia de San Carlos, de los tres hermanos, corresponden a los cursos que oscilan entre 1895 al 1907, y en todas ellas aparecen matriculados preferentemente y de manera repetitiva, en las asignaturas del Antiguo, Dibujo del Natural o Modelado.

**Robustiano Rubio Rosell.** - El mayor de los hermanos, nace en Valencia en 1880, viviendo junto a su familia en el N° 3, planta baja, de la popularísima



plaza de la Na Jordana, distrito del Museo, del barrio del Carmen. Se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1895, recibiendo las enseñanzas de la misma durante largos años. En las papeletas de matrícula que hemos localizado de este alumno en el Archivo de la Academia, correspondiente a los cursos 1901-1902; 1903-1904<sup>(1)</sup> de los Estudios Superiores —teniendo 22 y 23 años de edad, respectivamente— consta como de profesión *tallista*, lo que demuestra que ya desde muy joven se dedicaba a este noble y artístico oficio. Pero, tras una exhaustiva búsqueda rastreando su obra, hemos comprobado que una vez concluidos sus estudios en la ya aludida Institución, el mayor de los Rubio, no se presenta más a ninguna clase de Concurso, Certamen o Exposición, por lo que se pierde todo rastro de su trayectoria artística; no así sus hermanos —Rafael y Roberto— quienes continuarán en el mundo del arte, durante largos años.

**Rafael Rubio Rosell.** - Nace en Valencia en 1882, estudiando —como ya hemos mencionado— en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde obtiene numerosos galardones y premios, destacando entre sus compañeros de forma particular, como buen dibujante y excelente medallista. En la misma escuela de San Carlos conoce a Josefina Vernia Ferrando con quien desposaría más tarde, y que le daría tres hijos. Rafael, Vicente y Fernando —dos de los cuales continuarían en la misma línea artística que su progenitor—. En Mayo de 1900, la Comisión de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia, convoca un Concurso para formular en tiempo oportuno los temas concedidos a los alumnos de las clases de Pintura y Escultura de la Escuela de San Carlos, redactado de la siguiente forma para Escultura: «*San Vicente Ferrer predicando desde la Puerta de los Apóstoles de la Catedral, otorgando la paz y concordia entre todos los valencianos*». Concursan diversos alumnos al Certamen, y entre ellos presenta su relieve el entonces jovencísimo Rafael Rubio. La Junta de Comisión del citado Ayuntamiento, tras una reñida selección, decide otorgar el premio a un *único alumno, Rafael Rubio Rosell*. Después de conocer la adjudicación de

dicho premio, el Presidente de la Real Academia de San Carlos, envía una carta al Alcalde del Ayuntamiento, que entre otras cosas decía: «*En su vista, ruego a V.I. se digne ordenar se libren a favor del tesorero de esta Corporación las 75 pesetas que constituye el mencionado premio, a fin de entregarlas oportunamente al interesado*».<sup>(2)</sup>

La fortuna parece acompañar estos años al joven escultor y así, sigue obteniendo premios en algunos Certámenes importantes, como el que recibe con una mención honorífica en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1908; se le otorga la 3.<sup>a</sup> medalla en la de 1910 y bolsa de viaje. A su vez, consigue la 2.<sup>a</sup> medalla en la *Exposición Nacional* de 1912 en la que presenta su escultura en yeso «*Ensueño*» hoy en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. En 1913 gana una medalla en la *Exposición Internacional de Barcelona*, y conseguirá el tercer premio en la *Exposición Universal de Buenos Aires*.

Trabajador incansable, termina la carrera de ingeniería, pero destacándose más por los estudios académicos, obtiene la plaza de profesor de Dibujo del Natural de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Al mismo tiempo, seguiría realizando en su taller tallas de imaginería, bustos retratísticos y bocetos para monumentos.

Con motivo del Concurso de «*Medallas Conmemorativas*» del V Centenario de la muerte de San Vicente Ferrer de 1919, presenta su medalla —realizada en la Casa de Sanchis y Soler— y es calificada con el primer premio. Acuña otra medalla en homenaje a Blasco Ibáñez en 1921. En la misma fecha, será seleccionado para el «*Concurso de Bocetos*» con el fin de erigir un monumento a las «*Naciones Aliadas*», el cual debería ubicarse en la terminación de la Avda. del Puerto de Valencia. Prestigioso medallista, tiene la gentileza de donar a la Real Academia de San Carlos, el 19 de Marzo de 1920 dos medallas, una de plata y otra de bronce: la de bronce correspondía a la «*Exposición Nacional de Barcelona de 1880*», y la de plata a la «*Asamblea Municipal Republicana del 2 de Mayo de 1906*».<sup>(3)</sup>

Llegaría también a ser profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos donde ejerce una

(1) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. Legajo 54/14/17. Vease también Instancia del mismo alumno en el Legajo 46/1/1AR Y también aparecen datos en el Libro de Matrícula de 1897-1905. Sig.44. Y en el Legajo 54/6/2 aparece Robustiano Rubio matriculado con el N° 15 de 2° del Antiguo con la calificación de 5, y del Natural con la calificación de 7.

(2) IBIDEM. Leg.54/14/8 Aparecen más datos sobre Rafael Rubio en el Leg. 54/2/74. Y una Instancia de 1897 en el Leg. 46/1/1AT. En el Leg. 54/6/2C aparece Rafael Rubio matriculado de 2° del Antiguo con un 5 de calificación, y del Natural con un 7,5.

(3) A.R.A.S.C.V. Leg. 164/7/9



importante labor pedagógica, siendo invitado en diversas ocasiones a participar como miembro del tribunal de los exámenes, como se hace constancia en el Archivo de la Entidad<sup>(4)</sup> durante los exámenes del curso 1919-1920, en que el aludido Rafael Rubio actuaba como secretario en las asignaturas de Anatomía, Teoría de las Bellas Artes e Historia de las Artes Decorativas. También era reclamada su participación en algunas convocatorias de oposición para las pensiones de Escultura a fin de juzgar los ejercicios de las mismas; como el que se dio en Julio de 1921.



Fig.1. «Dibujo del Sello para el Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos».  
Autor: Rafael Rubio Rosell. 1923.

El 26 de Febrero de 1923 realiza para la Academia de San Carlos, el dibujo<sup>(5)</sup> para el Sello de la misma (Fig. N° 1), y que iconográficamente muestra los dos cuernos de la abundancia —el uno irá repleto de los alimentos que nutren el espíritu, y el otro de los alimentos que nutren el cuerpo—, ambos estarán enmarcados por el escudo de Valencia —en la parte inferior— y el de España, en la parte superior del mismo. Rodeando toda la parte gráfica, aparece la leyenda: MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. El sello, pues, estaba destinado para el Museo de la Academia de San Carlos, conocido entonces como Provincial y que estaba ubicado en aquellos días en el Carmen de la C/ Museo.



Fig 2. «Fuente» (Exposición Regional 1909)  
Autor: Rafael Rubio Rosell.

Le sería otorgada en 1930, bolsa de viaje, por la obra que presentó en otro Certamen.

De sus numerosas obras escultóricas, cuyo estilo puede calificarse entre académico y decorativo con el cultivo de la imaginería tradicional, podríamos destacar las siguientes:

De su primera época: «Fuentes para la Exposición Regional de Valencia» de 1909 (Fig. N° 2), las cuales las realizó cuando tenía 27 años y eran dos pequeñas y efímeras esculturas de alabastro con flores y mitologías con un aire neoclásico o modernista, a semejanza de las fuentes que se ubicaron en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. También cabrían destacar «El garrotín», «Ensueño», «Primavera», «Busto a Cavanilles» (Fig. N° 3) —ubicada en el Paseo de la Alameda de Valencia y que fuera inaugurado por el Rey Alfonso XIII en 1902; un hermoso busto de bronce ensamblado sobre artística corona de laurel y colocado sobre un soporte en forma de obelisco—. «Busto al pintor Pedro Ferrer» —ubicado en la Alameditas de Serranos, irá acompañado del escudo de Valencia y la siguiente inscripción "Valencia, al pintor Pedro Ferrer" está fundido en bronce—. Y de su segunda época podríamos destacar entre otros —años 1935 hasta su muerte—, los grupos «Els meus fills» y «Gitana caoba». A propósito de estas dos esculturas de Rafael Rubio fotografiadas en su estudio de la calle del Conde Trenor N° 7 de Valencia, la revista Ribalta publica la siguiente reseña en lengua valenciana: «Brevisima mostra de la fecunda obra d'este valenci...escultor, és la que ara reproduim. Rubio és el temperament profundíssim d'artista que coneixem. Ell no, on cabrà de mixtificacions

(4) IBIDEM. Leg. 108/2/13F

(5) IBIDEM. Dibujo del Sello. Leg.111





Fig 3. «Cavanilles» 1902 Autor: Rafael Rubio Rosell.

*en novetats inestables i indefendibles. La honrada t cnica en l'honrat sentiment permanent de l'Art. I una revolució noble de cara a la realitat d'ara y de sempre. Si algú dibuixa ab la sabia dicció conscient es ell. Si quisqu  inquirix ab esguards aguts el natural, ell és. Si   interpreta al fang, a la fusta, al marbre la plastica inmustigable, Rubio l'anomenen. Volem, per estres primeres m stres deixar signada una, menuda, de la prolifica que en la llarga vida d'art, del jove escultor, hi resta y triomfa pel mon.*" (Ribalta, Febrero 1935)

En plena carrera ascendente y cuando m s le sonre a el éxito, termina sus días, el prestigioso escultor y medallista Rafael Rubio Rosell, en 1941, cuando solo contaba 59 años de edad.

**Roberto Rubio Rosell.**- El más joven de los hermanos Rubio —Rosell—, nace en Barcelona en 1886, aunque desde temprana edad, habita en Valencia junto a su familia, en la ya aludida plaza de la Na Jordana. Comienza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde recibir a a

través de los años, numerosas recompensas escolares, principalmente en las asignaturas de Dibujo del Natural y Escultura. Su aprendizaje en estas y otras materias, llegar a a ser tan fructífera porque tuvo la suerte de recibir dichas enseñanzas de eminentes profesores —como ya hemos apuntado más arriba— que dominaban perfectamente estas materias; a la vez que compartir a asignaturas comunes con compañeros que con el tiempo llegar an a ser artistas de reputado prestigio. Así, cabr a destacar a Ricardo Agrasot, Salvador Tuset, Ricardo Verde, Joaquín Palop, Manuel Bayarri Cortina etc. Solicita en varias ocasiones el Premio de la *Fundación Roig* —cursos 1896-97; 1897-98—, para lo cual deber a obtener en la asignatura presentada, nota de sobresaliente, demostrar mediante certificado oficial buena conducta, y carecer de recursos económicos. Se le otorga dicho premio en ambos concursos de oposición y en algunos otros<sup>(6)</sup>.

Ganó la 2.  medalla en la sección de escultura de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* celebrada en Madrid en 1912, y la 1.  medalla en la *Exposición Nacional de Barcelona*. Obtiene también la medalla de oro, en la *Exposición Regional de Valencia*, de 1909.

Al mismo tiempo que realizaba sus estudios en la Escuela de San Carlos, asistía al taller de Alfredo Badanes, donde se ejercitó en el arte de la imaginería, demostrando tener gran capacidad para la talla en madera.

Terminados sus estudios —tras reñidas oposiciones— consigue la plaza de profesor de Término en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, y más tarde en la de Valencia, donde también gana la plaza de profesor de Arte Decorativo, y pasados los años, llegar a a ser director de la aludida Entidad hasta su jubilación.

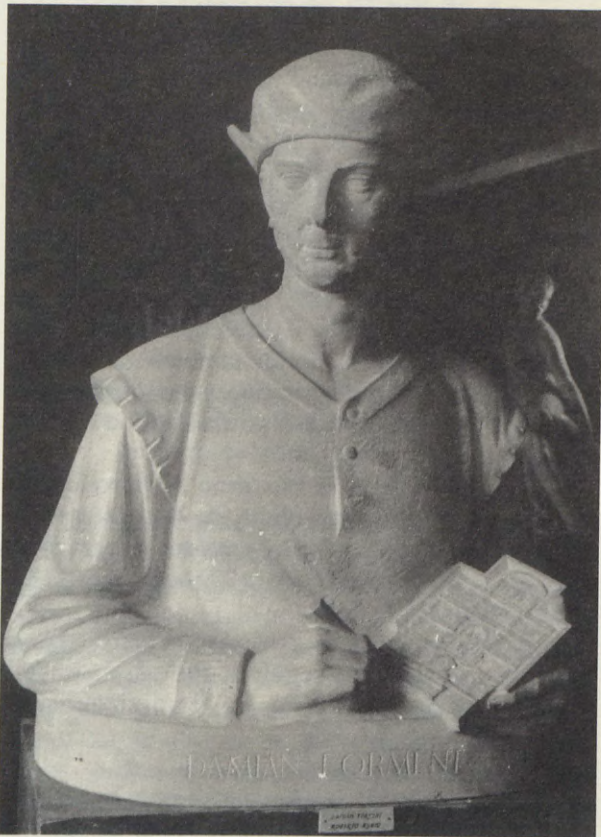
En el Museo de Arte Moderno de Barcelona se guardan algunas de sus obras, de las que podríamos destacar el grupo «*Amor y trabajo*» escultura en yeso que ser a premiada con la 3.  medalla en la *Exposición Nacional de 1910*.

Los honores hacia su persona, en justo reconocimiento a su esfuerzo, seguirán depar ndole satisfacciones, y de este modo, en el año 1950 ser a

(6) IBIDEM. Leg.134/2/1. . Solicita el Premio Roig en el año 1905-1906. En 1906 obtiene nota de Sobresaliente en la asignatura de Dibujo del Natural, y se presenta al premio Roig. En el Leg. 134/7/75 también aparece Roberto Rubio en los Premios Ordinarios Roig en la asignatura de 3.  de Modelado, recibiendo el premio en el concurso de 1905-1906.



nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de Toledo, y al poco tiempo —el 23 de mayo de 1950— tras el fallecimiento del llorado presidente Teodoro Llorente Falcó —por la vacante que éste había dejado en la sección de escultura— sería nombrado Académico de Número de la Real Academia de San Carlos, siendo votado por unanimidad «*por los méritos adquiridos en su vida artística y docente*»<sup>(7)</sup>. En la misma sección, se nombra también Académico de Número al mallorquín y publicista José Vidal Isera. Roberto Rubio, elegiría como tema para su ingreso en la citada Corporación, el interesante y emotivo discurso dedicado al escultor valenciano —precursor según muchos, del Renacimiento en España— Damián Forment, por quien siempre sintió una gran admiración, haciendo —a la vez— sabedora a la noble Entidad, de la donación del busto en piedra caliza «*Retrato de Damian Forment*» (Fig. N° 4), basado en la conocida iconografía del mismo; es decir, se inspira en el autorretrato en relieve del gran



**Fig 4. «Damián Forment» (Busto)**  
**Autor: Roberto Rubio Rosell.**  
*(donado a la Real Academia de San Carlos en 1950).*



**Fig 5. «Oración y Sueño» Autor: Roberto Rubio Rosell -1914-**

medallón del retablo de la Catedral de Huesca. Dicho busto, permaneció en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia hasta 1957, que por sugerencia del entonces académico Ilmo. Sr. D. Felipe Garín —actualmente Presidente de la Real Institución— sería retirado de la misma para engrosar los fondos de la citada Academia.<sup>(8)</sup> El busto en cuestión, como otras muchas de sus obras «*Oración y sueño*» (Fig.N°5) que también donó a la Academia de San Carlos en 1914<sup>(9)</sup> son testimonio de su arte inspirado en las enseñanzas académicas.

Tras su nombramiento como académico, el eminente escultor mantendría con la Real Academia de San Carlos, una constante actividad y relación, y así el 29 de diciembre de 1955, envió una carta con membrete de la Escuela de Artes y Oficios —de la que en esos momentos era director— comunicando que en Junta de profesores, se había decidido donar a la

(7) LIBRO DE ACTAS 1945-1959. Signatura 63

(8) A.R.S.C.V. Leg.120

(9) IBIDEM. Leg.119



Academia de San Carlos el *terno* compuesto de capa pluvial, casulla y dos dalmáticas con los enseres correspondientes, tejidos en los talleres de la Escuela, con el fin de que la citada Corporación pudiera usarlos en los Oficios Religiosos.<sup>(10)</sup>

En numerosas ocasiones, se contó con su docto criterio, ya para formar parte del tribunal de oposiciones para la plaza de Pensionado de Escultura de la Diputación Provincial,<sup>(11)</sup> o para dirigir como comisario *Exposiciones importantes* —como la III de la Escuela de Artes y Oficios en 1955—, o también para juzgar proyectos de *Concursos para Monumentos*, como el que se hiciera a San Vicente Ferrer en 1919.<sup>(12)</sup>

En la obra de Roberto Rubio Rosell, se observa por lo general un afán por lograr el perfeccionismo en la forma, logrando un modelado fino y elegante. En sus grupos escultóricos, existe una predilección por el desnudo en el que se observa una anatomía estudiada minuciosamente, y los rostros inspiran una enorme serenidad clásica, a veces rota por alguna nota emotiva y espontánea. Este sentido clásico que implanta en las obras de su juventud principalmente, irá ligado al decorativismo de la Escuela Mediterránea. Los temas de las obras de su madurez tendrán un carácter mucho más profano y comenzarán a tener un cierto conato de libertad.

Víctima de larga y penosa enfermedad, fallecería el ilustre artista a la edad de 77 años, el día 27 de marzo de 1962, en Valencia, la ciudad que si bien no le dio la vida, sí le dio la savia que enriqueció su arte y la fuerza que le ayudó a vivir. Este triste acontecimiento se reseña en el Libro de Actas de la Real Academia con los siguientes términos: «...El Presidente con emocionadas palabras expresó el sentimiento de la Academia por el fallecimiento del laureado escultor Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell, académico de Número que fue de esta Corporación, por lo cual hizo que se celebrara en su Capilla de San Pío V una misa y un responso y a propuesta de la presidencia, se acordó que constara en acta el sentimiento de la Corporación y visitar a su viuda D<sup>a</sup> Josefina Camarasa para expresarle las condolencias por tan sensible pérdida»<sup>(13)</sup>. Tras su fallecimiento, fue leída la propuesta que presentó la Sección de escultura a favor de D. Salvador Octavio Vicent Cortina.<sup>(14)</sup>

Tras la desaparición de estos escultores, el genio artístico en la saga de los Rubio no se pierde por completo, éste continúa de alguna manera en algunos de sus descendientes que alcanzan sus inclinaciones artísticas, unos hacia las mismas actitudes, como *Vicente Rubio Vernia*, cuya trayectoria artística se desarrolla en los últimos años de su existencia, y su

hermano *Rafael Rubio Vernia* que ha sobresalido principalmente como escultor figurativo de los años cincuenta; y otros, como *Alejandro Rubio Muñoz*, que encamina éstas actitudes hacia el dibujo y la pintura.

**Rafael Rubio Vernia.**— Nace en Valencia el 1 de Octubre de 1923, siendo hijo del ya mencionado escultor Rafael Rubio Rosell y de Josefina Vernia Ferrando. Cuando todavía era un joven muchacho, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos donde pronto empieza a distinguirse entre sus compañeros por su destreza en el dibujo y en el modelado. Compartiría años de aprendizaje junto a condiscipulos que serían pasando el tiempo figuras de notable prestigio; así cabría destacar a José Esteve Edo, Valentín Durbán Alegre o Amadeo Ubeda. Recibiría a lo largo de sus estudios en la mencionada Escuela, el Premio del Patronato "*Fundación Roig*" en varias ocasiones; así, se le otorga por primera vez durante el curso 1939-40 con un premio de 100 pts en metálico en la asignatura de *Perspectiva*, y otro premio de 100 pts en la de *Grabado en Hueco*. En el curso 1940-41 vuelve a presentarse al certamen y obtiene a su vez el premio de 100 pts. en la asignatura de *Teoría de las Bellas Artes*, otras 100 en la de *Estética de las formas arquitectónicas*, 150 pts. en la asignatura de *Dibujo del Natural y Movimiento* y 125 pts en la de *Dibujo Científico*; en el curso 1941-42, recibirá a su vez los premios de 125 pts. en la asignatura de *Modelado de Estatuas*, 150 pts. en la de *Modelado del Natural*, y 100 mas en la asignatura de *Grabado*. En San Carlos recibiría enseñanzas de notables profesores, de entre los cuales destacaríamos a su propio padre Rafael Rubio Rosell. Al terminar con brillantez los estudios en 1942 la Diputación Provincial de Valencia le concede la pensión de Roma para poder ampliar sus estudios en Italia, pero al estar ese país implicado en la Segunda Guerra Mundial se le suspende la pensión, siéndole canjeada —por la misma Diputación Provincial— por dos años de permanencia en Madrid para cumplir los mismos fines. Una vez en Madrid, el joven escultor, se entrega con ahínco a su misión y a los pocos meses de estancia, envía su primera obra, un "*Ares*" tan bien esculpido y trabajado que mas bien parece sacado

(10)IBIDEM. Leg.119/4/1V

(11)IBIDEM. Leg. 121/1/2F. Oposición para la plaza de Pensionado de Escultura de la Diputación Provincial 1956.

(12)IBIDEM.Leg.121/1/1

(13)LIBRO DE ACTAS .Sesión 3 de Abril de 1962

(14)IBIDEM. Sesión 3 de Julio de 1962



de un taller de la mismísima Roma Imperial. Este primer envío no pasó desapercibido por la prensa y revistas de la ciudad, y así la revista RIBALTA (Febrero 1945) destacaría por tal motivo lo siguiente: *"Rubio Vernia, pensionado escultor por la Diputación, realizó ese primer envío. Por él se le ha conseguido la prórroga que disfruta, y es esta figura buena esperanza que da de sí amplituras derivaciones valiosas. Joven y entusiasta, y trabajador constante, Rubio sigue firmemente su camino. Este "Ares" justifica la extensión que se acuerda. De lo cual también el patrimonio artístico de la Corporación sale ganando con el acopio de buenas obras que en el futuro elevaran su valoración. De casta le viene a Rubio la dilección. Su padre Rafael, hace poco fallecido, y su tío Roberto, profesor en Artes y Oficios, le preceden. ¡Animo, muchacho!"*

Tras el envío del "Ares", en el segundo año de su beca en Madrid, enviaría a su vez, su segunda obra que titulará "Paz", y de lo cual vuelve a hacer reseña la ya mencionada revista Ribalta, animando al joven Rubio para que siga el camino adelante, prestigiando apellido. (Ribalta, Abril 1945)

Finalizada la pensión de la Diputación, se traslada de nuevo a Valencia donde se abre camino al obtener la plaza de profesor auxiliar de la cátedra de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de la cual es titular su tío Roberto Rubio Rosell, al tiempo que director de la mencionada Escuela. Al desear seguir ascendiendo, se presenta a las oposiciones en 1949, como profesor de Termino de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, obteniendo la plaza en Jaén, donde establece durante varios años su residencia. Por sus buenas actitudes como profesor y por otros muchos méritos, se le nombra director de la citada Escuela en 1951. También sería nombrado director de la *Defensa del Patrimonio Artístico* de la citada ciudad. Pero Rafael Rubio desea seguir ascendiendo y se traslada a Madrid; en esta ciudad —año 1963— se presenta a una plaza de profesor que en estos momentos convocaba la Escuela de Artes Aplicadas, obteniendo limpiamente el n.º 1. También ejercerá como profesor en la 2.ª *Escuela de Artes Aplicadas* de la misma ciudad —calle Marqués de Cubas—, y posteriormente sería nombrado secretario de la misma. Comenzando el curso 1967 es trasladado a la *Escuela N.º 3* de la calle de los Estudios, de la misma capital, donde impartirá clases como profesor de Modelado y Vaciado, y donde asumirá también la dirección de la misma hasta 1982, momento que será nuevamente trasladado a la *Escuela Central* de la calle la Palma,

y de donde será nombrado director por el Ministerio de Educación y Ciencia. Estando en plena actividad profesional fallecerá el prestigioso artista en Noviembre de 1986 cuando contaba 63 años de edad.

De entre sus numerosas obras cabría destacar las siguientes:

**Valencia:** En esta ciudad realiza varias obras para la Diputación, además de las mencionadas cuando su pensión —el "Ares" y la "Paz"— realiza diversos bustos y retratos. Esculpe varias estatuillas para la Custodia de la Catedral. Realiza también una "lápida funeraria" para su hermano Fernando.

**Jaén:** Aquí realizó también diversas obras escultóricas, entre las que podrían destacarse "El Monumento a Santiago Ramón y Cajal" (Fig.6) para el Sanatorio Psiquiátrico de Los Prados —1960—; está ejecutado en granito de jabalcuz al tamaño natural. Hizo también dos pasos para la Semana Santa, uno representa "La Oración en el Huerto", y el otro a "Nuestro Señor Resucitado", ambos pasos los ejecutó en madera y talla directa. Esculpe también en esta ciudad numerosos bustos-retratos, como el de



Fig 6. «Monumento a Ramón y Cajal» (Jaén) 1960.  
Autor: Rafael Rubio Vernia.



“D. Pedro Gutiérrez Higuera” entonces Presidente de la Diputación de Jaén.

**Madrid:** En su dilatada estancia en esta capital realiza numerosas obras, entre las que destacaríamos “La sagrada familia”, relieve en piedra realizado para la fachada de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Varios bustos y algunos relieves para las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

**Logroño:** Para la fachada del Monasterio de Valbanera (provincia de Logroño) ejecutó un “Relieve de estilo románico”.

La Fundación March le otorga el Premio March de Escultura.<sup>(15)</sup>

**Vicente Rubio Vernia.**- El segundo hijo del escultor Rafael Rubio Rosell nace en Valencia en 1926, matriculándose en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos hacia 1940 y donde recibirá al igual que su padre y tío —Rafael y Roberto— y su hermano Rafael, diversos galardones y premios durante sus años de aprendizaje. Durante el curso 1946-47, cuando tenía 20 años de edad, recibe dos premios de la Pensión Roig: uno de 200 pesetas por la asignatura “Pedagogía del Dibujo” —que gana a la vez que su compañero Rafael Gil Cucó—, y otro de 275 pesetas, por la asignatura “Dibujo Geométrico y Proyeccionismo”.

Durante sus estudios en la referida Escuela, entabla amistad con su compañera de promoción, Josefina Mataix Puchades, comenzando entre ellos un hermoso idilio que desembocaría en feliz matrimonio, fruto del cual nacerían sus tres hijos. Al terminar sus estudios, y contando unos 26 años, consigue la plaza de Modelado y Vaciado, como maestro de taller en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad, y mas tarde —haciendo honor a sus ilustres predecesores— sería nombrado director de la misma Escuela. Pocos años antes de jubilarse, consigue la plaza como profesor de Estudios Superiores de la Escuela de Artes y Oficios de Castellón.<sup>(16)</sup>

Tras una vida dedicada enteramente a su profesión y a su familia, cuando por fin se entregaba con celo a su verdadera vocación, el arte de esculpir, le sobreviene una traicionera enfermedad que, en pocos meses terminará con su vida. Fallece pues, el eminente escultor, en Valencia el 23 de Septiembre de 1997.

La mayor parte de la obra de Vicente Rubio Vernia son *Bajorrelieves* denotando en ellos un claro sentido hacia el decorativismo muy propio de la Escuela mediterránea. Al igual que el escultor Vicente Beltrán Grimal, por el que debía sentir una gran admiración

—en una gran parte de sus obras—, gusta de emplear un exotismo exagerado, con acusadas reminiscencias de épocas pasadas: egipcias, mesopotámicas, griegas, mesoamericanas, etc. En todas ellas se aprecia un acentuado dominio del dibujo y del trazo y una exquisita delicadeza en la ejecución. (Fig. 7). No obstante, también sabe ejecutar bajorrelieves de tipo libre (Fig. 8) que son realmente magistrales. Los



Fig 7. «Bajorrelieve» Autor: Vicente Rubio Vernia. 1990.



Fig 8. «Bajorrelieve» Autor: Vicente Rubio Vernia. 1990

(15) Aportación documental del hijo del artista, Alejandro Rubio Muñoz

(16) Aportación verbal de D.ª Angeles Rubio, hija del escultor.



materiales que emplea en este tipo de bajorrelieves, suele ser la escayola, aunque también usa a veces la madera tallada.

Además del bajorrelieve, Vicente Rubio también talló escultura de bulto redondo, como el «*Busto de Benito Memni*» ejecutada en mármol y que se encuentra en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de la Malvarrosa (Valencia). Intervino también en la reciente remodelación del teatro Romano de Sagunto.

**Alejandro Rubio Muñoz.**- Heredero del genio artístico de sus mayores, destaca éste joven pintor, hijo de Rafael Rubio Vernia y de Matilde Muñoz. Nace en Jaén en 1958, pero al trasladarse su familia a Madrid, reside en esta capital desde temprana edad. Estudia en la Universidad Complutense Ciencias Físicas, más impulsado por una fuerte afición hacia el dibujo y la pintura, se matricula en la Escuela de Artes y Oficios madrileña, y más tarde en la Facultad de Bellas Artes de la misma ciudad. Estando al tanto de los tiempos, completa su formación en Informática y es experto en el manejo de diversos programas de animación y diseño —3D, STUDIO 4, ED



Fig 9. «Modelo y Estudio» (dibujo a punta de lápiz)  
31 x 26 cms. Autor: Alejandro Rubio Muñoz 1984.

STUDIO MAX, AUTOCAD 12, AUTOCAD 13, PHOTOSHOP, ANIMATOR—. En la actualidad vive junto a su esposa Frida Somohano y sus pequeñas hijas Andrea, Ana y Laura en Moralzarzal, un pequeño y apacible pueblo de la Sierra Madrileña.

En 1990 se le otorga el primer premio del Concurso de Murales del Ayuntamiento de Madrid por la presentación de un proyecto por las medianerías entre el Hotel Sur y el Museo Etnológico (Madrid) y ha realizado numerosas Exposiciones tanto de índole colectivo como individual, entre las que destacan las siguientes:

1982: Exposición de óleos y dibujos (Caja de Madrid). Morata de Tajuña, Madrid.

1983: Exposición de óleos y dibujos (Caja Madrid). Sala Blasco de Garay, Madrid.

1986: Exposición de dibujos (Caja de Madrid). Sala Plaza de Cataluña, Barcelona.

1986: Exposición colectiva sobre el dibujo. Galería Alfama, Madrid.

1987: Exposición de dibujos (Caja de Madrid). Sala Barquillo, Madrid, Ciudad Real, Manzanares.

1991 y 1992: Seleccionado en los Certámenes Nacionales de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas (Ciudad Real).

1994: Exposición de óleos y dibujos (Casa de la Cultura), Torreldones

1996: Exposición colectiva de dibujo (Galería Heller), Madrid

1996-97 Exposición itinerante sobre el desnudo. Artistas de la Comunidad de Madrid (Casino de Madrid), Torreldones, Hoyo de Manzanares, Pozuelo de Alarcón.

Ha intervenido en numerosas ocasiones como conferenciante en diversos medios de comunicación —radio, televisión—, y su nombre y obra han sido reseñados en numerosas ocasiones en prestigiosos periódicos y revistas del entorno madrileño principalmente —ABC, Pueblo, La Vanguardia, Periódico de Jaén, Crónica de la Sierra, Revista de Torreldones, El País etc—. De carácter inquieto y trabajador incansable, como sus augustos predecesores, ejerce como profesor dando clases de pintura y dibujo desde 1986, y desde 1993 imparte también clases de diseño por ordenador. Actualmente desarrolla un ambicioso proyecto de enseñanza de los conceptos básicos del dibujo y de la pintura entre los 2 y 7 años de edad, momento —según opina el propio pintor— en que se generan estos conceptos en la mente del niño, aprovechando el potencial natural del mismo y evitando los errores del mal uso y abuso de estas



disciplinas como herramienta didáctica. Sobre este tema está preparando un libro que servirá como guía a padres y educadores, para *que el dibujo deje de ser un "don" y se convierta en un lenguaje de comunicación accesible*.<sup>(17)</sup>

En cuanto a su obra artística, lo que más llama la atención de éste pintor, son sus magistrales dibujos (Fig.9), realizados a punta de lápiz de grafito sin difuminar. El artista cuida de tal forma la composición y el detalle de los mismos que éstos alcanzan una perfección casi fotográfica. Al contemplar estos dibujos, el espectador queda anonadado por el enorme grado de perfección que alcanzan. Sus desnudos deleitan y sobrecogen al espectador al observar la frágil belleza de los mismos resaltada por una sabia y notable mezcla de técnica y fantasía. En cuanto a sus óleos (Fig.10), podríamos decir que son una amalgama de realismo y surrealismo; desprenden irrealidad y magia. Son algo íntimo, profundo que solo pertenece al mundo de los sueños del pintor.

En conclusión, podríamos decir, que en la obra de Alejandro Rubio se aprecia algo en común con la

Tras esta pequeña exposición, podríamos considerar que esta saga de artistas —los Rubio— pertenecen a un conjunto de escultores que deben insertarse dentro de dos épocas abatidas por considerables cambios políticos y culturales, lo cual influyó de forma notable en su obra: en la primera época, podríamos agrupar a los *Rubio Rosell* —Robustiano, Rafael y Roberto— cuya trayectoria artística se desarrolla principalmente entre los años 1920 a 1950, y ellos junto a otros compañeros del momento —Claudio Sempere, Peyró Mezquita, Francisco Bolinches, Luis Bolinches, Alcácer, Díaz Pintado, etc— habrán recibido sus enseñanzas de un mismo centro: la *Escuela de Bellas Artes de San Carlos*, la cual en esos momentos —primer tercio del siglo XX— se limitará a inculcar a sus alumnos unas enseñanzas de corte marcadamente académico, un academicismo físicamente "mediterráneo", muy valorado por el gusto oficial de la época y consiguiente reconocimiento social. Estos artistas, se inclinan por un clasicismo entonces imperante, pero al no saberlo interpretar personalmente caen en los errores del eclecticismo. De sólida y ardua formación técnica recibida de la referida Escuela de San Carlos, manifiestan un recalcitrante y tenaz desprecio hacia las vanguardias artísticas europeas, tan en boga en esos momentos. Al llegar los años de la segunda República —1931— aparecen diversos focos de desarrollo de estas actividades artísticas: la Sala Blava, el Ateneo Mercantil, y —otra vez— la *Escuela de San Carlos*. En San Carlos ahora, los alumnos comienzan a tener un espíritu renovador, disconforme del modelo pedagógico, decantándose hacia el "antiacademicismo". Uno de los profesores que más revolucionaron la enseñanza sería *Vicente Beltrán*, que inculca a los nuevos estudiantes —Silvestre de Edeta, Francisco Lozano, Fulgencio García etc,— las nuevas ideas.<sup>(18)</sup> Sin embargo este nuevo espíritu de libertad pronto se rompe, tras la guerra civil de 1936 en Valencia —y la Península entera— debido al aislamiento impuesto tanto cultural como económico, hará que el arte retroceda otra vez. La escultura retorna de nuevo a los cauces de un formalismo ramplón y adopta los cánones de un aceptable neoclasicismo. Llegados ya a la década de 1950-60 —y que podríamos considerar la segunda época— el panorama



Fig 10. «Las Nueve Musas» 1992 (El autor Alejandro Rubio junto a su cuadro).

de sus predecesores y eminentes parientes, y es la clara tendencia de este artista hacia un cierto clasicismo y academicismo, principalmente en lo que atañe a sus dibujos. El perfecto acabado de los mismos, la búsqueda del minucioso detalle... nos habla de un recóndito espíritu clásico. Sus óleos sin embargo, pueden clasificarse dentro de una línea mucho más atrevida; aunque son figurativos podrían encuadrarse en una estética completamente moderna y actual.

(17) Aportación documental del propio artista, Alejandro Rubio Muñoz.

(18) BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel. "La escultura en la 2ª república". Valencia 1988.



cambia de nuevo, por fin se entronca con las vanguardias europeas y aparecen algunos grupos, como el "Parpalló", "El Grupo Z" en 1957, que suponen una renovación general de las formas anquilosadas y tradicionales. El mundo del arte comienza, pues, a cambiar con éstas nuevas corrientes. En escultura sobresaldrán una serie de artistas —Antonio Sacramento, Benjamín Mustieles, José Esteve Edo, Manuel Silvestre, Ignacio Bayarri, José Gonzalbo, etc— que interpretarán su obra siguiendo los nuevos rumbos marcados por las últimas vanguardias, aunque sin olvidar que todos ellos habrán cultivado también la escultura figurativa. Y también existirá en los mismos años, otra importante pléyade de artistas que encauzan mejor su obra dentro de lo que podríamos calificar como *escultura figurativa* con sentido más clásico. Aquí podríamos encuadrar a los hermanos *Rubio Vernia*, a Luis Mora, Alfredo Torán, Ismael Belda, Dora Martínez, etc.

En cuanto a *Alejandro Rubio Muñoz*, —que correspondería a la tercera generación, y a una tercera época, la actual—, al decantarse por otras actitudes artísticas —la pintura y el dibujo—, y al tener su formación académica fuera de las influencias mediterráneas, ya que su aprendizaje se desarrolla enteramente en Madrid y por tanto dentro de la línea castellana, merecería un tratamiento aparte y digno de ser tratado con profusión en otro trabajo de investigación.

Por todas estas consideraciones expuestas, podríamos decir en conclusión que son muchos los valores y méritos que se aprecian en la dilatada obra de esta saga de artistas, y que por tanto, bien merecen un galardón especial de reconocimiento en nuestra holgada panorámica artística.

ÁNGELA ALDEA HERNÁNDEZ



# ICONOGRAFÍA DE SAN VICENTE MÁRTIR EN UN LIENZO DE ANTONIO BISQUERT (h. 1630)

La historia del Arte se nutre en su estudio, no sólo de las fuentes gráficas, sino de las documentales y es precisamente en esta última década, cuando las exposiciones del patrimonio artístico eclesiástico, los centenarios y conmemoraciones de artistas y eventos varios, permiten, a través de sus inventarios y catálogos, valorar sus fondos. Y así lo confirma la publicación, entre otros, de los catálogos de exposiciones *Millenium* (Barcelona, 1989), *Las Edades del Hombre* (Burgos, 1990), *Pulchra* (Lleida, 1993) y *El Espejo de Nuestra Historia* (Zaragoza, 1992), en cuanto al patrocinio de la Iglesia se refiere.

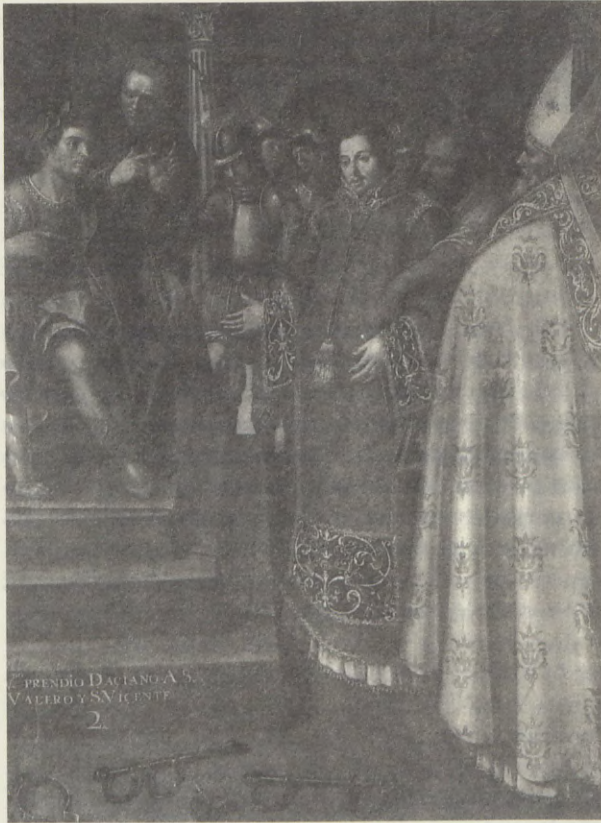
Consideramos, siguiendo nuestra continuada investigación sobre San Vicente Mártir, uno de los ocho lienzos, pertenecientes a su ciclo biográfico, del pintor valenciano *Antonio Bisquert* (1596-1656), citado en el catálogo de *Espejo de Nuestra Historia, La diócesis de Zaragoza a través de los siglos. Exposición. San Juan de los Panetes. La Lonja y el Palacio Arzobispal* (Arzobispado de Zaragoza, 1991-1992), magnífico catálogo (de 667 páginas), cuyo contenido sistematizado en los apartados; *Zaragoza, La Ciudad más ilustre. —El Ceremonial y la Liturgia—. La Imagen y las imágenes*, comprende el conocimiento del patrimonio bibliográfico, la historia de la Música, Orfebrería, Cerámica, Ornamentación, Pintura, Escultura, Grabado, el mecenazgo de los prelados de la diócesis, con ricas cronologías y selecta bibliografía. Un bello recorrido para recordar y conocer su exhaustivo patrimonio de arte religioso que confirma: "El arte deletrea las grandezas de Dios". En dicho catálogo, los investigadores *Carlos Buil* y *Juan Carlos Lozano*, identifican la autoría de los ocho lienzos hagiográficos de San Vicente, ciclo de la vida y martirio del Santo, existentes en la Parroquia de San Gil de Zaragoza y se rectifica la atribución anterior a *Jusepe Martínez* o a su círculo. Otro encargo de concepción formal similar a éste, fue el dedicado por el autor a San Lorenzo en su Basílica de Huesca. En distintas épocas artísticas las representaciones bicónicas en un mismo retablo de San Vicente, fueron frecuentes.

Con motivo de una exposición antológica sobre Bisquert en Teruel en 1995, otro catálogo publicado por el Instituto de Estudios Turolenses,<sup>(1)</sup> cuenta con aportaciones de los mencionados investigadores y un estudio de *Fernando Benito* sobre su época. En toda su trayectoria, se valora la importancia del autor y su corta existencia pictórica, pues murió relativamente joven; aunque el apéndice documental enriquece las noticias familiares, no se tiene más detalles de su nacimiento. Preconizado ya por *Antonio Ponz* y documentado por *Tramoyeres*, entre otros autores de la historiografía del Arte Valenciano, consta registrado en el Colegio de Pintores de Valencia, en los años 1616 y 1617. Por todo ello, valoramos aquí el aspecto peculiar y la afirmación de su estilo mostrado en la iconografía vicentina, que refleja atisbos ribaltescos, referencias de *Orrente* (1580-1645), dulzura de *Juan de Juanes*, pero con un formalismo propio y unas características originales en letra capital humanística, —siguiendo la factura pulcra de los calígrafos del siglo XVI, los asuntos y temas de su obra—. Del mismo modo, su firma no fue, isográficamente hablando, cursiva y con rúbrica, sino que la precedía de la palabra INVENTOR, o sencillamente en la inscripción ANTONIO BISQUERT PINXIT, como figura en el plinto de una columna representada en uno de los cuadros.

Cada uno de los lienzos del comentado ciclo vicentino, lo describí, con las inscripciones que las ilustraban. Esta escena en la que el Santo Mártir duerme en el lecho de rosas, como narra poéticamente el *Peristephanon* o libro de las Coronas de *Aurelio Prudencio*, se completa del siguiente modo. Se lee perfectamente sincopado o con letras exponenciales y apócopes "QUANDO SAN VICENTE EN UNA CAMA DE ROSAS DIO SU ALMA A DIOS" y en los mismos caracteres en el margen inferior de la

(1) *El pintor Antonio Bisquert 1596-1656, Exposición Antológica. Museo Diocesano de Teruel. Mayo-Junio 1995. Instituto de Estudios Turolenses. Excm. Diputación Prov. de Teruel. 97 págs. Lams Interc.*





derecha: ANTONIO BISQUERT, leído por los estudiosos ya citados, al elaborar el inventario de pintura barroca en Zaragoza.

Esta composición refiere un episodio de martirio, cuando al resistirse a la idolatría impuesta por *Daciano* y no morir después del tormento de fuego, mandó que se le depositara en un lecho de rosas. Pintores de los siglos XV y XVI, como *Marçal de Sax*, *Bernardo Martorell*, *Huguet* y *Juan de Flandes*, principalmente en la Corona de Aragón, lo representaron. Pero el de mayor semejanza al de Bisquert, es en Valencia, el de *Bartolomé Matarana*, obra de los siglos XVI-XVII, pintura al fresco del Colegio de "Corpus Christi", pues, dos ángeles, en rompimiento de gloria, elevan el alma del mártir personificada con realismo anatómico y no asciende sola como en retablos anteriores. La perspectiva frontal descriptiva y secuencial en la disposición isomórfica de sus rostros y figuras, sigue la escenografía y carácter narrativo con empaque y naturalismo ponderado, sin composición dinámica barroca, como era frecuente entonces, en otros talleres hispánicos. Personajes ataviados con indumentaria de la época,

ricos valores táctiles en sus tejidos, terciopelos, damascos, detallismos en los pormenores de los encajes, festones y blondas perceptibles también en ropas de ajuar, delicada almohada y cubre lecho, casi con técnica caligráfica de la pintura flamenca, atraen la atención hacia esa dormición plácida del mártir, lejos de los cruentos tormentos de escenas que le precedieron.

El Santo no lleva orla ni nimbo, la composición en ambiente cortesano y época postridentina, más bien con marco suntuoso; sugiere investigar quién fue o fueron los solicitantes de este encargo y para qué iglesia fue destinado, lo que obligaba muchas veces al artista, a someterse a sus gustos y preferencias. El colorido cálido, los rostros con intensidad



lumínica y claroscuro, calidades y perfeccionismo, le confieren un cierto convencionalismo, quizás algo frío, pero el canon alargado y esbelto de sus figuras con volumen escultórico, individualiza a sus personajes con dominio de la forma, a través de logrados escorzos y composición manierista. Sin duda arquetipos de grabados italianos y europeos se acusan en su perspectiva. Otros cuadros ilustran los episodios hagiográficos. Se lee, siguiendo la numeración en guarismo, con los caracteres de letras



mencionados: "QUAN(DO) S(AN) VI(CENTE) MARTIR ESTA PREDICANDO E(N) ÇARAGOÇA EN LA IGLESIA MAIOR QU(AN)DO PRENDIO DACIANO AS(AN) VALERO YS(AN) VICENTE"... "PARRILLAS CON FUEGO"...y así sucesivamente hasta finalizar el ciclo de episodios martiriales.

Esta persistencia reiterativa de rotular o rubricar a modo de epígrafe sus obras, validan la originalidad e identidad del pintor valenciano, dando voz y palabra al hilo narrativo de sus actores en escena; confirma el sugestivo estudio de la *Littera depicta*, que la pintura románica y gótica principalmente, muestra con frecuencia y en este caso, es un recurso del pintor, corroborador de su obra.

En la actualidad, el análisis de la obra de Arte, cuenta con criterios de valoración amparados por otras disciplinas como la Antropología, la Arqueología y Sociología. Se conjugan las fuentes documentales y arqueológicas con las técnicas físicas de análisis de los soportes, para identificar autorías y valorar el contexto, la intencionalidad, finalidad y motivación del artista en su época y repercusión social; autenticar verdades sustituyendo a opiniones.

La partida de defunción de Antonio Bisquert, correspondiendo a Archivos de Protocolos y Archivos Parroquiales, los "quinque" libri o libros sacramentales, consta en el Catálogo aludido (Apéndice documental 11, pág. 56) y dice así "Antonio Bisquert 1656. Noviembre 2 Teruel. A.P. El Salvador (Teruel)" "A 10 de noviembre de dicho años, murió Antonio Bisquert, pintor recepit sacramenta, no

*hiço testamento quia pauper, hizose una fiesta ordinaria y se enterró en Santa Catalina, fianza su mujer".* Testimonialidad que guarda la memoria de los artífices de Arte. Un deleite para el profano y el estudioso, cuando se siente apelado por la belleza y estética del espíritu, manifestado en la obra bien hecha, tomando como paradigma, la belleza moral y santidad del representado, la perfección virtuosa y la religiosidad de un pueblo que perpetúa.

El pintor Antonio Bisquert, abre caminos al estudio de sus influencias recibidas y transmitidas; *pondus*, naturalismo, detallismo diletante en los pormenores frontales en disposición de ser observadas y expectantes al mismo tiempo, como conteniendo la intensidad emocional de cuanto representan y que admiran en una unidad escénica, quietismo compositivo y bien distribuido espacio virtual.

Congratularnos y felicitar a los expositores, comisarios, investigadores e instituciones y mecenas y cuantos trabajos se están realizando. La iconografía de San Vicente Mártir, sigue peregrina de su horizonte vasto, majestuoso, rico en belleza formal y doctrinal, por lo que, todos contribuyen a aumentar la veracidad de su ejemplo y consolidar la constancia de su culto y veneración a través de los siglos.

MARÍA DOLORES MATEU IBARS  
*Acadèmica Correspondiente de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Carlos*



# LEGADO DE PINTURAS A LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS EN 1926, DONACION DE IGNACIO TARAZONA Y BLANCH.

**P**rosiguiendo en esa trayectoria de dar a conocer legados importantes de obras de arte a la valenciana Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el transcurso del siglo XX, hoy traemos a colación el realizado en el año 1926 por María Encarnación Marqués, viuda de Ignacio Tarazona, que residía en la casa núm. 11 de la plaza del Príncipe Alfonso (plaza de Alfonso el Magnánimo, frente al Parterre), de la ciudad de Valencia.

**Ignacio Tarazona y Blanch** (Sedaví, 1859 - Valencia, 1924) fue Catedrático de Cosmografía y Física del Globo de la Universidad de Valencia, ciudad a la que vino en 1906 mediante permuta que había establecido con la de Barcelona, en la que antes había ejercido la docencia.<sup>(1)</sup> Grande fue el celo que este patricio y astrónomo desarrolló en favor de la vida universitaria en la capital del Turia, dejando a su fallecimiento la mayor parte de su fortuna personal a la Universidad de Valencia, que sería destinada a becas, enseñanzas complementarias y otras actividades docentes, por lo que se crearía una Junta de Patronato que llevaría su nombre, que sería la depositaria de la administración de sus bienes.

Entre esos caudales (importante la donación de su biblioteca a la Facultad de Ciencias)<sup>(2)</sup> se contaba con una notable pinacoteca, compuesta por treinta y cinco obras de autores valencianos: De ellas, once pinturas de Manuel Benedito Vives, dos cuadritos de «Juegos de niños» de Francisco de Goya, varios bodegones de Augusto Ramel y Chatenait, paisajes de Salvador Abril y Honorio Romero Orozco, y otras pinturas de temática religiosa adscritas al Siglo de Oro español y mal atribuidas a Orrente, Ribalta y otros, que serían cedidas (en el año 1926, los dos cuadritos de Goya; y tras la muerte de la viuda M.<sup>a</sup> Encarnación Marqués de Tarazona, unos años después, las restantes piezas) a la Real Academia de San Carlos para su custodia y depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia por la Junta de Patronato «Ignacio Tarazona», dependiente de la Universidad de Valencia, según rezaba en el testamento otorgado

por el finado ante el notario de Valencia Don Facundo Gil Perotín en junio de 1924.

En 1924 el Rector de la Universidad Literaria de Valencia, Rafael Pastor González, dirigía un oficio al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fechado en 5 de Junio, del que requería que un Académico de la citada Corporación se personara en el domicilio del catedrático fallecido, para la tasación de las obras que había hecho donación, cuya relación acompañaba.

El mencionado oficio decía a la letra:

*«Ruego a V.E. se sirva designar, si le es posible, a un señor Académico de esa Corporación que tan dignamente dirige, para que proceda a valorar los cuadros, cuya relación adjunta le remito, legados por el Catedrático que fue de esta Universidad Dr. D. Ignacio Tarazona (q.e.p.d.) a ese Museo, y que se hallan en el domicilio de la Sra. Viuda de aquél (Príncipe Alfonso, 11).*

*Dios gu(ard)e a V.E. m(ucho)s a(ño)s.  
Valencia, 5 de Junio de 1924.*

*El Rector*

*R. Pastor (rubricado)*

*Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de San Carlos, de esta Ciudad».*<sup>(3)</sup>

«En el ángulo superior izquierdo hay un sello que dice "Universidad Literaria de Valencia", con el escudo de dicha Universidad».

(1) Para una más detallada biografía véase «Valencianos ilustres fallecidos en 1924. Necrológica del Dr. D. Ignacio Tarazona y Blanch, Catedrático». *Almanaque Las Provincias para 1925*. Valencia, Est. Tip. Domenech, 1924, pp. 388-389.

(2) GARIN, Felipe M.<sup>o</sup>: *La Universidad de Valencia y sus obras de arte*. Valencia, Universidad de Valencia, 1982, p. 51.

(3) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia). Leg. 166. «Donación a la Academia de obras de pintura de Don Ignacio Tarazona». Valencia, 5 de Junio de 1924.



Y la relación detallada de obras es la que sigue:  
«Cuadros pertenecientes a la testamentaria de Don Ignacio Tarazona».

#### **Firmados por D. Manuel Benedito**

Un autorretrato.  
Un boceto en medio punto (*Escenas de la Divina Comedia*).  
Un dibujo a pluma (*Guitarrista*).  
Un cuadro de costumbres (*Cocina campesina*).  
Una aguada (*Joven paje o marroquí*).  
Un boceto (*Holandesas*).  
Una joven con crisantemos.  
Un tipo de labriego sentado.  
Un retrato de señorita.  
Dos bodegones (*en platos de barro*).

#### **De otros autores**

Un busto de jovencita, de D. Ignacio Pinazo (*padre*).  
Un cuadro representando a Santa Ana con la Virgen en brazos y una leyenda al pie con la fecha de 1683.  
Un paisaje de D. Honorio Romero Orozco (*¿La acequia del gas?*).  
Un paisaje a la acuarela de D. Salvador Abril.  
El pozo de Jacob (*atribuido a Orrente*).  
Una Purísima.  
Dos cuadritos atribuidos a D. Francisco de Goya, representando juegos de niños.  
Un cuadro de la Cena.  
Dos cuadros de Ramel.  
Dos cuadritos representando bodegones.  
Dos cuadros de flores de Ramel.  
Un cuadrito de flores de P. Herreros.  
Un cuadrito de D. Carlos Giner (*Concilio Gótico*).  
Una cabeza de la Virgen.  
La muerte de San José (*atribuido a Ribalta*).  
Tres paisajes pequeños (*una calle, una barraca y una campiña*).  
Estos cuadros están en casa de la señora viuda Doña María de la Encarnación Marqués, plaza del Príncipe Alfonso, n.º "11"».

Junto a la relación anterior se acompaña otra, fechada en Valencia en 20 de junio de 1924, titulada «*Tasación de los cuadros pertenecientes a la testamentaria de Don Ignacio Tarazona*», en el que repite idéntica lista a la referida, antecediendo a cada una de las pinturas el valor económico en el que fueron estimadas, destacando el «Autorretrato» de Manuel Benedito (FIG. 1) valorado en 5.000 pesetas; los dos cuadritos de Goya, en 30.000 pesetas; siendo los restantes descritos de mucha menor enjundia (los bodegones, 250 pesetas; los paisajes, 150; las flores, 200); el atribuido a Orrente, 1.500 pesetas; y a cuya

relación se añaden otros dos lienzos que, acaso por olvido, no figuraban incluidos en la relación anterior: «*Jesus y la Samaritana*», tasado en 3.000 pesetas, y «*El gaitero*», de (Francisco) Domingo, en 2.500.

De los treinta y cinco cuadros relacionados, veinticinco de ellos —que señalamos con un asterisco (\*)—, algunos de pequeño formato y muchos anónimos, hoy se hallan no localizados o en paradero desconocido como consecuencia de guerras (la civil, de 1936-1939, con algún que otro expolio), traslados (el Museo desde el exconvento del Carmen al edificio de San Pío V en 1946) e inundaciones (la riada de Valencia de 1957). Tras laboriosa investigación de los documentos conservados en el Archivo histórico de la Real Academia de San Carlos, y con la ayuda del Departamento de Registro del Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>(4)</sup>, seguidamente se hace una enumeración detallada de cada obra, autoría, soporte y dimensiones a través de la relación que sigue, según un índice onomástico elaborado, entresacado de los documentos de origen archiviales (según casos se indica la fecha de nacimiento y muerte del artista, lo que puede ayudar a situar mejor, en el arco cronológico de la historia, el momento de su obra):

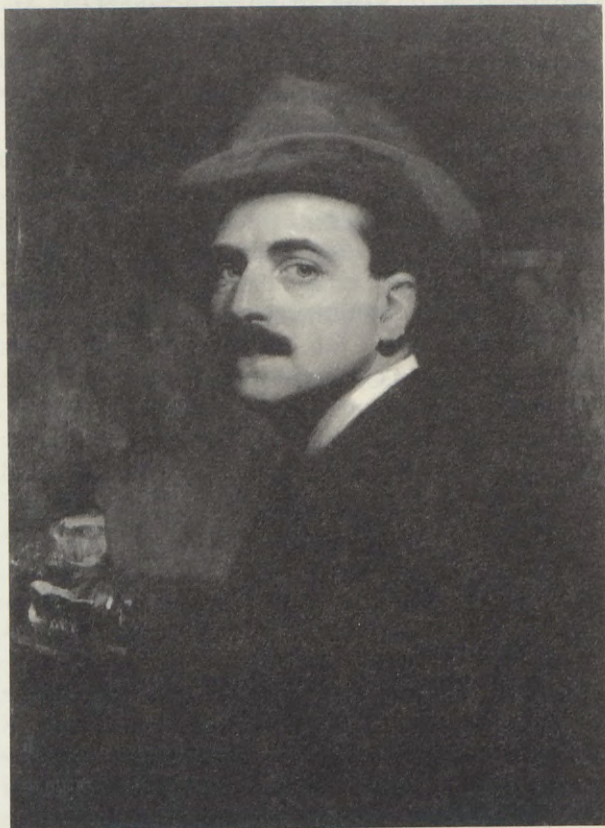
#### **RELACION DE OBRAS POR AUTORES**

- 1.- ABRIL BLASCO, Salvador (Valencia, 1862-1924)  
**Paisaje\***  
Acuarela
- 2.- ANONIMO  
**Santa Ana con la Virgen en brazos\***  
Oleo sobre lienzo fechado en 1683.
- 3.- ANONIMO  
**Purísima\***
- 4.- ANONIMO  
**La Cena\***
- 5.- ANONIMO  
**Jesús y la Samaritana\***
- 6.- ANONIMO  
**Cabeza de Virgen\***  
Oleo sobre lienzo

(4) Nuestro agradecimiento a María Francisca Castilla y María Jesús Clares, Técnicos del Departamento de Registro del Museo de Bellas Artes de Valencia, así como a Vicente Samper, becario de dicho Museo, por la colaboración prestada en el seguimiento de las obras aquí relacionadas.

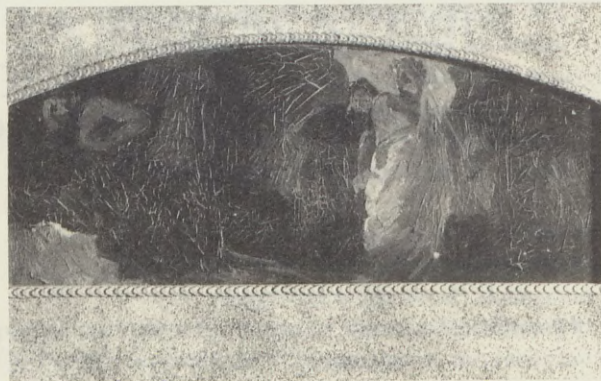


- 7.- ANONIMO  
**Una calle\***  
Paisaje pequeño
- 8.- ANONIMO  
**Una barraca\***  
Paisaje pequeño
- 9.- ANONIMO  
**Una campiña\***  
Paisaje pequeño
- 10.- ANONIMO  
**Bodegón\***
- 11.- ANONIMO  
**Bodegón\***



*Fig. 1- Benedito Vives, Manuel: Autorretrato. Oleo sobre lienzo, 67,5 x 48,3 cms. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos) Foto Paco Alcántara.*

- 12.- BENEDITO VIVES, Manuel (Valencia, 1875 - Madrid, 1963).  
**Autorretrato**  
Oleo sobre lienzo, 67,5 x 48,3 cms.



*Fig. 2- Benedito Vives, Manuel:  
Dante en el infierno (Escena de la Divina Comedia).  
Oleo sobre lienzo, 19 x 47 cms.  
Museo de Bellas Artes de Valencia.  
(Colección Real Academia de San Carlos).  
Foto Paco Alcántara.*

- 13.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Dante en el infierno (escena de la Divina Comedia)**  
Boceto de medio punto. Oleo sobre lienzo, 19 x 47 cms.
- 14.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Guitarrista\***  
Dibujo a pluma
- 15.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Colina campesina (Cuadro de costumbres)\***  
Oleo sobre lienzo
- 16.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Joven paje o marroquí\***  
Aguada sobre papel
- 17.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Bretonas esperando la pesca (Holandesas en la playa)**  
Boceto  
Oleo sobre lienzo, 40 x 60 cms. Año 1905.
- 18.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Una joven con crisantemos\***
- 19.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Un tipo de labriego sentado\***  
Oleo sobre lienzo
- 20.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Retrato de señorita**  
Oleo sobre lienzo
- 21.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Bodegón\***  
Plato de barro pintado



- 22.- BENEDITO VIVES, Manuel  
**Bodegón\*** Plato de barro pintado
23. DOMINGO MARQUES, Francisco (Valencia, 1842 - Madrid, 1920)  
**El Gaitero\***
- 24.- GINER VIDAL, Carlos (Valencia, 1834 - 1917)  
**Concilio gótico (o ¿Don Quijote y los Duques?)**  
 Oleo sobre lienzo



Fig. 3 - Goya y Lucientes, Francisco: *Juego de niños: El balancín*. Oleo sobre lienzo, 30,9 x 43 cms. Hacia 1780. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos). Foto Paco Alcántara.

- 25.- GOYA Y LUCIENTES, Francisco (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828)  
**Juego de niños: El balancín.**  
 Oleo sobre lienzo, 30,9 x 43 cms. Hacia 1780.



Fig. 4 - Goya y Lucientes, Francisco: *Juego de Niños: El paso o el marro*. Oleo sobre lienzo, 30.9 x 43.9 cms. Hacia 1780. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos). Foto Paco Alcántara.

- 26.- GOYA Y LUCIENTES, Francisco  
**Juego de niños: El paso o el marro**  
 Oleo sobre lienzo, 30,9 x 43,9 cms. Hacia 1780.
- 27.- HERREROS AMAT, Prudencio (Valencia, primera mitad s. XX)  
**Flores\***  
 Oleo sobre lienzo
- 28.- ORRENTE, Pedro de (Murcia, 1580 - Valencia, 1645) o de su círculo.  
**El pozo de Jacob**  
 Oleo sobre lienzo, 108,4 x 176 cms.
- 29.- PINAZO CAMARALENCH, Ignacio (Valencia, 1849 - Godella, 1916).  
**Busto de jovencita**  
 Oleo sobre lienzo
- 30.- RAMEL Y CHATENAÏT, Auguste (Grenoble, 1827 - Valencia, 1872)  
**Cuadro\***
- 31.- RAMEL Y CHATENAÏT, Auguste  
**Cuadro\***
- 32.- RAMEL Y CHATENAÏT, Auguste  
**Flores\***  
 Oleo sobre lienzo
- 33.- RAMEL Y CHATENAÏT, Auguste  
**Flores\***  
 Oleo sobre lienzo
- 34.- RIBALTA, Francisco (Solsona, Lérida, 1565 - Valencia, 1628) o su entorno.  
**La muerte de San José\***  
 Oleo sobre lienzo
- 35.- ROMERO OROZCO, Honorio (Sedaví, 1867 - Valencia, 1920)  
**La acequia del gas (Paisaje)\***  
 Oleo sobre lienzo

Sobre este desprendido donativo, y en particular sobre los dos cuadros de Goya, se ocupó la prensa valenciana a través del Diario *Las Provincias*, en su edición del viernes día 9 de julio de 1926, núm. 18.825, página 5, que decía:

*Donativos a la Academia de San Carlos.*

*Dos Goyas en el Museo.*

«El ilustre patricio valenciano don Ignacio Tarazona, catedrático que fue de esta Universidad, legó a su muerte sus bienes para obra de cultura en nuestro primer centro docente, instituyendo un patronato para su administración, e hizo donación de parte de sus cuadros, para que fueran depositados



en el Museo de San Carlos, al fallecimiento de su esposa, doña María de la Encarnación Marqués de Tarazona. Con gran desprendimiento, digno de todo elogio, y adelantándose a la voluntad de su difunto marido, su viuda hizo entrega ante el notario don Facundo Gil Perotín de dos bellísimos cuadros originales de don Francisco de Goya, que constituían las joyas de la colección pictórica Tarazona.

Dicha entrega se hizo a la junta de patronato de la herencia, constituida por los señores Rector de la Universidad, don Rafael Pastor; decanos de las Facultades de Derecho, Zumalacárregui; de Medicina, Bartual; de Ciencias, Izquierdo; de Filosofía, don Pedro López, y profesores Martí Ortells y Efrén Aleixandre.

Esta junta de patronato hizo entrega a su vez a don Antonio Martorell, como representante de la Academia; a don José Benlliure, director del Museo, y al académico secretario don Francisco Almarche, de los dos cuadros para su custodia y depósito en dicho centro. Los cuadros, aunque de pequeñas dimensiones, son, sin embargo, obras características de Goya. Representan escenas pintorescas de niños jugando, y están en perfecto estado de conservación. Estas hermosas composiciones han sido instaladas en la misma sala de Goya y podrán ser conocidas y admiradas el próximo domingo.

La Academia aumenta con esta adquisición el tesoro de originales de Goya, en nuevo aspecto a la producción artística, y Valencia y los amantes de nuestra riqueza artística agradecerán el desprendimiento de los ilustres donantes, cuyos nombres se perpetuarán en nuestro Museo y en la fundación Universitaria Tarazona, de tan digna de imitación»<sup>(5)</sup>

Subrayamos el hecho de que junto a la reseña de prensa de los Goya aludidos, se publica (con el título «Obras de Vicente March en el Museo») el donativo de tres cuadros del pintor Vicente March y Marco (un «Autorretrato», de 44 x 33 cms.; una «Cabeza de estudio», de 51,5 x 38 cms.; y un «Retrato de Constantino Gómez», de 51 x 44 cms.) que debieron ser donación de Concepción Gomar, viuda del artista, a la Academia y que, tras el fallecimiento de éste

—por 1925—, fueron entregados como donativo por mediación de Don José Benlliure en 1926 a la Academia, existiendo un grave error en una *Memoria detallada de obras propiedad de la Academia...*, redactada en octubre de 1936 por el Ayuntamiento Popular de Valencia, en el que se atribuye dicha donación a Ignacio Tarazona.<sup>(6)</sup>

En idénticos términos a los descritos en el Diario *Las Provincias* se expresaba también la especializada revista *Archivo de Arte Valenciano*, boletín y órgano oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en su ejemplar n.º XII, correspondiente al año 1926, en la página 108; texto que no se incluye por no redundar en lo ya reseñado.<sup>(7)</sup>

Dicha entrega consta documentada a su vez en el acta de la sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Junta General Ordinaria del día 9 de noviembre de 1926, en la que se lee a la letra:

«Ante el notario de esta ciudad D. Facundo Gil y con asistencia del Excmo. Sr. Rector de la Universidad D. Rafael Pastor y de los decanos de las Facultades de la misma y la representación de esta Academia D. Antonio Martorell, D. José Benlliure y Secretario Sr. Almarche, compareció la muy ilustre Sra. D.ª María Marqués de Tarazona, haciendo entrega al Patronato de la Universidad de la Fundación Tarazona de dos cuadros de tamaño pequeño representando juegos de niños pintados por D. Francisco de Goya Lucientes. El Patronato a su vez hizo entrega a los Sres. Académicos de dichos dos cuadros para su conservación en

(5) «Donativos a la Academia de San Carlos. Dos Goyas en el Museo». Diario *Las Provincias*. Valencia, n.º 18.825, viernes 9 de julio de 1926, p. 5.

(6) *Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Memoria detallada de las obras pictóricas y diversos objetos de arte, propiedad de esta Corporación, según consta en los antecedentes obrantes en el Archivo de la misma, que fueron cedidas por entidades y particulares para su instalación en el Museo Provincial de Bellas Artes de esta capital, con la expresa condición, de que, por ningún motivo puedan salir de Valencia, ni aún a petición del mismo donante y en caso no probable, de desaparición de la referida Academia, el derecho de propiedad de las obras pasaría al Excmo. Ayuntamiento Popular de Valencia*. Valencia, 14 de octubre de 1936. Texto mecanografiado en 31 folios (Se conoce por el «Inventario del Ayuntamiento, de 1936»).

(7) «Crónica académica. Donativos». *Archivo de Arte Valenciano* Valencia, 1926, p. 108.



el Museo, conforme a la disposición testamentaria del legatario D. Ignacio Tarazona»<sup>(8)</sup>

Acerca de la figura del donante Ignacio Tarazona Blanch, ya hemos tratado líneas arriba, mientras que sobre su legado a la Universidad de Valencia sería interesante indagar en el Archivo de Protocolos Notariales (lo concerniente al siglo XX depositado en dependencias administrativas del Cabanyal), y

consultar su testamento, dado en la Ciudad ante el notario Don Facundo Gil Perotín, en junio de 1924.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ  
HISTORIADOR DEL ARTE  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

(8) A.R.A.S.C.V.(Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia), *Libro de Actas de la sesiones de la Real Academia de San Carlos, 1924-1944*. Ms., Sign. 61. Acta de la Sesión Ordinaria celebrada el día 9 de noviembre de 1926.



## INTERLUDIOS DE YTURRALDE. CRÓNICA DE UNA EVOLUCIÓN.

Desde que la modernidad vino a delimitar los ámbitos operativos de la ciencia, de la filosofía, la teología y el arte, existe una saga de artistas que se resiste a la progresiva especialización disciplinar por la que se viene disgregando la unidad cultural de occidente.

En el arte contemporáneo, tal resistencia no sólo se ha manifestado bajo la forma de una evasión romántica que, no exenta de cierto candor, posibilita el libre ejercicio especulativo de un utopismo más o menos absoluto, sino que también se ha presentado formulada desde el compromiso con la historia, en el esfuerzo consciente por impedir un proceso contemplado como síntoma de una degradación más profunda que aliena al ser humano.

El origen de esta escisión se halla precisamente en la base histórica de la modernidad, justo en el momento en que la universalidad de la cultura medieval se rompe en el seno de unas generaciones que pretendieron engrandecer su legado. El Renacimiento planteó la espectacular revisión de los principios culturales, traduciendo la complejidad del universo natural a la razón geométrica y, haciendo de la perspectiva lineal el nexo aglutinante, propuso al arte como lugar común donde ciencia y filosofía se fundían en la trascendencia teológica de la proporción matemática aún divinizada.

Desde el *Parangón* del tratado leonardino hasta nuestros días, la historia del arte no ha cesado de plantear formulaciones a cuyo conjuro han sido asimiladas las verdades de la ciencia. La proverbial gama de proyecciones que las estructuras matemáticas presentan en los diferentes modos de clasicismo, la incorporación a la pintura de conclusiones extraídas del estudio de las leyes ópticas, la utilización de la psicología mediante la sistemática de las leyes gestálticas o la asimilación de las contemporáneas teorías de la comunicación son algunos de los hitos que jalonan los intentos conciliadores de la perdida unidad natural, ética y estética.

A estas alturas de su obra, a nadie puede sorprender el hecho de que inscribamos a José María

Yturralde entre aquellos artistas que conciben la plástica como un sistema osmótico que permite una respiración coordinada con la ciencia. Es la suya una vocación de Renacimiento que tiende a concebir la actividad intelectual desde la unidad orgánica de la multiplicidad disciplinar, impulsándolo a transgredir el hermetismo cultural de los recintos estancos, caminando por el borde de los abismos alzados entre los distintos sistemas del conocimiento.

Fue a mediados de los años sesenta cuando se produjo la especial conjunción de inclinaciones personales y conocimientos adquiridos que señalan el comienzo de su carrera. En primer lugar el abandono del informalismo con plena conciencia de su rechazo, tanto en su concepción europea como en su versión norteamericana. El conocimiento de las poéticas abstractas de vanguardia, ya en su vertiente lírica kandinskyana —de la que tuvo prontas noticias en su condición de discípulo de Alfons Roig—, como en la racional neoplástica de Mondrian. Su fascinación por la lógica argumentativa del experimentalismo cromático de Josef Albers. El estudio de la física óptica en la Universidad de Valencia. Sus contactos con la estética numérica de Max Bill, el Op-art de Vasarely, el luminocinetismo de Schöffer y, finalmente, su proximidad con el discurso ideológicamente comprometido de Aguilera Cerni, son componentes que explican su adhesión a una poética que, presidida por una ética cuyo origen se halla en el constructivismo ruso y en la Bauhaus, pretende la acción social del arte mediante el estudio científico del diseño y su integración funcional en la arquitectura, haciendo de las artes plásticas una forma de investigación a la búsqueda de una comunicabilidad universal contemplada en la significativa expresión del arte *antes del Arte*.

En este contexto ha de comprenderse el sentido de los estudios encaminados a la *generación automática de formas plásticas* que, según el mismo Yturralde, debían surgir de una «... *eficacia comunicativa y por lo tanto responder a una «intención» creando un estado de control exhaustivo de las formas y medios expresivos, en*



concordancia con una información adecuada de los datos, estímulos de las formas y colores, direcciones lógicas pregnantes, luz, movimiento, etc., y su utilización racional en la expresividad».<sup>(1)</sup>

Este posicionamiento o, mejor, esta declaración de principios, parece una expresión sintética del modelo comunicacional de Lasswell. Persigue la formulación de un lenguaje capaz de introducir elementos de índole racional en la expresividad, legítimándolo científicamente como transmisor de las oscilaciones emocionales del «universo tenso y paradójico en que vivimos»<sup>(2)</sup> con plena garantía de entendimiento.

Los años sesenta suponen su familiarización con las teorías de la comunicación y fundamentalmente con la Teoría Matemática de la Información. En ella y en el conocimiento de la obra de Arnheim podemos considerar basados conceptos tales como el de redundancia o el de entropía, así como la contradicción de sus acepciones según sean definidas en el terreno de la información o en el estructural perceptivo. Tales conceptos sostienen las reflexiones plásticas con las que se inicia uno de los aspectos más interesantes en la obra de Yturralde: la definición de una oposición existencial entre la estructura formal previsible y su negación paradójica.

Las *Figuras Imposibles* fueron el primer derivado de este planteamiento. Estructuradas siguiendo exhaustivamente la ortogonalidad del espacio euclídeo, estas figuras ven perturbado su natural proceso de configuración mediante la resolución imprevista de la perspectiva axonométrica. El espectador, cuyas conexiones gestálticas en el proceso de formación de *patterns* se fundamentan en la previsibilidad parcial de lo que seguirá, partiendo de la información visual que precede, se ve sorprendido ante lo no-pre-visto. De esta manera la ruptura de la lógica visual euclídea genera una situación de confusión en la facultad que permite efectuar las conexiones estructurales entre los distintos elementos de la forma, situación que se transforma a su vez en un sentimiento de perplejidad que hace explícito el entramado emotivo del universo humano en conflicto.

El espectador se ve obligado a reconocer su error al entender como sólidas estas figuras cuya única posibilidad de existencia se halla en el plano bidimensional. La figura deviene así en *Figura* cuya existencia se urde en un *topos* en el que las leyes de la física tridimensional pueden ser burladas. Finalmente, la relación establecida entre la previsibilidad estructural y su interrupción sorpresiva, resulta ser

la forma en que se expresa el universo metafísico de la complejidad humana.

Su adscripción idealista otorga a la obra de Yturralde un interés espiritualista que la humaniza y que, creemos, ha sido poco considerada hasta la fecha. Si desde una posición puramente teórica establece una concepción epistemológica por la que son necesarios postulados racionales que, a priori, planifiquen la acción del artista, desde el punto de vista espiritual, nunca exento de cierto grado de misticismo, se admite la presencia de lo aleatorio, de la imposibilidad de ordenar todos los factores que concurren en cualquier proceso humano. Existe un patente desagrado ante la arbitrariedad y existe una voluntad expresa de lograr que la obra tenga su base en leyes racionalmente planteadas en conexión con principios científicos, pero esto no impide que, de una manera o de otra, siempre se halle presente una componente que escapa al dominio de la lógica. Precisamente, lo que nos intriga en el artista conque es la manera en que hace patente el factor aleatorio, lo imprevisible de la existencia humana. Lo verdaderamente paradójico en el caso de las *Figuras Imposibles* es precisamente la apariencia científica que adquiere la paradoja.

A principios de los años setenta su obra comienza a experimentar un cambio en las estrategias de configuración teórica, que le lleva a desplazar su centro fundamentador desde los principios de eficacia comunicacional hasta la preocupación por la representación de la naturaleza misma de la estructura espacial, que se define como «conjunto soporte básico que conforma una totalidad significativa, y físicamente estable, capaz de provocar una respuesta emocional característica».<sup>(3)</sup>

La nueva estrategia debía poner de manifiesto las estructuras que conectan la experiencia del espacio ilimitado, no configurado, con el espacio acotado que, según el artista, aparece «instintivamente ligado a las formas geométricas que parten del cuadrado».<sup>(4)</sup> Sus

(1) Yturralde, J.M<sup>a</sup>.: *Generación automática de formas plásticas*, Madrid, 1969.

(2) *Ibidem*.

(3) Yturralde, J.M<sup>a</sup>.: Texto de presentación de la exposición realizada en la Galería Juan Mas, Madrid, 1975. La misma definición es realizada en el catálogo de la exposición Yturralde, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(4) *Ibidem*. Es preciso subrayar la utilización del término *instintivamente* para resaltar, una vez más, la naturaleza, no racional sino intuitiva, que el propio Yturralde otorga a la relación original de un proceso que desemboca, en la regularización geométrica del vacío.



estudios sobre la óptica del láser y el conocimiento de sus posibilidades de diseño tridimensional, le permiten concebir proyectos como *Nubes y estructura de láser*, cuyos bocetos son expuestos en la muestra que comentaremos más adelante. En estos proyectos se revela la ambición de estructurar el espacio infinito estableciendo relaciones entre el caos fluido e imprevisible del éter y la estructura geométrica dibujada a una escala cósmica.

En este sentido el año 1975 marca un hito significativo en su carrera. La beca concedida por la fundación March para cursar estudios de geometría en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, le permite familiarizarse con las teorizaciones de la multidimensionalidad y la espacialidad riemanniana, cerrándose así el ciclo de investigación iniciado a principios de la década sobre la estructuración del espacio al incorporar a su obra el concepto de *hipersólido*.

A partir de este momento Yturralde abandona la concepción euclídea del espacio y analiza las posibilidades plásticas de los postulados extraídos de las matemáticas aplicadas a la astronomía más actual. Verifica la estructuración del espacio ilimitado como contenedor de sólidos geométricos de más de tres dimensiones y, asimismo, estudiando a Riemann, se abrirá a las posibilidades conceptuales que brinda la comprensión del espacio curvo.

En este intento de actualización científica de la creación plástica, sigue vigente el compromiso ético adquirido en la década anterior. La contribución a la mejora de las condiciones sociales por medio de la incidencia del arte en el espíritu del ser humano realizada a través de la manipulación de sus sistemas perceptivos: «... colaborar en la investigación del correcto uso y adecuación del espacio a las necesidades y posible mejora de las condiciones de interrelación espacial entre los hombres, la naturaleza y las fuentes energéticas, su consumo y distribución refiriéndome fundamentalmente a todo tipo de estímulos sensoriales que a través del espacio y del tiempo «informan» estructurando nuestra experiencia perceptiva».<sup>(5)</sup>

La elaboración de la obra viene determinada por una doble consideración: la que se delimita en lo plástico como arquitectura y la que atiende a las necesidades emotivas. Es lo que Yturralde denomina sentido *matemático* y *vivencial*<sup>(6)</sup> respectivamente. No se trata de una búsqueda sistemática de los signos geométricos elementales que se funden en la percepción para la generación de supersignos, se trata, como en el caso de las *Figuras Imposibles*, de

evidenciar plásticamente, en su condición gestáltica, la naturaleza de dichas estructuras en su relación con la emoción humana.

Desde el aspecto matemático-arquitectural, la edificación del espacio aparece en toda su dimensión como un proceso que comienza en el ámbito de la geometría tridimensional con el punto, continúa con la línea y el plano para generar el volumen y, desde aquí, proyectarse a un universo *meta-euclídeo* que se contempla como *hiper-espacio* de N dimensiones, *imposible* en un mundo tridimensional.

Considerando la cuestión en sentido vivencial-expresivo, tal postura aparece claramente inmersa en un idealismo que obvia las condiciones del entorno material en que se dan las relaciones emocionales. Basada en el conocimiento científico, la obra de Yturralde hace presente estructuras cuya posibilidad se sitúa en un mundo que se nos define inminente y necesario. Es decir, un ejercicio de metafísica por el cual el universo matemático ha sido dotado de consistencia actual, para igualarse con una tensión espiritual situada —más allá de toda consideración material— en el existencial ontológico.

Hay en esta actitud una revisión del *Timeo* platónico similar en su sentido constructivo a la efectuada por el Quattrocento italiano, precisamente allí donde se dice «... todos los géneros constituidos de esta manera recibieron de él su figura, por la acción de las Ideas y los Números. Pues, en la medida en que era posible, de estos géneros... el Demiurgo ha hecho un conjunto, el más bello y mejor».<sup>(7)</sup> Yturralde iguala la Idea al elemento pregnante, el número a la ley gestáltica y el demiurgo al artista, pero éste no confecciona los *sólidos dependientes* propios del mundo de las sombras, sino las figuras relucientes de un nuevo lugar *hiperuranos*. La verdad del meta-espacio matemático, no

(5) Yturralde, J.M.: Texto realizado para la presentación de la serie *Cuadrados*, Galería Sem, Madrid, 1973. El mismo compromiso se detecta en otro texto realizado 5 años después: «En un mundo cada vez más «disminuido» por los avances tecnológicos, la densidad de población y los residuos resultantes de la industrialización y el consumo desmesurado, es un imperativo para el diseñador responder adecuadamente a esta problemática con unos criterios claros referentes al espacio, sus grados de libertad operativa y relaciones con problemas entre el hombre con otros hombres, su propia existencia y la del resto del universo.» Yturralde, J.M.: Catálogo de la exposición *Yturralde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(6) Tales calificaciones pueden leerse en el texto presentado por el artista para el catálogo de la exposición *Yturralde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(7) Platón, *Timeo*, 53 b.



perceptible, explica la naturaleza emocional de lo espacial percibido, no en cuanto lo fenoménico pueda influir en el espíritu humano, sino al contrario, como proyección nouménica del espíritu en el fenómeno.

Aunque en los años setenta la estrategia comunicacional deja su lugar preponderante a la estructural —que sigue siendo el eje radical de su obra—, los principios poéticos permanecen constantes al basamentarse en la justificación científica de lo instintivo. El poema es recitado con la elegancia geométrica de la ecuación matemática, la racionalidad de la exposición manifiesta la primacía de lo volitivo, la razón tasa lo decible, la inteligencia prevalece ante la intuición y la imprevisibilidad expansiva de lo *dionisiaco* palpita agazapada bajo la apariencia estructurada de lo *apolíneo*.

Los años ochenta representan en la obra de Yturalde una derivación lógica de los planteamientos estructurales aplicados en la década anterior. Las *Estructuras Volantes* son una transposición literal de su inquietud por estructurar el espacio ilimitado según los principios de la geometría contemporánea.

Sus *cometas*, confeccionadas según una funcionalidad geométrica de la que extraen tanto su aspecto formal como su propia capacidad de vuelo, son en sí mismas *ejemplos* de cómo se han de construir los puentes entre la ciencia, la tecnología y el arte. Hay en ello una referencia al pensamiento filosófico de la antigüedad clásica, en la medida en que atribuye las propiedades físicas y espirituales del ser a la armonía matemática detectable en sus formas. Parece un tributo casi reverencial a los principios establecidos en el *Timeo*.

Platón, determina las formas originales de los elementos físicos relacionando la construcción de los cuerpos materiales con *Figuras* de perfección absoluta. A éstas quedan vinculados mediante un nexo matemático, una relación armónica de la que emanan sus propiedades. Los seres naturales son comprendidos como el resultado de la acción del demiurgo sobre cinco cuerpos regulares que condicionan la materia estableciendo una relación esencial entre su configuración y sus propiedades físicas: el fuego es asignado al tetraedro, la Tierra al hexaedro, el aire al octaedro, el agua al icosaedro y como símbolo del topos suburanos el dodecaedro. Para Yturalde «*estos conceptos siguen siendo válidos a nivel geométrico, e incluso se afirman en el crecimiento de las partículas elementales, de estructuras básicas atómicas y moleculares, de acuerdo con las teorías, por ejemplo, de Pauling y Fuller sobre estructuras «empaquetadas»*».<sup>(8)</sup>

Cuando contemplamos las estructuras de Yturalde en pleno vuelo no podemos dejar de acordarnos de los proyectos ideados para el diseño tridimensional con el láser. Pero si allí su aproximación hologramática se efectuaba desde la estructuración estática, la inquietud que preside el desarrollo de las *Estructuras Volantes*, posteriores a su encuentro con la relatividad multidimensional, es dinámica.

Hemos contemplado estas estructuras expuestas en recintos cerrados, colgadas en diferentes posiciones, como queriendo reorganizar el espacio de las salas donde han sido expuestas. También las hemos visto *encerradas* en el espacio rectangular de fotografías, pero «*su ubicación óptima no es evidentemente un interior, su lugar es ambicioso, es el espacio, el cielo, el acontecimiento que se produce un día concreto*».<sup>(9)</sup>

La oscilación de estas estructuras en el extremo de la cuerda quiebra la rígida ortogonalidad de las coordenadas cartesianas dominadas por la acción de la gravedad. Sus estructuras hexaédricas —*Figura* de Tierra— resultan en esto ejemplares. La ordenación estructural del infinito ha de verificarse mediante las seis direcciones aristotélicas que dotan de sentido la inmensidad del espacio ilimitado. Pero, movido por la fuerza imprevisible del viento, libre del férreo dictado de la constante gravitatoria, la ordenación de las direcciones que establece el hexaedro burla la lógica previsible de la ortogonalidad estática.

El principio ordenador unidireccional estalla multiplicado por el dinamismo imprevisible del viento. «*El espacio observado desde las coordenadas ortogonales de la verticalidad humana, ha permitido establecer la geometría descriptiva y relacionarla con todos los diseños construidos por el hombre, interpretar el espacio «exterior» y situar nuestra posición planetaria, evolucionar en la concepción geométrica del Universo, vencer todavía más la gravedad y realizar viajes espaciales que someten al hombre a cambios de posición, conducta y reflejos acomodados a nuevas concepciones espacio-temporales. Siendo necesarios consiguientemente nuevos diseños que respondan a estas premisas, lo cual es posible en la medida en que se comprendan las leyes, pautas y limitaciones que el horizonte (límite) y los demás elementos referenciales (relatividad) nos proporcionen*».<sup>(10)</sup> Liberada

(8) Yturalde, J.M.: Texto publicado para la exposición *Estructuras Volantes*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1981.

(9) *Ibidem*.

(10) Yturalde, J.M.: Texto para el catálogo de la exposición *Yturalde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.



de la rígida dictadura de la gravedad, la obra de Yturralde nos permite una toma de conciencia más directa de la relación *estructural-expresiva* que se establece entre el sólido estructurado y el fluido adireccional, metáfora en el universo natural de las tensiones emocionales.

La *Estructura Volante* se ve inmersa en una vorágine de energías. Por un lado están las fuerzas eólicas que direccionan el espacio según esa lógica indescribible que denominamos azar y que se revela a través del movimiento imprevisible. Frente a ellas se alinea la fuerza gravitatoria, la ley inexorable, predecible. Entre ambas, obligado a transigir en su gobierno, se halla la fuerza del artista manifestada en su voluntad de estructuración creadora. De esta manera, al constituirse el cielo abierto como nuevo soporte para su obra, Yturralde introduce la componente aleatoria en estado puro, detectable como elemento que escapa a su exposición racional.

Estos fundamentos cimentan la trayectoria seguida en la obra de los años noventa. En principio es preciso destacar su regreso al plano como soporte fundamental, lo que supone una vuelta al ejercicio pleno de la actividad pictórica, no abandonada absolutamente en la década anterior pero, en buena medida, desplazada del centro de su interés. Yturralde se embarca entonces en un arduo proceso de traducción de los descubrimientos realizados a la planimetría. Se trata de incorporar a la pintura los principios dinámicos captados en su *experiencia de vuelo*, introduciendo equivalentes perceptuales capaces de transcribir plenamente sus fundamentos.

La traducción adquiere el rigor que caracteriza toda su obra y comienza con una fase de análisis de la relación figura-fondo con en el cuadrado como principal elemento de experimentación. Ya en el año setenta y tres, escribía refiriéndose a esta figura: «Desde el punto de vista del significado simbólico alude con firmeza a lo material o intelectual y racionalista, representa el orden y la fijeza».<sup>(11)</sup> El cuadrado resulta ser la equivalencia bidimensional del hexaedro, sus propiedades direccionadoras son las equivalentes en el plano a las de aquel en el espacio tridimensional. Revisa sus posibilidades hasta el punto de permitirnos hablar de un *homenaje al cuadrado* en cierto sentido similar al realizado por Albers.

De todas las experimentaciones habidas a finales de los ochenta y a tenor de la evolución posterior de su obra, debemos dedicar especial interés a la serie denominada *Eclipses*, que situamos en la base de sus más actuales experiencias: los *Interludios*.

En general, los *Eclipses* son composiciones donde el cuadrado es representado sobre un fondo -luminiscente en ocasiones, oscuro en otras- con el que sostiene una relación dinámica de positivo-negativo fotográfico. El espacio bidimensional se define en la medida en que resulte precisable el contorno de la figura geométrica, que se establece precisamente por su proyección sobre lo impreciso, sobre el álito difuso de la luz o de la sombra de la que parece emerger y que amenaza con transgredir su límites.

La exposición que realiza la Sala Parpalló, presenta una magnífica muestra de la más reciente creación de Yturralde. Si en la Sala II se nos hace una breve síntesis a manera de introducción a su obra, en la Sala I podemos contemplar una completa muestra compuesta por 31 cuadros correspondientes a las series denominadas *Preludios* e *Interludios*. Resultado de la actividad desplegada durante el año 1996, la exposición, resulta altamente significativa, permitiendo establecer con total exactitud el actual estadio en que se halla la evolución de su obra, pudiéndola considerar como la *presentación oficial* de sus *Interludios*.

En cierto modo los *Preludios* pueden ser considerados como un paso lateral con respecto a los *Eclipses*. Una especie de investigación al margen, imprescindible como veremos dentro de la lógica analítica de Yturralde. El término *preludio* alude siempre a lo que precede, a lo que sirve de entrada a otra cosa, es obertura musical, punto de partida. Esta denominación otorga a la serie una especie de carácter premonitorio con respecto a la siguiente, a la que debe anunciar en buena medida.

En esta serie el cuadrado sigue siendo el elemento dominante. Se plantea su superposición inscribiendo unos dentro de otros orientados según diferentes posiciones. Los contornos permanecen claramente delimitados mediante la utilización de colores perfectamente diferenciables o por medio de sutiles diferencias de iluminación que remiten a la fase auroral del eclipse pero que en esta ocasión tienden a reforzar, no a disolver, la integridad de la geometría.

La serie explora un segmento de la infinita gama de posibilidades dinámicas que presenta el cuadrado inscrito en su propio interior. Es una especie de combinatoria cuyo paradigma inagotable transcribe

(11) Yturralde, J.M.<sup>a</sup>: Texto realizado para la presentación de la serie Cuadrados, Galería Sem, Madrid, 1973.



al plano el movimiento de sus estructuras poliédricas.

El dinamismo de un cuadrado apoyado sobre uno de sus ángulos se ve alterado por el generado por otro u otros que en él se inscriben o por el proveniente de los que lo rodean. Este proceso, basado en la relación que se activa entre los principios de simetría y asimetría, se multiplica y se potencia por medio de una habilísima utilización del color. Las tintas planas, en las que se establecen degradados a veces, inducidos por el contraste simultáneo de los colores, son utilizadas al mismo tiempo como definidoras de los límites geométricos y como productoras de una vibración cromática dinamizadora.

Con estos *instrumentos* se producen efectos que recuerdan vagamente ciertas posiciones del primer futurismo, cuando se multiplicaba la forma mediante un abatimiento progresivo del cuerpo en movimiento. Y es que en sus *Preludios*, Yturralde analiza el movimiento de la estructura considerada en sí misma, sin ponerla en conexión con el espacio envolvente. Es como intentar predecir el comportamiento de una cometa simulando artificialmente una amplia variedad de movimientos antes de hacerla volar. Si tal proceder tendría escaso sentido en las *Estructuras Volantes*, puesto que es posible el movimiento real, cuando se trata de inducirlo pictóricamente el método resulta esencial, ya que a través de este análisis el pintor puede desarrollar una casuística experimentalmente constatada.

Por eso decíamos que los *Preludios* constituyen una experimentación al margen, pero imprescindible, en el proceso de estructuración dinámica del espacio. En este sentido se constituye también el *Interludio*, cuya misma denominación nos advierte de la plena consciencia con que es aceptada su transitoriedad. *Interludio* es composición breve que se reafirma a modo de intermedio, representa un estadio transitorio en el que la cuestión fundamental se halla aún en suspenso.

Los *Interludios* son la continuación necesaria de la serie *Eclipses*, una vez estudiadas en el *Preludio* las posibilidades dinámicas del cuadrado. Éste es ahora superpuesto de manera que los límites tienden a difuminarse, a confundirse mediante acciones de naturaleza inversa a las dadas en la serie anterior. La clara evidencia de las relaciones de simetría/asimetría se ve ahora perturbada por las semejanzas del color empleado tanto en los cuadrados inscritos como en los fondos que los rodean. Estos irrumpen en el interior del perímetro de los cuadrados,

transgreden unos límites que apenas quedan indicados por la huella en relieve de la plantilla utilizada para realizarlos.

En los *Eclipses* la presentación de la figura geométrica al *contra-luz* de un aura envolvente y delimitadora, nos parece una clara evocación de la estructura hexaédrica recortada en su vuelo contra el disco solar. Son la transposición, casi literal, del mito platónico de la caverna. La imagen auroral de los *Eclipses* nos sugiere la idea de una figuración incompleta en su dimensionalidad, pálido reflejo o sombra emanada de la *Figura* original. Pero en los *Interludios*, la imposibilidad de definir con precisión los límites de lo estructurado y lo confuso, aparece como signifiante de una tensión planteada entre dos grandes principios generadores, la tensión presente a lo largo de toda la obra de Yturralde: la que establece entre el orden racional y el caos emocional y que define plenamente su universo existencial.

La arquitectura de estos *Interludios* está confeccionada por elementos extraídos de los definidos ya para las *Estructuras Volantes*, que son transcritos con el rigor de un proceso de codificación preestablecido. La ley constante representada en el vuelo por la gravedad, queda expresada en la ortogonalidad fija del formato cuadrado de los lienzos. La estructura tridimensional del poliedro está presente en el cuadrado dinamizado perceptualmente en el *Preludio*. Por último, la fuerza imprevisible del viento es encarnada en un fondo nebuloso que pugna por invadir el espacio delimitado por la geometría. De modo análogo a lo que acontecía durante el vuelo de sus estructuras, el artista se ve obligado a dialogar con las dos fuerzas de naturaleza opuesta, a transigir con los deseos enfrentados de una y otra, pues de su conciliación surge la posibilidad de elevarse hacia el acto creador.

Desde el plano vivencial, la arquitectura de los *Interludios* se hace signifiante de la tensión de la existencia. Por un lado, lo emocional parece querer prevalecer sobre la razón fundiendo su resistencia, rompiendo lo ordenado estructuralmente, crear un reino fluido, aestructurado, efímero, subjetivo. Por otro, la razón pretende prevalecer guiada por el principio geométrico ordenador, marcar los ejes cardinales del plano, estructurar la morfología del espacio, proclamar el reinado de lo sólido, lo eterno, lo universal objetivo.

La intención de Yturralde es cosmogónica, se halla en la órbita del acto creador Sixtino, pero su posición no se establece en la épica de la creación del



universo natural, su aproximación a la génesis es, una vez más, ontológica. Parece considerar los principios plásticos de orden y azar desde un punto de vista bergsoniano, es decir, como transposiciones directas de las potencias humanas de la inteligencia y la intuición. Pero como no se muestra conforme con Bergson es a la hora de atribuir la primacía en el rango de humanidad a una u otra. La inteligencia es libertad volutivo-electiva pero supeditada a la lógica de las causas eficientes, es predecible, determinada. La intuición es libertad espontánea, brota de la personalidad íntegra del ser humano, es creación pura, pero impredecible, inevaluable bajo criterios éticos, no socializable.

A la postre, lo que se acredita como base de la creación plástica y, por ende, de toda acción verdaderamente humana, es la propia tensión generada entre la elección previsoras y la actividad inexplicada.

Es aquí donde debe hallarse la clave fundamental que descifra el significado último del arte de

Yturralde. Una lucha secretamente desgarrada por hacer comunicable la presión indecible de la emoción, por someter a ordenación el caos del mundo pulsional, por transformar el deseo en necesidad más allá del símbolo, en el imaginario.

Sus *Interludios* son en verdad un estado transitorio de esta dialéctica en la que se gestan los procesos creativos. Cuando volvemos la mirada hacia la pasada obra de Yturralde y contemplamos los diferentes estadios que nos ha ido mostrando, descubrimos otras tantas victorias parciales de la razón. Entonces, apreciamos el asedio al que en esta serie se ve sometida la figura geométrica, sordamente sitiada por las fuerzas del azar. Al contemplar los cuadros de esta exposición, mientras aguardamos el siguiente acto del drama, con la linealidad de sus murallas a punto de ser rebasada, no podemos dejar de preguntarnos intrigados si el número de las argucias de Apolo ha sido ya agotado.

CARLOS VILLAVIEJA



# CARMEN CALVO

## EXHUMACIONES DE LO VIVIDO.

### —Pabellón Español en la XLVII Bienal de Venecia—

Es casi imposible no quedar embargado por los recuerdos, cuando se accede al Pabellón Español de la Bienal. Entrar en él, es comenzar a rememorar los acontecimientos, sucesos y personalidades que lo han formado. Supone adentrarse en algo más de un siglo de historia artística, aunque dicha edificación, no llegue aún a ser sexagenaria. Dentro de ella conviven todas aquellas almas que forman parte ya de la historia de la Bienal, desde Picasso, Dalí o Joan Miró a Cristina Iglesias, Susana Solano o Miralda, pasando por Pablo Gargallo, Ángel Ferrant, Rafael Zabaleta, Solana, Antonio Saura, Feito, Dario Villalba, y un largo etcétera, que ocupa un sinfín de artistas, críticos, comisarios, etc., que han escrito la historia del arte español contemporáneo<sup>(1)</sup>. Indagando en esta larga comitiva, observamos la numerosa representación valenciana que ha desfilado por estas paredes, de los cuales llaman la atención nombres como el de Sorolla, en una de las primeras celebraciones, Josep Renau, Genovés o los Crónica en la polémica Bienal de 1976 y José M.<sup>a</sup> Yturralde en la del 78; además de nuestros más destacados escultores internacionales Miquel Navarro en la Bienal de 1986 y recientemente Andreu Alfaro en la Bienal del centenario. Este último artista dejó como parte de su proyecto artístico para la Bienal, las puertas de entrada al Pabellón Español que en la actualidad nos permiten el acceso al interior. De todas formas, como comprobaremos, la representación valenciana en la Bienal ha seguido aumentando. La selección y comisariado artístico del Pabellón Español para la XLVII Bienal de Venecia celebrada entre junio y noviembre de 1997, ha corrido a cargo de la historiadora y crítica de arte Victoria Combalá, que en una excelente elección, ha escogido a Joan Brossa y Carmen Calvo como representantes españoles en dicho evento. De esta manera, la inclusión de artistas valencianos dentro de este acontecimiento artístico parece que se perpetua, ya que si en la anterior edición expuso sus *Ángeles y Laocoontes* Andreu Alfaro, en ésta Carmen Calvo nos

invita a visitar el interior de ella misma, a través de la recreación de sus objetos. Es justamente en esto - en el objeto-, en donde la completa visión de la representación española adquiere una fuerte coherencia. Los trabajos de Brossa y de Calvo, aunque muy diferentes entre ellos, guardan la unión de ser una investigación del propio objeto como forma de expresión. De todos modos, si para Brossa el unir objetos, es igual a la unión de palabras con las que componer un poema, de ahí sus *poemas-objetos*, para Carmen Calvo, es el propio objeto como ente que tiene y ha tenido vida propia, como esponja que ha impregnado la esencia de su poseedor, la que le sirve para la realización de sus piezas, que con mayor atención trataremos. Esta diferente forma de objetualidad, es la que ha establecido una *conversación* entre las piezas-objeto de cada artista, que dotan al Pabellón de una dialéctica congruente entre ambas personalidades.

Acercarse más profundamente al trabajo realizado por la artista valenciana, supone volver a repetir, en cierto sentido, el mismo camino recorrido con anterioridad por la artista, puesto que debemos, como dice Proust, activar el mecanismo de la memoria, ya que "la memoria, introduciendo el pasado en el presente, sin modificarlo, tal como estaba cuando era presente, suprime precisamente esta gran dimensión del tiempo según la cual la vida se realiza. Así se advierte que entre el pasado y el presente hay un intercambio dialéctico, que se resuelve en una síntesis: la continuidad histórica del tiempo. El pasado está presente, como un modelo de la actividad perceptiva: se percibe ahora en nombre de lo vivido. Pero a su vez, el presente rectifica el recuerdo, de modo que no se recuerda inocentemente sino que se actualiza una imagen de lo recordado en que la memoria deliberada "mejora" lo recordado"<sup>(2)</sup>. Esta

(1) Para una mayor información al respecto, vease: TORRENT, R. (1997) *España en la Bienal de Venecia. 1985-1997*, Colección Universitaria, Castellón, Ed. Diputación de Castellón.-

(2) PROUST, M. (*Recherche*, III, 1031)



mejoría del recuerdo de la que nos habla Proust, no es ni cuantitativa ni cualitativa sino, que simplemente supone volver a traer los recuerdos cuando estos han llegado a obtener el grado de dicha mención, ya que han pasado por una distancia, la distancia del Tiempo. De este modo, no es solamente de recuerdos, de memoria, de recopilaciones o aprehensiones de lo que nos habla Carmen Calvo en estos trabajos, sino yendo a la esencia de los mismos, vemos que nos hablan del Tiempo. Tiempo vivido, transcurrido, sentimiento de muerte como existencia, porque ésta, como comenta Bataille, es la muerte misma. Tiempos de escritura, de escribir-se, verse a uno mismo en su propio *flash-back*, tiempo que ha suplantado a otros tiempos, tiempo que ha formado una personalidad, una artista. Por ello, ver ahora sus trabajos, supone para quienes siempre han rastreado el trabajo de Carmen Calvo, ver colgadas cada una de sus series anteriores. Así su trayectoria ha sido un *work in progress*, al que ha llegado hasta aquí con mucho esfuerzo, trabajo y tesón, aunque con una calmada, lenta y silenciosa actitud, que desgraciadamente muchos no supieron mirar en ella, por su aparente inocencia. Este último trabajo, es quizá el inevitable destino al que estaba abocada la artista, y es que Carmen Calvo ha sido una artista que conscientemente ha reflexionado sobre su propio oficio y sus propios trabajos, como comenta Barbara Rose —“La referencia a las herramientas del oficio del artista, las paletas y los pinceles que incluye en sus obras, son el gesto de Calvo hacia la autorreferencia moderna”—.<sup>(3)</sup> De ahí, sus pequeños pedazos de arcilla a modo de trazos pictóricos, sus moldes y sus instalaciones como *En el centro* (1996), a modo de espacio que reproducía un taller de artista. Es de esta forma, como ha ido, poco a poco, de lo universal a lo particular. Si en un primer momento jugaba con una reflexión de los propios códigos o géneros pictóricos, *Retratos, Paisajes, Bodegones*, y sus múltiples citas a grandes figuras de la historia del arte, Van Gogh, Miró, Paul Klee o Kandinski, su tendencia ha sido el encontrar o, mejor dicho, encontrarse, en el propio oficio, en el propio trabajo, en la propia obra. Sin dejar atrás la labor de todos estos años, ese peso le ha servido para ir adentrándose en una búsqueda que era hallada en ella misma. Viendo esta evolución que se ha producido en la artista, vienen a la mente las palabras que Jean Baudrillard pronunciaba respecto a su particular visión del arte en la actualidad:

“En la vida de vez en cuando hay seducciones, de vez en cuando hay aproximaciones y distancias,

fatales o no. El arte ha desaparecido, la naturaleza ha desaparecido, ya no hay formas que existen por definición, pero sí como formas. El arte es desgraciado. Un artista llega a cortarse tanto de esta historia del arte que llega a rehacer el vacío donde pueda trabajar, la forma como forma, amical, en esta contradicción del artista entre lo que hace y lo que es, es lo peor, esta forma de subjetividad, es lo peor que le puede pasar al arte. Pero sobre esta base de desaparición hay una posibilidad de juego, esta forma de formas como memoración autorreferencial; en definitiva, un trabajo sobre él mismo.”<sup>(4)</sup>

La pretendida autorreferencialidad moderna de la que nos hablaba Barbara Rose a raíz de los primeros trabajos de la artista, dejan de ser universales para hacerse íntimos, privados, propios. Es así como la autorreferencialidad viene a ser, en nuestra contemporaneidad, una de las vías de escape y de creación más fructíferas y realmente innovadoras a las que, sin lugar a dudas, irremediablemente ha llegado Carmen Calvo. Esta autorreferencialidad, ha sido llevada de una forma más abierta y ha irrumpido con mayor fuerza en manos de mujeres artistas, quizás porque éstas han tenido que crear y reconstruir una identidad, en muchos casos usurpada y negada por la ambición patriarcal y por una visión falocéntrica de todas las parcelas de la sociedad, incluido el arte. Mujeres como Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois o Sophie Calle, son claros exponentes de una actitud autorreferencial en su arte, en su vida. Porque es justamente en la unión de éstas cuando, como comentaba Baudrillard, aun existe un pequeño agujero por donde poder respirar en el mundo del arte y éste, a ciencia cierta, es el lugar de la propia existencia. En muchas ocasiones, los trabajos de estas artistas tienen unos claros indicios terapéuticos, como acertadamente inscribe en una de sus celdas Louise Bourgeois —*El arte es garantía de salud mental*—. A esta unión entre trabajo artístico y terapia, no es ajena Carmen Calvo, como ella misma comenta, respecto a la minuciosidad o laboriosidad de su trabajo: “Si, sin duda tiene mucho de terapia. Y también es una especie de psicoanálisis, en eso el trabajo me ayuda mucho. Una amiga me decía viéndome trabajar: “¡Que paciencia!” Pero

(3) ROSE, R. (1990) Carmen Calvo: De lo íntimo a lo monumental. En: *Carmen Calvo: obras 1973-1990*. IVAM Centre del Carmen, Valencia, Ed. IVAM.

(4) Palabras pronunciadas por Jean Baudrillard, dentro del seminario impartido por el filósofo francés durante los días 24 al 26 de febrero 1997 en Arteleku. San Sebastián. Traducción del francés a cargo de Begoña Movellán.



eso de la paciencia es muy relativo, hay que tener paciencia para leer, si no, no te interesa; hay que tener paciencia también para ver, pero hay que tener paciencia también para vivir. Si no, tampoco te interesa."<sup>(5)</sup> Tras estas palabras, son imposibles de olvidar aquellos comentarios artísticos que sobre la obra de Carmen Calvo se han realizado, obviando o negando con rotundidad el aspecto terapéutico del mismo<sup>(6)</sup>. No se si quizá, es el siempre incesante miedo a reconocer la necesidad del psicoanálisis, o la fragilidad que parece atisbar tras el reconocimiento del deseo, deseo de expresar, de decir, de recordar, de hurgar e indagar en los recuerdos, aun a sabiendas del sufrimiento que este puede producir, de la necesidad —propiciada por el mismo deseo—, de encontrarse a uno mismo. Si eso se quiere interpretar como un síntoma de debilidad, es que uno no conoce la valentía de saber reconocerse, la fuerza y la dureza que supone enfrentarse a uno mismo y a todo lo que ha propiciado ser quien es. Como comenta Ana María Leyra: "El sentido de la metáfora prometeica ha cambiado, de igual modo que ha cambiado de rumbo la búsqueda que compromete al hombre de nuestra época en el esfuerzo por encontrarse y conocerse a sí mismo."<sup>(7)</sup>

La actitud que Carmen Calvo establece a través de la memoria puede ser reconocida a su vez, siguiendo el discurso Proustiano: "Sea que la fe creadora está exhausta en mí, sea que la realidad solo se forma en la memoria."<sup>(8)</sup> De esta manera, lo que podemos contemplar en la última obra de Calvo, son fragmentos de realidades que si bien la artista los ha vivido o no, forman ahora en su mente y en su posterior traslado al caucho negro o verde pizarra, una realidad indiscutible. De todos modos, la artista se sirve del deseo, como anteriormente hemos comentado, y de la imaginación, para recrearnos y rememoraros aquellos recuerdos y vivencias que como embalsamados cadáveres ha exhumado en una especie de rito emocional. Por ello, de lo que tratan estas piezas y a lo que hacen referencia es a la ausencia. De igual modo para Proust, la memoria, deseo o imaginación son tres direcciones de un mismo fenómeno estructural: *el manejo de lo ausente*. Al orden de sucesos que tiene que ver con él lo llama *orden de lo imaginario*. "Para Proust, la realidad existe para ser convertida en obra de arte. Todo su curso es llevado hacia una ruptura, un pasaje, un salto cualitativo, en que súbitamente, una luz nueva cambia los colores de las cosas rememoradas y les otorga un tono simbólico. El arte denuncia que los campos del recuerdo son una textura, recorta el perfil de su trama y propone unos códigos para descifrarla."<sup>(9)</sup>

La imaginación que despliega la artista en cada una de sus piezas, nos es transmitida como un gran silencio. De igual forma que en un pentagrama, estos silencios adquieren la misma resonancia e importancia que las notas. Estos grafismos de lo ausente, cobran cuerpo en el fetiche (síntoma neurótico); sobre el velo, en el caso de Carmen Calvo en el territorio de la pintura, puede imaginarse e instaurarse como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en la relación simbólica.<sup>(10)</sup> De esta manera, si este silencio es producido por la pena, por la angustia o el dolor, la artista no dramatiza estos sentimientos, no se regodea morbosamente en cada una de las historias, en cada uno de los sucesos, no se aboca a la muerte de forma visceral, sino que aun encontrándose repetidamente presente en cada recuerdo, como algo vivido, pasado y enterrado, su visión de la muerte es tomada de la misma forma que Cioran la expresa en alguno de sus textos, pues la consciencia de muerte, no supone un ensimismamiento en ella misma, una actitud voluntaria hacia el suicidio, sino a partir de su consciencia, de la importancia y magnitud de ella, es desde donde se puede vivir. Visión de la muerte, de la ausencia y del silencio como forma y salida para la vida.

Siempre se ha hablado del aporte de Carmen Calvo a la escritura como arte, su serie *Escrituras*, venían a ser balbuceos, acciones del decir que se mantenían en un gran suspenso. Poco a poco, la escritura de esta artista fue ganando en corporeidad de la mano de la memoria, que como nos comentaba Proust, producía una *continuidad histórica del tiempo*. Ésta ha propiciado que las piezas presentadas para la Bienal de Venecia, tomaran aspectos de narraciones, porque a fin de cuentas, Carmen Calvo se escribe en cada una de ellas, bien como narradora,

(5) OLIVARES, R.(1997) Entrevista con Carmen Calvo. La memoria de las cosas. *Lapiz. Revista Internacional de Arte*,138, Madrid, Diciembre.

(6) Por ejemplo vease FERNÁNDEZ-CID, M.(1997) Elogio del Fragmento. *Arte y Parte*, 9, Madrid, Junio-Julio.

(7) LEYRA, A.M.(1993) *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Barcelona, Ed. Península, historia, ciencia, sociedad, 233.

(8) PROUST, M. *op. cit.*, I, 84.

(9) MATAMORO, B.(1988) *Por el camino de Proust* 1ª ed., Barcelona, Ed. Anthropos.

(10) CASTRO FLÓREZ, F.(1997) Carmen Calvo. Recopilación de sentimientos. En: *Desplazamientos. Siete artistas valencianos*, Valencia, Ed. Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Direcció Gral.de Promoció Cultural Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana.



bien como protagonista en muchas ocasiones. Nos ofrece la lectura como medio de acercamiento. Es entonces, cuando las palabras —las suyas, las nuestras— adquieren una profundidad que poco tienen que ver ya con el uso ornamental o informativo de una mirada aferrada al gusto literario o estilístico que en otra época les adjudicara. La destrucción de la literatura se consuma. Mallarmé escribe en sus *Apuntes sobre el teatro*:

“Arte que inquieta y seduce como todo cuanto consideramos auténtico, a pesar de nuestra propia experiencia: una deliciosa ambigüedad nace entre lo escrito y lo representado —ni totalmente escrito, ni totalmente representado— y vierte sobre nosotros, cuando tenemos olvidado el libro, la impresión de que nos encontramos solo a medias ante un escenario. Si pretendiera analizar este talismán del Libro, pérfido regalo de un dios, pues bajo su humilde aspecto esconde nuestra servidumbre respecto del pensamiento del otro —¡aún más, respecto de su escritura!— uno no podría sentirse cautivo del viejo embrujo remozado de una sala, al implicar el espectáculo un algo directo, y, también, la posibilidad de emerger de uno mismo, como si se tratara de una visión espiritual liberada.”<sup>(11)</sup>

Escribir, para Carmen Calvo, es pues escribir-se, como hemos comentado, perfilándose de este modo una tarea que comporta de forma ineludible el hacerse del ser humano. Tarea infinitiva que viene a ser, en palabras de Maurice Blanchot, *dialogo inconcluso*. Al mismo tiempo, la lectura para el espectador o para la misma artista, como primera lectora de su creación, pierde ese carácter gratificante y como excedente, de ocupación de tiempo libre, para adquirir la categoría de una actividad creadora, no como propuesta, pues de no ser así, no es nada. Leer estas obras es interpretar, colaborar en el proyecto de Carmen Calvo, disponernos, por nuestra parte, a aprendernos, a reconocernos y vivirnos mediante los objetos que cuelgan de pizarras y paredes, mediante la sensación fúnebre de los paneles negros, mediante el exceso acumulatorio creado por la artista, ya que de la lectura de ellos debe surgir un nuevo ser, ni mejor, ni peor en su valoración, pero sí incrementado. Entonces lo que ocurrirá es que leer a Carmen Calvo, será leer-se, interpretar-se y autocrear-se uno mismo, porque como sigue diciendo Mallarmé: “...solo existe en la mente de todo lo que ha soñado a los humanos —y también a sí mismo— una comprobación exacta de los puros motivos rítmicos del ser —signos únicos en los que éste puede reconocerse: y me complace irlos descifrando en todas partes.”<sup>(12)</sup>

A estas palabras de Mallarmé, se superpone la propia voz de la artista: “Si, pero es que la fórmula de escribir está muy bien. Escribir es crear el recuerdo, quedar fijado en él. Y no lo digo por nada de sentimentalismo ni de necrofilia, sino del aproximamiento entre dos personas, de esa capacidad, o de ese intento por decirse algo, por establecer un diálogo que quede más allá del momento que tiene lugar, y con otras formas mucho más elaboradas, más íntimas, porque se escribe cuando se está a solas. (...) me gustaría saber escribir, poder escribir algo y que se leyera sencillamente, que se pudiera comunicar de otra manera, y a lo mejor lo estoy intentando... no escribir, pero de alguna manera explicarme”<sup>(13)</sup>

Las explicaciones de Carmen Calvo son tomadas como justificaciones para cada uno de nosotros, pues si comentábamos en un primer momento, que en su trayectoria se apreciaba una evolución de lo universal a lo particular, a su propio universo, éste deviene en el nuestro mismo, por lo que la amplitud, no solamente cuantitativa de la obra de Carmen, hace que se vuelva a tornar universal por cuanto en ella nos leemos, como pequeños Champolliones, descifrando historias, evocando emociones y sustrayendo sentimientos. Al igual que ladrones de tumbas, expoliando tesoros enterrados, nos disponemos frente a la obra de esta artista para fascinarnos, crearlos, seducirnos y dominarnos ante ella, pues todas estas acciones son inherentes al fenómeno artístico, a la creatividad y al disfrute. Ninguna mirada es inocente sino cómplice, y en la medida en que seamos cómplices, participaremos en la experiencia estética a la que Carmen Calvo nos invita.

Aceptando la invitación que nos ha tendido y acercándonos más directamente a cada una de sus piezas, comenzamos por entrar en la primera sala. En ella, una serie de siete cuadros negros nos reciben. Sobre el oscuro caucho del fondo Carmen va colocando, a modo de bodegón,<sup>(14)</sup> diferentes objetos y utensilios viejos, roídos, otras veces pequeñas esculturas realizadas por ella misma. Esta percepción de colgar, del caer hacia abajo, de la atadura, es incentivada por la posición vertical de los cuadros,

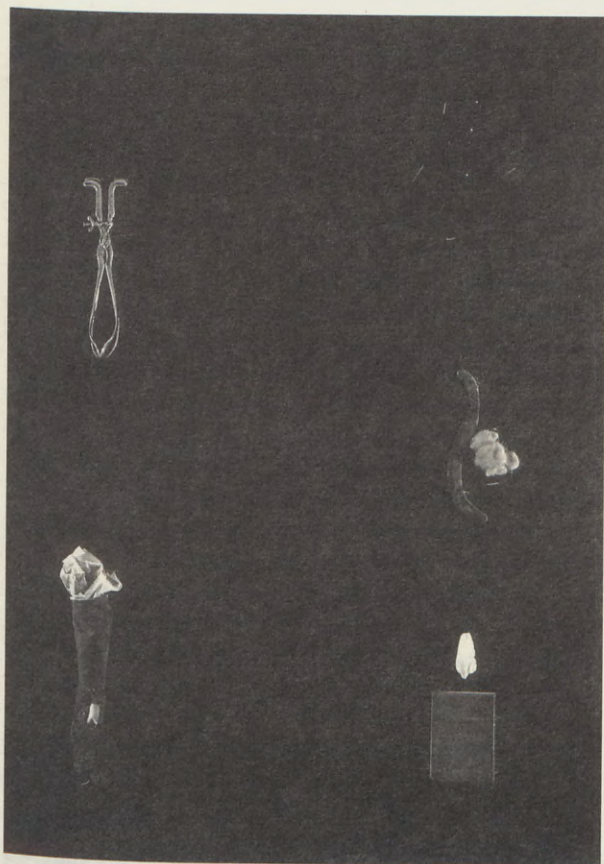
(11) MALLARMÉ, S.(1987) *Prosas*, Madrid, Ed. Alfaguara.p.189.

(12) Id., p. 192.

(13) OLIVARES, R. *op. cit.*, p.50-51.

(14) Respecto a la similitud y concepción de los cuadros negros de la artista como bodegones vease- COMBALÍA, V.(1997) Carmen Calvo: objetos y fantasmas. En *Joan Brossa-Carmen Calvo. España en la XLVII Bienal de Venecia. 15 Junio - 9 noviembre 1997*. Ed. Electa.





*Les sept éléments capitaux, 1997.*  
(Foto: Mateo Gamón).

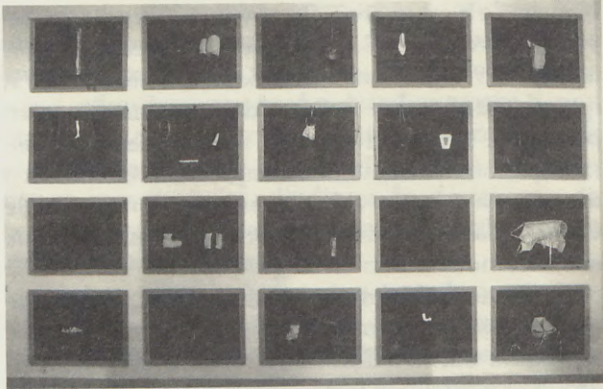
que como páginas de un libro o como *Piedras Roseta* intentamos descifrar. Sus títulos vienen a ser pequeñas pistas con las que la artista nos ayuda a adentrarnos en esta plasticidad evocada por la poética, tanto de las palabras como de los propios objetos. Estos últimos, amarrados, enganchados, presos para la eternidad en el hieratismo de un cuadro, no son otras cosas que pequeñas sugerencias de sucesos personales, de emociones y sensaciones que han pasado y que inevitablemente Carmen Calvo quiere que no sean enterrados, quedando postergados al ostracismo, sino que se contenta con ofrecerlos, con comunicarlos, con sacarlos al exterior y presentarlos, como una ventana arqueológica, para tener constancia de lo ocurrido, de que la vida que se vive no es solo un sueño, sino que es real, y como tal, en muchas ocasiones es necesario mantenerla siempre presente, para ir avanzando hacia el futuro. Así, unos cordeles rojos, una dentadura, un recipiente para la tiza sobre el que reposan unos pequeños saquitos

blancos de hierbas aromáticas y una madera con clavos, le sirven en su *El porqué de la obesidad de los fantasmas* (1997), para hablarnos de la hiriente sensación que produce seguir indagando en estas almas en pena que, sin poder evitarlo, somos nosotros mismos quienes las mantenemos apesadas en nuestro mundo, en nuestra vida, en nuestra obra, en la de Carmen Calvo. En otras ocasiones, es la artista la que nos incomoda como en *El gran voyeur* (1997). Esta pieza viene a ser un espejo al que contrariamente que Narciso la artista se ha mirado. Como gran observadora Carmen Calvo se ha plasmado en el cuadro, que no deja de mirarnos, con esta caja repleta de ojos vidriados, pero la mirada, o mejor dicho, la auto-mirada, es dolorosa. Enfrentarse a uno mismo es a su vez un castigo, una flagelación, como el pequeño latiguillo de cuerdas o las pequeñas tachuelas metálicas que son clavadas en el caucho. De todos modos, el dolor está constantemente presente en todos ellos. De forma rotunda se observa en este abecedario del recuerdo, en estos ateos mandamientos de la seducción que nos enseña en *Les sept éléments capitaux* (1997), pues si una mantilla negra con alfileres de cabezas nacaradas, un guante alto de color negro, forman parte del universo femenino, también éste se presenta en el mismo cuadro, pero en toda su violencia, con la presencia de un fórceps, que por su tamaño y brillo, recuerda aquel primer momento del nacimiento, como dolor para la madre y violencia, desgarró e indefensión para quien se encuentra ante todo lo que a continuación va a comenzar: la vida.

Todas estas piezas de la primera sala, junto a las veintiuna pizarras expuestas, a modo de gran panel, en la segunda estancia que Carmen Calvo ha ocupado en el Pabellón Español de la Bienal, respiran un aire de muerte, de pasado. Aunque no es la primera vez, que conscientemente la artista trabaja bajo las metaforizaciones funerarias,<sup>(15)</sup> en esta ocasión, el conjunto de pizarras se nos presenta como un impecable muro lapidario, en el que cada lápida incrustada en la pared, guarda una historia determinada, un suceso concreto o la universalidad de las vivencias, de igual forma que los cadáveres del interior. Las lapidas son simplemente el cristal que trasluce sus contenidos, las inscripciones, desvelan algunos rasgos de los habitantes que ahora las moran. Por ello, cada

(15) Véase como ejemplo, su instalación *Silencio* (1996), documentada en: *Carmen Calvo* (1996) Catálogo exposición, Valencia, Ed. Galería Luis Adelantado.





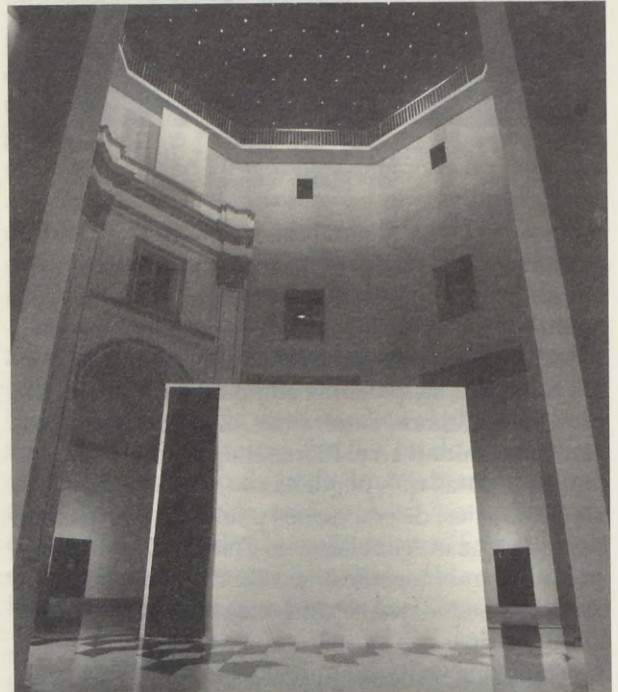
Visión completa de la instalación de sus «Pizarras» en la exposición «Carmen Calvo». Museo de Bellas Artes de Valencia. Diciembre 1997-Febrero 1998  
(Foto: Mateo Gamón)

objeto de Carmen Calvo, en esta ritualización del sujetar, del atar y colgar, recrea la fascinación de quienes han poseído dichos objetos, narra historias cercanas a ella misma, pero todas, aunque transcendidas por el tiempo, están presentes en el mismo *deseo de*. En esta acción de aprehender, de recortar, de colgar, vienen a la memoria aquellas fotografías de guapas jovencitas de revista, que los soldados en la guerra recortaban, para más tarde colgar y fijar sobre sus taquillas. Estas muchachas fueron las que se conocerían un poco más tarde como las *Pin-up*. En ellas se hace patente, que la misma acción del deseo es la motivadora para accionar los mecanismos de aprehensión; quizá muchos de ellos incentivados por la soledad en que el hombre y mujer contemporáneos estamos inmersos. De esta manera, es como Carmen Calvo captura estos pedazos de memoria, de personas, de verdaderos deseos, que como fascinantes e idolatradas *Pin-up*, cuelga más tarde de aquello que está más cercano a ella misma, y la hace seguir, su trabajo. De sus pizarras cuelgan guantes, cabezas de muñeca, trenzas de pelo, cubos repletos de caracoles en escayola, almohadillas, rodilleras rellenas y recosidas, paquetes precintados, una soga vieja, un cuchillo blanco, una serie de ventanas negras de formas medievales, un embudo oxidado y hasta una vieja faja-corsé con puntillas que el pasar del tiempo ha transformado en color crudo su anterior blancura. Estas pizarras, “evocan la educación represiva y se yerguen como una especie de exorcismo contra la educación autoritaria, ya fuera la de la

escuela, ya fuera la paterna: no tanto hecha de violencia física, relata Carmen, cuanto psicológica, con amenazas y promesas de privaciones.”<sup>(16)</sup>

Frente a todas estas pizarras, apoyado en la pared, un espejo ovalado totalmente aislado, que entre el polvo y la suciedad acumulada, nos incomoda por la imposibilidad del retorno de nuestra mirada narcisista. Del centro del mismo, surge una mata de pelo lacio, su título *Inceste ou passion de famille* (1996). Con este título extraído, como en otras tantas ocasiones, de los escritos de André Breton, de modo surrealista, al igual que en las piezas que lo enfrentan, Carmen indaga en la condición de la mujer a través de la historia del espejo como fuente de devolución y encandilamiento de belleza; y el pelo, material que a la propia artista horroriza, viene a devolvernos una especie de abyección fragmentaria de esta deleitante belleza femenina.

Por último, llegamos a la tercera sala que la artista valenciana ha ocupado en este Pabellón de la Bienal. La obra propuesta para esta estancia, viene a completar las dos anteriores. De esta forma, la obra



Visión exterior de la instalación «Una Conversación», (1997). Exposición «Carmen Calvo». Museo de Bellas Artes de Valencia. Diciembre 1997- Febrero 1998  
(Foto: Mateo Gamón)

(16) COMBALÍA, V(1997) op, cit., p.62.



de Carmen viene a ser un perfecto triángulo equilátero, en el que cada uno de sus lados se une con extrema coherencia al otro, y en el que se interrelacionan perfectamente bajo líneas ocultas. En este último espacio, Carmen vuelve a encerrarnos a su vez en otro ámbito, dentro del que ya comporta el propio pabellón, pues su instalación *Una conversación* (1997). Nos habla de la dialéctica de lo interno, de lo privado, de lo íntimo, pero en definitiva, escultóricamente nos está hablando del espacio. Sobre esto mismo escribía Henri Michaux en el poema *El espacio de las sombras*: "El espacio, pero no pueden ustedes concebir, ese horrible adentro-afuera, que es el verdadero espacio."<sup>(17)</sup>

Entrar a esta habitación, es ponernos físicamente a recordar, pues nuestra entrada no es frontal, sino que la artista pretende, a partir de la posición lateral y junto a la oscuridad del pequeño corredor, que vayamos poco a poco poniéndonos en condiciones para ir lentamente accediendo a ese brillo o destello, que se va reflejando en las paredes de este pasillo. Llegados al umbral, pasar a su interior supone dejarse fascinar por Carmen Calvo, pues si fascinar, proviene de *fascinare*, hacer mal de ojo, engañar, alucinar, en resumen, ejercer un poder con fines por lo menos desconocidos, ese poder es transmitido a



*Carmen Calvo colgando sus objetos en el interior de su pieza «Una conversación», (1997). (Foto: Mateo Gamón).*

través de las garras de Carmen Calvo. Porque, como una viuda negra, la artista nos tiende esos pequeños destellos fascinantes, para a fin de cuentas, quedar atrapados, bajo sus obsesiones, sus miedos, temores y anhelos. Sin darnos cuenta, imprevisiblemente, por

---

(17) HIPOLITY, J (1956), Comentario hablado sobre la Verneigung de Freud, *La Psychanalyse*, Paris, p.35.



*Interior de «Una Conversación», (1997). (Foto: Mateo Gamón)*



todas partes nos rodean cajas, patrones, cepillos, maletas, herraduras, plantas secas, calabazas de escayola, animales disecados, incluso moldes de fallas. Como si de un pequeño camarín para exvotos curativos se tratase, Carmen Calvo cuelga con la misma fe, infinidad de fragmentos de cuerpos humanos, dentaduras, brazos, ojos, manos, mechones de pelo, siluetas recortadas de corazones y cuerpos de mujeres a las que dibuja pechos y vello púbico. Con ello, no solamente están colgados estos objetos del deseo y la vivencia, sino también nosotros nos hayamos suspensos entre los mismos, ya que tanto si miramos arriba o abajo, observaremos como entre esta amalgama de piezas aparentemente incongruentes, nuestra figura se atisba suspendida en el reflejo de paredes, suelo y techo, quedando de esta manera, inmersos en la conversación entre estos elementos. Conversación a la que Carmen Calvo nos invita, como interacción entre el pasado y nuestro presente, aunque con una clara intencionalidad futura.

Tras finalizar nuestra conversación, nuestra confesión de recuerdos pasados, volvemos de nuevo al umbral. Es entonces cuando la claridad de la estancia queda reflejada en el espejo del corredor. Así contemplamos nuestra figura de cuerpo entero y dejamos la luz para volver a adentrarnos en la oscuridad. Atrás queda todo aquello que Carmen Calvo, como una aventurada espeleóloga, ha sabido iluminar en la gruta de sus recuerdos, en las excavaciones de su pasado, en las tumbas donde reposan sus resquebrajados fragmentos vivenciales que el pasar del tiempo, aun a sabiendas de lo acontecido, no ha podido usurpar.

*AGUSTÍN PÉREZ RUBIO*



# RECUERDO DEL APOCALIPSIS A LAS PUERTAS DEL TERCER MILENIO

Influencia de Durero en las xilografías del libro de Ambrosio Ansbert: *In Sancti Iohannis apostoli et evangelistae Apocalypsim libri decem*, del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Si la historia del arte sacro tuviera que contabilizar sus logros por la cantidad de veces que se ha representado un tema, no hay duda de que el Apocalipsis figuraría en lugar muy destacado. En efecto, esta obra profética de *Juan Evangelista* ha sido a través de los siglos una fuente permanente de inspiración, cuyo precioso líquido no ha dejado de manar. Así, con la paz en la iglesia primitiva, lograda tras el Edicto de Milán (313), surgen en las primeras basílicas romanas, como las de Letrán o las iglesias funerarias de San Pedro y San Pablo, los primeros motivos tomados del Apocalipsis.<sup>1</sup> Con el tiempo estos motivos iniciales, como el *Agnus Dei*, el libro de los siete sellos, el trono con los Vivientes y los Ancianos, los siete candelabros o el mar de cristal mezclado con fuego, se completaron con escenas más complejas, que tendrían en el arte bizantino y carolingio y, sobre todo, en los singularísimos "beatos" de origen hispano una muestra sin par, donde la imagen y el texto caminarían al unísono. Pórticos, retablos y vidrieras compitieron por traducir en un lenguaje simbólico, hecho piedra, luminosa miniatura o vidriera multicolor, el mensaje apocalíptico.

A ellos se añadirían los tapices, los frescos murales de grandes ciclos o las pinturas sobre tabla, que culminarían con el famoso políptico del Cordero, de *Jean van Eyck*, en San Bavón de Gante, algo anterior a 1432, o la "Visión del Apocalipsis por San Juan", de *Memling*, en el altar llamado *El matrimonio místico de Santa Catalina*, en el Hospital de San Juan de Brujas realizado entre 1475 y 1479.

Con la aparición de la imprenta, los libros xilográficos irían sustituyendo a los códices miniados, siendo el Apocalipsis más antiguo el realizado con esta técnica en una ciudad holandesa, probablemente Haarlem, hacia 1420-1435. La empresa se llevó a cabo en la oficina de *Juan o Lorenzo Coster*. Su primitivismo contrasta con el grandioso Apocalipsis de *Alberto Durero*, que él mismo llamaba su "Gran Libro", donde son evidentes los ecos de un magnífico códice sobre

este tema, iluminado hacia 1400 y conservado en la Biblioteca Nacional de París.<sup>2</sup>

Mas nuestro cometido se centra hoy en una obra donde es claramente perceptible la huella de Alberto Durero. Nos referimos a los comentarios sobre el Apocalipsis, de *Ambrosio Ansbert*, bajo el título *In Sancti Iohannis apostoli et evangelistae Apocalypsim libri decem*, editado en Colonia en 1536, que se halla en la Biblioteca del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.<sup>3</sup>

Ambrosio Ansbert fue un monje presbítero galo de la Orden de San Benito, que refulgió bajo el emperador *Arnoldo* por el año 890. Varón estudioso y erudito en las divinas Escrituras, hizo muchos comentarios de los libros sagrados, por lo cual la fama de su nombre se transmitió a la posteridad. Dedicó los diez libros del comentario al Apocalipsis al Papa Esteban, que deducimos es *Esteban V*, ya que su pontificado coincide cronológicamente con el año 890 que se cita en el libro, siendo emperador *Arnoldo*. De esta obra de Ansbert sobre el Apocalipsis de San Juan se hizo la primera edición impresa en 1536.

Encuadrado en pergamino, y algo deteriorado por la acción de los insectos, el libro, escrito totalmente en latín, muestra mayúsculas historiadas, intercalando interesantes xilografías que ilustran el texto bíblico y que son el objeto directo de nuestro estudio.

Ansbert en el prefacio cita a *San Agustín*, a *San Gregorio Papa* y a *San Jerónimo*, advirtiendo que no se puede interpretar el Apocalipsis en un sentido literal. Dice que los Padres enseñaron tres modos de visión: la visión corporal, la espiritual y la intelectual. La visión corporal la tenemos por los ojos de la carne; por ellos

- (1) VAN DER MEER, F. *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Coproduction Chêne, Fonds Mercator, 1978, pág. 33.
- (2) Contiene un total de 23 miniaturas a toda página, de grandes dimensiones, 19x26 cm., la primera de las cuales representa varias escenas referentes a la vida de San Juan Evangelista. Todas ellas vienen reproducidas en el libro citado de *Frédéric van der Meer*.
- (3) La edición corrió a cargo de *Euchario Cervicornio* y fue impresa por *Godofredo Hitroipio*, rigiendo el orbe cristiano *Paulo III*, *Carlos V* y *Fernando I*.



conocemos el cielo y la tierra, el sol, la luna y las estrellas, los montes y campos, mares, tempestades y ríos, hombres, animales, monstruos, bestias, serpientes y peces... La visión espiritual, ajena totalmente a los sentidos corporales, se muestra por analogía y similitud con las cosas corporales. La visión intelectual manifiesta a los videntes la misma verdad de las cosas. Según esto, San Agustín se inclina por la visión espiritual, San Jerónimo por la intelectual y Ansbert adopta una postura entre uno y otro. Tras intercalar una oración en el texto, que concluye con las palabras del Salmo 69: "Deus, in adiutorium meum intende; domine, ad adiuvandam me festina", el autor comienza los comentarios al Apocalipsis de Juan.

Respecto de la configuración artística, los motivos utilizados en las letras historiadas suelen repetirse, siendo los más frecuentes los "putti" alados y elementos vegetales, además de alguna que otra figura animal o monstruo híbrido. De estilo renacentista, revelan la impronta del arte germano.

El autor anónimo de las xilografías que alternan con el texto sigue, en líneas generales, el Apocalipsis de Alberto Durero, dado el gran impacto que esta obra, única en su género, tuvo en la época. *Emile Mâle* aduce, para explicar la gran difusión del Apocalipsis en los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, tanto entre católicos como protestantes, la aparición de las ilustraciones de Durero sobre este libro profético, en 1498. Según él "los dibujos de Durero fueron revestidos del mismo carácter de eternidad que la palabra de San Juan; no hacía falta, se pensaba, más que imitarlos. Y, en efecto... todos los Apocalipsis del siglo XVI derivan, directamente o por intermediarios, del Apocalipsis de Durero. Porque Durero se apropió del Apocalipsis como *Dante del Infierno*".<sup>4</sup> Mas Durero también se inspiró en fuentes más antiguas, cual las xilografías de la Biblia de Colonia (1478-1479), y, sobre todo, la copia que hizo de éstas *Koberger* en la Biblia de Nuremberg (1483).

De este modo Durero, cual un nuevo visionario, iba a erigirse con sus grandiosos grabados en madera en el punto de referencia indiscutible del más espectacular tema iconográfico. Como dice *Frédéric van der Meer*, "a partir de 1500, Durero tuvo el monopolio del Apocalipsis".<sup>5</sup> El propio *Erasmus de Rotterdam* hizo un encomiable elogio de estas xilografías, los maestros vidrieros franceses lo copiaban en sus cartones y hasta los italianos lo admiraban. Como es natural, en Alemania se hizo la copia más interesante del gran maestro en la Biblia ilustrada de *Wittenberg* (1522), donde se introdujeron

algunas modificaciones desdoblado en distintas escenas algunas planchas. A ésta siguieron en 1523, en la propia Alemania, otras tres ilustraciones del Apocalipsis, debidas a *Burgkmair*, *Sheifelin* y *Holbein*, en las que la influencia de Durero es innegable. *Hans Sebald Beham*, su discípulo, hizo dos versiones. También todas la Biblias ilustradas de lengua alemana, tenían como modelos la obra de Durero completada por la Biblia de *Wittenberg*. La propia Francia conoció este notorio influjo,<sup>6</sup> así como los Países Bajos en la bellísima serie de ocho gobelinos tejidos en Bruselas en el taller de *Guillermo de Pannemaker*, de 1540 a 1553, y hoy en España decorando el Valle de los Caídos.

La primera edición del Apocalipsis de Durero se hizo en 1498 y contenía quince xilografías, a las que se añadió, en la de 1511, una portada que, estilísticamente, había perdido mucha de la fuerza expresiva original, convirtiéndose en contorno puro en sentido italiano.<sup>7</sup>

En éste contexto, tan distinto y, a la vez, tan próximo a los acontecimientos del primer milenio, donde alcanzaron gran fama los "Beatos" hispanos,<sup>8</sup> hemos de situar los diez libros sobre el Apocalipsis de Ambrosio Ansbert. El autor anónimo de las xilografías no sólo refleja el influjo de Durero, sino también el de la Biblia de *Wittenberg*, como se pone de manifiesto claramente en el pasaje de los dos testigos y la Bestia, que no aparece en Durero. En algunos casos las láminas del gran maestro de Nuremberg quedan desdobladas en el Apocalipsis de Ansbert, como podemos comprobar; en otros, no hay correspondencia alguna puesto que existen escenas incluidas en este último, que

(4) MÂLE, E. *L'art religieux de la fin de Moyen Age en France*, París, Librairie Armand Colin, 1969, págs. 443-444.

(5) Ver VAN DER MEER, Ob. cit. pág. 288.

(6) MÂLE, E. Ob. cit. págs. 448-450.

(7) KÖRTE, W. *El Apocalipsis de Durero*, Madrid, Alianza Editorial, 1981; Cuenca, Ediciones Cero-Ocho, 1981, pág. 7

(8) Ver. PÉREZ BUSTAMANTE, R. "Catálogo, Exposición y Simposio sobre los códices del comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana". *Altamira*, 1976, págs. 555-558.

• MADINAVEITIA, A. (coord.), *Los beatos*, Exposición Junio-Septiembre 1986, Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid 1985.

• MADINAVEITIA, A. (dir.) *Los beatos. Europalia 85, España*, Exposición Chapelle Nassau, Bibliotheque royale Albert Ier. 26 de sep.-30 de nov. 1985, (S.L.), Luis Revenga, 1985.

• ECO, U. "A la espera del milenio. El Beato de Fernando y Sancho", F.M.R. (Franco María Ricci), 1/1991, N. 7. págs. 18-46.

• SILVA VERÁSTEGUI, S. de, *Los beatos*, Madrid, Historia 16, 1993.

• WILLIAMS, J. *The illustrated beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, London, Harvey Miller, 1994, 2 vols.



# Apocalipsis in figuris



2. DURERO. Portada del Apocalipsis

Dürero no trató en absoluto. Así, frente a las quince láminas de su Apocalipsis, según la edición de 1511, el libro de Ansbert muestra veintiuna xilografías intercaladas en el texto, más la portada. Estilísticamente, pese a la notable calidad de estas maderas, quedan bastante lejos de las singulares e irrepetibles obras maestras de Dürero.<sup>9</sup>

En principio la portada difiere claramente en ambas. La de Dürero, que aparece por primera vez en la edición latina de 1511 como dijimos, muestra tan sólo la inscripción "Apocalipsis in figuris" y a San Juan en actitud de escribir, contemplando en el cielo a la Mujer apocalíptica con su Hijo radiantes de luz (Fig. 2). Esta escena se mantiene en el libro de Ansbert, pero con los personajes de cuerpo entero (Fig. 3), presentando además otras escenas como el bautismo de Cristo por Juan el Bautista en el Jordán,



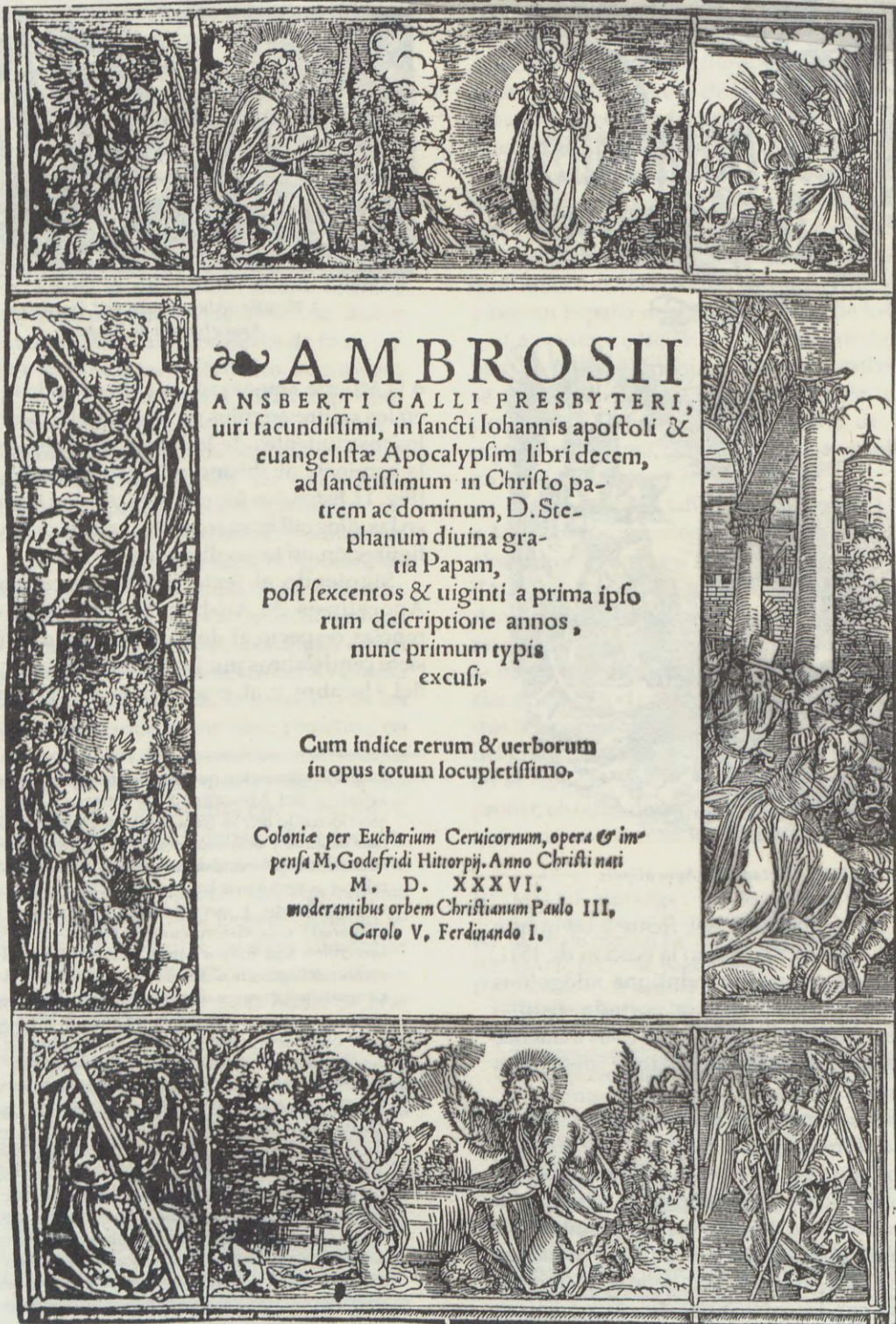
3. Detalle de la portada de Libri decem Apocalypsim de Ansbert

o la Muerte amenazadora al final de los tiempos, y en los cuatro ángulos sendos ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, el ángel arrojando a la serpiente al abismo y la prostituta de Babilonia (Fig. 1). Estos dos últimos temas están representados en las xilografías intercaladas en el texto, aunque con figuración un tanto diferente.

Siguiendo el texto bíblico, apreciamos en el Apocalipsis de Ansbert concomitancias y diferencias respecto al de Dürero. Así la visión de los siete candelabros por Juan,<sup>10</sup> presenta de pie al Hijo del Hombre y al evangelista recostado (Fig. 5),

- (9) Pese a la afirmación que aquí sostenemos, respecto al valor artístico del Apocalipsis de Dürero, Louis Reau, aún reconociendo que se trata posiblemente de su obra maestra más original y más auténticamente germana, le achaca que su interpretación está demasiado sujeta al texto, es muy literal, que el aguafuerte hubiera traducido más adecuadamente su significado, y que le faltó imaginación. Nos parece exagerada esta visión, cuando Dürero contribuye precisamente a una mayor intelección del mensaje bíblico sin escatimar la grandiosidad de la imagen. Respecto a la técnica xilográfica, tan maravillosamente ejecutada, basta contrastarla con sus inmediatos antecedentes, la Biblia de Colonia y la de Nuremberg, así como con la multitud de imitaciones posteriores, para calibrar su valía. Respecto de las tesis sostenidas por Reau, ver *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, vol. II, *Nouveau Testament*, Paris, P.U.F. 1957, págs. 676-677 (Traducción: *Iconografía del arte cristiano*, T. 1, vol. 2, *Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pág. 699).
- (10) *Apocalipsis*, 1, 12-17: "Me volví a ver qué voz era la que me hablaba y al volverme, vi siete candelabros de oro, y en medio de los candelabros como a un Hijo de hombre, vestido de una túnica talar, ceñido el pecho con un ceñidor de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos, como la lana blanca, como la nieve; sus ojos como llama de fuego; sus pies parecían de metal precioso acrisolado en el horno; su voz como ruido de grandes aguas. Tenía en su mano derecha siete estrellas, y de su boca salía una espada aguda de dos filos; su rostro, como el sol cuando brilla con toda su fuerza. cuando le vi, caí a sus pies como muerto..."





# AMBROSII

ANSBERTI GALLI PRESBYTERI,  
 uiri facundissimi, in sancti Iohannis apostoli &  
 euangelistæ Apocalypsim libri decem,  
 ad sanctissimum in Christo pa-  
 trem ac dominum, D. Ste-  
 phanum diuina gra-  
 tia Papam,  
 post sexcentos & uiginti a prima ipso-  
 rum descriptione annos,  
 nunc primum typis  
 excusi.

Cum indice rerum & uerborum  
 in opus totum locupletissimo.

Coloniæ per Eucharium Ceruicornum, opera & im-  
 pensa M. Godefridi Hitorpij. Anno Christi nati  
 M. D. XXXVI.  
 moderantibus orbem Christianum Paulo III,  
 Carolo V, Ferdinando I.

1. Portada de Libri decem Apocalypsim de Ambrosio Ansbert





4. DURERO. San Juan contempla los 7 candelabros



5. Libri decem Apocalypsim de Ansbert.  
Visión de los 7 candelabros



6. DURERO. San Juan ante el trono de Dios y ante los  
veinticuatro ancianos



7. Libri decem Apocalypsim de Ansbert.  
Visión del trono de Dios en el cielo





8. DURERO. *Los Cuatro Jinetes*

recordando la miniatura del Apocalipsis flamenco de la Biblioteca Nacional de París (hacia 1400) antes citado; sin embargo se asemeja en la cabeza llameante con la espada que sale de su boca y las siete estrellas en su mano diestra (Fig. 4). La diferencia entre los candelabros inclina de forma determinante la balanza a favor del joven maestro, gran conocedor de la técnica de la orfebrería, por haberle introducido su padre en este arte.

La segunda teofanía, con la visión de Cristo en majestad entre los cuatro animales y los veinticuatro ancianos, se confunde frecuentemente con la visión del Cordero con el libro de los siete sellos, como en este caso.<sup>11</sup> Durero logra una perfecta conjunción entre el ámbito celeste y terrestre, partiendo de un paisaje cautivador para introducirnos en la armonía del círculo y la mandorla en torno al trono y al Cordero (Fig. 6), composición que queda rota y desvirtuada en el libro de Ansbert, reducida sólo al plano celeste (Fig. 7) y más circunscrita a la iconografía tradicional de las antiguas miniaturas, con la visión del trono y el Tetramorfos. La aparición de la *Maiestas Domini* en el arte de Occidente, distinta del Pantocrátor bizantino, se daría en el románico, inspirándose precisamente en estos textos del Apocalipsis.<sup>12</sup>



9. *Libri decem Apocalypsim de Ansbert.*  
*Visión de los Cuatro Jinetes*

A las teofanías siguen los cataclismos, divididos en tres series de siete plagas, presentados por la apertura de los siete sellos, los siete toques

(11) *Apocalipsis*, 4, 1-11: "...Vi que había un trono en el cielo, y Uno sentado en el trono... Vi veinticuatro tronos alrededor del trono, y sentados en los tronos, a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas... En medio del trono, y en torno al trono, cuatro Seres llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Ser es como un león; el segundo Ser, como un novillo; el tercer Ser tiene un rostro como de hombre; el cuarto Ser es como un águila en vuelo. Los cuatro Seres tienen cada uno seis alas, están llenos de ojos todo alrededor y por dentro, ..."; *Apoc.* 5, 1-10: "Vi también en la mano derecha del que está sentado en el trono un libro... sellado con siete sellos... vi de pie en medio del trono y de los cuatro Seres y de los Ancianos un Cordero como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos..."

(12) PLAZAOLA, J. *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, B.A.C. 1996, págs. 352-353.



de las trompetas y el derramamiento de las siete copas de la ira divina. En la primera serie, la apertura de los cuatro primeros sellos da lugar a la aparición sucesiva de cuatro jinetes, que personifican al Vencedor, la Guerra, el Hambre y la Peste.<sup>13</sup> Durero unificó en una sola dirección estas cuatro figuras que Koberger había mantenido aisladas, imprimiendo una fuerza tal que esta lámina vino a convertirse en viva expresión del fin del mundo (Fig. 8). Al compararla con la correspondiente xilografía de los *Comentarios* de Ansbert, en la que figura el año de su realización, 1525, comprobamos mayor dispersión en los caballeros, a la par que una distinta composición rompiendo la tremenda fuerza expansiva de los cuatro jinetes de Durero, lanzados cual dardos por una catapulta. También en este caso, y quizá por influencia de *Hans Burgkmair*, los caballos galopan sobre una pista de nubes (Fig. 9).

Este sentido unitario y de síntesis del maestro de Nuremberg, donde cielo y tierra confluyen, se hace manifiesto igualmente en la apertura del Quinto y Sexto sello,<sup>14</sup> donde, como sugiere ingeniosamente *Werner Körte*, las masas compactas de nubes adoptan la forma de un cáliz,<sup>15</sup> cuya copa contiene el altar y los degollados a causa de su testimonio, y el pie lo integran gentes de diversa condición sobre las estrellas llameantes del cielo; a uno y otro lado de este inmenso grial se ciernen el sol y la luna (Fig. 11). El artista del libro de Ansbert, siguiendo siempre un esquema rectangular, ha dividido en dos escenas distintas este grandioso escenario, mostrando la gloria por un lado y los violentos cataclismos por otro, ganando en nitidez, pero perdiendo el tremendo impacto de esta oblación martirial universal (Figs. 10 y 12).

La similitud entre ambas obras es mayor en la representación del episodio de los sellados con el sello de Dios,<sup>16</sup> a los que un ángel con dalmática signa con la Sangre del Cordero contenida en el cáliz. Sin embargo, la parte inferior de la composición está invertida respecto a la de Durero y los ángeles han perdido la vitalidad germana que les es propia (Fig. 13 y 14).

Alguna relación se observa también en la representación de dos paisajes distintos del Apocalipsis: el de la adoración del Cordero por la multitud de los elegidos<sup>17</sup> y el cordero sobre el monte Sión.<sup>18</sup> El primero fue incluido en las xilografías de Durero, el segundo en las del libro de Ansbert. En ambos casos el "Agnus Dei", portando el estandarte del triunfo, está nimbado por corona radiante y rodeado por los cuatro

Vivientes; el resto es un bosque de palmeras portadas por los mártires, acompañados de otros ángeles y santos en la obra del joven maestro (Fig. 15), o un paisaje terrestre con truncadas construcciones en la del monje benedictino (Fig. 16). En el fondo, el protagonismo corresponde al Cordero, a quien aclaman los elegidos, aunque en el segundo de los grabados no se hallan visiblemente representados. En este caso los edificios truncados aluden a la caída de la "Gran Babilonia", Roma en realidad, profetizada por uno de los tres ángeles que anuncian la hora del Juicio y que

- 
- (13) *Apocalipsis*, 6, 1-8: "...había un caballo blanco; el que lo montaba tenía un arco; se le dio una corona, y salió como vencedor para seguir venciendo... salió otro caballo, rojo; al que lo montaba se le concedió quitar de la tierra la paz para que se degollaran unos a otros; se le dio una espada grande... había un caballo negro; el que lo montaba tenía en la mano una balanza... había un caballo verduoso; el que lo montaba se llamaba Peste, y el Hades le seguía. Se les dio poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra."
- (14) *Apocalipsis*, 6, 9-17: "Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron... cuando abrió el sexto sello... se produjo un violento terremoto; el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre, y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, ... el cielo fue retirado como un libro que se enrolla, y todos los montes y las islas fueron removidos de sus asientos; los reyes de la tierra, los magnates, los tribunos, los ricos, los poderosos, y todos, esclavos o libres, se ocultaron en las cuevas y en las peñas de los montes..."
- (15) KÖRTE, W. Ob. cit. págs. 10-11.
- (16) *Apocalipsis*, 7, 1-4: "Después de esto, vi a cuatro Ángeles de pie en los cuatro extremos de la tierra, que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra,... Luego vi a otro ángel que subía del Oriente y tenía el sello de Dios vivo; y grito con fuerte voz a los cuatro Ángeles a quienes se había encomendado causar daño a la tierra y al mar: «No causéis daño ni a la tierra ni al mar ni a los árboles, hasta que marquemos con el sello la frente de los siervos de nuestro Dios». Y oí el número de los marcados con el sello: ciento cuarenta y cuatro mil sellados, de todas las tribus de los hijos de Israel".
- (17) *Apocalipsis*, 7, 9-12: "Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podía contar, de toda nación, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del trono y del Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en sus manos... Y todos los Ángeles que estaban en pie alrededor del trono, de los Ancianos y de los cuatro Seres, se postraron delante del trono, rostro en tierra, y adoraron a Dios..."
- (18) *Apocalipsis*, 14, 1-8: "Miré entonces y había un Cordero, que estaba en pie sobre el monte Sión, y con él ciento cuarenta y cuatro mil, que llevaban escrito en la frente el nombre del Cordero y el nombre de su Padre. Y oí un ruido que venía del cielo... y el ruido que oía era como de citaristas que tocaran sus cítaras... Y un segundo Ángel le siguió diciendo: «Cayó, cayó la Gran Babilonia, la que dio a beber a todas las naciones el vino del furor»"





10. Libri decem Apocalypsim de Ansbert.  
Apertura del Quinto Sello



11. DURERO.  
Apertura del Quinto y Sexto Sello



12. Libri decem Apocalypsim de Ansbert.  
Apertura del Sexto Sello

aparecen sobre una tenue nube que separa horizontalmente el cielo de la tierra.

La espectacularidad y fuerza expresiva aumenta de grado en los grabados correspondientes a la apertura del Séptimo Sello,<sup>19</sup> donde Durero amalgama en una síntesis difícil las señales cósmicas que simbolizan la ira de Yahvéh, anunciadas por las cuatro primeras trompetas: pedrisco y fuego mezclado con sangre, montaña ardiendo, estrella encendida como una antorcha, oscurecimiento parcial de los astros, fuertes lamentos del Águila ante

(19) *Apocalipsis*, 8, 1-13: "Cuando el Cordero abrió el séptimo sello se hizo silencio en el cielo, como una media hora... Vi entonces a los siete ángeles que están de pie delante de Dios; les fueron entregadas siete trompetas. Otro Ángel vino y se puso junto al altar con un badil de oro... El Ángel tomó el badil y lo llenó con brasas del altar y las arrojó sobre la tierra. Entonces hubo fragor de truenos, relámpagos y temblor de tierra... (siguen los hechos producidos tras el toque de las cuatro primeras trompetas).





13. DURERO. Sellamiento de los Hijos de Dios



14. Libri... Apocalypsim de Ansbert. Los sellados



15. DURERO:  
Adoración de los Elegidos en el Cielo



16. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
El cordero sobre el monte Sion.





17. Libri... Apocalypsim de Ansbert. La quinta trompeta



18. DURERO. Apertura del Séptimo Sello



19. Libri... Apocalypsim de Ansbert. El séptimo sello

la suerte de los mortales... (Fig. 18), versión que, aunque más simplificada, no es menos fulgurante en el libro del galo benedictino (Fig. 19). También aquí se explicita con un lenguaje surrealista la "terribilitá" provocada tras la quinta trompeta,<sup>20</sup> alusiva a la estrella caída del cielo —quizá el propio Satanás— y al Abismo, donde se hallan los ángeles caídos en espera del castigo final (Fig. 17).

(20) *Apocalipsis*, 9, 1-10: "Tocó el quinto Ángel\_ entonces vi una estrella que había caído del cielo a la tierra. Se le dio la llave del pozo del Abismo. Abrió el pozo del Abismo y subió del pozo una humareda como la de un horno grande... De la humareda salieron langostas sobre la tierra, y se les dio un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra... La apariencia de estas langostas era parecida a caballos preparados para la guerra; sobre sus cabezas tenían como coronas que parecían de oro; sus rostros eran como rostros humanos, tenían cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes eran como los del león; tenían corazas como corazas de hierro... colas parecidas a las de los escorpiones... Tienen sobre sí, como rey, al Ángel del Abismo, llamado en hebreo "Abbadón", y en griego "Apolión" (Destructor)".





20. DURERO. *La trompeta del Sexto Ángel*

Sin duda la escena más cruda del Apocalipsis de Durero es la referida a la sexta trompeta, a cuyo sonido los cuatro Ángeles desencadenados, del Eufrates, exterminan a la tercera parte de la Humanidad.<sup>21</sup> El ritmo zig-zagueante y el hábil contraposto (Fig. 20), contrastan con la escena más lenta del libro de Ansbert, cuyo ritmo sosegado no elude la crueldad del primer plano (Fig. 21), con una iconografía muy similar a la de aquél, aunque resuelta de modo más imperfecto.



21. Libri... *Apocalypsim de Ansbert.*  
*La sexta trompeta*

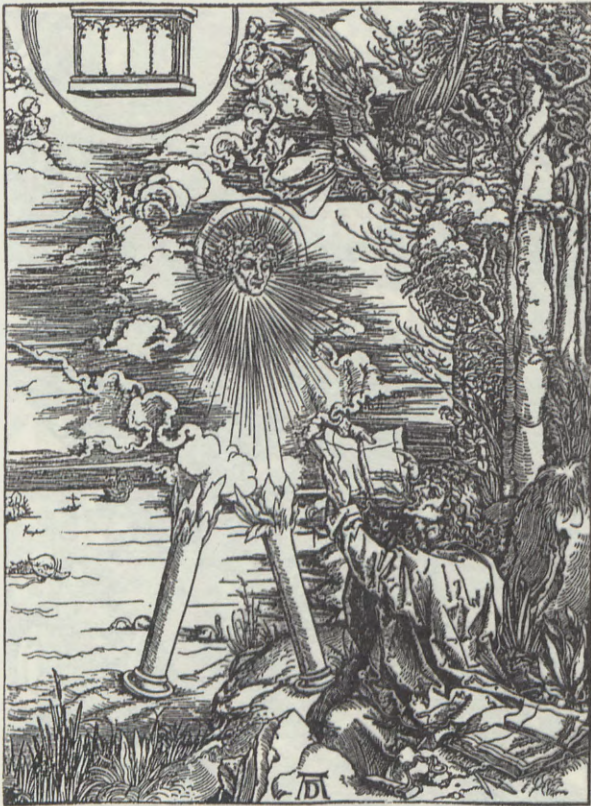
La escena del librito devorado por Juan<sup>22</sup> (Fig. 22), que recuerda la Biblia de Colonia (1478-1479), queda refrendada asimismo en los *Comentarios* de Ansbert, aunque aquí las nubes adquieren rasgos caricaturescos de rostros humanos (Fig. 23). La visión poética del ángel con su rostro como el sol y sus piernas como

(21) *Apocalipsis*, 9, 13-19: "Tocó el sexto Ángel... Entonces oí una voz que salía de los cuatro cuernos del altar de oro que está delante de Dios, y decía al sexto Ángel que tenía la trompeta: «Suelta a los cuatro ángeles atados junto al gran río Eufrates»... El número de su tropa de caballería era de doscientos millones... las cabezas de los caballos (eran) como cabezas de león y de sus bocas salía fuego, humo y azufre... sus colas semejantes a serpientes..."

(22) *Apocalipsis*, 10, 1-11: "Vi también a otro Ángel poderoso, que bajaba del cielo envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza, su rostro como el sol y sus piernas como columnas

de fuego. En su mano tenía un librito abierto... La voz que yo había oído desde el cielo me habló otra vez y me dijo: «Vete, toma el librito que está abierto en la mano del Ángel, el que está de pie sobre el mar y sobre la tierra». Fui donde el Ángel y le dije que me diera el librito. Y me dice: «Toma, devóralo; te amargará las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel». Tomé el librito de la mano del Ángel y lo devoré; y fue en mi boca dulce como la miel; pero cuando lo comí, se me amargararon las entrañas. Entonces me dicen: «Tienes que profetizar otra vez contra muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes»"





22. DURERO.  
San Juan devora el libro



23. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
El librito devorado



24. Biblia de Wittenberg (1534).  
Los dos testigos y la Bestia



25. Libri... Apocalypsim de Ansbert. Los dos testigos.





26. DURERO. *Visión de la Mujer y de la Serpiente*

columnas de fuego, adquiere expresión dramática al recibir Juan la orden de devorar el libro, símbolo de la propagación del mensaje profético, dulce y amargo al mismo tiempo, por los sufrimientos que entraña a la Iglesia. La apasionada figura del evangelista comiendo afanoso el librito podría encarnar al propio Durero, ávido de conocer el texto revelado del Apocalipsis. Su cotejo con el "otro Juan" de Ansbert, de reposada actitud, revela a las claras la diferencia de planteamientos.

Aunque Durero no lo incluye entre sus láminas, hay que hacer referencia a una ilustración intercalada en aquél referida a los dos testigos y la Bestia, que se inspira claramente en la Biblia de Wittenberg de 1534, y, por tanto, dos años anterior a la edición de los *Comentarios sobre el Apocalipsis* objeto de nuestro estudio. El texto bíblico en que se basa tiene principalmente dos componentes: la medición del templo y el enfrentamiento de los dos testigos con la Bestia,<sup>23</sup> tal como aparece en ambas xilografías, pero con planteamientos bien distintos como veremos.



27. *Libri... Apocalypsim de Ansbert. Visión de la mujer y de la serpiente*

Según la interpretación del libro del Apocalipsis el templo simboliza a la Iglesia, y es medido en señal de que será respetado; la Bestia es el Imperio romano que persiguió a los cristianos, y los dos testigos podrían ser *Pedro* y *Pablo*, aunque se les ha identificado con otros personajes también. Sin embargo en la Biblia de Wittenberg, la escena, que se desarrolla exactamente en el interior de la Iglesia de esta ciudad alemana donde predicó *Lutero*, presenta como testigos a dos predicadores

(23) *Apocalipsis*, 11, 1-13: "Luego me fue dada una caña de medir parecida a una vara... (luego se habla de los testigos). Pero cuando hayan terminado de dar testimonio, la Bestia que surja del Abismo (Nerón) les hará la guerra, los vencerá y los matará... Pero, pasados los tres días y medio, un aliento de vida procedente de Dios entró en ellos y se pusieron de pie y un gran espanto se apoderó de quienes los contemplaban".





28. DURERO. *San Miguel lucha contra la serpiente*

evangélicos que se enfrentan a la Bestia coronada por la tiara pontificia, con una clara postura sectaria contra la figura del Papa (Fig. 24). Por ello la xilografía que aparece en la obra del ilustre benedictino ha sustituido la tiara por una corona y las arquitecturas de grandes pilares por ligeras columnas, en tanto que la Bestia aparece en actitud sumisa y vencida frente a los dos testigos (Fig. 25).

(24) *Apocalipsis*, 12, 1-16: "Un gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Apareció otra señal en el cielo, una gran Serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. La Serpiente se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz. La Mujer dio a luz un Hijo varón... y fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. La Mujer huyó al desierto... Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con la Serpiente. Fue arrojada la gran Serpiente, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás... y sus Ángeles fueron arrojados con ella... Cuando la Serpiente vio que había sido arrojada a la tierra, persiguió

La narración bíblica alcanza quizá su cota más dramática en la visión de la Mujer y de la Serpiente, con la secuencia interpolada de la lucha de *San Miguel* contra el dragón infernal.<sup>24</sup> El capítulo es interpretado por Durero en dos pasajes distintos (Fig. 26 y 28), en tanto que en el libro de Ansbert sólo aparece el primero (Fig. 27). La Mujer simboliza al Pueblo de Dios, aunque también se ha visto en ella a la Virgen María, dando origen en el arte a la llamada Virgen Apocalíptica o preexistente, que hallamos en los "Beatos" españoles, y con anterioridad en el primer milenio. Su iconografía es muy variada, presentándose con o sin alas según el instante que reproduzca del texto bíblico, y está íntimamente relacionada con la imagen de la Inmaculada Concepción.<sup>25</sup> Contra esta grácil figura, más robusta en la versión del anónimo autor de los *Comentarios* del galo benedictino, vomita la Serpiente un río, que es figura del Imperio romano perseguidor de la Iglesia. Durero completa la interpretación del capítulo con las vigorosas imágenes de Miguel y sus ángeles combatiendo al diablo y sus secuaces, quedando en lontananza un idílico paisaje terrestre de gran detallismo.

Los rasgos de la Bestia recuerdan los de una magnífica xilografía del *Liber Chronicarum* de Schedel, realizada por *Michael Wolgemut* el maestro de Durero, referida en este caso a otro pasaje del Apocalipsis donde la Bestia capturada, y con ella el falso profeta que estaba a su servicio, son arrojados vivos al lago del fuego.<sup>26</sup> Es precisamente la secuencia final del primer combate escatológico entre el caballero "Fiel" y "Veraz" con sus ejércitos de blancas vestiduras y la Bestia con los reyes de la tierra acompañados de los suyos,<sup>27</sup> que sí reprodujo el libro de Ansbert, aunque en este caso no aparece el falso profeta (Fig. 36).

a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto... Entonces la Serpiente vomitó de su boca detrás de la Mujer como un río de agua, para arrastrarla con su corriente. Pero la tierra vino en auxilio de la Mujer: abrió la tierra su boca y tragó el río vomitado de la boca de la Serpiente..."

(25) Ver TRENS, M. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, págs. 55-64.

(26) *Apocalipsis*, 19, 20.

(27) *Apocalipsis*, 19, 17-20: "Luego vi a un Ángel de pie sobre el sol que gritaba con fuerte voz a todas las aves que volaban por lo alto del cielo: «Venid, reuníos para el gran banquete de Dios, para que comáis carne de reyes»,... Pero la Bestia fue capturada, y con ella el falso profeta..."





32. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
Las siete plagas de las siete copas.

En un afán de síntesis, Durero, frente a lo que ocurre en aquél, une el capítulo de las dos bestias<sup>28</sup> con el de la siega o exterminio de las naciones paganas,<sup>29</sup> aunque reduciéndolo a la visión del *Hijo del Hombre* (Fig. 30). Las dos bestias, que significan los falsos mesías y falsos profetas anunciados por Cristo, muestran rasgos de una fuerte expresividad en la línea del arte germano, que contrasta grandemente con el bestiario de los "Beatos" hispanos, dotados de extraordinaria fantasía.<sup>30</sup> En Ansbert las bestias se hallan disociadas (Fig. 29) de la escena de la siega y de la vendimia (Fig. 31), quedando asimismo simplificada la efigie del Hijo del hombre, envuelto en radiante mandorla y con la hoz en la diestra. Su sentido descriptivo contrasta con la grandiosidad alcanzada por aquél, lo cual se observa igualmente en la apretada narración de las siete plagas de las siete copas,<sup>31</sup> que Durero elude, las cuales vierten el "furor de Dios" sobre la tierra, el mar, los ríos y manantiales de agua, el sol, el trono de la Bestia, el gran río Eufrates y el aire (Fig. 32). Es quizá la ilustración menos feliz de cuantas contiene el tratado.

No ocurre así con la Ramera de Babilonia,<sup>32</sup> más simplificada y dividida en dos escenas (Figs. 33 y 35) que Durero une, en espectacular alarde de ejércitos celestes, de artificiosos fuegos y, sobre todo, de elegancia veneciana en la indumentaria y joyas (Fig. 34).

(28) *Apocalipsis*, 13, 1-13: "Y vi surgir del mar una Bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas... y la Serpiente le dio su poder y su trono y gran poderío... vi luego otra Bestia que surgía de la tierra y tenía dos cuernos como de cordero, pero hablaba como una serpiente..."

(29) *Apocalipsis*, 14, 14-20: "Miré entonces y había una nube blanca, y sobre la nube sentado uno como Hijo de hombre, que llevaba en la cabeza una corona de oro y en la mano una hoz afilada. Luego salió del Santuario otro Ángel gritando con fuerte voz al que estaba sentado en la nube: «Mete tu hoz y siega, porque ha llegado la hora de segar; la mies de la tierra está madura...» Y salió del altar otro Ángel, que estaba encargado del fuego, y gritó con fuerte voz al que tenía la hoz afilada: «Mete tu hoz afilada y vendimia los racimos de la viña de la tierra, porque están en sazón sus uvas». El Ángel metió su hoz a la tierra y vendimió la viña de la tierra y lo hecho todo en el gran lagar del furor de Dios. Y el lagar fue pisado fuera de la ciudad y brotó sangre del lagar hasta la altura de los frenos de los caballos en una extensión de mil seiscientos estadios".

(30) Ver YARZA LUACES, J. "Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos", *Traza y Baza*, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Palma de Mallorca, 1974, págs. 51-75.

(31) *Apocalipsis*, 16, 1-16.

(32) *Apocalipsis*, 17, 1-5: "... Y vi a una mujer sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, y en su frente un nombre escrito —un misterio—: «La Gran Babilonia, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra»"; *Apocalipsis*, 18-2: "(El Ángel) gritó con voz potente: «¡Cayó, cayó la Gran Babilonia! Se ha convertido en morada de demonios, en guarida de toda clase de espíritus inmundos, en guarida de toda clase de aves inmundas y detestables»"; *Apocalipsis*, 18, 17-21: "... Todos los capitanes, oficiales de barco y los marineros, y cuantos se ocupan en trabajos del mar, se quedaron a distancia y gritaban al ver la humareda de sus llamas: «¿Quién como la Gran Ciudad?» Y echando polvo sobre sus cabezas, gritaban llorando y lamentándose... Un Ángel poderoso alzó entonces una piedra, como una gran rueda de molino, y la arrojó al mar diciendo: «Con esta violencia será arrojada Babilonia, la Gran Ciudad, y no aparecerá ya más»"; *Apocalipsis*, 19, 11-14: "Entonces vi el cielo abierto y había un caballo blanco; el que lo monta se llama "Fiel" y "Veraz"... viste un manto empapado en sangre y su nombre es: Palabra de Dios. Los ejércitos del cielo, vestidos de lino blanco y puro, le seguían sobre caballos blancos".





29. Libri... Apocalypsim de Ansbert. La Bestia de las siete cabezas y la Bestia de los cuernos de cordero



30. DURERO. La Bestia de siete cabezas y la Bestia de los cuernos de cordero



31. Libri... Apocalypsim de Ansbert. La siega y la vendimia de las naciones

Las nubes, en arremolinada diagonal, separan al caballero celestial y a la multitud que le sigue, de dos figuras angélicas. Una de ellas lleva la piedra que va a arrojar al mar, la otra señala a Babilonia en llamas y a la Prostituta cercada por el fuego, símbolo por igual de la ciudad maldita. De hecho, la interpretación del pasaje bíblico, nos dice que la Ramera es Roma y la Bestia el propio *Nerón*. Mas este doble sentido de la gran Meretriz se rompe en el tratado del benedictino, al separar ambas figuraciones simbólicas, que adquieren un tono más realista y anecdótico. Sin duda, la fuente que sirvió de inspiración en este caso para mostrar a la Babilonia alegorizada fue la xilografía de *Lucas Cranach*, inspirada, a su vez, en Durero, realizada para el Nuevo Testamento de Lutero, publicado en 1522, aunque el anónimo autor de las xilografías del libro de Ansbert, sustituyó la tiara pontificia por una corona. Esta xilografía de Lucas Cranach, integrada en la Biblia de Wittenberg, a la que ya hemos aludido anteriormente, ha hecho pensar a ciertos autores que entre los devotos adoradores de la Seductora, que aquí representa al papado tendenciosamente, se hallan *Carlos V*, *Fernando I*, el elector de Sajonia y *Tetzel*, que predicó las indulgencias para la construcción de San Pedro del Vaticano.<sup>33</sup>





33. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
La celebre Ramera



34. DURERO. La Ramera de Babilonia



35. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
La caída de Babilonia.

La última de las láminas de Apocalipsis de Dürero (Fig. 38) sufre también un desdoblamiento en Ansbert, separando la visión de la Jerusalén mesiánica (Fig. 39), de la caída de Satanás en el Abismo<sup>34</sup> (Fig. 37). La composición es bastante similar en ambos casos, lo que revela en el segundo una mayor sujeción al modelo. La supeditación al texto bíblico es más literal en el libro de los *Comentarios*, como puede observarse en el pozo que representa el Abismo, donde encontramos un

(33) La xilografía de Lucas Cranach se halla reproducida en *L'Apocalypse dans l'art* de Van der Meer, ob. cit. pág. 308.

(34) *Apocalipsis*, 20, 1-3: "Luego vi un Ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del Abismo y una gran cadena. Dominó a la Serpiente, la Serpiente antigua —que es el Diablo y Satanás— y la encadenó por mil años. La arrojó al Abismo, la encerró y puso encima los sellos, para que no sedujera más a las naciones hasta que se cumplieran los mil años..."; *Apocalipsis*, 21, 9-12: "Entonces vino uno de los siete Ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete últimas plagas, y me habló diciendo: «Ven, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero». Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusalén... Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce Ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel".





36. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
El primer combate escatológico

paralelo con la xilografía alusiva a la quinta trompeta, donde también cae la estrella, símbolo de Satán, como interpreta la exégesis (Fig. 17). El episodio, un tanto caricaturesco, contrasta con el sentido heroico de otras composiciones, quizá para ponderar fundamentalmente la felicidad de la Jerusalén mesiánica, que prefigura la Jerusalén celestial, y cuyos rasgos estaban ya anticipados en Ezequiel 40-48.

El procedimiento de desdoblamiento que hemos advertido en las xilografías de los *Comentarios al Apocalipsis*, de Ambrosio Ansbert, no fue original, ya que la Biblia luterana de Wittenberg, ilustrada en 1522 en el taller de Lucas Cranach, e inspirada también en Durero, como se ha dicho, había procedido del mismo modo para conseguir mayor claridad en las planchas demasiado densas del

maestro de Nuremberg. Mas lo que se ganó en simplicidad se perdió en intensidad e imaginación.

Otras muchas obras reflejaron en Alemania la influencia del Apocalipsis de Durero. A la publicación de la Biblia de Wittenberg en 1522, siguió la edición completa de 1534, publicada por *Hans Lufft*, en la que se utilizaron los mismos tacos xilográficos; de 1538 es *Apocalypsis icones*, obra probable del maestro *Johann Franck*. Habría que citar también la Biblia llamada de *Glockendon* en la biblioteca de *Wolfenbüttel* o las imitaciones de *Schäufelein* o de *Holbein*, ambas de 1523, o la de *Burgkmair*, en una copia menos servil que aquellas, algunas de las cuales ya citamos, o, ya en el siglo XIX, los dibujos realizados a partir de 1848 por el prerrafaelista *Peter Cornelius* para los frescos del Campo Santo de los *Hohenzollern*, en la catedral luterana de Berlín.<sup>35</sup>

De su influjo en otros países hemos hecho al principio alguna referencia. No nos resta sino recordar que, a las puertas ya del Tercer Milenio, adquieren nuevas resonancias las páginas de este libro profético que, si bien se inspiró en la literatura apocalíptica del Antiguo Testamento y en los mitos de Egipto y la astrología babilónica, ejerciendo a su vez un enorme influjo a través de los siglos, todavía ha servido de fuente de inspiración a artistas de nuestro siglo, como *Max Beckmann* (1884-1950), el más simbólico de los expresionistas alemanes, que en la ciudad holandesa de Amsterdam realizó, entre 1941 y 1942 la serie sobre el Apocalipsis y dos ediciones bibliográficas sobre el mismo tema. Esta serie la componen veintisiete litografías en blanco y negro. Más en ellas el Apocalipsis sirve de base para interpretar el descalabro del racionalismo occidental, manifiesto en las contiendas bélicas, y las expresivas pero simplificadas formas quedan lejos de la maestría de los genios. Aún las xilografías del anónimo autor del libro de Ansbert, pese a inspirarse en Durero, conservan la fuerza del expresionismo alemán de antaño. Pero hoy el mensaje supera las formas. ¿Es esto legítimo?

En esta línea y, a modo de corolario, quisiéramos reproducir las palabras que figuran en el libro sobre la exposición "Apocalipsis de Pancorbo" de *Delfin Gómez Grisaleña*, integrada por cuadros que tienden a la abstracción, y que patrocinó hace unos años la Universidad Pontificia de Salamanca:

(35) REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, v. II. *Nouveau Testament*, ob. cit. págs. 677-678.





37. ---Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
El ángel arroja a la serpiente al Abismo



38. DURERO. Satanás es arrojado al Abismo, y visión de la  
Jerusalén mesiánica.



39. Libri... Apocalypsim de Ansbert.  
La Jerusalén mesiánica

“Si la contemplación de este Apocalypsim contribuye a disipar en algo tus dudas, si entrevés la meta de la difícil andadura humana, la visión y la palabra, que ahora se te ofrecen, habrán conseguido su verdadero propósito”.<sup>36</sup> No hay duda de que en Durero se consiguió. ¿Ocurrió lo mismo con sus seguidores?

ASUNCION ALEJOS MORAN  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

(36) La exposición tuvo lugar en la Universidad Pontificia de Salamanca, del 25 de abril al 15 de mayo de 1994. Ver también el libro de Felipe F. Ramos, *Los enigmas del Apocalypsim*, editado por la Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 1993.



# EL ARPA EN VALENCIA<sup>1</sup>

## I. LOS PRIMEROS TIEMPOS

### *Prehistoria y Edad Antigua*

No son pocos los etnomusicólogos modernos que justifican la riqueza melódica y rítmica de la música folclórica española y la extraordinaria variedad de nuestra organología instrumental, gracias a la cantidad de pueblos que desde bien antiguo llegaron a la Península Ibérica. En cuanto al arpa se refiere, es claro que todos los invasores dejaron huella en cordófonos con forma de arpa o pertenecientes a la familia de este instrumento. Celtas, fenicios, griegos, romanos y árabes llegaron hasta las costas mediterráneas de Valencia por el Mare Nostrum a través del amplio litoral levantino, por lo que Levante fue el centro donde se amalgamaron las influencias procedentes de Europa y las que penetraron por el Sur y por el Mediterráneo, originarias tanto del Norte de África y del Próximo Oriente, como del Suroeste y Sudoeste asiático.

Los propios etnomusicólogos defienden que el arco del hombre primitivo fue mucho antes un instrumento musical que un utensilio de caza o de defensa. Si esta hipótesis se pudiera demostrar, el arpa, con forma primaria de monocordio arqueado, sería uno de los instrumentos más antiguos, y no sólo de la historia de la música sino de la historia misma de la humanidad. Más, ciñéndonos a España, ¿cómo no reconocer reminiscencias de arcos, sean musicales o de caza, en alguna de sus múltiples pinturas rupestres?

Como decíamos al comienzo, varios de nuestros invasores nos legaron las bases del arpa culta mediterránea,<sup>2</sup> pudiéndose afirmar que este instrumento no es que haya tenido sus edades doradas en momentos determinados, sino que, por el contrario, no ha faltado nunca en la trayectoria histórica valenciana.

En los primeros años de la Era Cristiana, la Europa recién evangelizada sufre las restricciones impuestas por la Patrística que se dejan sentir especialmente

en el arte; y del arte la música fue la especialidad más castigada porque la música litúrgica había llegado a tal grado de desorden que la Iglesia empezó a corregir drásticamente sus defectos de forma y expresión.

Dentro de la música, además, ciertos cordófonos como el arpa, debieron hacer frente a dos agravantes: la forma plástica y el sonido, sensuales una y otro; sin olvidar una entonces reciente tradición por la cual estos cordófonos simbolizaban culturas con ideologías paganas. Sin embargo, los mismos Padres de la Iglesia comenzaron a reconsiderar la condición del arpa como instrumento bíblico, símbolo del *Rey David* y mencionado más de cuarenta veces en los Textos Sagrados. Así es como empieza a representarse el arpa en los códices litúrgicos, con forma angular o triangular y en ésta última, con la columna, o tercer lado que cerraba el triángulo, aparecía el rey David representado a través de un torso humano<sup>3</sup> de cuyo cuello pendía un arpa que era tañida con ambas manos. Al tocar el tema de las simbologías es imposible pasar por alto una serie de elementos que la religión católica heredó de la antigüedad y ésta, a su vez, de las culturas del Próximo y Lejano Oriente, representando una serie de símbolos a través de las formas de los cordófonos (arpas o similares) y de la distribución de las cuerdas.

Platón comparaba el alma con la tensión de las cuerdas de la lira, que debían estar perfectamente templadas para que la tensión fuera correcta.<sup>4</sup> Al

- (1) Basado en la conferencia ofrecida en el Aula de Humanidades y Ciencias Valenciana, de la Semana de música de 1991 y el artículo publicado en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, n.º 70. Valencia, 1993, pp. 239-267.
- (2) La frecuente decoración de liras de diversas formas en platos, vasos y vasijas demuestran la presencia musical de cordófonos predecesores del arpa.
- (3) Véase *El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento*. "Los instrumentos del Pórtico", capítulo firmado por F. Luengo. Cuadernos de Música en Compostela. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 1988, p. 80.
- (4) *Ibidem*.



hablar del temple perfecto como equilibrio del alma saltamos a la antigua China para recordar la máxima confuciana: "la música del hombre de mente noble es suave y delicada, conserva un carácter uniforme, anima y conmueve. Un hombre así no abriga dolor o pena en su corazón: los movimientos violentos o agresivos le son ajenos".<sup>5</sup> Además los monjes budistas adoptaron el *ch'in*, especie de cítara porque "ch'in" significaba literalmente "prohibir", es decir, reprimir las malas pasiones, rectificar el corazón y guiar las acciones del cuerpo<sup>6</sup> de ahí que se convirtiera en el instrumento ideal de los filósofos para simbolizar la expresión de las cualidades humanas.

Es evidente que la Iglesia Católica tomó ciertas simbologías de pueblos considerados como filosóficos, simbologías que amplió con matices puramente cristianos. Cuatro únicas cuerdas tenía la lira primitiva que representaban las estaciones y los elementos, este instrumento era conocido con el nombre de Tetracordio.<sup>7</sup> Terpandro<sup>8</sup> añadió tres cuerdas a la lira, dotándola definitivamente de la escala de siete notas, que sería la base de las teorías de Occidente. Los nombres de las siete HARMONIA (o notas) en el género diatónico fueron sacados de los diferentes distritos del Asia Menor, donde, según la tradición, se dice que tales modos estuvieron en uso: *Hipodoria* de La a La; *Hipofrigia* de Sol a Sol; *Hipolidia* de Fa a Fa; *Doria* de Mi a Mi, *Frigia* de Re a Re; *Lidia* de Do a Do y, por fin, *Mixolidia* de Si a Si. Como se puede observar los grados de la escala fueron usados en principio en forma descendente y sus nombres primitivos sufrieron varios cambios.<sup>9</sup>

### Edad Media

La religión católica heredó de Grecia la forma triangular del arpa, llamada "magadis"<sup>10</sup> porque en virtud de su número de cuerdas permitía "contrapuntear" los sonidos, que era el significado del vocablo.

No obstante, todavía en los últimos años de la Alta Edad Media encontramos el bastidor cerrado, provisto de columna, clavijero y cuerpo sonoro; arpas de forma triangular regular que evidentemente representaban el número perfecto: el tres, símbolo inequívoco de la Trinidad. Con este tipo de instrumento se identificaron también las arpas del románico. Tanto en los Pórticos de la Gloria, con las características representaciones de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis,<sup>11</sup> como en los miniados de la época, se puede observar la

constante representación de arpas de forma triangular, con siete cuerdas,<sup>12</sup> la escala completa (nuevamente heredada de la Antigua Grecia); o múltiplos de tres, en principio (nueve cuerdas), y enseguida, con diez cuerdas, otra clara simbología de la religión católica:<sup>13</sup> los Diez mandamientos de la Ley Divina. Y estos instrumentos no sólo se pueden ver en el ambiente religioso,<sup>14</sup> sino que los encontramos en los códices costumbristas de la época,<sup>15</sup> donde curiosamente podemos observar en contraposición arpas orientales (que denuncian los ropajes y sexo de sus tañedores, una mora, por ejemplo) de formas arqueadas; y arpas occidentales (que son tañidas por hombres, con ricas túnicas típicamente españolas), de forma angular o triangular.

Y aquí empieza nuestra primera referencia plástica del arpa en Valencia ya que en un códice miniado (el *Códice de Alcira*) es posible contemplar la figura del Rey D. Jaime I el Conquistador tañendo un arpa triangular de columna arqueada<sup>16</sup> y con diez cuerdas. Es frecuente encontrar reyes que cambian la espada por un instrumento musical. El Rey D. Jaime, como todos los de su época, está sumergido en la corriente del "amor cortesano", ensalzado de forma maravillosa por los trovadores, hombres cultos y hasta muchas veces,

(5) ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Historia General de la Música. Vol I. De las formas antiguas a la polifonía*. Ediciones Istmo. Madrid, 1977, p. 74.

(6) *Ibidem*, p. 70.

(7) *Ibidem*, p. 157.

(8) S. VII a. de J.C.

(9) ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Op. cit.* Grecia, p. 160

(10) *Ibidem*, p. 147.

(11) Véase la obra del profesor José LÓPEZ CALO, *La Música Medieval en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. La Coruña, 1982, p. 103.

(12) Siete cuerdas que representan los siete días de la semana, clara herencia del mundo de la antigüedad. También el número siete representaba los planetas conocidos y estudiados por los astrólogos y astrónomos de las culturas de Oriente que, a su vez, transmitieron sus conocimientos a sus colegas de la antigua Grecia. El número siete no era menos importante para la religión católica porque representaba los siete Sacramentos, los siete pecados capitales y, ¡cómo no! los siete jinetes del Apocalipsis.

(13) Véase *El Pórtico de la Gloria...* *Op. cit.* Cap. cit. p. 80.

(14) *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Códice Escorialense, J b 2.

(15) *Libro de Juegos, Ajedrez, Dados y Tablas*, de Alfonso X el Sabio. Códice Escorialense.

(16) Las arpas del primitivo románico se distinguían de las más asentadas en el mismo estilo, en la forma de la columna, por cuanto en estas últimas se insinuaba una forma arqueada, característica fundamental de la arquitectura románica con sus arcos de medio punto.



pertenecientes a familias nobles, protegidos de la Corte, por lo que era muy frecuente que hasta sus propios protectores dedicaran el tiempo de solaz y recreo a aprender trovas acompañadas de algún instrumento de cuerda, frecuentemente el arpa, que fue uno de los más populares durante toda la Baja Edad Media. A otra casta pertenecían los juglares, hombres menos cultos, trashumantes y más populares. También se encuentran nombres famosos de juglaresas hispanoárabes valencianos que son reclamadas en las distintas cortes de Navarra, Castilla... para alegrar fiestas muy específicas. *Nutza, Graciosa, Catherina*, fueron famosas en el arte de cantar acompañándose del arpa.

Valencia marca un hito definitivo en el empleo y desarrollo del arpa. No olvidemos que Valencia formaba un compacto y vasto territorio con Cataluña, Aragón, el Rosellón, Córcega, Cerdeña, Sicilia, Nápoles y las islas Baleares, por lo que no es difícil imaginar lo que una "pauta musical" podría expansionarse por la Europa culta de la Edad Media.

Es la época dorada de los trovadores, y una legión de esos artistas, muchas veces aristócratas,<sup>17</sup> tañía el arpa. Reyes como *Juan I de Aragón* y *Alfonso V el Magnánimo* fueron célebres por la categoría de sus capillas musicales, de tal prestigio en toda Europa que siempre había trovadores o ministriles que venían de todo el Continente con la pretensión de entrar al servicio de estos dos reyes. A veces, y aunque las plazas estaban cubiertas, solicitaban ser escuchados para darse a conocer, con lo que se les podía tener en cuenta cuando se produjera una baja.

También hubo entre los trovadores y ministriles algún truhán que pretendía entrar al servicio del infante *D. Juan*, futuro rey de Aragón, para gozar de salvoconductos<sup>18</sup> de libre circulación por varios reinos, así como de otros privilegios. Pero dado su carácter pendenciero, al efectuar ciertos recorridos caían en emboscadas preparadas por sus acreedores y desaparecían,<sup>19</sup> unos secuestrados y otros asesinados. Pero no había problemas para sustituirlos: enseguida se cubrían las plazas con los que estaban a la espera. En otras ocasiones caían en manos de enemigos, en razón de envidias profesionales. En efecto, si un ministril había sido recibido en la corte y gozaba de prestigio y fama y otro, que aspiraba al mismo puesto, no había sido aceptado llegaban a surgir incidentes, a veces tan graves que alguno necesitaba ser escoltado.<sup>20</sup> Pese a todo la Capilla de Juan I era ya célebre en su época como Infante de Aragón, ya reconocido como gran compositor. Quizás sus obligaciones eran menores en esa época

y se podía dedicar más a cultivar la música como solaz y recreo.

Las cortes ibéricas del noroeste español mantuvieron lazos muy estrechos con las cortes francesas colindantes y por los Pirineos se produjo un espléndido intercambio cultural. Los reyes españoles enviaban a sus músicos, cuando descansaban en sus capillas cortesanas, a estudiar música litúrgica a la Corte Papal de Avignon<sup>21</sup> para preparar los oficios religiosos de Navidad, Semana Santa y Corpus; igualmente, en las largas temporadas de silencio musical provocadas por el respeto que imponía la Cuaresma, los ministriles eran enviados a Flandes para ampliar el repertorio cortesano. Aunque es de observar que especialmente Juan I tenía a su servicio más músicos lúdicos que religiosos.

En el "Trecento", Italia gozaba de fama de ser uno de los países europeos con los músicos mejor formados, aunque sus instrumentistas no eran contratados en el extranjero, dado que su música era poco comprendida en el resto de Europa. Pensemos que Italia vivió un primitivo Humanismo anticipadamente; sus teóricos y sus artistas se adelantaron en siglos al sentimiento y corrientes europeas renacentistas. Italia inició un *Ars Nova* tan pronto<sup>22</sup> —con su consabida revaloración solista instrumental, independizada de la voz— que el sentimiento

(17) El rey don Pedro IV el Ceremonioso recibe en calidad de familiar suyo al ministril-arpista Jacobum Bandalits.

(18) El infante D. Juan encarga un salvoconducto a favor de sus ministriles (10 de febrero de 1371): *Lo primogenit. Mossen Lop. Efem vos saber que es nostres ministers van a seola a aquexes parts per apendre de lus officii...* (Reg. 1737, fol. 18v). Dato extraído de la obra de María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1441)*, Vol. I. Historia y documentos. Ed. Antonio Bosch. Barcelona, 1970. p. 131.

(19) El infante don Juan ordena cerrar el paso a sus ministriles (31 de diciembre de 1371): *Lo primogenit. Mossen Arnau. Com esta nit entre los nostres ministrers se sien subseguides pareules de ira o rancor e jatsia que aquellos haian per negunes, pero volem que per tal com dubtam que alguns d ells, no demanda nostra ilicencia...* (Reg. 1738, fol. 76v). *Ibidem*, p. 132.

(20) El infante don Juan envía un escudero a sus ministriles para indicarles el camino que deben seguir (26 de julio de 1371): *Lo primogenit. Entes havem que vos ab nostres companyes fensan vos que nos tendrían lo camí de Leyda Apart nos aquí...* (Reg. 1737, fol. 91 v). *Ibidem*, p. 132.

(21) Véase el artículo del Prof. Higinio Anglés, "La Música Sagrada de la Capilla Pontificia de Avignon en la Capilla Real Aragonesa durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII. Barcelona, 1952.

(22) El *Ars Nova* fue la corriente musical provocada a finales del Doseientos, o principios del Trescientos por compositores y teóricos, encabezados por Philippe de Vitry (1291-1361). Un nuevo método de notación para los motetes nacería con Vitry.



general del gusto por el gótico musical europeo no entendía ni aceptaba. Así lo vemos en algunos documentos en los que el rey, ya monarca y no heredero, don Juan, insiste en querer oír tocar a la manera antigua, alabando a su ministril *Everli*.

*Lo Rey d Arago*

*Comte car cosi. ... Quant es al fet del corser que ns ha demanat lo dit mossen P de part vostra, vos responem que us trametem per ell lo nostre corser appellat Cervello, perque us pregam que de continent nos trametats vostres ministrers, ço es Olin e Jhoan de Beses, ab los esturments vells. Segons la vostra letra apar a nos que us entenets en musica e per consequent entenets en los ministrers quals son bons o avols; quant los vostres ministrers sien aci e Is haiam oyts, nos vos scriurem ço que ns parra de lur cornar. Jaquet de Paris, lo qual era ministrer del senyor Rey, nostre pare a qui Deus perdo, e ara es nostre, es aci e ha ns dit que ells oy cornar Olin e Stefen, son companyo, lo quals vos amanas de Alamanya, e te aci una xelamia la qual vos li donas, segons que ell diu, e es parella de aquella de Stefen, e ha la tocada devant nos en aquella guisa, perque com Olin vendra scivits nos si volets lo dit Jaquet e de fet enviar lo us hem ab la dita xalamia. Quant es de ço que ns pregats que us enviassem Everli e sos companyons, vos responem que ns sap greu com no u podem fer carbe ha un mes que ls havem enviats en Flandes per portar esturments novells, e tantost que sien tornats, apres alguns dies que haien stat ab nos, los vos enviarem per estar ab vos alcun temps, e be ns pensam que com los haurets oyts james no oyts tan ben cornar ni en tantes guises... , Dada en Montso sots nostre segell secret a XVII dies de Noembre en I any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXXVIII. Rex Johannes.<sup>23</sup>*

No deja de ser curioso observar cómo las antiguas cortes españolas del noroeste dedicaron desde bien antiguo una especial atención a los instrumentistas de viento. Así, sus ministriles eran con más frecuencia tañedores de coblas y chirimías con grandes familias de cuernos de caza y trompetas, (denominados instrumentos altos, de más sonido, y propios para tocar en la calle), que de cordófonos (denominados, por el contrario instrumentos bajos y aristocráticos, adecuados para el salón) tradición que, sin duda, ha quedado en la médula del sentimiento musical levantino, siendo una razón de peso para justificar la existencia de las espléndidas bandas de música que hay en todo Levante.

Valencia vivió un anticipado Renacimiento en el aspecto musical; arpistas y arperos valencianos son

célebres en toda Europa ya en 1300. Nombres como *Tibaut, Matheu, Ganter, Jaquet de Troys, Martí, Galter* son célebres en el arte de tañer y fabricar arpas. Veamos algunos de los documentos disponibles:

24 de mayo de 1378:

*Lo primogenit d' Arago*

*... De trametre ns ministrer d arpa no volem que us curets car n avem ja I que certament es lo mellor del mon... Dada en Saragoça sots nostre segell secret a XXIV dies de maig de I any MCCCLXXVIII. Primogenitus. Ffuit directa Petro de Berga auditori curie Ducis.<sup>24</sup>*

23 de julio de 1378. El infante don Juan encarga un arpa doble:

*Lo primogenit*

*Certificam vos que Matheu, tragitador nostre, va de licencia nostra a la ciutat de Valencia, e com ell s entena fort be en fer arpes, volem e us manam que digats a Ponç qui fa los lahuts, que ab consell e acort del dit Matheu nos faça un arpa doble, e provehits que sien tots dies ensemps sus aço entro que la dita arpa sie acabada, e bestrets hi vos ço que mester faça e fets la liurar al dit Matheu que la ns aport, e trametet nos los lahuts e les flahutes al pus breu que porets. Dada en Saragoça sots nostre segell secret a XXIII dies de juliol de I any MCCCLXXVIII. Primogenitus.*

*Ffuit directa Petro d Artes militi camarlenço.<sup>25</sup>*

14 de noviembre de 1383. El infante de Navarra se interesa por un ministril de arpa:

*Infante caro cohermano... Del moço qui jugava de la arpa vos fazemos saber, caro cohermano, que es verdat que enguanya al intrans del mes de agosto mas cerca passado nuestra suegra, la Duquesa de Bar, nos envio un petit infant que jugava muyt bien dela arpa, e stuvo con nos quales que dos meses e despues priso de nos comiat e tornasende enta Bar, porque no l vos podemos embiar. Mas aqui con nos es un minister clamado Gauter qui juga muyt bien de la dita arpa; si querets aquell por haver plazer e pendre hi sbatiment, fazer nos lo saber que de aquel e de todo lo que podamos en que vos tomedes plazer de las partes de aca nos vos complazeremos muyt de buen grado. E ell Sant Sprit, caro cohermano, sia en guarda vuestra. Dada en Montso deus nuestro siello secreto a XIII dias de noviembre del anyo MCCCLXXXIII.*

(23) Véase M.<sup>a</sup> del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ. Op. cit. (Reg. 1995, fol. 27). p. 186.

(24) Ibidem. (Reg. 1745. fol. 92v), p. 182.

(25) Ibidem. (Reg. 1745. fol. 138v), p. 182.



*Primogenitus.*

*A nuestro caro cohermano el Inafante de Navarra.*<sup>26</sup>

22 de marzo de 1385. Dos ministriles del infante don Juan con el rey de Navarra.

*Rey caro tio. ... A lo, caro tio, que nos haveades scripto de Pierre de Bar e de Johan su fillo, ministreros de la harpa, nos platze muyto que finguen con vos tanto como vos queredes porque tomedes plazer con ellos... Dada en Gerona deius nuestro siello secreto a XXII dias de março en el anyo de MCCCLXXXV.*

*Primogenitus*

*A nuestro muyt caro tio el Rey de Navarra.*<sup>27</sup>

29 de agosto de 1386. El infante don Juan se ocupa de los bienes que pertenecieron a su ministril Galter:

*Lo primogenit*

*Veguer. Segons que havem entes Galter de la rota,*<sup>28</sup> *ministrer nostre, es mort e jatsia que d aço no haiam certenitat, empro volem per que s sia que ço del seu no s puxa alienar ans per interes de la nostra cort estiga en ma segura; perque us manam que l alberch del dit Galter e tots bens mobles en aquell atrobats metats en inventari e tengats en sequestre per nos fins que haiats altre manament nostre. E noresmenys, trametets nos per Jaquet de Troys, noster ministrer portador de la present, una rota guarnida d argent e una arpa que y ha ntre les altres coses, e sino s troben en lo dit alberch, haiats ho de la fembra del dit Galter a que romas car no les dites rota e arpa, que son nostres, volem per servey de la nostra cambra. Dada en Gerona sots nostre segell secret a XXIX dies d agost de l any MCCCLXXXVI.*<sup>29</sup>

*Ffuit missa vicario Barchinona.*

14 de septiembre de 1386. Encargo de dos arpas:

*Lo promogenit*

*Ffem vos saber que nos volem II arpes que seien bones e ben fetes a obs de Marti, nostre ministrer d arpa, que la una sia doble, l altra simple e cascuna haia IIII palms d alta. Perque us pregram e manam que les dites dues arpes façats e ns aportets vos mateix prestament car vos en farem complidament satesfer.*

*Dada en Gerona sots nostre segell a XIII dies de setembre de l any MCCCLXXXVI. Primogenitus.*

*FFuit missa P. Palau magistro harporum Avinionem.*<sup>30</sup>

6 de diciembre de 1396. Don Juan reclama las dos arpas que ha encargado:

*Lo primogenit d Arago.*

*Nos trametem aqui Jaquet de Troys, noster minister,*

*per certes coses, e axi veniùs vos en ab ell ab les dues arpes que ns devets haver fetes per servey de la nostra cambra, segons que per altra letra vos havem fet saber, e sera us pagat ço que per aquelles e per vostra venguda degut vos sia, certificants vos que l dit Jaquet ha de nos manament que ans de Nadal sia retornat a la nostra cort. Aço dehim per tal que no tardets e que ab ell o sens ell seats ab nos sens falla a la dita festa.*

*Dada en Gerona sots nostre segell secret a VI dies de decembre de l any MCCCLXXXVI.*

*Pero Palau magistro harpario Avinionem.*<sup>31</sup>

20 de octubre de 1387. Don Juan se ocupa de la educación musical del hijo de : Lo Rey d'Aragó

*Ffem vos saber que Pierres de Bar e son fill Johani son venguts aci a nos de manament nostre a havem los retenguts de nostra merce donants lus semblants profits que donavem a Jaquet de troys e a Gauter los quals havem fet raure de nostre libre, e per tal com Marti, fill vostre, pora aytant o mes aprendre ab aquests aci que aqui ab altres, volem e us manam que encontinent vengats vos e ell e Nicholau dels orguens sens esperar altra manament, e digas an P Palau que se n venga ab vosaltres e que almenys nos aport II arpes dobles e II sengles e la rota.*

*E aço per res no mudets. Dada en lo monestir de Vallonzella sots lo nostre segell secret a XX dies d octubre de l any MCCCLXXXVII. Rex Johannes.*

*Dirigitur Johani Armer xantre capelle regie.*<sup>32</sup>

16 de febrero de 1390. Cantidad de dinero otorgada a cinco de sus ministriles:

*Item done an Nicholau dels orguens, a Gauter de la rota, a Johani de Bar a Conxes de la viola e a Jaquet de Troys, ministrers del senyor Rey, los quals lo dit senyor ab albara de scriva de racio scrit en en Barcelona a XVI dies del mes de ffebrer del any MCCCXC lus mana donar per ço com los tramet a les escoles per aprende de lur art, segons que n lo dit albara se conte que cobre - XII m. DCLXXV solidos bare.*<sup>33</sup>

(26)Ibidem. (Reg. 1756. fol. 84), p. 184.

(27)Ibidem. (Reg. 1749. fol. 83), p. 184.

(28)En la Edad Media no había una clara y determinante denominación para los distintos instrumentos musicales, sino que un mismo nombre abarcaba una serie de instrumentos, normalmente de un mismo tipo, si bien a veces, incluso, de distinta naturaleza. Así, *rota* y *arpa* llegaron a identificarse con un mismo instrumento.

(29)Véase M.ª del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ. Op. cit. (Reg. 1674. Fol. 112). P. 185.

(30)Ibidem. (Reg. 1674. Fol. 126). P. 185.

(31)Ibidem. (Reg. 1675. Fol. 14). P. 185.

(32)Ibidem. (Reg. 1687. fol. 61). P. 186.



22 de mayo de 1394. Pago de algunos instrumentos:

*Item done en Pere Palau, maestre d instruments de musica, los quals li eren deguts ab letra del senyor Rey en Valencia a XXII dies de maig de l any MCCCXCIII per raho de algunes arpes e altres instruments de musica que feu a ops del dit senyor - C florins d or.*<sup>34</sup>

13 de enero de 1413. El rey don Fernando recomienda a su ministril Pero Alfonso de Sivilla:

*Lo Rey*

*Prohomens. Com lo feel ministrer d esturments de corda de casa nostra Pero Alfonso de Sivilla per manament nostre vaia de present en lo regne de Castella per menar se n sa muller en aquexa ciutat de Valencia e alli fer la sua habitació, pregram vos que, per honor e contemplacio nostra, haiats lo dit nostre ministrer e sa muller en les coses que haura necessaries en vostra recomendacio. E sera cosa de la qual nos farets servir lo qual haurem per agradable. Dada en Barcelona sots nostre segell secret a XIII dies de janer de l any MCCCCXIII. Rex Ferninandus.*

*Dirigitur juratis civitatis Valencie.*<sup>35</sup>

22 de mayo de 1412. Cantidad de dinero otorgada por el rey don Fernando a un ministril y dos cantantes:

*Item done an Guillem Sardo, ministrer de corda, e a Johan Leonillo e a Millori Crifolino, qui cantem ab lo dit Guillem, los quals lo senyor Rey, ab albara de scriva de racio scrit en Barcelona a XXII dies de maig de l any MCCCCXIII, lus mana donar per vestir graciosament, segons que n lo dit albara se conte que cobre - CCCX solidos barc.*<sup>36</sup>

20 de octubre de 1418. El rey don Alfonso ordena comprar dos arpas para su servicio:

*Lo Rey*

*Batle general. Com nos vullam haver per nostre servir dues arpes manm vos expressament que les dues arpes que us mostrara Perico de Vallseca, portador de la present, comprets e ensemps ab dues grosses de cordes nos trametats per lo dit Perico. E aço per res no mudets car nos vos manarem esser feta cautela de tot ço que per la dita raho haurets pagat. Dada en Fraga sots nostre segell secret a XX dies d octubre de l any MCCCCXVIII.*

*Rex Alfonsus.*<sup>37</sup>

18 de septiembre de 1419. Orden de pago a favor del ministril de Valencia Martín Pérez:

*N Alfonso etc. Al feel conseller nostre lo batle general del regne de Valencia micer Johan Mercader. Salut*

*e gracia. Dehim e manam vos que de les peccunies de nostra cort qui a mans vostres son o seran donets e paguets al feel nostre en Marti Perez, ministrer de corda de la ciutat de Valencia, o a qui ell voltra cinquanta florins d or d Arago los quals li manan donar en sustentacio de sa casa per ço com li havem preses per ministrers de corda de casa nostra dos fills que li amdaven a sostenir sa casa a aquells a nos fem seguir... Dada en Valencia sots nostre segell secret a XVIII dies de setembre en l any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCCXIX. Rex Alfonsus.*<sup>38</sup>

1 de julio de 1420. Orden de pago a favor del ministril Pere de Vallseca:

*N Alfonso etc. Al feel lochtinent de tresorer nostre en Bernat Sirvent. Salut e gracia. Dehim e manam vos expressament que de les peccunies de nostra corts que en vers vos son o seran, donets e paguets en Pere de Vallseca, ministrer de corda de casa nostra, quaranta florins d or d Arago los quals li manam donat, ço es, vint florins per a cordes e los restants vint florins graciosamente... Dada en la vila de l Alguer sots nostre segell secret lo primer dia de juliol en l any de la nativitat de Nostre Senyor Mil CCCCXX. Rex Alfonsus.*<sup>39</sup>

23 de julio de 1425. Gastos que comportan dos arpas para el rey don Alfonso y cantidad de dinero otorgada al ministril Pere Vallseca:

*N Alfonso Rex. Al feel conseller nostre en Pere Sentcliment, maestre racional de nostra cort, o a son lochtinent. Salut e gracia. Com lo feel conseller nostre micer Pere Batet, batle general de Catalunya, haia pagats de ordinacio nostra an Johan Comes, mestre de fer instruments de sonar ciutada de Barcelona, de una part docents sexanta quatre solidos qui li eren deguts per dues arpes dobles que a fetes a obs nostres, e d altra part trenta huit solidos VI diners de la dita moneda los quals havia bestrets e pagats an Anthoni, mestre coreger de la dita ciutat, per dos stoigs de cuir negre que d ell son stats comprats per cobrir les dites dues apres, e haia pagats axi mateix vint e dos solidos barc. an Anthoni Carbonell, fuster de Barcelona, per dues caxes de fust de poll que d ell son stades comprades per metre les dites dues arpes, que encara haia pagats an Domingo Benditxo, mestre de cordes d arpa de*

(33) *Ibidem.* (RP Reg. 388. Fol. 101). P. 186 y 187.

(34) *Ibidem.* (RP Reg. 395. Fol. 129v). P. 189.

(35) *Ibidem.* (RP Reg. 2.401. Fol. 62v). P. 189.

(36) *Ibidem.* (Reg. 417. Fol. 121v). P. 190.

(37) *Ibidem.* (Reg. 2.666. Fol. 57). P. 191.

(38) *Ibidem.* (Reg. 2.704. Fol. 33). P. 181 y 182.

(39) *Ibidem.* (Reg. 2.705. Fol. 152v). P. 192.



la dita ciutat, deu solidos que li eren deguts per una grosa de cordes d arpa que d ell es stada comprada a obs nostre, haia noresmenys pagats trenta sis solidos an Ramon Dalmau, hoste de correus de Barcelona, per loguer de un mul el qual ha portades a nos les dites dues arpes e haia pagats an Pere Vallseca, sonador d arpa de casa nostra, per acorriment de les messions e despeses que l dit Pere ha fetes en son matrimoni, vint cinch florins d or, dehim e manam vos expressament que en la rendicio de con compte al dit batle, posant en data les dites quantitats... li reebats e admetats, tot dupte cessant. Dada en la vila de Borja sots nostre segell secret a XXIII dies de juliol en any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCXXV. Rex Alfonsus.<sup>40</sup>

29 de enero de 1426. El rey don Alfonso reclama a dos ministriles:

Lo rey

Veguer. Informat som que aui en la ciutat de Barcelona ha un fadri appellat Johanet, sonador lo qual esta ab Sanxo, mestre de instruments de corda de casa nostra, ab lo qual lo pare e mare del dit Johanet han affermat aquell. Per ço us manam que, vista la present, donets e liurets lo dit Johanet, com lo vullam a servei nostre, al portador de la present e lo dit Sanxo; ne rahons per aquell, com les dites coses, en alguna manera no hoiats com nos vullam que axi s faça. E guardats vos de fer lo contrari. Dada en Valencia sots nostre segell secret a XXVIII dies de janer de l any Mil CCCCXXVI.<sup>41</sup>

28 de octubre de 1430. Alfonso V reclama los servicios de su ministril Adoart de Vallseca y una rota:

Lo Rey

Adoart. Manam vos que de continet vingats a nos com vos haiam mester per nostre servey, e portats nos en totes guises la rota car nos grantment desijam haver aquella. En aço no haia falla o dilacio alguna, certificants vos que nos manam an Johan Çafont que pague ço que sera mester per haver la dita rota. E si per ventura vos no podiets partir axi prest, es nostra intencio e voler que aquella liurets partir al feel ajudant de cambrea nostre en Johan de Medina qui ha carrech per nos de dur a nos la dita rota. Dada el Leyda a XXVIII dies d octubre de l any MCCCC trenta. Rex Alfonsus. Al feel de casa nostra Adoart de Vallseca.<sup>42</sup>

Hemos visto en la redacción de los documentos que acabamos de transcribir que se mencionan juglares, trovadores y ministriles indistintamente. Los músicos medievales tenían una misión determinada que, aunque en su momento y a través de la

historia hayan sido denominados indistintamente, conviene aclarar: juglar era el músico popular; trovador, el cortesano o artista de la Corte, en muchos casos pertenecientes a familias nobles; y el ministril, el que se dedicaba al Oficio Divino. No obstante, los juglares cantaban, se acompañaban de instrumentos o acompañaban a otros cantantes. También era normal que el juglar fuera poeta, no es así el ministril que fue una denominación más tardía cuando ya sólo eran instrumentistas, no cantantes, por lo que apareció la figura del chantre. En nuestro trabajo sobre *El Arpa en el Barroco Español*,<sup>43</sup> aclaramos los términos y los oficios que cada uno desempeñaba.

El gusto por el arpa fue cada vez más fuerte y no pasó mucho tiempo sin que las damas de la nobleza, infantas y reinas tañeran este instrumento. *Germana de Foix*, que sería segunda esposa de *Fernando II de Aragón y V de Castilla*, al enviudar éste de su llorada *Isabel de Castilla*, (quien también tocaba el arpa),<sup>44</sup> celebraba espléndidas veladas musicales en su palacio de Valencia en las que ella misma era tañedora de arpa. *Doña Leonor de Castro*, esposa del cuarto duque de Gandía,<sup>45</sup> el que sería santo con el nombre de *Francisco de Borja*,<sup>46</sup> también tocaba el arpa; cabe, pues, pensar que el arpa sonaría en el palacio de Gandía de la familia Borja de mano de Doña Leonor o de cualquier otro de sus miembros

(40) *Ibidem*. (Reg. 2.681. Fol. 160v). P. 193.

(41) *Ibidem*. (Reg. 2.788. Fol. 49). P. 193 y 194.

(42) *Ibidem*. (Reg. 2.687. Fol. 18). P. 195.

Las abreviaturas Reg. y RP. que han aparecido en las notas anteriores, hacen alusión a las fuentes de donde se han tomado los datos: Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona) y series del Real Patronato del Archivo de la Corona de Aragón, respectivamente.

(43) Véase M. Rosa Calvo-Manzano, *El arpa en el Barroco Español*. Vol. I. "El Arpa". Ópera Omnia. ARLU. Dpto. de Investigaciones y Publicaciones. Editorial Alpuerto. Madrid, 1992. Patrocinado por el INAEM., del Ministerio de Cultura.

(44) En el testamento de Isabel la Católica se menciona que entre sus pertenencias había un precioso instrumento, arpa, con taraceas e incrustaciones de maderas finas y piedras preciosas. Véase la obra de Francisco ASENJO BARBIERI, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri II)*. Edición de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988. P. 15, y el artículo de Joaquín PIEDRA y José CLIMENT, "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII, en *Anuario Musical*, XVII. Barcelona, 1962.

(45) Véase Bernardo ADAM FERRERO, *Músicos valencianos*. Ed. Proip. Valencia, 1988. P. 59 y ss.



femeninos. Otra Borja, de la rama italiana, tocaba el arpa: la legendaria *Lucrecia Borgia*, casada en uno de sus matrimonios con el Conde de Este; en su palacio de Módena,<sup>47</sup> convertido en museo de arte, se conserva el arpa que tañera Lucrecia.

## II. EL ESPLENDOR DEL ARPA

Valencia conoció un Siglo de Oro en torno al arpa, como toda España, en el 1600 y en su época de esplendor coincidió con una larga y dilatada etapa que cubriría todo el período barroco. Las Capillas litúrgicas y cortesanas darían paso al arpa como instrumento polifónico ideal para acompañar el "continuo". Por ello la cantidad y calidad del repertorio arpístico barroco son extraordinarias. Pero no podemos olvidar dos puntualizaciones de excepción: El Misterio de Elche y el 1.500 del repertorio instrumental polifónico con carácter solista. Parémonos un poco en analizar ambos.

### El arpa en el "Misteri d'Elig"

El Misterio de Elche consiste en la representación de la Dormición, Asunción y Coronación de María, y puede definirse como una pieza sacro-lírica, enteramente cantada siguiendo las directrices del teatro medieval. Su origen aparece impreciso; hay estudios que lo remontan al siglo XIII, mientras que las últimas investigaciones parecen apuntar al siglo XIV, época en que existe un claro encumbramiento del teatro Asuncionista en todo el ámbito mediterráneo. Su argumento está basado en los relatos asuncionistas de los Evangelios Apócrifos y en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. Sus cantos pueden clasificarse en monódicos y polifónicos, siendo estos últimos del siglo XVI. Algunos tienen autor conocido: *Ribera, el Canonge Pérez y Mossen Luis Vich*.

Todos los actos del Misterio (La Festa), se realizan en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Tenemos noticias de que en esta Iglesia, en el siglo XVI, había una Capilla de músicos profesionales; la inexistencia en el Archivo de la actual basílica de documentación anterior al siglo XIX impide conocer con exactitud la época de creación de dicha Capilla.<sup>48</sup> Lo que sí se sabe es que a finales del siglo XVI y principios del XVII, la Capilla contaba, además del órgano, con cuatro ministriles entre los que se encontraba una trompeta. En el siglo XVIII aumenta considerablemente el número de músicos y cantores. Así, a los ministriles que ya había, se incorporan violines, trompas, chirimías, oboes, arpas... En 1760

deciden crear la plaza de maestro de capilla así como la de organista y arpista, puesto que solía ser ocupado por una misma persona, que tañía uno u otro instrumento según conviniera. De igual forma, las obras destinadas a tecla servían también para el arpa, no estando indicado en muchas ocasiones a qué instrumento concreto iban dedicadas.

Los ministriles de la capilla tenían como labor no sólo tomar parte en la representación del "Misteri", sino también en algunas fiestas ligadas a las grandes festividades. Estas festividades eran las de Navidad, Corpus, Asunción y Semana Santa.

La capilla de la Iglesia de Santa María de Elche desapareció el año 1835, lo que provocó que se dejasen de tañer "els ministrils". Tan sólo quedaron tres en escena, aparte del órgano: el arpa y las guitarras del Araceli. Al desaparecer quien tañía tales instrumentos, tanto el arpa como los guitarrillos de los ángeles niños, quedaron mudos, no permaneciendo activa más que la guitarra del ángel tenor.

A partir de entonces, la aparición en escena del arpa, lo mismo que la de los guitarrillos, es puramente simbólica. No obstante en el museo de la "Festa" se conservan tres arpas: la primera aparece fechada en 1879 y fue realizada en Elche; la segunda es una Erard que fue donada al Patronato Nacional del Misterio de Elche por la Dirección General de Bellas Artes en 1953; la tercera es la que se utiliza en

(46) Marqués de Llombay y sobrino del Papa Alejandro VI. Al morir la emperatriz de Portugal fue encargado por el Emperador para acompañar el cadáver de su difunta esposa desde Toledo a Granada. Al destapar el féretro y contemplar el grado de descomposición del cuerpo, sufrió tal impresión que su vida quedó impactada, operándose en su espíritu un cambio trascendental. Fue virrey de Cataluña (1539-44), y al fallecer su esposa ingresó en la Compañía de Jesús. Se ordenó en Oñate en 1551. Rehusó el capelo cardenalicio y se dedicó a predicar junto a *San Ignacio de Loyola*. Fue General de la Compañía de Jesús (1565). Como hombre de su tiempo fue un extraordinario humanista y entre sus últimas facetas destaca la de músico-compositor, autor de numerosas obras religiosas, entre ellas una Misa, sin credo ni gloria. Algunas de estas sus obras tienen acompañamiento de arpa, como pronto sería habitual en la música sacra española.

(47) Galería Estense de Módena, ciudad del famoso códice que junto al de Padua resultan ser los más hermosos ejemplares italianos. *Hans Petit*, el famoso ministril del duque de Gandía también tocaba el arpa.

(48) Véase "La Música en la Iglesia de Santa María de Elche", en la revista *Cabanilles*, que dedica los números 18, 19 y 20 a este tema. Valencia, Abril-Diciembre, 1986.



la actualidad, y está construida en Madrid por *Roberto Coll Fabrellas* o quizás solamente montada o arreglada por él.

### El siglo XVI

En cuanto al siglo XVI, aunque algunos musicólogos, como *J. Griffiths*,<sup>49</sup> tratan de demostrar que el siglo XVI es la época dorada del laúd, nosotros defendemos que fue una época dorada para la música polifónica instrumental en general. El arpa caminaba en apretado brazo con la tecla y la vihuela, así lo demuestra el amplio repertorio de la época destinado indistintamente a tecla, arpa y vihuela de *Venegas de Henestrosa*, publicado en Alcalá de Henares en 1546 y *Música para tecla, harpa y vihuela*, de *Antonio Cabezón*, publicado en Madrid en 1578. Ambos son dos vastos volúmenes que contienen obras de los compositores más célebres de la época: el primero de varios autores y el segundo de Antonio Cabezón y sus hijos.

Para demostrar que los intérpretes de instrumentos de mango de cuerdas pulsadas no eran exclusivistas tenemos el caso de *Luys Venegas de Henestrosa*, laudista de excepción que se dedicó a recopilar las obras de otros autores dándolas un destino común para las tres especialidades instrumentales más importantes del siglo XVI: el arpa, la vihuela y todos los instrumentos de tecla.

No podemos olvidar que el primer libro de música español, y posiblemente europeo, se imprime en Valencia en 1536. Efectivamente, *El Maestro*, el libro de *Luys Milán*, está publicado en los albores del repertorio solista instrumental. El libro está escrito en tablatura de cifra,<sup>50</sup> que era la grafía que se utilizaba en la época para significar la polifonía instrumental. Esta obra es considerada por los arpistas como original para arpa, a pesar de la dedicación expresa por el autor para la vihuela (dado el sentimiento de la época de repertorio para tecla, arpa y vihuela, Milán también puede ser adjudicado a la literatura arpística). Milán era de familia noble y siempre estuvo al servicio de nobles y reyes. Fue músico en el Palacio de los Duques de Calabria en Valencia y su obra la dedicó a *Juan III de Portugal*.<sup>51</sup>

Por fin llegamos a la época dorada del arpa, especialmente en Valencia y dentro de la música litúrgica, que en realidad cubre todo el período barroco y el principio del neoclasicismo.

### Siglos XVII y XVIII

En el siglo XVII, en la Capilla de música de la Iglesia de Alcira encontramos a *Joan Medina*,

presbítero y arpista. De él sabemos que el 6 de junio de 1657 cobró 5 libras que se le debían por tañer el arpa durante medio año.

Más tarde, ya en el siglo XVIII, y también en Alcira, encontramos a una serie de arpistas. El primero de ellos es *Josep Escrivá*, quien en 1709 fue contratado "por el salario de costumbre" para ocupar la plaza de organista de su padre, de igual nombre y apellido y que murió ese mismo año. Tenía también la obligación de tañer el arpa en la capilla de música, debiendo buscar a su cargo sustituto para el arpa u órgano en las festividades que fuera necesario tañer los dos instrumentos. Josep Escrivá, que llegó a percibir un salario de 70 libras en compensación por su reconocida habilidad tanto al órgano como en el arpa, se mantuvo en el cargo durante más de 30 años siendo sustituido por *Joaquín Escrivá*, pero al no cumplir éste correctamente con sus obligaciones, se contrató, para reemplazarle, a *Miquel Muñoz*, natural de Sueca y vecino de la baronía de Alberique. Así, el 1 de junio de 1744 presentó un memorial al cabildo ofreciéndose para el puesto de organista y arpista de Alcira y con el mismo salario que el difunto Josep Escrivá, es decir, 70 libras. El cabildo accedió. En agosto de 1745 se presentó a las oposiciones de Sueca sin éxito. El 19 de agosto de 1745 ya había abandonado su puesto en Alcira y vuelto a Alberique. En 1752 se presentó a las oposiciones para maestro de Capilla de Gandía, quedando en tercer lugar.

Miquel Muñoz fue sustituido por *Andrés Rico*, maestro de Capilla de la villa de Albalat, pero no llegó a ocupar la plaza pues ya había aceptado con anterioridad el cargo de organista de la villa de Utiel.

Hasta aquí las noticias que hemos encontrado sobre los arpistas de Alcira, pero debieron existir muchos más, dado que en ocasiones debían tocar órgano y arpa el mismo día y a la vez. Además, se sabe que el arpa fue un instrumento utilizado en la iglesia hasta cerca del siglo XIX. De ello dan fe las obras en las que aparece el arpa como instrumento

(49) Véase el artículo de *J. Griffiths*, "La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español" en *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. IV, n.º 1. Zaragoza.

(50) La tablatura de cifra era una forma de escritura que facilitaba la lectura musical, por cuanto la situación exacta de los sonidos en los instrumentos (cuerdas, teclas o trastes). Su uso se extendió hasta el siglo XVIII. La grafía típica del arpa española barroca la estudiamos en profundidad en nuestro trabajo *El Arpa en el Barroco Español*, Op. cit.

(51) Véase *María Rosa CALVO-MANZANO*, *El Arpa en el Renacimiento Español*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986, pp. 57, 72, 89 y ss.



para el "continuo obligado" y de las que hablaremos más adelante.

En 1745 se celebraron oposiciones al puesto de organista de la Iglesia de Sueca, y entre los aspirantes se encontraban dos arpistas: *Joseph Marco*, natural de Carcagente, quien fue recomendado por el *Conde de Faura*. A su favor se aducía que era muy hábil al órgano, siendo también compositor y arpista. El otro era *Joseph Gans*<sup>52</sup> vecino de Algemesí, y también compositor y arpista.

En el memorial presentado por Joseph Marco, aparecen una serie de datos que son muy interesantes a la hora de estudiar la utilización del arpa. Veamos este memorial:

*Señores alcaldes y regidores de la universidad de Sueca, y muy señores míos: habiendo savido á faltado el organista de hesa universidad, se ofrece aquí un moso de abilidad u satisfacción para un todo, pues compositor y toca el arpa, en que puede suplir para las demás fiestas y procesiones. Es natural de Carcagente, llamado Joseph Marco, de suerte que si ese órgano se diese por oposición la arâ también, y deseando yo el mayor servicio de esa Iglesia, me á parecido no omitir esta noticia a V.M. para que entendido de hello y que a lo dicho respondo yo, i mi recomendación que siempre les he merecido a V.M. la buena correspondencia, como V.M. no tengan hecha heleción de otro, pues siempre pido con términos áviles, y sin perjuicio con estos término y el favor de V.M. espero atenderán a mi recomendado en quanto aia lugar para que yo tenga que añadir este motivo más a las muchas que he merecido de V.M. a cuya disposición me repito y quedo rogando a Dios guarde a V.M. muchos años que deseo.*

*Valencia y agosto a 19 de 1745.*

*El conde de Faura.*

Como hemos podido leer, se habla de suplir para las demás fiestas y procesiones, lo que nos da a entender que el arpa era utilizada no sólo en los actos religiosos realizados en el interior del templo, sino también en muchos otros. Además cuando habla de "suplir" puede referirse también a la existencia de otros arpistas de los que no tenemos noticias.

De lo que no cabe duda es de que el arpa fue muy utilizada en estos siglos, aunque debido a la falta de material contemporáneo, no podemos saber muchas cosas sobre sus funciones y características.

Un gran centro de arpa en Valencia fue la Catedral. Aunque sólo sabemos el nombre de algunos arpistas, dada la gran cantidad de literatura para este instrumento, cabe pensar que el número de aquéllos fue considerablemente mayor.

Del primero que tenemos noticias es *Luis Peñalva*, del que sólo consta que fue nombrado arpista de la Catedral de Valencia el 17 de noviembre de 1685, y que compuso al menos dos obras que se encuentran en el archivo de dicha Seo.

Tras él encontramos a *Félix Jorge Rodríguez*, segundo organista de Cabanilles y del que se dice fue más arpista que organista. Nació el 23 de abril de 1668, tal vez en Onteniente y murió en Valencia en 1748. Él mismo en su testamento del 2 de abril de 1748 se dice "arpista de la Metropolitana" e ignora totalmente su cargo de organista. El cabildo dotó bien al arpista-organista desde su nombramiento; su sueldo se señala en su primer albarán del 13 de mayo de 1703 y en el último de 4 de septiembre de 1748. Intervino como tribunal en las oposiciones al órgano del Patriarca en 1712. Seguramente por su valía como arpista, el Cabildo no le llamó la atención cuando faltó en fechas destacadas para la diócesis a no ser que estuviera enfermo, lo que también podría haber sido posible dada su avanzada edad.

*Certifiquo lo infrascrit, com lo sobredit collector ha pagat tres lliures a Fabià Laser, Arcipreste de la Capella de St. Joan, per deu actes que ha tocat en la present esglesia per Jordi Rodríguez, en los dies de la vespra y dia de St. Pere; vespra y dia de S. Frances de Borja; vespara y dia de la dedicasió de la present Esglesia; vespra y dia de St. Luis Bertran, per orde de D. Gaspar... Capitular de la pesent esglesia. Fet en 31 de Dehembre 1730.*<sup>53</sup>

Fue enterrado en la Capilla de *Sant Bult*, en la Catedral de Valencia.

El otro arpista del que tenemos noticias es *Jacinto Soliva*, que fue acólito de la Catedral hasta el 28 de septiembre de 1736 en que pasó a ocupar la plaza de contralto y arpista en Teruel.

### III. COMPOSITORES Y OBRAS PARA ARPA

Como ya hemos dicho anteriormente es enorme la cantidad de obras pertenecientes de los siglos XVI y XVII, muchas de ellas se encuentran en la Catedral Metropolitana de Valencia.

Son más de doscientas cincuenta las obras catalogadas de diferentes autores, en las que se utiliza el arpa como instrumento acompañante o como bajo continuo. La mayoría pertenecen a los siglos XVII y XVIII, no existe más que una del siglo XIX: una *Misa*

(52) José Gans, arpista del siglo XVII, sirvió en la Capilla Musical de la Iglesia Colegial de Algemesí (Valencia).

(53) Volumen 5718, F. 69, año 1730.



breve en *Do menor a cuatro*, con el bajo continuo para arpa y órgano, compuesta por *Francisco Javier García* que fue maestro de Capilla de Zaragoza. No existen piezas anteriores ni posteriores, en las que aparezca el arpa, aunque es muy probable que interviniera en todas aquellas que fueran necesarios dos continuos.

Del siglo XVII aparecen seis obras anónimas; cuatro de *Babán*, tres de *Juan Bautista Comes*, una de *Durón*, dos de *Onofre Guinovart*, cuatro de *José Hinojosa*, una de *Melchor Martínez*, una de *Pedro Oyanarte*, una de *Luis Peñalva*, una de *Sarrió*, y una de *Gabriel Díez de Sostre y Sola*, así como diecisiete de *Urbán de Vargas*.

Del siglo XVIII hay tres anónimas, dos de *José Boix Nicolau*, una de *Vicente Frank*, dieciocho de *Pascual Fuentes Alcazer*, una de *Manuel Just Verdaguer*, otra de *Gabriel Lázaro*, dos de *Manuel Nano Campos*, una de *José Nebra*, treinta y dos de *José Prades Gallén*, cinco de *Pedro Rabassa*, dos de *Vicente Rodríguez Monllor*, quizá también arpista y del que hemos publicado una sonata escrita originalmente para tecla y posiblemente arpa,<sup>54</sup> dos de *Luis Serra* y dos de *Juan Francisco Zacarías*.

Pero la mayoría de las obras existentes pertenecen a un compositor que vivió en la segunda mitad del siglo XVII y que murió en el siglo XVIII. Se trata de *Antonio Teodoro Ortells*, de quien se conservan ciento veintinueve piezas entre las que hay algunas con partes dedicadas al arpa, el bajo continuo. Ortells nació en Rubielos (Teruel) hacia 1649, entrando de infantilillo en el Patriarca<sup>55</sup> en 1659, donde permaneció hasta 1664. El Patriarca o Real Colegio del Corpus Christi, fue otro centro importante del arpa en Valencia durante los siglos XVII y XVIII, aunque no tanto como la Catedral. En 1666, enseñó a bailar las danzas del Corpus en dicho Colegio. Estuvo de maestro en la parroquia de S. Andrés y luego en Albarracín, de donde pasó como maestro al Patriarca, en 1674. En 1677 obtuvo el magisterio de la Catedral de Valencia, cargo que conservó hasta su muerte en 1706. De él conocemos dos obras con arpa.

Además de Ortells otros arpistas prestaron servicios tanto en la Catedral como en el Patriarca, encontrándose obras suyas en los archivos de uno y otro centro siendo, además, diferentes: *José Hinojosa*, del que hay dos piezas con acompañamiento de arpa; *Manuel Just Verdaguer*, del que se conservan otras dos obras; *Juan Francisco Zacarías*, de quien han llegado a nosotros tres obras. También hay obras de otros autores como las siete de *Aniceto Baylon* del siglo

XVII, una de *A. Becker*, una de *Casseda*, una de *José Conejos y Ortells*, quizá pariente de *Antonio Teodoro*, una de *Francisco Gascón*, el *Rèquiem de Gounod*, dos de *Francisco Hernández*, otra de *Francisco Hernández Illana*, siglo XVIII, otra de *Joseph Torres*, el famoso teórico, maestro de la Real Capilla y rector del Real Colegio de Música de Su Majestad, dos de *Salvador Noguera*, una de *Felipe Pedrell*, que es un soneto para soprano y arpa, del siglo XX, dieciséis de *Máximo Ríos*, una de *Jerónimo de la Torre*, y tres de *Francisco Vicente Cervera*.

La existencia de estas partituras nos hace pensar en una serie de arpistas destinados a tañerlas. En efecto, sabemos de su existencia por la obligatoriedad del destino del bajo continuo para arpa que aparece en las partituras y particellas del período barroco, así como por la costumbre de la época de utilizar este instrumento en las iglesias efectuando el bajo continuo con el órgano y/o arpa, pero sabemos muy poco de los arpistas de esa época gloriosa de la música valenciana, época verdaderamente dorada del arpa barroca española.

Sólo conocemos el nombre de uno, *Eustaqui Sarrió*, del siglo XVII, del que sabemos tañía el arpa en el Patriarca y que cobraba seis sueldos cada vez que lo hacía.

También debió haber arpistas en la Iglesia de S. Joan, pues en un documento de la Catedral se menciona un tal *Fabià Sases* que sustituyó a *Jorge Rodríguez* en 1730.<sup>56</sup>

Algo que puede resultar curioso a la hora de estudiar las partituras para arpa de la época barroca, es que no ofrecen el bajo realizado porque éste se improvisaba a la hora de interpretar la música, a partir de un bajo cifrado que solía coincidir con el órgano y el fagot o el violonchelo. Como es sabido, en el barroco se acostumbraba a realizar el bajo con dos clases de instrumentos: monódicos, que tocaban las notas del bajo y polifónicos que lo desarrollaban verticalmente. Lo curioso es la utilización conjunta de órgano y arpa en una misma obra, tañendo ambos lo mismo, lo que

(54) Véase Sonatas españolas del Siglo XVIII. Transcripción y estudio por María Rosa Calvo-Manzano. Ed. Piles. Valencia, 1985.

(55) El Patriarca o Real Colegio del Corpus Christi, fue otro centro importante del arpa en Valencia durante los siglos XVII y XVIII, aunque no tanto como la Catedral.

(56) Agradecemos a nuestra discípula M.<sup>a</sup> Vicenta Diego Peris los trabajos de investigación llevados a cabo en Valencia bajo nuestra dirección. Ellos han proporcionado un amplio conocimiento del arpa valenciana que hasta ahora había estado hartamente descuidada.



ocurría con mucha frecuencia para acompañar a los distintos coros que, colocados estratégicamente, fueron tan usados en el período más brillante de la música policoral, durante el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Más adelante insistiremos en este aspecto.

La utilización del arpa en la Iglesia llega hasta mediados del siglo XVIII y en algunas catedrales hasta los primeros años del XIX, después ya no vuelve a utilizarse más. Su desaparición coincide con la de los ministriles, de los que los arpistas, en algunas ocasiones y como hemos visto, formaban parte.

Hemos analizado ya en otros trabajos cómo ciertos cabildos prohibieron el arpa en la Iglesia por considerarla un instrumento sensual que distraía a los fieles. En el campo profano también debió ser utilizada. De ello nos da muestra un curioso Coloquio manuscrito, especie de auto sacramental, de ambiente religioso-local. Se trata del *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1659-1711), y del que entresacamos un párrafo de la Intervención del personaje Agustín que dice:

*valent pache de chineta  
eixe Rey et premiará  
totes bones intencions  
y els servicis que farás;  
arrima la arpa y les flautes  
les solfes y lo cantar,  
como yo arrime lo habit  
la seda, ahulla y didal,  
que guerrechar en faldetes  
es guerra anuncia acabar*

Aquí trata el arpa con el mismo grado que a las flautas, solfeo, cantares, seda y aguja, lo que da a entender un carácter claramente profano, además, el tañedor de arpa está haciendo una guerra de "faldetes".

Esta es la única noticia profana que tenemos del arpa, pero suponemos que fue un instrumento bastante utilizado, como imponía la costumbre de la corte desde Madrid. En efecto, el arpa intervino con la misma misión en las Capillas litúrgicas y en las cortesanas. Hasta finales del siglo XIX no volvemos a tener noticias del arpa.

Como apuntábamos más arriba, el siglo XVII es la época de la música poliorquestal y policoral, con lo que el empleo del arpa en la música sacra es una necesidad funcional. En efecto, en las iglesias empieza a desarrollarse la función de los coros, y por lo menos existen dos, llegando a

cantar misas hasta con 12 coros que, colocados estratégicamente, los primeros al lado de la Epístola y el Evangelio, producían el efecto del eco de forma natural. Estas voces formadas y ensayadas dentro de la Iglesia podían multiplicarse disgregándose en cuantos coros exigiera la partitura.

Cada coro necesitaba un instrumento polifónico para mantener la afinación y el órgano era imposible de transportar, a no ser que se dispusiera un órgano pequeño y portátil.<sup>57</sup> Pero había iglesias en la que los coros se multiplicaban y se colocaban en diversas partes del templo: además de en el coro propiamente dicho y laterales, altar mayor, partes bajas del crucero, etc... y lógicamente seguían necesitando de más instrumentos polifónicos que apoyaran la afinación con su acompañamiento. De ahí nació la necesidad de tener hasta dos o más arpistas fijos o contratados temporalmente para cubrir los eventos litúrgicos-musicales de las diversas capillas.<sup>58</sup> Y de ahí también que algunos músicos, y cuando su formación se lo permitía, ocuparan la plaza de segundo organista y arpista cubriendo así las distintas necesidades según la ocasión.

El 5 de septiembre de 1887 apareció una noticia en el periódico que hablaba de la convocatoria de matrícula del Conservatorio. En este artículo aparecían las siguientes asignaturas: solfeo, canto, piano, violín, viola, cello, contrabajo, flauta, clarinete, armonium, órgano, canto llano, armonía, composición, ampliación de piano y arpa. Este Conservatorio desapareció a principios de este siglo para dar lugar al Superior de Música de hoy día; sin embargo, el arpa no fue incluida en él hasta un siglo más tarde: en 1978.

En el siglo XX vuelve a despertar con fuerza la literatura de arpa. Un nuevo renacimiento se abre al amparo de la luz levantina. Valencia ha dado al arpa contemporánea un aldabonazo de alegría, tanto, que el número de obras supera la veintena, como habiéndole prestado atención los compositores Joaquín Rodrigo, Eduardo López-Chavarrí, padre e hijo, Francisco Llácer Pla, Bernardo Adam Ferrero, Amando Blanquer, José Báguena Soler, Ofelia Nieto, Leopoldo Magenti, José Moreno Gans, José Lázaro Villena, José Palau, José Evangelista, entre otros.

(57) Órgano pequeño, precursor del órgano positivo.

(58) Véase J. CLIMENT. *Fondos musicales de la región valenciana. I., Catedral Metropolitana de Valencia. II Real Colegio del Corpus Christi*. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1979. Además, J. PIEDRA y J. CLIMENT, Op. cit.



#### IV. CONCLUSIÓN

Se observa una correspondencia muy estrecha entre el impresionismo del pintor que tuvo tan excepcional sensibilidad para captar y plasmar la luz en sus lienzos y el repertorio arpístico de música valenciana. Permítasenos decir que *Joaquín Sorolla* murió en Cercedilla, en las mismas montañas a las que nosotros nos retiramos a escribir, estudiar, investigar o componer. Si Sorolla inició su andadura como pintor religioso e histórico, pronto amplió sus propios horizontes para abrirse a la descripción costumbrista y la exaltación de su tierra bañada por torrentes de luminosidad. *Vicente Blasco Ibáñez*, el novelista, escritor y político, también usó para su pluma un estilo costumbrista, neobarroco en la descripción del pueblo. Y las esculturas de *Segrelles y Benlliure*, ¿acaso no representan un neobarroquismo levantino? También la literatura para arpa de este siglo es descriptiva, luminosa y neobarroca. Pavanas valencianas, o leyendas lúdicas, luminosas en la tonalidad, de armonía modal algunas de ellas, por lo que nos devuelven a un mundo arcaico, renacentista, como la obra de *José Lázaro Villena*,<sup>59</sup> homenaje al músico arpista que nomina la Asociación "Arpista Ludovico".<sup>60</sup>

También se aprecian en el repertorio arpístico valenciano contrapuntos severos de gran escuela como en la obra de José Moreno Gans,<sup>61</sup> de Algemés, como aquel otro arpista del siglo XVII llamado José Gans que en este mismo trabajo reseñamos que sirvió en aquel templo (y quizá antepasado de éste). Al parecer todos los Gans valencianos son del mismo origen: un músico flamenco llamado Gans que vino en tiempos de *Felipe II* y se instaló en Valencia en la ciudad del insigne organista Cabanilles.<sup>62</sup> José Báguena Soler<sup>63</sup> dedicó su *Sonatina* para arpa a *María Rosa Calvo-Manzano*, que la estrenó a poco de escribirse en 1969, pero mucho antes Eduardo López-Chavarri, hijo, escribió dedicándoselos a María Rosa sus *Episodios para arpa*. Ahí surgió el comienzo de una amplia literatura musical valenciana para arpa dedicada mayoritariamente a María Rosa Calvo-Manzano.

En cuanto al aspecto práctico del arpa valenciana, el panorama no puede ser más alentador. Como en la casi totalidad del territorio español, las arpistas profesionales han sido educadas en la "Escuela Española de Arpa", fundada por mí misma, como ya he dicho, con una pedagogía tan personal como revolucionaria. Pero hay algo más. Una jovencísima generación está pujando con toda fuerza al amparo

del entusiasmo que las inculco y al que creo, sinceramente, es imposible resistir. Chicas que estaban desalentadas y desorientadas, con la moral muy frágil, no hicieron más que iniciarse conmigo y empezaron a subir hacia la cúspide de la fama. Las citaré por orden cronológico. *María Vicenta Diego Peris*, al año de estudiar conmigo ganó consecutivamente el Premio de Honor de Fin de Carrera, la plaza de solista en la JONDE, el Segundo Premio en el concurso Permanente de JJ.MM., el Primer Premio en el I Concurso Nacional de Arpa "Arpista Ludovico" y la Cátedra de Arpa del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. *Conchín Darijo*, invidente desde los 20 años, fue desahuciada en su tierra para estudiar arpa (nadie es profeta en su tierra). La humanidad y la justicia hicieron que me volcara en ella. Inteligente, encantadora, intuitiva y artista sensible, hizo ampliación de cursos de la carrera y terminó brillantemente. Es una de las "doctoras" de mi filosofía pedagógica. Hoy busco desesperadamente trabajo para ella porque es de justicia apoyar su talento y su esfuerzo. *Luisa Domingo*, a los 14 años, ganó su primer premio internacional en Lyon (Francia), a los que siguieron con escasa diferencia temporal varios en París, Córdoba (Argentina), Indiana y Cincinnati (EE.UU.), JJ.MM. de España y Spottorno (Italia). Premio de Honor Fin de Carrera y plaza de arpista, por oposición, en la Orquesta de Valencia. Todo este palmarés es más sobresaliente si se tiene en cuenta que sólo tiene 19 años. *Maite García* y *Ana Martínez* también han creído en mi pedagogía y son fieles seguidoras de la filosofía que predico y defiendo. Por último, la benjamina es *Ursula Sagarra* y tiene sólo 12 años. A esa edad ya está llena de Matrículas de Honor y un flamante

(59) José Lázaro Villena, guitarrista y compositor, nació en Valencia en 1941.

(60) La Asociación Arpista Ludovico (ARLU), nació a finales del año 1988, por iniciativa de María Rosa Calvo-Manzano, para salvaguardar y recuperar el patrimonio arpístico español.

(61) Nació en Algemés (Valencia) en 1897 y murió en Madrid en 1976. Una hija suya, Eugenia, estudió la carrera de arpa bajo la dirección de María Rosa Calvo-Manzano y es, en la actualidad, arpista de la Banda Municipal de Madrid. Eugenia estudió arpa por iniciativa de su padre, que compuso varias obras para este instrumento dedicadas a María Rosa Calvo-Manzano. De esta amistad nació la afición por el arpa de la hija de José Moreno Gans.

(62) Juan Bautista Cabanilles nació en Algemés (Valencia) en 1644 y murió en Valencia en 1712. Gran compositor de música policoral y de órgano, su instrumento. Véase: Bernardo ADAM FERRERO, Op. cit. p. 64 y ss.

(63) Nació en Valencia en 1908.



Premio de Honor; es alumna directa de la profesora Diego, en Sevilla, y alumna mía circunstancial en los cursos monográficos que suelo impartir en verano.

Todo un panorama del que hemos de sentirnos, todos, orgullosos.

Nuestro corazón ha estado repartido entre las montañas de Navacerrada y las costas valencianas (muy próximas a Cullera, en Mareny Blau), para disfrutar de largas temporadas de vida retirada y aprovechar el silencio como el mejor aliado para el trabajo. Paisaje (costas bañadas de serenidad), soledad y estudio forman la trilogía que nuestra alma deseaba para gozar de períodos de "calderones" en la ajetreada vida impuesta por la profesión. Hemos aprovechado nuestras estancias en Valencia para hacer una labor de proselitismo y captación en torno al arpa de manera que nos resulta más fácil mencionar los sitios que nos faltan por visitar que los visitados. Y parece que la siembra ha producido

cosecha, porque sin tardar se crearon las plazas del Conservatorio y las dos de la orquesta valenciana, todas ellas ocupadas por músicos formados en nuestra cátedra. Una joven generación pujante e ilusionada está llamada a tomar el relevo de la antorcha que en años atrás portáramos en solitario, iluminando un cuádruple camino: pedagogía, orquesta, concertismo y musicología. Sentimos orgullo de pensar que animamos, asesoramos y convencimos a muchos autores para ampliar el repertorio. Son muchas las obras que nos han sido dedicadas en olor de la amistad.

Nuestros amigos son los amigos del arpa; sin duda, ganados para la causa, gracias a la invitación de la amistad personal y la belleza irresistible del ARPA.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO  
CATEDRÁTICA DE ARPA DEL RCSM DE MADRID

## BIBLIOGRAFÍA

ADAM FERRERO, Bernardo. *Músicos valencianos*. Ed. Proip. Valencia, 1988.

ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas a Santa María*. Códices Escorialenses J b 2 y T I 1.

ANGLÉS, Higinio. "La música en la corte de Alfonso el Magnánimo", en *Cuadernos de trabajos de la Escuela de Historia y Arqueología en Roma*. XV, 1961.

- "Alfonso V d'Aragona, mecenate della musica, ed il suo menestrel Jean Boisard", en *Liber amicorum Ch. van den Borrem*. Amberes, 1964.

- "El music Jacomi al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372-1404". Homenatge a A. Rubio i Lluch. Barcelona, 1935.

- "El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII, 1957.

- *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, 1935.

- *Historia de la música medieval en Navarra*. Diputación Provincial de Navarra. Pamplona, 1970.

- *La música en la corte de los Reyes Católicos*. CSIC. Madrid-Barcelona, 1941-1951.

- "Els ministres i cantors al servei dels Comtes-reis de Catalunya-Aragó durant el segle XIV", en *Revista Musical Catalana*, XXII, 1925.

- *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*. Festschrift für H. Rheinfelder. Munich, 1963.

- "La música a la Corona d'Aragó durant els segles XII-XIV", en *Crónica del VI Congrés d'història de la Corona d'Aragó*. Barcelona, 1962.

- "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", en *Anuario Musical*, II. Barcelona, 1947.

- "La música Sagrada de la Capilla Pontificia de Avignon en la Capilla Real Aragonesa durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII. Barcelona, 1952.

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri II)*. Ed. de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988.

CALVO-MANZANO, María Rosa. *El arpa en el Barroco Español*. Vol. I. Col. "El Arpa". Ópera Omnia. ARLU. Dpto. de Investigaciones y Publicaciones. Editorial Alpuerto. Madrid, 1992. Patrocinado por el I.N.A.E.M., del Ministerio de Cultura.

- *El arpa en el Renacimiento Español*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986.

- *Sonatas españolas del Siglo XVIII*. Transcripción y estudio crítico. Ed. Piles. Valencia, 1985.

CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana*. I. Catedral Metropolitana de Valencia. II. Real Colegio del Corpus Christi. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1979.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen. *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1442)* I. Historia y documentos. Ed. Antonio Bosch. Barcelona, 1979.

GRIFFITHS, John. "La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español", en *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Vol IV. n.º 1. Zaragoza.



LÓPEZ-CALO, José. *La música medieval en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1982.

PIEDRA, Joaquín y CLIMENT, José. "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII". Separata del *Anuario musical*. XVII. Barcelona, 1962.

ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Historia general de la música. Vol I. De las formas antiguas a la polifonía*. Ed. Istmo. Madrid, 1977.

VV.AA. *El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago. II Cuadernos de Música en Compostela. Santiago de Compostela, 1988.



# PROCLAMACIÓN DE CARLOS III EN LA CIUDAD DE VALENCIA

**E**l acto de proclamación se llevo a cabo el 28 de agosto de 1759 y con motivo de ello, se nombró para alzar el Real Estandarte a don Manuel Fernández de Marmanillo, siendo su ayudante don Mauro Antonio Oller, actuando ellos dos como principales artífices, en levantar altares, perspectivas fingidas, fuentes, jardines, entapizados, calles, carros triunfales, torneos, danzas, luminarias y otros festejos.

La ceremonia de armas del pendón real se hizo el día 29, y la Real Proclamación con acuerdo del Ilustre Cabildo Eclesiástico el día 30.

Don Manuel Marmanillo vestía el uniforme del Ayuntamiento, y estaba encargado del traje de los reyes de armas, y en batir las medallas.

Don Joaquín Valeriola y don Juan Bautista Falco en el adorno de las calles, tablados para la proclamación y luminarias generales.

Don Vicente Ramón era el encargado de las alhajas de las Casas del Ayuntamiento y finalmente don Bartolomé Lasso y don Vicente Guerra en los arreglos de altares, adornos de cruces y tabernáculos de la proclamación.<sup>(1)</sup>

## Arco de proclamación a Carlos III de Borbón

Gracias a la generosidad del Intendente de la ciudad, se levantó una perspectiva fingida (arco), corriendo a cargo del pintor de perspectiva Carlos Francia.

En la parte inferior del monumento efimero aparecian cuatro figuras masculinas desnudas, dos de pie, las de los extremos, y las otras dos restantes reclinadas, arrojando cada una con su jarro agua, con objeto de fertilizar las tierras, todo ello rodeado de árboles, arbustos, valles etc. En el chorro que sale del jarro se muestran los nombres de los cuatro ríos valencianos : «PALANCIA, TURIA, JUCAR y MIJARES».

Sobre el tablado, constituido en sus dos extremos, por una escalera de nueve peldaños jaspeados, se llega a la perspectiva fingida o arco propiamente dicho.

## PROCLAMACION DEL REY N.<sup>RO</sup> S.<sup>OR</sup> D.<sup>N</sup> CARLOS III. (QUE DIOS GUARDE) EN SU FIDELISSIMA CIUDAD DE VALENCIA,

PRESENTADA AL PUBLICO EN ESTA MEMORIA  
POR  
DON MAURO ANTONIO OLLER Y BONO,  
Regidor Perpetuo de dicha Ciudad, y su Comissario  
en las Fiestas.



VAL EN CIA. M. DCC. LIX.

En la Oficina de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva junto al Real Colegio de Corpus-Christi.

1.- Don Marco Antonio Ollei y Bono: Proclamación del Rey. Ntro. Sr. D. Carlos III. Valencia MDCCLIX; A.H.O. (Archivo Histórico de Orihuela). Signatura: R-17726 (53).

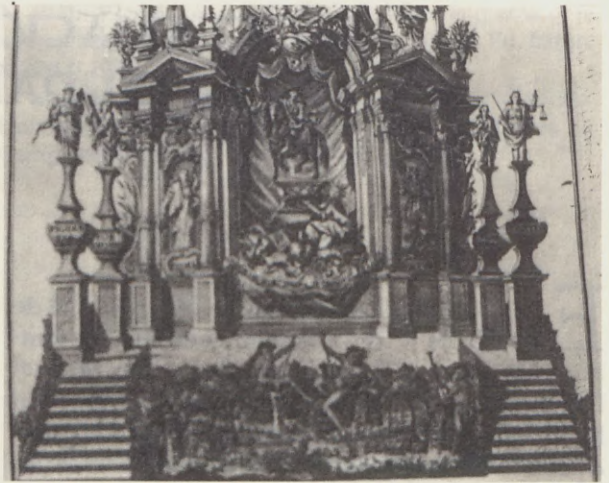
En la antesala del arco, se muestran erguidos, sobre cuatro plintos, dos a ambos extremos, dos pináculos o jarrones, cuatro en total y en su parte

(1) A.H.O. (Archivo Histórico de Orihuela). Fondo Histórico. Signatura: R-17.726(53). Proclamación del Rey Ntro. S.or Dn. Carlos lil (q.D.g.) en su Fidelissima Ciudad de Valencia presentada al publico en esta Memoria por don Mauro Antonio Oller v Bono Regidor Perpetuo de dicha Ciudad y su Comisario en las Fiestas. Valencia. Imp. de la Viuda de Joseph de Orga. MDCCLIX. Introducción del I-VIII, págs. 1 -13.

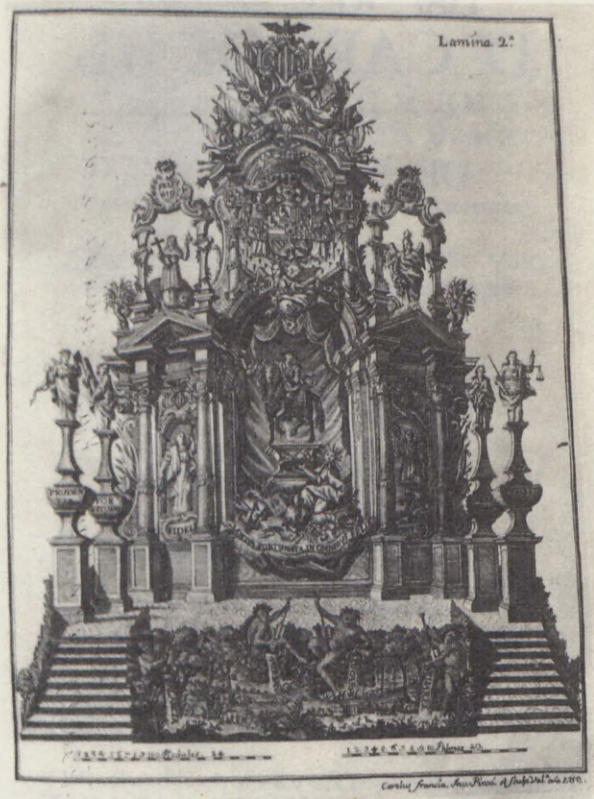




2.- Francisco Bru y Manuel Bru: Alegoría a Valencia.



4- Carlos Francia: Arco de Proclamación a Carlos III de Borbón. Detalle.



3.- Carlos Francia: Arco de Proclamación a Carlos III de Borbón.

superior las cuatro virtudes cardinales: «PRUDENTIA, FORTITUDO, IUSTITIA, TEMPERANTIA» (Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza). La Prudencia estaba representada por una mujer coronada, sosteniendo en su derecha un espejo y con la izquierda un arco, la Fortaleza mantiene entre sus brazos, el fuste de una columna, la Justicia porta con su mano derecha una balanza y con su izquierda una gran espada, y la Templanza arropada se lleva una

de sus manos al pecho. Cada uno de los jarrones en los cuales va inserto la figura de las Virtudes Cardinales, tiene treinta palmos de altura, las cuales daban a entender sobre que quicios estribaría la felicidad del futuro reinado de Carlos III.

Dentro del primer cuerpo, y en su parte central se mostraba un inmenso arco de medio punto sostenido por columnas jaspeadas y en el centro aparecía majestuosa la estatua ecuestre del rey Carlos III, situada en un bello plinto. En la parte inferior y en actitud reclinada aparece una figura de mujer vestida que representa a «VALENCIA» ofreciéndole una bandeja con instrumentos científicos y matemáticos, a sus pies aparece una cornucopia de donde salen frutos, medallas y monedas. Su rostro va cubierto por un sol, que según el tratado de iconografía de Cesare Ripa representa la «verdad», representada magistralmente por el escultor Lorenzo Bernini en la monumental figura alegórica en mármol blanco de la Galería Borghese de Roma.

En la parte inferior se muestra una cinta con una inscripción en latín que dice: «VALENTIA FORTUNATA IN OMNIBUS FELIX».

A ambos extremos del primer cuerpo y entre columnas aparecen dos altares con sendas hornacinas de bellas molduras barrocas con entablamentos y tímpanos cortados en forma triangular. En el interior de sendas hornacinas, a ambos extremos se muestran dos imágenes de pie, la «FIDELIS» (lealtad), sosteniendo con su mano derecha un hacha encendida, y con la izquierda en actitud de arrojar una mascarilla. Y la «VIRTUS» (valor), con aspecto de juvenil robustez, con la mano derecha levantada





5- La Cabalgata.

sostenía una corona de laurel teniendo a sus pies un dócil león.

En la parte superior, rematando el primer cuerpo y justo en el eje del arco de medio punto, aparece la figura alada de la Fama sosteniendo una trompeta, y llevando un rotulo que dice: «VIVA CARLOS TERCERO REY DE ESPAÑA».

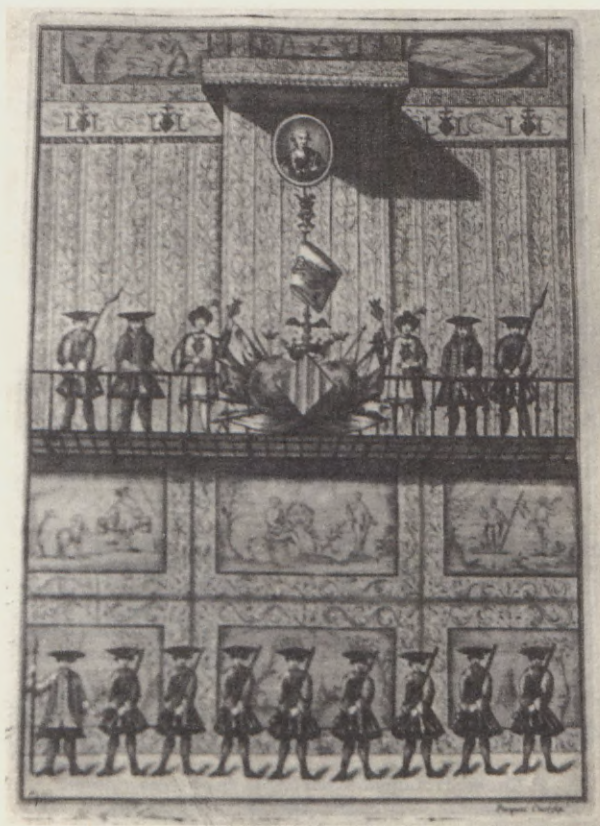
El segundo cuerpo, de esta grandiosa maquinaria efímera, se componía de dos arcos de azul y oro, a ambos extremos aparecían dos pináculos y en medio se mostraba orlado un óvalo con la inscripción de RELIGIO y PIETAS, en medio de cada arco se encontraba la imagen alegórica. La Religión está simbolizada por una religiosa, portando una cruz en su mano derecha y la «Pietas» por un ángel, el cual sostiene una cornucopia llena de flores.

En el centro de este segundo cuerpo se muestra un impresionante escudo real de España, con un pabellón de púrpura y armiño sostenido a ambos extremos por dos ángeles de pie. A ambos extremos del escudo aparecen las columnas de Hércules, con el lema: «PLUS ULTRA»(más allá) y como remate al escudo real se encontraba el escudo de armas de la ciudad de Valencia ,acompañado de insignias, estandartes y trofeos militares.<sup>(2)</sup>

### La Cabalgata

A las tres de la tarde, se formó la Cabalgata, congregándose el Caballero-Intendente, Regidores y cuantos acompañaban al estandarte real.<sup>(3)</sup>

Abrían el desfile seis soldados a caballo, los cuales llevaban una espada en mano. Al frente desfilaban clarineros y timbaleros montados en caballos con ricas libreas y mantillas bordadas en grana y plata. Seguían doce alguaciles con golilla y los ministriles con obuetes y trompas. La librea de estos últimos eran de grana y carmesí. A continuación de estos también montaban en briosos caballos con mantillas de grana y plata y jaeces encarnados, los dos escribanos tenientes mayor del Ayuntamiento,



6- Las Caballerías de Armas dan escolta en el Palacio de Valencia, y en su galería principal, el retrato del Rey Carlos III, bajo un suntuoso dosel.

Miguel Robles y Cisneros y José Miñana; como igualmente los subsíndicos Francisco Comas y José Mestre con rico uniforme. Detrás de ellos venían los seis vegueros de la ciudad, le seguían los dos capellanes de honor Mosén Bartolomé Frias y el doctor Antonio Blasco, los cuales iban vestidos de seda, montados sobre bellos caballos, los guardapolvos de estos eran de terciopelo negro y los jaeces blancos. Iban a renglón seguido don José Pedroso, Alguacil mayor y don Tomás Vicente Tinajero, escribano mayor del Ayuntamiento y los cuatro abogados ilustres de la ciudad, don Joaquín Solsona, don José Gisbert, don Pedro Traver y don José Ignacio Alfonso que precedían a los Sres. Regidores que marchaban en este orden de antigüedad: don Juan Bta. Falcó, don Mauro Antonio Oller, don Francisco

(2) Oller y Bono, Mauro Antonio; *Proclamación del Rey Ntro. S.or Dn. Carlos III ...o.c.* págs. 14-18.

Wittkower, Rudolf; *Gian Lorenzo Bernini(El escultor del Barroco Romano)*. Madrid. Alianza Editorial. 1990. págs. 55 y 254.

(3) Oller y Bono, Mauro Antonio; *Proclamación ... o.c.* pág. 19.





7- Campo rectangular sembrado de plantas y flores, rematado por cuatro peñascos y escalerilla. En la parte superior monedas con el anverso del retrato de Carlos III y el reverso el escudo de Valencia.

Navarro, don Felipe Muroles, don Vicente Guirean, don Vicente Ramón, don Gaspar Pastor, don Joaquín Caldes, don Francisco Cebrian, don Francisco Castillo, don Bartolomé Lasso, don Luis de Almunía, don Joaquín Baleriola, don José Miralles y don Lorenzo Mérita, después de estos señores iban delante del Pendón Real, los cuatro reyes de armas con sus uniformes e insignias, junto al Intendente-Corregidor y don Manuel Fernández Marmanillo. A la derecha de este, iba el estandarte real.<sup>(4)</sup>

Continuaba el destacamento de caballería, al mando de su capitán le seguían los palafraneros del Intendente-Corregidor y cuatro carrozas salieron de las Casas del Ayuntamiento hasta el Palacio.

El arreglo de la comitiva fue labor de don Bartolomé Lasso, don Vicente Guerean y don Manuel Antonio Oller.

Todos se dirigieron hacia el llano del Real Palacio, pasando por las calles de Caballeros, de Serranos, de Naguerra, y San Gil. Desde aquí por la plaza de la Inquisición, calle de San Salvador, plazuela del Conde del Real, Portal del Cid y Puerta del Real Palacio, entrando en la galería del Palacio el retrato del

rey Carlos III, bajo suntuoso dosel y en compañía de toda la Real Audiencia, presidida por don Manuel Rodrigo Jimeno, el cual ocupaba uno de los balcones de la Galería.<sup>(5)</sup>

Al llegar los primeros de la comitiva al pie de la escalera, a la voz de don Mauro Antonio Oller se hizo el alto, se formaron dos filas de frente y se organizó un pasillo para que pasara en medio don Manuel Marmanillo con el Pendón Real y el Caballero-Intendente. Don Manuel desplegó el regio estandarte y el representante de los reyes de armas en voz alta exclamó: «CASTILLA Y VALENCIA POR EL REY NUESTRO SEÑOR DON CARLOS III. QUE DIOS GUARDE».<sup>(6)</sup>

Terminado el acto, bajaron por otra escalera que mira al Real Palacio y saludaron a un retrato del soberano. Más tarde tomaron la calle del Mar, Plazas de Sta. Catalina y Cajones y Portón de la Merced, entrando en el Mercado. Siguieron después por la calle de la Bollería, Caballos, Plaza de la Calatrava, Palacio Arzobispal, Arco de Ntra. Sra. de los Desamparados, entrando a la Seo.

Finalmente el estandarte fue situado en el sitial del balcón principal de las Casas Consistoriales. Bajo el mismo dosel se encontraba la efigie del rey Carlos III.<sup>(7)</sup>

### Fiestas de la Iglesia

Comenzó el día 31 de agosto y estaba compuesta por una serie de altares. El Cabildo Metropolitano procesionaba la imagen de la Virgen de los Desamparados de su capilla a la Catedral. Se celebró una solemne misa, la homilía corrió a cargo de don Felipe Bertrán,<sup>(8)</sup> Canónigo Lectoral de esta catedral, excelente orador, el acto litúrgico fue presidido por el Excmo. Sr. Arzobispo don Andrés Mayoral.<sup>(9)</sup>

(4) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación ...* o.c. pág. 20.

(5) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación ...* o.c. pág. 21.

(6) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación ...* o.c. pág. 23.

(7) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación ...* o.c. págs 24 y 25

(8) Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: *Estudios del Barroco Salmantino: El Colegio Real de la Compañía de Jesús 1616-1779*. Vol. XIV, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos. 1969. págs. 127- 131 .

Melendreras Gimeno, José Luis: *El monumento funerario al Obispo Bertrán de Salamanca, obra del escultor neoclásico Juan Adán*. Rev. "SALAMANCA". Excma. Diputación Provincial de Salamanca. n.º: 26. Enero-Junio 1990. págs. 205-212.

(9) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación ...* o.c. págs. 32 y 33.



### *Carrera de la Procesión*

Se iniciaba en la catedral, continuando en la calle Campaneros, Sta. Tecla, Plaza de Sta. Catalina, calle de San Vicente hasta San Agustín, calle de Gracia, Pórtico de la Merced, Bollería, Calle de Caballeros, Capilla de la Virgen de los Desamparados entrando en la Catedral.<sup>(10)</sup>

### *Altar del Colegio de Boticarios*

Se levantaba en la Plaza del Miguelete, en frente de la calle de los Campaneros. Su primer cuerpo lo formaba un cielo compuesto por santos, todo como una plata de verde filamento en su materia. Como un relicario de flores.<sup>(11)</sup>

### *Colegio de Plateros*

Se construyó en la Plaza de Sta. Catalina Martír, estaba formado por una fabrica de dos casas, que se elevaba sobre las demás. Teniendo de frente 42 palmos castellanos. En sus frontales la pintura y los retoques de oro y plata correspondían a los santos de altar. A ambos extremos se mostraban las imágenes religiosas. Todo enmarcado en bellas columnas, de forma espiral y bellamente proporcionadas. Desde el óculo todo se mostraba revestido de oro y plata. El capitel era dorado y cuadrangular, con cuatro cartelones, de aquellos pendían cuatro arañas de cristal. El capitel era base para la peana, sobre el que estaba San Eloy, patrón del Colegio, alumbrado de seis blandones de plata dorado en sus extremos. En el altar resplandecían 600 luces. También se levantaron dos pirámides en los extremos, la principal de 30 palmos, cada una sobre su cúspide tenía una esfera que con el azul y el oro parecían un cielo estrellado y encima de ellas se encontraban sus majestades.<sup>(12)</sup>

### *Colegio de Torcedores*

Se erigió un altar en la plaza de Cajeros de 75 palmos de altura y 45 de largo. Se componían de dos cuerpos, en el primero colocaron a San Erasmo, patrón del Colegio, en el segundo se formó con un arnés de exquisita pintura y otros adornos para conservar el escudo de armas reales. Servía de colofón del altar una «FAMA» con un clarín en la mano derecha y una estrella en la izquierda. El altar estaba iluminada por unas 250 velas.<sup>(13)</sup>

### *Colegio de los Cereros*

En la calle de San Vicente se construyó un altar, en forma de una piña de cera, de 60 pies de altura. Su pie era de tres frontales que hacían frente a los

rayos del sol, la primera escalera tenía quince gradas que equivalían a quince manojos de flores matizadas y sobrepuestas por una alfombra, que llegando al remate, este formaba un dosel de terciopelo y oro, que servía de conchas a una trinidad de perlas, todas ellas de muchas cuentas. El altar lo presidía las imágenes de la Virgen de la Salud, San Miguel y San Antonio Abad.

### *De don José Escoto*

Se mostró a un doctor sutil, enseñando a otros a reflejar a los monarcas, se levantó un altar, tan brillante, como un diamante. Más tarde situaron en un jardín una fuente y una serie de imágenes sagradas entre ellas la de San Vicente Ferrer.

### *De don Eusebio Mocholí*

La fabrica era un monte, el jardín era un altar, compuesto de alhajas y una de ellas tenía forma de monte.

### *Ornato de la Plaza de San Agustín*

Estaba decorada con colgaduras finas y otros adornos de su gran patio, así como muchos cuadros famosos.<sup>(14)</sup>

### *Del Colegio del Arte Mayor de la Seda*

Se componía de dos cuerpos, con luces espesas, vanos, reliquias e imágenes de plata. El primer cuerpo lo presidía San Jerónimo, y el segundo estaba formado por un pabellón carmesí, con escudo real, cuyas tenantes eran dos famas. A este escudo y altar de remate había otra fama sentada sobre dos globos con dos columnas en su derecha y el rotulo «PLUS ULTRA». Al pie del altar se mostraba un jardín de 70 palmos. Del centro del jardín y en medio de las Armas Reales subía una fuente que sembraba perlas sobre las esmeraldas y rubíes de los rosales. A ambos extremos del altar aparecían bellísimos tapices.<sup>(15)</sup>

(10) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 34 y 35.

(11) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 36 y 37.

(12) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 37 y 38.

(13) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 38 y 39.

(14) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 40.

(15) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 41



### *Iglesia de San Agustín*

Se encontraba llena de gallardetes, con gran orden y simetría, destacando entre las iglesias de Valencia.<sup>(16)</sup>

### *Del Colegio de los Cirujanos*

El altar formaba un cuerpo muy equilibrado, tanto en la perspectiva como en la decoración de ella. Por tres gradas espaciosas se llegaba a la gloria de los santos, que son los patronos del gremio, rematándolo todo San Agustín con un vestido bordado de piedras preciosas.<sup>(17)</sup>

### *Del Colegio de Corredores de Lonja*

El altar estaba compuesto de una gran mole, construida su fábrica en orden toscano. El tablado estaba formado por doce palmos de alto y las doce gradas estaban cubiertas de estatuas, frutas y flores, todo presidido por la Virgen de la Anunciata, bajo un pabellón singular. La Madre de Dios era alumbrada por seis ángeles portadores de cirios y las gradas del altar tenían 180 hachones de cera.<sup>(18)</sup>

### *Adorno de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados*

Corrió a cargo del Dr. don Pedro Juan Comes, capellán de Nuestra Señora, haciendo un gran honor en la decoración de la misma, resultando magnífica en cuanto a su ornato.<sup>(19)</sup>

### *Procesión*

Se inició a las tres de la tarde, encabezando la misma dos banderas desplegadas de tafetán en forma alistada con las armas de la ciudad, le seguían los numerosos oficios, acompañados de dulzaineros y de tamborileros.

### *Jalmeros*

Salían con un guión danzando con cuarenta hachas, acompañando a su patrón San Antonio Abad.

### *Cajeros*

Desfilaban con un carro tirado por un par de mulas, en la parte superior iba sentado un joven, en actitud briosa y marcial imitando al monarca, un león

rodeaba sus pies, y a ambos extremos dos ángeles repartían cajitas y muchas poesías, le seguían 22 maestros de oficios, y delante ocho hombres portaban iluminada una imagen de San José.<sup>(20)</sup>

### *Torneros*

Estos sacaron otra imagen de San José, con una gran cantidad de luces.

### *Cesteros y Peineros. Trajineros. Caldereros. Corredores de Cuello y Colchoneros*

Llevaban multitud de banderas, marchaban delante con muchas luces con las andas de sus patronos San Julian, obispo; San José, San Juan Evangelista y la Virgen de las Nieves.<sup>(21)</sup>

### *Roperos*

Enarbolaban su bandera y levantaban el ánimo a todos con la música de la dulzaina y con los tambores. Posteriormente comenzó el torneo muy brillante, compuesto de traca. Un paje de jineta iba vestido a lo turco. Los casquetes tenían forma de turbante por su disposición y con las piedras preciosas brillando. Tras las líneas desfilaba un turco con una bandera llena de medias lunas plateadas, a este le seguían dos húngaros, detrás marchaba el rey de Túnez, con una gran comitiva: Salomé, Muiey, Affrench. Después venían ó parejas alumbrando con luces el tabernáculo de San Francisco Javier. También desfila la Armenia, representada por cuatro personajes con hachas y con cuatro muchachos como lacayos, le seguían cuatro americanos y a estos le sucedían otros cuatro de la Nueva América. El desfile lo cerraban cuatro españoles vestidos a la antigua. Ocho ninfas con luces adoraban a Santa Catalina.<sup>(22)</sup>

### *Cordoneros*

Seguían un cordón de oro, que pendía de una Virgen del Rosario, sobre unas andas flamantes, iluminadas con 60 cirios. Marchaban con un carro triunfal tirado por cuatro leones. Portaban sobre un trono y debajo de un pabellón a nuestros reyes con dos guardias de Corpus. En la parte superior se mostraban dos angelitos echando versos.

(16) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 42.

(17) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 43.

(18) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 44.

(19) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 45.

(20) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 45-46.

(21) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 46.

(22) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 46-47.



### *Sombrereros*

Desfilaban con estandartes, tamboriles y dulzainas, después de doce maestros, venían ocho volantes, todos con luces. Un turco, con cuatro criados moriscos, sosteniendo un estandarte. Le seguían ocho turcos con hachas. Sobre todos ellos iba montado a caballo Santiago Apóstol, patrón del gremio. Los mayores de esta portaban sus cirios detrás del tabernáculo.

### *Guantereros*

Desfilaban con un carro tirado por la diosa Flora, acompañado de dos leones, guiados por un ángel. En medio del carro iba otro angelito, que desde allí echaba versos y jugaba a la pelota con todos. El patrón era San Bartolomé, al cual lo llevaban cuatro húngaros.<sup>(23)</sup>

### *Tintoreros*

Enarbolaban dos vistosas banderas, la carroza era dorada, una joven montada en una pía blanca, curiosamente manchada. El monarca festejaba en un primer plano del carro un coro de música, al cual daba la pía el compás con su mano. Otros iban lanzando poesías y sedas de varios y hermosos colores, semejantes a los del Arco Iris. Se desplegaron en dos filas de cien maestros con ciriales, con los cuales rendían honor a su patrón San Miguel, seguido del Clavario y mayores con sus luces.<sup>(24)</sup>

### *Tejedores de Velos*

Festejaban a su patrona la Virgen de la Misericordia, con tejidos de velos de seda.

### *Horneros*

Desfilaban con un guión riquísimo y dos tabernáculos, uno de Nuestra Señora de las Mercedes y otro del Salvador, construyendo un carro con su horno.<sup>(25)</sup>

### *Cortantes*

Lanzaban al aire un estandarte, y llevaban una bandera con seda y oro. Se mostraba un toro grueso plateado con sus astas y pezuñas. Tras este toro, aparecían otros cuatro con sable en mano que seguían al carro. Se levantaba un monte, en cuya parte superior se encontraba la diosa Vesta, coronada de flores, y con mil especies de animales vivos, como terneros, corderos, cabras, aves, conejos, cervatillos y otras especies. A un extremo del mismo, aparecía un león coronado sobre un mundo colocado sobre

trofeos militares. Tres ángeles echaban muchas poesías. El carro era arrastrado por dos briosos toros, al lado una danza de indios bailaban delante del Niño Jesús, situado en un tabernáculo. En unas hermosas andas, se veía a San Vicente Ferrer, rodeado de 52 cirios.<sup>(26)</sup>

### *Molineros*

Lo presidía un carro triunfal con un molino y encima de él, un león coronado, con espada en mano, sobre un globo terráqueo con dos columnas y con el lema: «NON PLUS ULTRA». Más tarde desfilaron dos hermosos estandartes, y una Virgen Morenita con 40 antorchas.

### *Albañiles*

Sacaron una tortuga, y mostraban sus dos estandartes y una imagen de Cristo Resucitado con 36 hachas y muchos cirios iluminados.<sup>(27)</sup>

### *Pescadores*

Sacaron en andas a San Pedro, acompañado de 30 hachas.<sup>(28)</sup>

### *Alpargateros y Esparteros*

Situaron al monarca en la parte superior de una carroza bajo un hermoso dosel, tirado por cuatro leones, detrás iban los oficiales alemanes con 46 hachas, acompañados de sus patrones san Cosme y Damián, le seguían los maestros con 68 luces, delante de su patrón san Onofre llevado por doce húngaros y seguido de doce porteadores del gremio con cirios.

Los enanos eran los que más hacían bulto en la procesión. Capitaneaba la tropa un enano célebre llamado de Santa Ana, sobre un carro de cuatro leones cachorros, con graduación de Capitán-General Archipigmeo con una bandera, con las armas del Rey, unos le llamaban S. Cristóbal, Atlas Mayor, Miguelete, Goliat etc., otros le llamaban en latín: «Nane nanorum».<sup>(29)</sup>

### *Toneleros y Cuberos*

Llevaban una enorme bandera y muchas luces.

(23) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 48.

(24) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 49.

(25) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 50.

(26) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 50 y 51.

(27) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 52.

(28) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 53.

(29) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 53 y 54.



### *Zurradores*

Desfilaban con la bandera y con una imagen de San Juan Bautista en su Tabernáculo.

### *Sogueros*

Al margen de la bandera y estandarte con la cual desfilaban, marchaban en un carro triunfal, con multitud de antorchas, y tres tabernáculos, con las imágenes de San Juan Bautista, Nuestra Señora de los Desamparados, y la Sangre de Jesucristo.

### *Cinteros y Corregeros*

Con un espléndido y carísimo estandarte, iluminaban con sus cirios a San Sebastián.<sup>(30)</sup>

### *Tejedores de Lino*

Desfilaban con estandarte, bandera y guión. Sacaban un carro triunfal con dos jóvenes en traje de reyes, que representaban a los de España con un indio a los pies con varios trofeos de guerra en sus manos. También había un telar y una matrona tejiendo, que simbolizaba a Santa Ana y una Niña que representaba a la Virgen haciendo canillas, y un angelito tejiendo las glorias de ambos reyes. Seguían al carro, las imágenes de Santa Ana y San Antonio Abad, titulares del gremio, con sus andas.<sup>(31)</sup>

### *Tejedores de Lana*

Iban con estandartes y banderas, iluminando con 18 antorchas la imagen de la Inmaculada Concepción que estaba adornada con hermosas flores.

### *Herreros. Herradores v Albeytares*

Sacaban una imagen de Santa Lucia, precedida de un rico estandarte, acompañada de 12 hachas y cirios. Más tarde aparecía un carro con una Herrería circundante, plenas de calor y fraguas. Un grandioso capitel servía de plataforma a la imagen del obispo San Eloy y un niño a su lado lanzaba poesías.

### *Cerrajeros, Escopeteros. Linterneros y Anzueleros*

Llevaban en un carro triunfal a San Eloy, al lado ardía una fragua, donde cuatro hombres trabajaban. Un angelito echaba versos, anzuelos y rayos. Le seguían 40 hombres con antorchas, portando la imagen de Santa Lucia.

(30) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 54.

(31) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 55.

(32) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 56.

### *Armeros*

Alzan su estandarte al mando de un gran número de soldados, llevando la imagen de San Martín.<sup>(32)</sup>

### *Carpinteros*

Desfilaban con dos estandartes de damasco y oro, con 30 oficiales con hachas y seis vestidos a la usanza española y asiática. También marchaba un elefante y sobre su espalda iban los reyes sentados, con un centinela, seguidos de 78 ciriales con un guión muy hermoso y un espléndido tabernáculo con la imagen de San José.

### *Zapateros*

Con estandarte y bandera bordados. Sacando en andas las imágenes de sus patronos San Francisco de Asís, San Gregorio, San Crispín y Crispiniano, con cien hachas encendidas. Todo presidido por un carro triunfal tirado por dos caballos, en uno de ellos iba sentado un ángel. A parte tres ángeles con apariencia de niños repartían por el aire zapatos y versos.

### *Fundidores*

Paseaban las imágenes de San Cristóbal y la Inmaculada Concepción llevaban una clava de ocho, vestido a lo maltés, en un baile singular. Cada uno portaba un palo cilíndrico de dos varas de largo, el cual se dividía en dos partes por medio de un clavo, hacían de ellos una tijera y con diestras mudanzas celosías, enrejados etc.<sup>(33)</sup>

### *Sastres*

Marchaban con estandarte y desfilaban con 200 hachas delante de la imagen de San Vicente Mártir.

### *Curtidores*

Sacaban dos galeotes, una de moros y otra de cristianos. Un león parecido al de Juda, se mostraba con dos sátiros delante de una custodia.

### *Pelayres*

Organizan un torneo, compuesto de 13 personajes, delante de la Santísima Trinidad y el Arcángel San Miguel.<sup>(34)</sup>

### *Enanos y Gigantes*

Desfilaban a pie y a caballo.

(33) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 57.

(34) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 58.



### *Niños de San Vicente*

Niños huérfanos del apóstol valenciano San Vicente Ferrer. Llevaba una imagen del Niño Perdido.

### *Religiones*

Detrás de la Cruz de la Parroquia de San Pedro, venían las Comunidades Religiosas, por su antigüedad eran: Trinitarios Descalzos, Agustinas, Mercedarias, Carmelitas, Agustinas Calzadas, Carmelitas y Franciscanas Descalzas, las Observantes y Recoletas, y los Dominicos. Cada uno llevaba un tabernáculo con muchas antorchas. Los Reverendos Padres Agustinos sacaban tres nuevas imágenes.<sup>(35)</sup>

### *Cleros*

Parroquia de S. Miguel, S. Valero, Sta. Cruz, S. Bartolomé, San Lorenzo, San Salvador, San Pedro Mártir, San Esteban, Sto. Tomás, San Juan del Mercado, Sta. Catalina Mártir, San Andrés, San Juan del

Hospital. Todas estas parroquias salían con sus respectivas cruces.<sup>(36)</sup>

### *Catedral*

A todas las parroquias le seguía la Metropolitana con la Cruz y tres custodias de plata de los patronos San Vicente Ferrer, San Luis Bertrán y Sto. Tomás de Villanueva. Seguían después los doctores de la Catedral, Padres y Canónigos, dignidades y más tarde se incorporó la nobleza.<sup>(37)</sup>

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

---

(35) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. pág. 59.

(36) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 59 y 60.

(37) Oller y Bono, Mauro Antonio: *Proclamación...* o.c. págs. 60 y 61.



# LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS CREADORA DE UN MUSEO DE ARTE INDUSTRIAL EN LA VALENCIA DE 1900

## 1.- INTRODUCCION.

No cabe duda de que el papel que jugaron las Reales Academias en relación con la teoría y la práctica del arte en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XVIII fue de primerísima importancia; pero tampoco es menos cierto que ese ímpetu organizador y normativo fue derivando durante el XIX, sobre todo en la primera mitad, en un feroz encorsetamiento que agobiaba la creatividad artística y chocaba con las concepciones románticas de espíritu más libre. E incluso se oyeron voces, más o menos autorizadas, que abogaron por la supresión de las Academias a causa del perjuicio que, en su opinión, producían a los educandos que cursaban estudios en sus aulas. Estas instituciones, por inercia, por temor al cambio, por el fracaso de las revoluciones sociales en el país, por la clase social a que pertenecían sus miembros, por el peso de la tradición, por otras razones históricas, sociales, económicas y culturales del momento, siguieron trabajando sin introducir demasiadas novedades ni en su estructura ni en su funcionamiento. Constituían una maquinaria bastante pesada, difícil de lubricar y difícil de hacerla funcionar al ritmo y las exigencias de los nuevos tiempos tanto dentro como fuera del territorio. Pero esta situación de bastante anquilosamiento institucional, no pasaba desapercibida a los miembros particulares, quienes a título personal, proponían cambios y mejoras para dotarlas de mayor dinamismo y agilidad, eran conscientes de las necesidades y estaban al tanto de lo que ocurría en el ámbito de las Bellas Artes dentro y fuera del país. Ese cambio o, al menos, ese afán por el mismo, tardaba en llegar, con muchos años de retraso, pero al final la evidencia y la realidad se imponían. Lo vamos a poder comprobar en lo que respecta al mundo del diseño, a la consideración del arte industrial o a las relaciones profundas y fructíferas entre el arte y la industria, entre el arte y su comercialización y en las propuestas de creación de Museos

de artes industriales. En nuestro país las industrias y sus productos tardaron bastante tiempo en participar del arte. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XIX, porque hasta entonces lo industrial era considerado en un sentido peyorativo, o desdeñoso, de arte mecánica, y fue gracias a las Exposiciones Universales como se cayó en la cuenta del retraso industrial español al compararse nuestra producción, escasa y pobre, con la de otros países europeos. La producción industrial, aun puesta en relación con el arte, era considerada inferior y supeditada a aquel, por el recurso a la imitación y por la producción seriada y repetitiva de piezas que ya no eran únicas, y el papel de la industria y sus ingenios mecánicos y técnicos era el de ser servidores del arte. La industria y el arte se van a unir definitivamente al surgir las llamadas industrias artísticas, cuyos productos van a conjugar la utilidad con el adorno, pero que no dejarán de ser consideradas todavía como artes secundarias. Razones de tipo económico y comercial (evitar importaciones caras, precio asequible, su calidad, su duración y, por qué no, su belleza), ayudaron a la fabricación de productos industriales artísticos.

## 2.- LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS Y EL ARTE INDUSTRIAL.

Tomando la mitad del siglo XIX y la fecha emblemática de la Exposición Universal de Londres de 1851 como punto de partida, se ha de afirmar que surgieron voces y publicaciones que estuvieron a la última, como fue el caso de Luis Rigalt y Farriols<sup>(1)</sup>, quien siguió las directrices señaladas por la exposición londinense en cuanto a las relaciones arte e industria. Los ingleses tomaron medidas para frenar o emular el éxito de los franceses y propusieron la

(1) Rigalt, L. *Album enciclopédico-pintoresco de los Industriales...* Litografía de la Unión de Don Francisco Campañá. Barcelona, 1857. Edición Facsimilar del Colegio de Aparejadores de Murcia. 1984.



CERÁMICA  
 ARTÍCULOS  
 DE MAYÓLICA  
 AZULEJOS  
 DECORACIÓN  
 DE EDIFICIOS  
 REFLEJOS METÁLICOS  
 ESPECIALIDAD  
 EN PIEZAS  
 ARTÍSTICAS

**Juan B. Cabedo**  
 FABRICA Y DESPACHO  
 JUNTO A LA ESTACIÓN DEL FERROCARRIL.  
**MANISES**

Publicidad en el Almanaque Las Provincias. 1904

Cerámica  
 ARTÍCULOS  
 DE MAYÓLICA  
 Azulejos  
 DECORACIÓN  
 DE EDIFICIOS  
 Reflejos metálicos  
 ESPECIALIDAD  
 EN PIEZAS ARTÍSTICAS

**Cabedo y Valdecabres**  
 FABRICA Y DESPACHO  
 CAMINO del CRAO letra A  
**VALENCIA**

Publicidad Almanaque Las Provincias. 1903

formación artística de obreros para aplicarlo a la industria, crear colecciones públicas, museos y escuelas de artes industriales. Y esto mismo es lo que va a llevarse a cabo en Valencia, según veremos más adelante. Atendiendo a las sugerencias que había hecho Rigalt en su famoso libro, se dotaron las obras artístico-industriales que se producían con dos notas importantes: belleza y utilidad al mismo tiempo. Sin embargo, en Valencia ha de transcurrir un cuarto de siglo más para que el Ministerio de Instrucción Pública propusiera la creación de una escuela de artes y oficios artísticos y sea solicitada al mismo por la Real Academia de San Carlos para tutelarla y unirla a su Escuela Superior de enseñanza de las Bellas Artes tradicional.

Las Actas de la corporación valenciana de 1874-1880<sup>(2)</sup> recogen esta solicitud de la Real Academia para crear una Escuela Regional de Artes y Oficios apoyada en la de Bellas Artes:

“Exmo. Sr.: La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de S. Carlos de Valencia, a V.E. respetuosamente expone: Que siendo notorio que, por laudable iniciativa de V.E., prepara el Gobierno de S.M. la creación de varias escuelas regionales

de Artes y Oficios sostenidas por el Estado; no dudando esta Academia que la importancia industrial de la región valenciana y el notable desarrollo de sus artes y oficios, serán parte á que en ella se establezca una de dichas escuelas, y convencida de los trascendentales resultados que el planteamiento de tan sabia medida alcanzará, en orden al mejoramiento de los productos de la industria nacional y, lo que es aun más importante, en orden al adelanto intelectual y moral de la clase obrera, ha considerado como un ineludible deber suyo someter y recordar á la ilustrada consideración de V.E., que los elementos con que cuenta esta antigua y acreditada Escuela de Bellas Artes, la índole eminentemente práctica de sus enseñanzas y la condición social de sus alumnos, obreros en la casi totalidad de su número, ofrecen en esta provincia ocasión apropiada y eficaz instrumento para la más pronta y perfecta consecución de los levantados fines que se propone el Gobierno de S.M. con la creación de las proyectadas escuelas regionales de Artes y Oficios.

La de Bellas Artes dependiente de esta Academia, da en sus clases la enseñanza de las asignaturas siguientes:

#### Escuela Oficial

Geometría plana y nociones de descriptiva correspondientes al curso 1º de dibujo lineal.

Detalles de arquitectura y adorno correspondientes al 2º curso de dibujo lineal.

Dibujo de la figura, sección de día.

Dibujo de la figura, sección de noche.

Artes plásticas.

Artes policromas.

#### Estudios libres agregados a esta escuela

Geometría de dibujantes y paisaje elemental.

Anatomía pictórica.

Perspectiva, paisaje y dibujo del natural.

Grabado, litografía y dibujo del antiguo.

Escultura.

Colorido y composición.

Teoría e historia de las Bellas Artes,

posee un excelente (sic) y muy completo material de enseñanza, que el transcurso del tiempo y su reconocido celo y nunca contestada importancia, le han permitido reunir, siendo muy digno de tenerse en cuenta que se inscriben anualmente en

(2) ARASCV. Actas Juntas ordinarias 1 Febrero 1874-14 Marzo 1880. L. 129 A.



sus matrículas mas de mil doscientos alumnos, cuyo número crece progresiva y constantemente de año en año y se compone en su mayor parte de carpinteros, ebanistas, canteros, cerrajeros, tallistas, pintores decoradores, adornistas, pintores de abanicos, fundidores, orfebreros y de otras varias industrias y oficios de reconocida importancia, en todos los cuales son base necesaria de perfección las artes del dibujo y colorido, las plásticas y las descriptivas ú orales, todas ellas de aplicación.

Con tales elementos, Exmo. Sr. Esta Academia por propio patriótico impulso, animada también por el ejemplo de sus compañeras de Barcelona y Valladolid y recordando que por orden de la dirección general de Instrucción Pública, fecha 20 de mayo de 1880, se amplió en esta última la enseñanza con objeto de aplicarla al estudio propio de las Bellas Artes y á los conocimientos útiles para el perfeccionamiento de las Artes y oficios, autorizándola para usar esta denominación unida a la suya propia, se considera muy obligada a ofrecer su entusiasta y eficaz concurso para el mejor éxito del utilísimo plan de que se trata y tiene la convicción de que, completando los estudios que se dan en la escuela de su dependencia, con otras asignaturas, tales como "elementos de Física y Química aplicadas, nociones de Hist<sup>a</sup>. Natural, de Aritmética y Algebra, de Mecánica, Máquinas, manejo de estas y de herramientas de artes y oficios, principios generales de construcción con ejercicios prácticos de mediciones y cubicaciones y tecnología", quedará establecido un importante centro de enseñanza, que completado con un laboratorio y museo industriales, respondería cumplidamente en esta región, al pensamiento y patrióticos fines que se propone el Gobierno de S.M. y que, rijiéndose (sic) por las disposiciones y reglamentos que al efecto se dictasen, podría denominarse "Escuela especial de Bellas Artes y de Artes y oficios de Valencia".

En méritos de lo expuesto, esta Academia respetuosamente acude y Suplica a V.E. se digne resolver oportunamente la creación de dicho centro de enseñanza en Valencia, tomando por base su Escuela especial de Bellas Artes, con las necesarias ampliaciones y en la forma compatible y que corresponda con el proyecto de esa Superioridad.

Gracia que espera de la notoria ilustración de V.E., cuya vida guarde Dios muchos años."

Hemos visto, pues, que la Real Academia de San Carlos reconoce la importancia de la industria

valenciana, el notable desarrollo de los oficios artísticos y la contribución que puede seguirse de mejora para el conjunto de la industria nacional. La perfección moral e intelectual de los trabajadores son señalados como otros beneficios importantes que se conseguirían si se montaba la escuela a cuyas aulas acudían gentes de oficios, es decir, áreas a muchas de las cuales hoy nos referimos como el "mundo del diseño". La idea de este proyecto parece muy buena para aquel momento; llega con un poco de retraso, pero se añade el deseo de completar la fundación de esta escuela con un laboratorio y un museo industrial.

Es la primera vez que se habla de creación de un Museo Industrial, de la mano de la Real Academia de San Carlos, que lo ve como un medio docente y complementario para la enseñanza en la "Escuela especial de Bellas Artes y de Artes y Oficios de Valencia" que se quería crear. El Museo Industrial tardará veinte años en llegar todavía, pero el arte industrial, la relación del arte con la industria, empiezan a hacer acto de presencia en los medios académicos y artísticos valencianos. Aunque ya el año anterior, el 19 de Julio de 1879, el Alcalde de Valencia remite una carta de invitación al Presidente de San Carlos para asistir a la inauguración de la

FABRICA DE

EBANISTERIA  
TAPICERIA Y  
MUEBLES ENCORVADOS

DE

Ventura Felú

DESPACHO Y TALLERES:

S. Vicente, 302, VALENCIA

DEPÓSITOS EN

MADRID: Ventura de la Vega, 7

BILBAO: Jardines, 4



Anuncio Publicitario Insertado en la Guía Jordá de 1909. Guía Mercantil e Industrial de Valencia.

Exposición Artística e Industrial<sup>(3)</sup> que iba a tener lugar en la Lonja, donde se expondría una selección de productos artísticos de la industria valenciana: "En nombre del Ayuntamiento que presido tengo el gusto de invitar a V.S. y demás profesores de esa Academia a la inauguración de la Exposición

(3) ARASCV. L. 80/7/ 11 y 11A.



# LA CERAMO

Fabricación de Mayólicas Hispano - Árabes con reflejo metálico, copias de los principales Museos y colecciones particulares más renombradas, y también decoraciones de edificios, tanto exterior como interior.

## JOSÉ ROS

CAMINO DE BURJASOT  
VALENCIA

*Publicidad insertada en el Almanaque  
Las Provincias. 1898.*

Artística e Industrial que tendrá lugar en el edificio de la Lonja a las diez de la mañana del día 21 del corriente. Con la asistencia de V.S. y de esa Academia a aquel solemne acto, además de honrarle, dispensarán un señalado obsequio a la Corporación Municipal. Dios guarde a V.S. ms. as. Valencia, 19 de Julio 1879. El Alcalde. Vte. Queypo y Ariño.

**Sr. Presidente de la Academia de San Carlos."**

Para los reticentes a esa unión del arte y la industria escribió Pi y Margall un clarificador artículo donde hace una apuesta firme por la relación arte-industria. Fue en la revista *La Ilustración Española y Americana* el año 1882<sup>(4)</sup>, de la que la Biblioteca Histórica de la Real Academia cuenta no con una, sino con dos colecciones de la misma, y, por tanto, necesariamente se tuvieron que conocer sus ideas al respecto.

"El arte, se dice, es la manifestación de la idea eterna; la industria la realización de las necesidades materiales de la vida; aquel, la poesía; esta, la muerte de todo sentimiento poético. Unirlas es profanar lo más santo y puro del corazón del hombre. Los que tal sostienen -afirma Pi y Margall- empequeñecen el arte creyendo engrandecerlo; desconocen de todo punto la alta significación y la poderosa influencia de la industria sobre el desarrollo de nuestra especie".

Pi y Margall se deshace en elogios a la industria como motor del progreso humano, a la que no ve, por supuesto, como el verdugo del arte, sino como potenciadora del mismo. "Y ¿mataría la industria el sentimiento poético? Si fuese posible que este sentimiento se perdiera, renacería de esos talleres

donde centenares de máquinas hacen temblar el aire, movidas simplemente por el vapor del agua; de esos monstruos llamados locomotoras, de que no son más que una imagen pálida los hipogrifos creados por la desenfrenada imaginación de la Edad Media; de esos hilos misteriosos, que llevan en segundos al través de las irritadas ondas de los mares el pensamiento del último hombre de la tierra. ¡Desgraciado del que no sienta y se eleve en medio de esas maravillas; Ese sí que puede considerarse muerto para la poesía y el arte".

Acaba Pi y Margall su disertación periodística con una pregunta retórica. "¿Es verdaderamente sacrílega la unión del arte y la industria?, a la que ha dado cumplida respuesta en los párrafos de su artículo, haciendo una apuesta por la modernidad de la idea y relación arte e industria.

## ESTUDIO DE ESCULTURA RELIGIOSA MONTESINOS Y CASTRILLO

Calle del Triador, 23, bajo - VALENCIA

Se construyen, restauran y decoran toda clase de *Imágenes, Altares, Andas, Temples, Doseles, Urnas, Sepulcros, etc.*, y todo lo perteneciente al culto religioso.

Esta casa facilita dibujos, fotografías y notas de precios á los señores que deseen hacer algún encargo.

Plazas convencionales para los señores Párrocos y Comunidades religiosas

## FÁBRICA DE MUEBLES CURVADOS DE VICENTE SENÍS SEGURA

Borrull, 49, 51 y 53 - VALENCIA

Perfección y Economía • Exportación á todos los puntos de la Península

*Publicidad Insertada en la Guía Mercantil e Industrial  
de Valencia. 1909. Editada por Jordá y Cia.*

### 3.- LA CREACION DE UN MUSEO DE ARTE INDUSTRIAL POR LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS.

Como la Real Academia de San Carlos no fue ajena a las ideas de modernidad y a la necesidad de establecer relaciones profundas entre el arte, la

(4) Pi y Margall, F. "El arte y la industria". En *La Ilustración Española y Americana*. N° XX, 1er. Semestre. Madrid, 1882. Págs. 335-338.



industria y el comercio, después de haber conocido la Exposición Regional de Valencia de 1867, la Exposición Universal de Barcelona de 1888, así como la Exposición de Industrias Artísticas de la misma ciudad condal de 1892 en la que Luis Tramoyeres Blasco fue el representante de las Juntas Provinciales por Valencia<sup>(5)</sup>, y tantas otras de carácter nacional o internacional con las que se pretendía en los países fomentar las artes industriales y mejorar su economía, a finales de 1900, en el mes de Noviembre, su Presidente Don Eduardo Attard, redacta un escrito<sup>(6)</sup> donde se da noticia de la creación de un Museo de Arte Industrial anejo al Museo de Bellas Artes y Antigüedades que tenía bajo su custodia. Este borrador manuscrito de Attard es dado a la imprenta en Enero del siguiente año, 1901; en él quedan claras las intenciones del Museo de este modo:

**"Valencia, Enero 1901. Sr.D. ...**

**Anexo al Museo de Bellas Artes y Antigüedades de esta ciudad se ha creado uno de Arte Industrial con un centro de información técnica en beneficio de las industrias artísticas de la provincia, y complemento de la educación teórico práctica que se adquiere en las clases profesionales de la Academia.**

**Indiscutibles son las ventajas que semejante institución, única en España, ofrece a las industrias artísticas de las principales regiones productoras. Dicho Museo constituye una verdadera Exposición permanente de los productos que el Comercio o la Industria pueden ofrecer al público en general.**

**Inspirada la Academia en ese deseo y bajo el patronato de la Excelentísima Diputación Provincial y Excmo. Ayuntamiento, invita a todos los productores y comerciantes de la Península para que se dignen exponer en el nuevo Museo los productos del trabajo incluídos en algunas de las siguientes clases:**

**I<sup>a</sup>. Productos de las industrias de carácter artístico en todas sus aplicaciones.**

**II<sup>a</sup>. Primeras materias utilizadas en esas industrias y sus transformaciones.**

**III<sup>a</sup>. Aparatos mecánicos aplicables en la elaboración de las propias industrias.**

**IV<sup>a</sup>. Dibujos, álbums, catálogos, prospectos, tarifas, anuncios, etc., relativos a las mismas.**

**Las condiciones mediante las cuales serán admitidos los objetos incluídos en algunas de las clases anteriores son:**

**a) Los comprendidos en la clase I<sup>a</sup> se admitirán en concepto de donativo o en depósito temporal.**

**En este último caso, el tiempo mínimo será el de tres meses. Pasado este plazo podrán ser retirados los objetos expuestos. Transcurrido un año sin verificarlo, quedarán de la propiedad del Museo.**



**TALLER**  
— DE —  
**CERRAJERÍA ARTÍSTICA**  
— DE —  
**José Guillot García**  
**Buenavista, 19, VALENCIA**

El taller que encabeza estas líneas, es uno de los más acreditados, pues data su fundación de 1890, habiendo realizado en el transcurso de este tiempo, trabajos que han cimentado en alto grado la reputación de este industrial.

Entre los trabajos importantes realizados por el Sr. Guillot, figuran los mercados de Alginet (Valencia) y Villa de Pego (Alicante), obras maestras de cerrajería y que han sido elogiadas por los técnicos. Actualmente ha construido la cerrajería de la nueva Fábrica de Tabacos, de la puerta de hierro del arco monumental de la Exposición, y las de los palacios que el Ayuntamiento de esta ciudad está construyendo en la misma, el bonito campanólogo que tiene el reloj de la Lonja y cuyo grabado reproducimos; los balcones y herrajes del magnífico edificio que D. Enrique Trénor construye en la calle de Peris y Valero, cuyo grabado ilustra esta crónica, así como barandillas artísticas instaladas en algunos Teatros y Cines de esta capital.

Verdaderamente el Sr. Guillot es acreedor al favor que el público le dispensa, pues en sus talleres de cerrajería se construyen modelos de gran gusto y presenta innovaciones en el arte del hierro que sólo se conocen en las grandes urbes del mundo.



*Anuncio publicitario. Valencia y su Región. Guía Exposición Regional Valenciana de 1909.*

**b) Los productos incluídos en la clase II<sup>a</sup> deberán presentarse en condiciones de fácil exposición y manejo. Quedan excluídas las materias inflamables o explosivas. Si el expositor desea se verifiquen ensayos en la Escuela, o fuera**

(5) José Pitarch, A. y Dalmases Balañá, N. *Arte e industria en España, 1774-1907*. Edit. Blume. Barcelona, 1982. Pág. 181.

(6) ARASCV, L. 87 y 88.



de ella, habrá de remitir muestras en cantidad suficiente. La Academia, si se solicitase, expedirá un certificado del resultado de las experiencias. Todos estos ensayos serán gratuitos para el remitente.

c) Las condiciones para los artículos incluidos en la clase IIIª son similares a los de la Iª. Si el expositor lo autoriza, los aparatos podrán ser facilitados temporalmente, por vía de experiencia, a los fabricantes o industriales que lo soliciten.

d) Los artículos agrupados en la clase IVª constituyen la base de la información técnica y comercial y habrán de acompañarse de todos los datos que juzgue conveniente el expositor.

La Academia facilitará a su vez los antecedentes que se dignen pedirle los expositores, relativos al Comercio o Industrias artísticas de Valencia y su región.

Todos los objetos deberán ser entregados en el local de la Academia, libres de derechos, transportes, consignación, embalaje, etc.

La Academia no responde de los accidentes fortuitos, pero ofrece la buena conservación y custodia de los productos expuestos.

El Presidente. Eduardo Attard.

La correspondencia y petición de informes deberán dirigirse a D. Luis Tramoyeres Blasco, Conservador del Museo. Valencia del Cid."

De manera explícita y sin ambages reconoce y admite la Real Academia de San Carlos la calidad estética del producto industrial, las ventajas que reportaría al tejido industrial valenciano la creación de un centro de información técnica y el complemento que todo ello supondría para los alumnos formados en sus aulas. ¿Se llegó a fundar este Museo de Arte Industrial? La documentación de archivo parece dejar claro que así fue, siendo este hecho la cumbre de un proceso y de una intención que venía ya de un cuarto de siglo atrás. Pero las propias características de los productos y la normativa que regulaba su exposición, parecen haber sido las causantes de que en la actualidad no se conserve nada de aquellas piezas entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Sí se conservan algunos catálogos magníficos en la Biblioteca Histórica de la Real Academia, como pueda ser el de la Casa Nolla, por no citar más que algún ejemplo, cuya presencia pueda ser debida a este Museo de Arte Industrial. Luego, los trastornos de la Guerra Civil, el traslado del Museo desde el viejo convento del Carmen, el carácter temporal que pudieron tener los depósitos,

los estragos de la riada de 1957, las obras de remodelación del Museo, la reducción del espacio museístico y el hecho de ser la relación entre arte e industria una cuestión todavía no admitida unánimemente por la crítica especializada, se han convertido en otros factores que justifican la ausencia de noticias de todo este asunto en la actualidad.

La correspondencia mantenida entre la Diputación y Ayuntamiento, como patrocinadores de la Real Academia de San Carlos, y esta última, efectivamente confirma la existencia y fundación de este Museo de Arte Industrial en Valencia.

Son varios los testimonios documentales que se han conservado en el Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia (ARASCV en las notas) a cual más interesante y clarificador. En uno de ellos, un escrito dirigido al Presidente de la Comisión Provincial y al Alcalde de Valencia<sup>(7)</sup>, se les dice lo siguiente:

**LA BALUSTRERA** ☐

---

**VALENCIANA**

FUNDICIÓN Y CERRAJERÍA

BALCONES Y ACCESORIOS  
PARA CONSTRUCCIONES DE OBRAS  
A PRECIOS BARATISIMOS

Especialidad en PARARRAYOS  
INSTALADOS COMPLETAMENTE AISLADOS  
DEL EDIFICIO

**C. Burjasot, 10 y 12**



*Anuncio Publicitario. Valencia y su Región. Guía Exposición Regional Valenciana de 1909.*

**"Sr. Presidente de la Comisión Provincial.  
Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntº.  
28- Febrero-1901.**

Tengo el honor de poner en el superior conocimiento de V.E. que han comenzado los trabajos de instalación del Museo de Arte industrial, anexo al de Bellas Artes, y fundado bajo el patronato de esa benemérita Corporación, como eficaz complemento de las enseñanzas artístico-industriales que

(7) ARASCV, L. 88.



con aplauso unánime subvenciona la Excm. Diputación Provincial y el Excmo. Ayunt<sup>o</sup>.

Las circulares que se acompañan, repartidas profusamente en los principales centros productores de Europa y América, están dando los mejores resultados y todo hace esperar que en plazo no muy lejano nuestro naciente Museo de Arte Industrial, único en España, alcanzará notable desarrollo y constituirá un verdadero centro próspero para las artes aplicadas en Valencia.

Esta presidencia se complace de ese resultado y éxito.

**Dios G. El Presidente."**

La claridad meridiana del texto no necesita de otros comentarios al respecto. Su característica de ser el único en España es corroborada, una vez más, en las palabras indubitables de un gran valenciano del momento, Martínez Aloy<sup>(8)</sup>, quien fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Valencia:

"Excmo. Sr.: La Comisión provincial en sesión del día de ayer quedó enterada con gran satisfacción del atento oficio de V.E. en el que se sirve participar el comienzo de los trabajos de instalación de un Museo de Arte industrial anexo al de Bellas Artes de la Real Academia que V.E. tan dignamente preside y de las circulares repartidas en los principales centros productores de Europa y América que dan idea de la gran importancia que ha de tener ese Centro industrial; acordando al propio tiempo felicitar a la Academia por tan importante mejora introducida en beneficio del adelanto de la industria y a que este Museo es el único de esta clase que existe en España.

Tengo el gusto de comunicarlo a V.E. para su conocimiento y satisfacción. Dios gua. a V.E. ms. Añs. Valencia 8 de Marzo de 1901. El vice-Presidente. José Martínez Aloy (Firmado y rubricado). P.A.D.L.C.P. El Secretario (Firmado y rubricado, ilegible).

Excmo. Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes."

Tuvo a un prohombre valenciano, Tramoyeres Blasco, como su primer conservador, cuyo nombramiento como tal, obra en los fondos del Archivo de la Real Academia de San Carlos<sup>(9)</sup>:

"En virtud de lo acordado por la Excm. Diputación provincial y Excmo. Ayuntamiento al reorganizar las Enseñanzas Superiores y de aplicación a cargo de esta Academia, ha sido V.S. nombrado Conservador del Museo Industrial anexo al de Pintura con la gratificación anual de

# Valencia Industrial

SOCIEDAD ANÓNIMA — VALENCIA

Fábrica de Azulejos y Mayólicas para el ornato de habitaciones y fachadas, que por su calidad y esmerada ejecución, son comparables a los mejores de fabricación inglesa.

Especialidad en paneles, rótulos y carteles para anuncios, así como en placas con relieves decorativos para frisos, escudos, medallones, lápidas conmemorativas y toda clase de trabajos artísticos.

**Despacho: Alfredo Calderón, 3**

Teléfono núm. 608

Dirección Telegráfica y Telefónica:

Apartado de Correos núm. 111

«Industrial»—Valencia

**Fábrica: Camino de Burjasot**

ALMACÉN

Junto a la Estación del Norte - CABAÑAL

Publicidad aparecida en el Almanaque  
Las Provincias. 1919

mil pesetas consignadas en el presupuesto aprobado por ambas Corporaciones y q. Comenzará a regir desde 1<sup>o</sup> de Octubre próximo.

Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios gue. a V.S. ms. as. Valencia, 17 Septiembre 1900.

El Presidente anl.

**Sr. Don Luis Tramoyeres Blasco."**

Es lamentable, pues, que de aquel Museo de Arte Industrial no haya quedado nada, o poco, pues Valencia y la Real Academia de San Carlos fueron pioneros en España en su interés por el arte industrial. Habrá que esperar hasta 1912, el 31 de

(8) ARASCV, L. 88.

(9) ARASCV, L. 88.




Diciembre, para que en Madrid se creara el Museo Nacional de Artes Industriales, cuyo heredero y continuador es el Museo Nacional de Artes Decorativas.

En 1915 José Francés<sup>(10)</sup> dedicaba un encendido elogio al Museo madrileño y en sus palabras puede dilucidarse lo que latía en el ambiente: "... que en oposición al quietismo, a la ineficacia práctica de los Museos arqueológicos—"panteones de belleza", los llama páginas atrás—, estos Museos representen el fomento activo de las artes industriales", que en nada desentonaba con los propósitos de la creación del Museo de Arte Industrial de Valencia.

En 1923 se organizaba desde Madrid la *Exposición circulante de industrias artísticas españolas* (*Ensayo de introducción del arte español en tierras de América*), cuya idea quizá fue tomada por los organizadores de lo que se estaba haciendo en Valencia con la creación del Museo de Arte Industrial; no olvidemos que la circular de su creación fue enviada a los mejores centros de producción de Europa y América. En la Real Academia de San Carlos se conoció este proyecto de Exposición circulante, como lo demuestra el hecho de la existencia de documentación, folletos explicativos y correspondencia en los fondos de su archivo<sup>(11)</sup> y que confirmarían, una vez más, la existencia del Museo de Arte Industrial en Valencia y la seguridad de que sus actuaciones eran estimadas e iban por buen camino y encima se les copiaba. Y a esta documentación me referiré a continuación. El folleto explicativo señala la existencia en España de una industria tradicional de abolengo, en peligro de desaparecer, que podía servir de nexo de unión entre el país y los pueblos hermanos de América, a la vez que permitiría obtener beneficios económicos.

El arte español "*y su derivada la Industria Artística Española*", estaban en un momento óptimo porque los países europeos se hallaban recuperándose de las heridas de la Primera Guerra Mundial, y esta "reconquista espiritual" de aquellos mercados por el arte, prepararía el terreno para unas relaciones comerciales más ricas y abundantes. El Banco Español de Fomento garantizaba el aspecto económico mediante la emisión de bonos, mientras que un Patronato se ocupaba de la organización, propaganda, certámenes y admisión o rechazo de las obras presentadas por los artistas, si el precio fijado era excesivo o deficiente su calidad artística.


Sobre qué se expondría en este proyecto, lo dejaba bien claro este folleto :



## Exposición Circulante de Industrias Artísticas Españolas

(Ensayo de introducción del Arte  
español en tierras de América)

Considerada de interés nacional por R. O. del Ministerio de  
Trabajo, Comercio e Industria de 29 de Mayo de 1923.  
y R. O. del Ministerio de Instrucción Pública y  
Bellas Artes de 14 de Agosto de 1923.



Domicilio del Patronato y del "Comité Ejecutivo":  
**MADRID**  
Calle del Barquillo, 7 principal  
Apartado de Correos núm. 572  
Telegramas y cables, BAMENTO

*Portada del Folleto Informativo publicado y enviado  
por el Banco de Fomento en 1923.*

"Una gran verja de entrada, que puede estar forjada en Cataluña o Sevilla, dará acceso al vestíbulo, que podrá simular un patio andaluz con mosaicos de Valencia, azulejos y cerámicas de Sevilla, Talavera, Segovia y Manises y muebles de Granada, con incrustaciones de nácar o con cordobanes. Unas puertas vidrieras, confeccionadas en Madrid, Zaragoza o Bilbao, conducirán a la Gran Sala de la Indumentaria Española, donde se mostrarán las mantas, mantones, mantillas, blondas, abanicos, pañuelos, peinetas, collares de filigrana, vestidos regionales, etcétera, etc." (Pág. 11).

A ello se unían los muebles de estilo español, alfombras y tapices de Madrid, Burgos, Badajoz, Zamora y Murcia, armas de Toledo, Albacete y Eibar,

(10) Francés, J. "El Museo de Artes Industriales". En *El Año Artístico*. Editorial Mundo Latino. Madrid, 1915. Págs. 14-17.

(11) ARASCV, L. 111.



damasquinados de Eibar y Toledo, orfebrerías de Barcelona, Zaragoza y Guernica, paños de Lagartera, sedas de Valencia, lámparas y velones de bronce y arañas de cristal, rejas de Sevilla y Cataluña, y como complemento artístico reproducciones de cuadros famosos (Goya,...), esmaltes, proyectos de arquitectura y toda la obra de la Calcografía Nacional, acompañado de conferencias, conciertos, actuaciones de cantantes y grupos de danzas. Hacían un llamamiento a participar a toda la nación española, desde el más humilde artesano hasta el más eximio creador y a todos los industriales artísticos, porque la Exposición **"debe interesar a todo buen español -por ser varios los modos de servir a nuestra querida España-, y considerar que el verdadero patriotismo debe ser fomentador y propagandista de nuestros valores positivos"**.

El folleto informativo fue enviado a la Real Academia de San Carlos directamente por el Banco Español de Fomento<sup>(12)</sup>, en cuyo propio domicilio madrileño, Barquillo, nº 7, tenía su sede el Comité Ejecutivo Permanente de la Exposición, y en la carta de envío se le dice, textualmente: **"Como debemos dar a conocer dicha iniciativa a todas las personas y entidades a quienes pueda convenir, rogamos a V. tenga la bondad de enviarnos una relación detallada de todos los artistas e industriales artísticos de esa provincia, para que solicitemos su adhesión. Y también nos sería muy grato conocer la valiosa opinión de esa entidad sobre el proyecto de Exposición a que hacemos referencia"**.

En el mes de Agosto del mismo año, el Delegado del Comité Ejecutivo, D. Miguel de Maeztu y Whitney, remite una carta<sup>(13)</sup> y nuevo folleto a D. Antonio Martorell, por su calidad de académico de San Fernando y por su reconocida cultura artística solicitándole **"... tenga la amabilidad de comunicarme sus impresiones sobre este asunto y si tiene V. alguna idea que pueda mejorarlo me la manifieste, puesto que se desea que al llegar a su realización, esta sea irreprochable y constituya una obra verdaderamente patriótica y digna de España"**.

También por el mes de mayo de 1923 recibe la Real Academia de San Carlos nueva corroboración del interés que tenía el arte industrial, ahora desde la vecina Francia, a través del Consulado en Valencia. El Gobierno de la República Francesa tenía previsto organizar dos años después, en 1925, una **Exposición de Artes industriales y decorativas y modernas** a celebrar en París, con la finalidad de aumentar su desarrollo, todo auspiciado por las más

altas instancias gubernamentales ya que era el Presidente del Consejo de Ministros quien encargaba llevar a cabo la invitación a participar. El cónsul de Francia en Valencia<sup>(14)</sup> explica en su carta que **"Esta manifestación no comprenderá solo una de las categorías de las Bellas Artes, ni siquiera será tampoco una exposición exclusivamente limitada a las industrias de lujo y capaz de interesar solamente una élite y de provocar la sola actividad de una clase muy restringida de la industria mundial. Tendrá un alcance singularmente mayor: su propósito es, en efecto, de reunir por la colaboración del artista, del industrial, del artesano, todas las artes decorativas (arquitectura, arte de la madera, de la piedra, de la cerámica, del metal, del vidrio, del papel, de los tejidos en todas sus formas: bien se apliquen a obras puramente suntuarias, o a objetos de utilidad; en todas sus distinciones: decorado exterior e interior de edificios públicos y privados, muebles, adorno de la persona, etc. Es pues el arte decorativo en todas sus aplicaciones, es el ennoblecimiento del cuadro y de los accesorios de la vida individual o colectiva moderna, que abarca todos los dominios"**, y ruega se de a conocer esta manifestación internacional a las personalidades de Valencia a quienes podría interesar.

Así pues, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se estaban haciendo presentes nuevas condiciones económicas en la vida española, que iniciaba tímidamente un proceso de modernización e industrialización. La Real Academia de San Carlos, heredera y continuadora de la tradición ilustrada mediante la enseñanza académica, intenta reorganizar y modernizar los estudios a través de la creación de una escuela que preste atención al mundo de las industrias artísticas, atendiendo las sugerencias e intereses del Gobierno y del país, crea un laboratorio de análisis industriales y funda un Museo Industrial que une en su idiosincrasia el arte, la producción industrializada y el comercio de piezas seriadas. La relación arte e industria es en aquella época una novedad, como bien señaló Solá-Morales<sup>(15)</sup>, para la cual la tradición artística del pasado

(12) ARASCV, L. 111.

(13) ARASCV, L. 111.

(14) ARASCV, L. 111.

(15) Solá-Morales, Y. "Eclecticismo y Artes Industriales. El álbum enciclopédico de Luis Rigalt (1857)". Introducción del autor en *Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales*. Op. Cit. S.p.



no tenía respuesta, pero que se intenta darla, y eso es lo que ocurre en Valencia a través de la Real Academia de San Carlos. Va a ser en el nuevo orden industrial donde el arte va a desempeñar un papel renovador; surgirá una producción artística ligada a la industria que tendrá en cuenta el gusto de los consumidores, la utilidad y las redes de comercialización, y surgirá una estética en la que ya contará muy poco la normativa académica. Las nuevas fábricas<sup>(16)</sup> superan a los talleres artesanales, en espacio, en fuerza motriz (vapor), en la organización del trabajo, en la producción en serie, en la especialización productiva. Y según Lecuona y Martínez Torán<sup>(17)</sup> *"el arte académico ya no coincide con la realidad técnica"* en el umbral del siglo XX; los contactos con Europa, el conocimiento de la realidad catalana, barcelonesa en particular, las influencias modernistas, la difusión de revistas especializadas, las exposiciones internacionales, el atractivo ornamental que puede alcanzar el objeto fabricado en serie, y otras circunstancias de tipo económico, sociológico y cultural, actuaron como revulsivos o

catalizadores en aquellos inicios del siglo XX, poniendo en práctica, mediante la creación de este Museo Industrial en Valencia, las ideas que latían en el ambiente desde un cuarto de siglo atrás, pero que un entramado social agrícola y comercial como el valenciano, demasiado conservador, no había permitido su cristalización, haciéndolo en 1900 gracias al interés de la real Academia de San Carlos y de sus miembros por el tema.

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA  
MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

- 
- (16) Montoya Beleña, S. *Los materiales constructivos y elementos industriales en Valencia (1850-1925)*. Trabajo de investigación becado por la Diputación Provincial de Valencia. Inédito. Fondos del Centro de Historia Local. Valencia, 1994. 4 volúmenes. Págs. 216 y ss., Vol. 2º.
- (17) Lecuona, M. y Martínez Torán, M. "Encanto y proceso modernizador del mueble curvado". En Catálogo exposición *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana. Valencia, Diciembre 1997-Marzo 1998. Pág. 166.



# DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO ILMO. SR. D. ROMÁN JIMÉNEZ IRANZO «Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia»

Excelentísimo señor presidente  
e ilustrísimos académicos  
honorable señor conseller  
y excelentísima señora alcaldesa  
distinguidas autoridades,  
señoras y señores,  
gracias por haber venido

Y muchas gracias a todos aquellos que, con su generosidad, han hecho posible que a esta honorable Academia de Bellas Artes de San Carlos viniera, también yo, como académico.

A una entidad «sabia y polémica, tan crítica como docente, estimulante y fomentadora»<sup>1</sup>, la verdad es que llevo un poco viejo, y no por ello sin ánimo, con el buen deseo de serle útil, pero consciente de mis limitaciones y, además, como es evidente, con una contenida emoción.

No quiero ocultar que cuando el consiliario don José Mora Ortiz de Taranco me comunicó el resultado de vuestra elección, noté cierta humedad bajo los párpados, y al recordarme su afecto por mi familia y, en particular, por mi padre, tuve que apretarlos, ya que este emotivo sentimiento es asequible a todos mis próximos.

Por todos ellos, también, muchas gracias.

Debo suceder, más que sustituir, pues su recuerdo aún permanece entre los que fuimos sus amigos, a don Luis Gay Ramos, quien al ingresar en esta Academia, en 1963, bajo aquel título de su discurso «Misión de la belleza en la arquitectura contemporánea», dejó patente su constante búsqueda de esta gracia seductora y voluble.

El valor de sus conocimientos, así como su propensión a la «Bella Arquitectura» a través de los tiempos, quedaron reflejados en aquella ocasión, poniendo de manifiesto, sin pretenderlo, ser uno de los arquitectos más sensibles de su generación.

Su obra es tan extensa y variada, que un mero recuento no cabría en el limitado tiempo de esta intervención. Necesitaría más bien toda una tesis

doctoral, en la que, al ser desarrollada con la amplitud y profundidad que le son propias, sin duda quedarían extensamente reflejados dos periodos de nuestra reciente, y ya histórica arquitectura:

- la casi épica reconstrucción de la postguerra,
- y el desarrollismo de los años 60.

De Luis nos quedan hoteles, iglesias, viviendas, apartamentos, escuelas, conventos, centros de higiene, cinematógrafos, entidades bancarias, parques, restaurantes, y tantas otras...

Además de ser tan prolífico, las inauguraciones de muchas de sus obras se convirtieron en verdaderos acontecimientos culturales y sociales. Para confirmarlo nombraré solamente algunos de sus hoteles y, al mismo tiempo, quizás, despierte en más de uno de los presentes el deleite que producen los buenos recuerdos: El Excelsior de esta ciudad, el Carlton de Alicante, el Bairen de Gandía, el Astoria de Valencia, el Mindoro de Castellón o el emblemático Hotel Recatí<sup>2</sup>, pionero en la playa de su mismo nombre, donde las pinturas y mosaicos de Manolo Gil, y el mobiliario de Martínez Peris, dieron la medida de esa belleza coetánea que tanto buscó y que, más tarde, culminó en el Restaurante Viveros.

Pero más que el elogio y el respeto por su obra, quiero afirmar mi gran admiración por su calidad humana, la lealtad a mis principios, y su despreñada disposición para el quehacer profesional.

Es obvio, aunque lo hago constar, que de todas estas cualidades ni he sido el único testigo ni, por supuesto, el mejor, y tampoco lo pretendo. Pero guardo algo muy especial en mi memoria: su sincera y equilibrada actuación como miembro del

(1) Garín Ortiz de Taranco, Felipe M<sup>a</sup>, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, ed. Real Academia de Bellas Artes, p.12, Valencia, 1993

(2) Hotel Recatí: comenzado por el arquitecto don José Giménez Cusi, por encargo de Virginia Albers y Pepita Más.



tribunal<sup>3</sup> que juzgó el proyecto final de carrera de la primera promoción de arquitectos, de nuestra novena Escuela.

En esta prueba, él juzgaba no sólo los conocimientos de los alumnos como el resto del tribunal, sino también la calidad de la docencia, y la eficacia de la dirección. Don Luis Gay representaba oficialmente al Colegio de Arquitectos de Valencia, cuya junta directiva nunca nos fué demasiado afín y, en cambio, de él siempre retendré su amable y alentador apoyo, en un momento tan crítico para nosotros, es decir, para mí.

En 1963 obtuvo la Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil y, en el 72, fue admitido como miembro de la Academia de Doctores de Madrid.

Y ahora, de su suplente, recibe el reconocimiento más sincero.

«Al iniciar la parte preceptiva del discurso, en cumplimiento inevitable de aquello que los Estatutos dan por obligatorio», — como dijera don Fernando Llorca Díe<sup>4</sup>, en su valiosísima disertación de ingreso en esta misma Academia— debo prevenirles que no pretendo hacer un trabajo doctrinal, sino tan sólo un breve relato personal que atienda al interés manifestado por los señores académicos, y, a la vez, ponga ciertas dificultades a quienes han pretendido utilizar el tema con algún fin espurio o, simplemente, bucear en la ficción.

Por otra parte, he de confesar que me complace hablar en esta Casa de algo que, a mi entender, no debió ser nunca ajeno a ella:

#### «Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia»

El 20 de octubre de 1966, en uno de los diarios de la mañana, se pudo leer<sup>5</sup>:

«Ayer por la tarde, a las siete, tuvo lugar; en el Paraninfo de la Universidad, la apertura de curso de los estudios de Arquitectura, que después de dos siglos vuelve a estudiarse en Valencia.

El acto tuvo la solemnidad acostumbrada, pero estuvo rodeado de singular expectación, por la importancia que para Valencia tiene la reanudación de esta actividad docente en ella, por las numerosísimas vocaciones que por dicha carrera alientan en una extensa región de la que Valencia es capital y centro. El Paraninfo se vio completamente lleno a rebosar; además de las personalidades que tomaron parte en el acto, por una masa de estudiantes que dio medida del interés despertado. Baste decir que el número de alumnos matriculados en el primer curso que se va a estudiar en Valencia, como primer paso para mayores logros, rebasa los 440.

*Presidió el Rector de la Universidad, Sr. Corts Grau, que sentaba a su derecha al Director de la Escuela Superior de Arquitectos de Barcelona, de la que dependen los nuevos estudios, D. Roberto Terradas, con el Vicedecano de la Facultad de Ciencias, Sr. Beltrán<sup>6</sup>; Director de la Escuela de Ingenieros Agrónomos, Sr. González Sicilia; Decano del Colegio de Arquitectos de Valencia, D. Salvador Pascual; Presidente de la Real Academia de Bellas Artes y arquitecto, D. Javier Goerlich; arquitecto director del curso en Valencia, D. Román Jiménez; claustro de profesores, representaciones de la Escuela de Bellas Artes y de otras Facultades, escuelas y centros docentes de Valencia.*

*Hizo uso de la palabra, en primer lugar; el Sr. Corts Grau, para expresar el agradecimiento de la Universidad de Valencia a las entidades valencianas que tanto y tan tenazmente han trabajado y contribuido materialmente al logro de esta iniciativa, a la Escuela de Arquitectos de Barcelona, al Colegio de Arquitectos y al ministro de Educación y Ciencia por este primer logro de una vieja aspiración valenciana, tan justificada como se estaba viendo por los resultados conseguidos hasta ahora en cuanto a concurrencia de alumnos y que espera sea nuncio de mayores ampliaciones y consolidaciones para un futuro inmediato, destacando la gran labor material y moral que a todos incumbía, profesores y alumnos, para alcanzar la tan deseada y necesaria consolidación de la Escuela de Valencia.*

*Le siguió en el uso de la palabra don Roberto Terradas, Director de la Escuela de Arquitectos de Barcelona, quien comenzó por agradecer la cordial acogida que Valencia había dispensado a esta iniciativa y a él personalmente, destacando el esfuerzo llevado a cabo por el Alcalde de Valencia, la Universidad y demás entidades valencianas, que*

(3) Composición del primer tribunal del proyecto final de carrera de la primera promoción:

- Tres catedráticos de la E.T.S.A. de Barcelona.

- Un doctor-arquitecto representante del Colegio de Arquitectos

- Un doctor-arquitecto representante de los alumnos

- Cuatro jefes de departamento de la E.T.S.A. de Valencia.

(4) Don Fernando Llorca Díe: Dr. en Ciencias Históricas y abogado. Discurso de ingreso en la Academia de BB.AA. de San Carlos: *La escuela Valenciana de Arquitectos* (29-XII-1932), contestado por el arquitecto don Fco. Almenar Quinzá. Publicado en el Archivo de Arte Valenciano.

(5) Las Provincias, jueves 20 de octubre de 1966, p. 16.

(6) Por ausencia de don Francisco Bosch Ariño, decano de la Facultad de Ciencias. Uno de los primeros colaboradores como organizador y legitimador del primer curso de Arquitectura.



tanto habían trabajado para llevar a buen término la idea inicial. Luego se dirigió especialmente a los futuros alumnos para ilustrarles acerca de la carrera de Arquitectura tal y como ahora ha sido estructurada y expresarles que se trata de una carrera difícil, en consonancia con los fines que la misma tiene confiados de formar lo mejor posible los arquitectos de la nación. Tuvo palabras de aliento e ilusión para profesores y alumnos, que iban a comenzar una interesante tarea en común, que esperaba y deseaba tan fructífera como por los primeros pasos cabría suponer.

Y por último, D. Román Jiménez desarrolló la primera lección del curso sobre el tema «Análisis de formas arquitectónicas», que desarrolló con todo acierto dentro de la brevedad obligada. Terminó su interesante disertación con un recuerdo emocionado a los primeros profesores que tuvo la vieja Escuela de Arquitectura de Valencia, D. Felipe Rubio y don Vicente Gascó que hace, precisamente en este curso, doscientos años que comenzó a funcionar en Valencia.

Los tres oradores fueron muy cariñosamente aplaudidos, terminando el acto en un ambiente de esperanzado optimismo ante el curso que comienza».

Hasta aquí el artículo.

Es cierto que terminé con un recuerdo a Felipe Rubio, Vicente Gascó y algunos más que no se mencionaron, desde Antonio Gilabert a Cristóbal Sales, y que a todos ellos les debemos esa arquitectura culta y académica, esparcida por nuestra geografía, donde las cúpulas y campanarios de las iglesias son buenos hitos de identificación de su influencia y de la singularidad de nuestro paisaje. Pero es igual... Fue la reseña más completa que apareció en la prensa.

Sin embargo, se omitió mi alusión a Julio Just<sup>7</sup> y a Fernando Llorca Díe, quienes ya habían reclamado el primero en 1931 desde las Cortes, y el segundo en 1932 desde esta misma Academia, los estudios de arquitectura para Valencia.

Y no la vieja Escuela de Arquitectura de Valencia, como se dice un tanto despreocupadamente en la reseña<sup>8</sup>, sino una nueva Escuela Superior de Arquitectura, como la de Madrid y Barcelona.

Esa era exactamente, y no otra, la que reivindicaron estos dos ilustres valencianos, y que tampoco en la II República se consiguió.

El artículo comenzaba afirmando, con latente inexactitud, que los estudios de arquitectura volvían después de dos siglos, y además descubría, inoportunamente, la sorpresa que, con toda premeditación, había reservado para el final de mi intervención, pues

me atrevería a aventurar que la mayor parte de los asistentes no había oído hablar nunca de aquella institución, tan docta e influyente, y el resto no podía suponer que yo la mencionara en mi discurso.

Mi intención fue sorprender, para luego precisar que, más que una graciosa instauración de los estudios de arquitectura, se trataba de una reinstauración virtual... y tardía

Así me lo confirmó, complacido, don Javier Göerlich, en el claustro, al salir del paraninfo, diciéndome: «Bien, estas cosas no pueden ignorarse, ni olvidarse». Le agradecí su agudeza y le recordé algo que ya habíamos comentado en su domicilio por un tema bien distinto, nuestro ancestral barrio del Carmen<sup>9</sup>: «Ilustrísimo, qué triste es el olvido como terapia». La complicidad de unas sonrisas finalizó aquel diálogo. Y con ello, yo termino estas perdonables apostillas a tan estimada reseña.

El 25 aniversario de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia se celebró en Febrero de 1990, en la Universidad Politécnica.

En aquella ocasión, la dirección también creyó conveniente que hablara de sus orígenes y, aunque tácitamente dejé constancia en mi intervención de que su creación fue algo «providencial», hoy debo afirmarlo sin ningún tipo de reserva.

Y, para hacerlo patente, comenzaré con el *porqué* de esta pequeña historia, posponiendo el *cuándo*, el *cómo*, el *dónde* y *con qué protagonistas*, para que el juego del flash-back no oscurezca esta afirmación.

Con la perspectiva que brinda el paso del tiempo, puede verse con mayor nitidez que el único motivo por el que el ministro consintió en que se implantara el primer curso de Arquitectura en Valencia, fue para descongestionar la Escuela de Barcelona. Así lo confirmó al año siguiente, no autorizando el segundo curso y, asegurando, ante los medios de comunicación, en San Sebastián, que mientras él fuera ministro, en Valencia no habría Escuela de Arquitectura. Y así fue.

No le valieron los buenos resultados académicos alcanzados, ni el ejemplar proceder de los alumnos,

(7) Julio Just fue diputado durante la República y ministro de Negrín.

(8) La Escuela Valenciana de Arquitectos cesa al crearse en Madrid la Escuela Superior de Arquitectura, en 1846; por lo tanto, los estudios de arquitectura vuelven a Valencia, exactamente, después de 120 años.

(9) Jardín del Carmen: mi primera obra como arquitecto municipal. Fuente de los Niños de Mariano Benlliure.



precisamente en un momento en el que la Universidad española estaba plagada de conflictos; tampoco el desprendido esfuerzo de los profesores<sup>10</sup>, ni los razonamientos de algunos políticos valencianos. Para él era muy sencillo... como una regla de tres simple. Decía: «cuantas más escuelas, más problemas».

Así de simple.

Mientras tanto, el ayuntamiento de don Adolfo Rincón proporcionó los medios<sup>11</sup> para que, los alumnos que aprobarán la mayor parte de asignaturas de primero, pudieran continuar estudiando el segundo curso en Valencia y examinarse, por libre, en la Escuela de Barcelona.

El éxito que obtuvieron los alumnos en los exámenes de junio en la ciudad condal nos animó a continuar en aquella situación tan crítica y desoladora hasta que, un buen día, nos enteramos por la prensa del «providencial» relevo de aquel ministro, y antes de que pudiéramos despedirnos del señor Lora Tamayo, el nuevo ministro valenciano, el señor Villar Palasí, ya había anunciado su intención de crear un Instituto Politécnico en Valencia.

En el mes de Agosto de aquel 1968 nos visitó en la plaza de Galicia don Rafael Couchoud, acompañado de don Francisco Rovira, y quedó sorprendido al encontrar el aula llena de alumnos en fechas tan veraniegas. Me preguntó si se trataba de algún examen atrasado, y cuando le aclaré que eran tan sólo unas clases con las que pretendía paliar la contrariedad del suspenso de junio, dándome la mano me dijo: «Esto es medallable»<sup>12</sup>. «Gracias —le comesté— pero me temo que todo esto no es más que el arriesgado fervor de los neófitos».

Durante el resto de nuestra conversación se mostró con la misma amabilidad y, finalmente, nos invitó a pertenecer al nuevo Instituto.

Pocos días después, el director general de Universidades, el señor Rubio, me confirmó en Madrid las ideas del nuevo ministro, de las que él discrepaba, aunque reconoció que era una gran oportunidad para Valencia. Tengo un buen recuerdo de él, pues siempre me fué sincero y, además, aquel centenar de libros que mandó a nuestra biblioteca los recibimos como las semillas de una siembra reciben las primeras gotas de lluvia.

Posteriormente, el ministro Villar Palasí aceptó mi petición para que los alumnos que habían comenzado sus estudios en la plaza de Galicia, dispusieran del segundo y tercer curso en el mes de octubre, para que no necesitaran trasladarse a otras ciudades, y del cuarto y quinto curso en los años sucesivos.

Así lo anunció oficialmente el recién nombrado director general, señor Ramos, en otro acto público —quizá el más trascendente para la Escuela— en el que la numerosa asistencia de autoridades civiles y académicas, profesores y alumnos, sirvió para celebrar la realidad, por fin, de tan importante y deseado logro.

El lema «hay que dar clase hasta en las eras», que repetía Villar Palasí por toda España, se cumplía de esta manera en Valencia.

Pero además de entender la intención de la voluntariosa frase, pudimos comprobar que el ministro también conocía los nuevos sistemas pedagógicos europeos y americanos, al exponernos sus intenciones fundacionales y estructurales para el nuevo Instituto Politécnico: en primer lugar, los alumnos que ahora comenzaban debían llegar a las especialidades desde un tronco común de asignaturas básicas y, en segundo lugar, el calendario universitario debía sustituir el sistema anual por el de los semestres. Demasiadas innovaciones para tantos novicios.

Respecto a los alumnos que ya habían comenzado sus estudios en la plaza de Galicia, fue fácil convencer al Rector para que respetara el plan vigente, aunque se duplicará la docencia.

Esto permitió que, en el año 1970, se produjera una situación verdaderamente paradójica: la desamparada Valencia, de repente, se convertía en la primera ciudad de España que disponía de dos escuelas de arquitectura: la de la plaza de Galicia, que vivió desde el 66 hasta el 79, y la del Camino de Vera, que comenzó en el año 69 y que aún perdura.

La prodigiosa providencia no sé si juega a los dados... o se divierte con la ironía.

Muchos percibieron un cierto «carácter diferenciador» entre los alumnos de los dos centros. Pero nadie hizo lo más mínimo para mantener aquel espíritu humanístico-universitario en la plaza de Galicia. Y hoy algunos continuamos pensando que fue una gran oportunidad perdida.

(10) Los catedráticos de la Escuela de Barcelona, señores Lozoya, Canosa y Sánchez, fueron quienes presidieron los exámenes en Valencia.

(11) 300.000 pesetas.

(12) *Sic.*



Para precisar *cuándo* ocurrió todo esto tendremos que hacer referencia, aunque muy brevemente, al contexto arquitectónico de aquel momento.

En los años 60 se produjo, como recordarán, la ruptura con el racionalismo.

Ni el organicismo de los 50 de Wright<sup>13</sup> y Aalto<sup>14</sup>, ni el perfeccionismo de Mies Van der Rohe<sup>15</sup>, pudieron contener el brutalismo inglés de los Smithson<sup>16</sup> que, con su sinceridad constructiva y funcional, alcanzaba un barroquismo tecnológico y escenográfico en el que las «instalaciones» se convertían en elemento protagonista de la composición.

...La melodía quedaba enmascarada por la potencia del acompañamiento...

Es el momento deslumbrante del equipo Archigram<sup>17</sup>.

En Estados Unidos, Paul Rudolph<sup>18</sup> es el gran promotor de «la nueva libertad». Entre sus seguidores destacaban Eero Saarinen<sup>19</sup>, con el edificio de la Twa del Aeropuerto Kennedy; Philip Johnson<sup>20</sup>, el apologista del postmodernismo, o Venturi<sup>21</sup>, que en su pequeño y conocidísimo libro *Aprendiendo de todas las cosas*, consagra la arquitectura publicitaria, comercial y lúdica.

Jakobsen<sup>22</sup>, en Dinamarca, no tiene inconveniente en utilizar el muro cortina en su serena y humanizada arquitectura, integrando los tradicionales elementos constructivos daneses a su paisaje natural, mientras Kenzo Tange<sup>23</sup>, en Japón, combina los nuevos materiales industriales con la estética costumbrista, propia del bambú y de la madera; así como en España, donde Luis Peña Ganchegui aplica los útiles modernos a las estructuras habituales.

Sin embargo, en Valencia se alcanzaba un techo racionalista con las viviendas de Santiago Artal Rios: el edificio Santa María Micaela de la avenida Pérez Galdós. Y como también recordarán, fue en aquellos años cuando llegaron a la plaza del ayuntamiento dos reflectantes, y refractantes, muros cortina...

Se reiniciaba la arquitectura de autor, pero de una forma tan inusual, que cualquier manifestación rozaba la audacia y, el audaz, era objeto del sarcasmo de los más toscos.

Era la euforia del desarrollo. La construcción de viviendas no cubría la demanda. Los precios eran asequibles y la arquitectura, ajustada al consumo.

Pero... ¿cómo empezó aquella historia?

Pues... he de decírosles que con mucho secreto.

El director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, don Roberto Terradas Vía<sup>24</sup>, vino a Valencia, el año 65, como miembro del

tribunal de oposiciones, para cubrir las plazas de Arquitectos Jefe de Servicio del Ayuntamiento y, una vez terminadas, me expuso los problemas de masificación que padecían los primeros cursos de la carrera, hasta tal extremo que el nuevo edificio de la Diagonal ya se había quedado pequeño.

Necesitaba saber si yo estaría dispuesto a colaborar en la instalación de un primer curso en Valencia, dependiendo de la Escuela de Barcelona.

Me pidió la máxima reserva, ya que si yo no podía ayudarles, se lo propondría a nuestro compañero Arstegui, del País Vasco.

Discretamente, y reprimiendo el entusiasmo, cedí a su ejemplo persuasivo.

Como simple curiosidad, (y no exento de maldad), recordaré que Sevilla tenía ya Escuela de Arquitectura desde hacía poco más de cinco años.

La primera misión que me encomendó mi condeoliente, jovial y querido director, fue encontrar al político valenciano que pudiera apoyar esta idea, encargo que me legitimó para preguntarle, sin demasiada osadía, el porqué de un único curso, y no una escuela.

Don Roberto quedó algo sorprendido y, tras un breve lapso, me contestó que la autorización ministerial era tan solo para el primer curso.

No quise recurrir a los argumentos históricos, y recordarle que la Escuela Valenciana de Arquitectos del siglo XVIII fue la segunda que se creó en España, anterior incluso a las de Sevilla y Barcelona.

(13) Wright, Frank Lloyd. Nace en Richland Center (Wisconsin), en 1867, y muere en Phoenix (Arizona), en 1958.

(14) Aalto, (Henrik Hugo) Alvar. Nace en Kuortane (Finlandia) en 1898. Muere en Helsinki, en 1976.

(15) Mies van der Rohe. Nace en Aquisgrán, en 1886. Muere en Chicago, en 1969.

(16) Smithson, Peter. Nace en Stockton-Ones, en 1923. Smithson, Alison. Nace en Sheffield, en 1928.

(17) Archigram. Fundado en 1961. Compuesto por Warren Chalk, Peter Cood, Denis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb, y el historiador y crítico Reiner Banham.

(18) Paul Rudolph, Marvin. Nace en Elkton (Kentucky), en 1918. Promotor de la Nueva Libertad, basado en el modernismo de Le Corbusier, Wright y Louis Khan.

(19) Eero Saarinen. Nace en Kirkkonummi (Finlandia), en 1910. Muere en Ann Arbor (Michigan), en 1961.

(20) Jhonson, Philip Cortelyou. Nace en Cleveland (Ohio) en 1906.

(21) Venturi. Nace en Finlandia en 1925.

(22) Jakobsen, Arne. Nace en Copenhague en 1902. Muere en Copenhague en 1971.

(23) Tange, Kenzo. Nace en Osaka (Japón), en 1913.

(24) Hijo del gran matemático Esteban Terradas.



Sin embargo, al día siguiente, en la entrevista que nos concedió el alcalde, el señor Terradas anticipó ya que, a la vista de los resultados del primer año, se podría pensar en una futura Escuela; eso sí, actuando con la máxima prudencia para no contrariar al ministerio ni producir inquietudes en el campo profesional.

No sé porqué me viene ahora a la memoria la definición de arquitecto que el inconmensurable profesor de Estética de la Escuela de Madrid, don Victor d'Ors, nos brindó en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a los directores de las escuelas especiales. «El arquitecto —dijo, apuntando al techo con su dedo índice— tiene la vanidad del artista, el orgullo del científico y la avidez del financiero».

Perdonadme, y veamos el *dónde*, que tiene duende.

El Palacio Municipal de la Exposición Regional Valenciana de 1909 fue el escenario donde transcurrieron los primeros cursos de la Escuela de Arquitectura.

Al principio, en 1965, lo compartíamos con algunos servicios municipales, como el laboratorio o las quintas, pero afortunadamente pudimos adecuar unas cuatro aulas para impartir nuestras clases, y algunas pequeñas dependencias para la administración y el profesorado.

El edificio, obra del arquitecto don Francisco Mora Berenguer, se construyó entre el 1 de marzo y el 18 de mayo de 1909, fecha en que estaba prevista su inauguración.

Don Francisco Mora planteó aquella obra como un homenaje a la arquitectura regional, inspirado —según sus propias palabras— «en los bellísimos monumentos que posee Valencia de su época de mayor esplendor, modelos de arte ojival que el pueblo admira y venera como genuinamente propios».

El autor pudo ver, con más o menos agrado, los distintos usos que se fueron sucediendo en el edificio tras la clausura de la Exposición.

Lo que ya no llegó a ver, porque desgraciadamente murió cinco años antes<sup>25</sup>, ni pudo imaginar, es que en aquel lugar naciera la Escuela de Arquitectura, y tampoco el respetuoso tratamiento que siempre le dieron aquellos usuarios.

Sobre la adecuación que hubo de realizarse en el edificio para tal fin, don Íñigo Magro, actual profesor de Proyectos y antiguo alumno, afirma en su tesis doctoral<sup>26</sup> que, «estas obras, que no afectaron

al aspecto externo, ayudaron a sanear, en cierto modo, el conjunto. El edificio fue remozado y, durante una década, fue digno marco para las primeras promociones de arquitectos valencianos».

A tan consideradas palabras me gustaría añadir que, sujetos a las paredes, los actuales restauradores del edificio han encontrado varios trozos de aquellas polícromas vidrieras emplomadas<sup>27</sup> que, en su día, sustituimos por razones de seguridad y de economía por simples cristales.

Este hecho, que puede parecer intrascendente en determinado ambiente cultural, a mí se me antoja que posee algo de simbólico y, quisiera creer, también algo de profético.

Muchas familias no saben qué hacer con los trabajos de arquitectura y urbanismo (proyectos, maquetas, dibujos,...) de sus progenitores, bien sea porque ninguno sigue ya en el campo de la arquitectura o porque, sencillamente, no pueden mantenerlos en sus propias casas.

Estoy seguro, y me consta<sup>28</sup>, de que si existiera un local oficial en el que pudieran archivar y conservarse estos trabajos tan genuinos, las familias, gustosamente, los donarían. Nuestro patrimonio cultural contaría así con unos testimonios originales que permitirían conocer y comprender, con mayor exactitud, toda esta época, tan reciente, casi olvidada... y un tanto manipulada.

Las estancias del Palacio de la Exposición adquirieron para la Escuela otros nuevos significados. Así, el pórtico de acceso, que fue proyectado como una logia protocolaria, representó para nosotros el atrio de las esperas: la de los amigos, la de los profesores, la de las notas... o sea, la espera de alegrías y penas.

El aula de las Naranjas recibió este nombre porque las lámparas, hoy desaparecidas, diseñadas por don Francisco, reproducían un manojo de ramas de naranjo que el pintor Genovés<sup>29</sup> había plasmado en su lienzo de la escalera principal; los peldaños de mármol de la noble escalera fueron el graderío preferente de reivindicaciones docentes.

El Salón de Fiestas o recepciones se transformó, más tarde, en una gran aula de dibujo del

(25) Murió el 24 de Enero de 1961, en un accidente de tráfico, viniendo de Barcelona.

(26) Tesis doctoral leída en Marzo de 1987.

(27) Fueron colocadas por Cristina Grau y otros alumnos

(28) En la Escuela de Arquitectura están las aportaciones de don Javier Göerlich y las de don Francisco Mora.

(29) Cuadro de J. Genovés fechado en 1892.



natural, a la que llegaron los primeros trabajos de los alumnos sobre el paisaje urbano de esta ciudad, de su edificación: la calle de la Paz, el mercado de Colón, la Lonja, el interminable centro histórico, puentes, torres, etc.

Además, en él se hizo pública la oficialidad de la escuela.

¿Sería otra ironía que la llamada «Joya de la Exposición», aquel homenaje a la arquitectura regional del señor Mora Berenguer, contuviera algún día un Archivo de Arquitectura de esta Comunidad?.

Ahora los vientos son favorables a la cultura. Esperemos que Zéfiro llegue suave a la arquitectura.

Los nombres propios de *quienes* conformaron el reparto de aquella «aventura» eran muchos más de los citados hasta ahora.

Mis más próximos colaboradores en la dirección fueron don Rafael Tomás Carrascosa, secretario durante los siete años, y los jefes de estudios sucesivos don Pablo Navarro Alva González y don Rafael Tamarit Pitarch.

Don Miguel Colomina, otro leal amigo, como los anteriores, fue quien me sucedió en la dirección, en 1973.

Querría mencionarles a todos, incluso a los que ya nos dejaron... pero sería interminable y de una clara autosatisfacción. Debo limitarme a los responsables de las seis asignaturas de aquel singular primer curso, para dejar constancia de las colaboraciones imprescindibles de los catedráticos que legalizaban la docencia de la Facultad de Ciencias, de la Escuela de Bellas Artes<sup>30</sup> y, naturalmente, de la Escuela de Barcelona, señores Terradas, Solá Morales, Gil Nebot, Canosa, Lozoya y Sánchez. Así:

- de Geometría Descriptiva: don Rafael Tomás y don Joaquín Arnau Amo,
- de Dibujo Técnico: don Juan Segura de Lago,
- de Álgebra Lineal: don Lorenzo Ferrer Figueras
- de Cálculo Infinitesimal: don Manuel Valdivia Ureña,
- de Física: don José Luis Lloret Sebastián,
- de Análisis de Formas: don Rafael Contel, don Juan José Estellés, don Enrique Ginesta y el que les habla.

Nuestro interés como profesorado no se ceñía al concepto amplio, aunque limitado, de una disciplina técnica que, en mi caso, era el dibujo de Análisis de Formas Arquitectónicas. Consideraba el campo analítico de la percepción visual<sup>31</sup> y el fenómeno de la expresión gráfica con un nexo de investigación muy personal: la geometría —la

llamada euclidiana— como pauta de la praxis, pero con el horizonte de la relatividad y la incompletitud de las nuevas geometrías, para avalar la libertad de la imaginación ante la disciplina y la búsqueda del refinamiento frío y siempre mejorable.

No pude ni puedo prescindir de la *composición* como fundamento básico del diseño<sup>32</sup>: es como el ritmo orgánico de crecimiento que poseen las formas en la Naturaleza, con su progresión y alteraciones circunstanciales.

Nos parecía que era muy importante desde los primeros años, conseguir dotar a aquella Escuela de un carácter humanístico, integrador de conocimientos, que permitiera expresarse con la libertad de una sociedad abierta<sup>33</sup>, para un porvenir abierto, y potenciar al máximo las capacidades disciplinares y creativas.

Con tal motivo se organizaron conferencias, seminarios y charlas, a las que se invitaba como ponentes a diversas personalidades del mundo intelectual, artístico, social, económico y profesional.

Personajes como Miguel Fisac, José Antonio Torroja, Josep Martorell, Julio Seoane, José Luis Blasco, Salvador Hervás, Giralt Miracle, Xavier Rubert de Ventós, Tomás Llorens, Josep Vicent Marqués, Luis Racionero y otros, hicieron partícipes de sus ideas a todo aquel que quería escucharlas...

Aquellas puertas siempre permanecían abiertas: por ellas entraron muchos alumnos y también salieron muchos arquitectos.

Don Ignacio Bosch fue el primer alumno que se inscribió y, don Vicente Más, el primero que obtuvo el título de arquitecto. Hoy ambos ocupan puestos de gran responsabilidad docente, no sólo en la Escuela, sino también en el rectorado de la Universidad Politécnica, y pertenecen a ese gran número de alumnos-profesores que han hecho posible que, de aquella siembra, se hayan recogido ya frutos de 25 promociones, y también de que, de aquella precariedad inicial, las sucesivas direcciones hayan podido conseguir unos equipamientos, para mí, impensables por aquel entonces y, sin embargo, tan

(30) Decano de la Facultad de Ciencias: Francisco Bosch.

Secretario de la Escuela de Bellas Artes: Enrique Ginesta.

(31) Arnheim, Rudolph. *Arte y Percepción Visual*, Univeritaria de Buenos Aires, 1962.

(32) Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño*, Argentina, 1967.

(33) Popper, Raymon. *The Open Society and its enemies*, 1945.



cotidianos para el actual director, don Arturo Martínez Boquera, aunque me indica que ya le son insuficientes.

Santiago Calatrava suele decir que, si no hubiese existido aquella Escuela en Valencia, él no hubiera podido estudiar arquitectura. Y si esto es cierto, y lo es para muchos arquitectos, debemos reconocer a todos y cada uno de los que contribuyeron a crearla. Tanto a los que se oponían a su fundación, como a los que colaboraron en ella, aunque fuera de forma interesada<sup>34</sup>

Pero, sobre todo, debemos dar las gracias a los que trabajaron, desprendidamente, para conseguir algo más que terminar con la histórica injusticia que denunciaban don Julio Just y don Fernando Llorca, de que en esta ciudad no se pudiese estudiar oficialmente Arquitectura desde 1869.

Ese algo más, como hecho social, sobrepasa los límites de este relato. Además, con la realidad de la ciberescuela, sin duda quedará reducido a una efemérides más o menos simbólica... porque para los curiosos siempre hay algo más de lo que salta a la vista.

No quiero finalizar sin recordar a aquellos alumnos que, aunque no llegaron a obtener el título de arquitecto, asistieron a mis clases, comprendiendo lo importante que es conocer nuestra historia a través de la arquitectura. Y eso lo lograron ellos solos, porque mi límite, con mis oyentes, era... enseñarles a mirar.

Gracias por su atención

ROMÁN JIMÉNEZ IRANZO

---

(34) Se oponían, entre otros, la Diputación de Valencia, donde don Bernardo Lassala puntualizó, ante el director de la Escuela de Idiomas, en 1965, que los señores diputados habían sentenciado: «el que quiera estudiar arquitectura que se vaya a Madrid o Barcelona». Asimismo, Emilio Larrodera, profesor de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Madrid, afirmaba: «Me opongo a que hayan más escuelas de Arquitectura de las ya existentes: Madrid, Barcelona y Sevilla». Por su parte, Javier Rubio, director general del Ministerio de Educación y Ciencia,

---

argumentaba: «No hay presupuesto». Finalmente, la junta del Colegio de Arquitectos de Valencia opinaba que «lo que hace falta es una Escuela de Aparejadores».

Entre los que colaboraron y apoyaron la iniciativa se cuentan el director de la Caja de Ahorros, don Joaquín Viñals, que nos dio 500.000 pesetas para mobiliario; el alcalde del Ayuntamiento de Valencia, don Adolfo Rincón de Arellano, que nos cedió los locales, así como 500.000 pesetas a fondo perdido para cubrir parte destinada a la Diputación.



# DISCURSO DE CONTESTACIÓN DE D. JOSÉ MORA ORTÍZ DE TARANCO AL ACADÉMICO ROMÁN JIMÉNEZ

Excelentísimo Sr. Presidente,  
Ilustrísimos Señores Académicos.  
Señoras y Señores.  
A ti, Román Giménez,  
Académico electo de esta corporación.

**A**ntes de comenzar la presentación de nuestro insigne amigo, séame permitido, dedicar un cariñoso recuerdo, al ilustre arquitecto, D. Luis Gay Ramos(q.e.p.d.), autor del discurso de presentación del que os habla ante esta Academia, y cuya plaza vacante, vas a ocupar, tras su irreparable pérdida.

Has citado en tu exposición, los méritos que adornaron la vida de nuestro querido compañero Luis, pero quería destacar, los últimos años de la vida de este arquitecto, que dedicó al cuidado permanente de su esposa, aquejada de penosa enfermedad, y ello le alejó de su vida profesional.

Hay que destacar además su grandeza de espíritu y su resignación cristiana con que sobrellevó sus últimos años de vida, desgarrada por los zarpazos de una terrible enfermedad.

Sírvanos de ejemplo esta admirable conducta.

Cumplido este prolegómeno de recuerdo a nuestro compañero, paso a reseñar los grandes méritos que reúne nuestro recipiendario, en cuanto a estudios y labor profesional desarrollada, siendo todos ellos suficientes para merecer ocupar el lugar en la Academia, acto que hoy nos reúne.

El Doctor Román Giménez es titulado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y Doctor en la misma con la calificación de sobresaliente por la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Fue fundador y director de la Escuela de Arquitectura, ubicada entonces en el Palacio Municipal, con la colaboración prestada por el director de la Escuela de Barcelona y el Alcalde de la ciudad Adolfo Rincón de Arellano.

Por la labor docente desarrollada, y por los méritos adquiridos en la cátedra de "Análisis de Formas" en la Escuela de Arquitectura (hoy encuadrada en la

Politécnica), le fue concedida la medalla de oro de la Universidad Politécnica de Valencia.

Y posteriormente fue nominada una de sus aulas, con sus apellidos, evidente homenaje a sus destacados méritos.

Ha dirigido numerosas tesis Doctorales, en la Escuela de Arquitectura, así como en la Facultad de Bellas Artes de nuestra ciudad.

Ha participado en numerosas ocasiones como miembro de los Tribunales, para cubrir plazas de Arquitectos-Profesores, en las Escuelas de Arquitectura de Madrid, Barcelona y Valencia.

Es interesante hacer constar para orgullo de la Academia, que esta ya había creado una Escuela de Arquitectura en 1786, impartiendo esta disciplina y concediendo títulos de arquitecto hasta el año 1846, al igual que realizaba nuestra academia hermana de San Fernando en Madrid, siendo ambas anteriores, a la actual Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

En su trayectoria profesional, cabe destacar su brillante oposición y posterior nombramiento, como arquitecto municipal de Valencia en 1963.

Nombrado posteriormente en 1966 Jefe de Servicio de este Ayuntamiento y desde 1991, Jefe del Servicio de Disciplina Urbanística.

Como arquitecto municipal, en su primera etapa, de 1963 a 1968, realizó:

- Numerosas restauraciones de monumentos.
- Planes urbanísticos.
- Desarrollo de los planes parciales del Plan General de Valencia por Alicante, Barcelona y Ademuz.
- El monumento a Benlliure emplazado en el Barrio del Carmen.
- Mausoleo en honor a Maximiliano Thous en el Cementerio General de Valencia.
- Dirección de la reforma de la fachada del Ayuntamiento de Valencia, obra del arquitecto D. Francisco Mora, y en la cual tuve el honor de colaborar a instancias del entonces Alcalde de nuestra ciudad D. Adolfo Rincón de Arellano, apreciando



entonces las excelentes cualidades que reunía tanto personales como profesionales.

En su segunda etapa, de 1973 a 1983, como Director del Cuerpo de Bomberos de Valencia, redactó las primeras Ordenanzas Municipales sobre Prevención de Incendios.

De su paso por el Cuerpo de Bomberos, de su bien hacer, de su gran humanidad, pueden dar fe algunos responsables del mismo que hoy permanecen en el citado cuerpo.

En la actualidad y desde 1991, en que fue nombrado Jefe de Servicio de Proyectos Urbanos, ha realizado y dirigido entre otros los siguientes:

— Urbanización de las Plazas de San Agustín, de Castellar, de Nápoles y Sicilia, de Mosén Milá y otras.

— Urbanización de la calle Colón y supervisión de las obras de restauración que vienen desarrollándose en el Real Monasterio de San Miguel de los Reyes.

— Supervisión de las obras del Palacio de Congresos proyectado por el insigne arquitecto Sir Norman Foster.

En el libre ejercicio de su profesión destacan entre otros proyectos:

— Los de la Dirección de obras de la Feria Muestrario Internacional de Valencia, proyectadas por el arquitecto Carlos Soria, ya fallecido.

— El Conservatorio Superior de Música.

— El Instituto Politécnico, hoy Escuela de Arquitectura Técnica.

Entre los edificios de carácter urbano podíamos mencionar multitud de viviendas en diversas calles de esta ciudad, mereciendo especial mención:

— La ampliación de la Clínica Quirón, en la Avenida de Blasco Ibáñez, y numerosos edificios urbanos en las calles de Colón, Sorní, y Guillem de Castro, como el edificio del Banco Atlántico, y las oficinas de Winterthur en el Edificio Coliseum.

— Destaca el edificio de la Mutua Levantina, que obtuvo el 1.º Premio en el concurso convocado al efecto.

Enumerarlos todos sería una tarea ardua e interminable, valgan estos ejemplos para situar la obra arquitectónica de Román Giménez.

Descritos muy someramente los méritos del recipiario, séame permitido resaltar algunos extremos que estimo interesantes.

Ya se ha dicho que el origen de la Escuela de Arquitectura en su primera fase, en el que fue Palacio Municipal, llamado también de la Exposición, en cuyas dependencias se habilitaron las diversas aulas.

Cesada la docencia, que en él se venía impartiendo, al ser trasladados los estudios a la Universidad Politécnica, queda el edificio vacío y en condiciones de ser ocupado para diversas actividades, hasta el momento actual, en el que el Excmo. Ayuntamiento de Valencia con la ayuda del I.N.E.M., a través del Fondo Social Europeo, esta procediendo a una total y fidedigna restauración, cuya primera fase (parte recayente a las calles Amadeo de Saboya y Arquitecto Mora) estará reconstruida en breve plazo.

De inmediato se acometerá la reconstrucción total del Palacio.

Desde estas líneas quiero resaltar la magnífica labor que esta realizando la Escuela-Taller "Palacio Municipal" y la Dirección de Obras por la, arquitecto Gemma Meseguer.

Quisiera rogarte, querido compañero de Academia, y amigo, que por él puesto que ocupas en el Ayuntamiento de Valencia, "cuides al limite" la actuación que sé esta llevando a cabo en la restauración del Mercado de Colón.

Esta joya arquitectónica valenciana, proyectada por el arquitecto D. Francisco Mora, en el año 1914, creo sinceramente que merece una atención especial.

Sus dos fachadas, diametralmente opuestas, unidas estructuralmente, pero alejadas en su composición, ofrecen características muy determinadas.

Una de ellas, sobria, y funcional, obedece sin duda a la influencia reciente que tenía sobre su autor su Maestro Gaudí, con quien pocos años antes había tratado y aprendido.

En esta fachada recayente a la calle Conde Salvatierra, se aprecia la influencia Gaudiniana, mas no por ello falta de originalidad y belleza.

Se le opone a pocos metros y en el testero opuesto, otra fachada singular, que constituye una verdadera eclosión de arte y color, en la que se resaltan elementos valencianos, que con gran inspiración, alegría en sus formas, y elementos de construcción, parece arrancada de un cuadro costumbrista, de la Bella Epoca de la Arquitectura Regionalista Valenciana.

Como ves amigo Giménez, las características que reúne el edificio y respeto que merece su autor, hacen que te realice la petición, de que cuides con tu proverbial profesionalidad y competencia lo que se haga en este edificio, cuyas obras al parecer ya han sido iniciadas.

Y para terminar, quiero recordarte *dos* anécdotas: una real, histórica, pretérita, y otra novelesca, de época moderna.



Ambas analizadas en su fondo, creo pueden constituir un consejo, y una buena lección para todo aquel arquitecto, que en su momento pudiera encontrarse con tan difíciles dilemas o problemas.

La primera, nos sitúa en Florencia, a principios del siglo XV, personaje: *Filippo Brunelleschi*.

Dicho arquitecto había concebido la realización y consiguiente construcción de la grandiosa cúpula de la "Catedral de Nuestra Señora de las Flores", de enormes dimensiones, equiparable a las de "San Pedro" en el Vaticano y a la del "Panteón de Roma". Extraordinaria dimensión de esta cúpula 44 mts. de diámetro y 110 mts. de altura, equivalente a una altura de un edificio de 35 plantas.

Pensó el Arquitecto que podía realizar su enorme cúpula sin el empleo de cimbras, altamente costosas y de gran dificultad de montaje.

Esta idea genial, fue combatida por sus coetáneos, detractores, ricos en rango, pero pobres en conocimientos, que intentaron impedir la realización de la obra por considerar irrealizable su construcción por este revolucionario sistema.

Brunelleschi, según cuentan los hechos, fue vituperado y ofendido, llegando a ser llamado "El loco del Duomo" por su caprichoso y al parecer irrealizable método de construcción, sufriendo cautiverio, que seguramente le sirvió para meditar y reafirmar su idea.

Pocos años después, ya libre, pudo realizar su genial obra sin trastorno alguno, esto nos lo recuerda simbólicamente un grupo escultórico que se halla en una logia, inmediata al templo catedralicio, en el que se observa al Maestro Brunelleschi señalando con su índice, la cúpula ya terminada a sus detractores y amigos.

¡Que bello gesto!, ejemplo de seguridad en uno mismo y confianza en sus propios conocimientos.

La segunda historia, mas bien novela, pero no por ello menos interesante. Época: los tiempos modernos, emplazamiento: una gran ciudad norteamericana, personaje: un arquitecto celoso de su profesión.

Un gran edificio que proyectado por este arquitecto es alterado y bastardeada su composición con la introducción de elementos en la fachada, ajenos a la idea del proyectista y que en consecuencia quedaba desvirtuada, aprovechando la ausencia del arquitecto.

A su regreso, este observa con horror, lo que se ha realizado sin su consentimiento con grave deterioro de su idea, y prepara y lleva a cabo la destrucción del edificio mediante eficaz voladura.

El arquitecto es procesado por tamaña acción destructora, pero los Tribunales de Justicia americanos, fieles cumplidores de la ley y conocedor de los derechos que asisten al autor de la obra, le absuelven de toda responsabilidad.

¡Que bello ejemplo por parte de la Justicia al reconocer el derecho soberano que tiene un autor, en este caso un arquitecto, y al respeto que merece la ejecución de su obra según su proyecto, sin intromisiones ajenas, las más de las veces perjudiciales para su obra y prestigio.

Estos relatos, no pretenden ser lección, porque no soy docente para impartirlas, pero si quiero decirte desde el respeto y la amistad que nos une, que desde este momento vas a ser académico, y ello te obligará siempre al cumplimiento de sus ordenanzas, y no dudo que aceptarás con orgullo tu misión, porque así te lo dicta tu prestigio, y la dedicación continua que has prestado a las Bellas Artes.

Te doy la bienvenida y me siento orgulloso, por haberte traído un día a la Academia, en que, previa aceptación plena de los compañeros de profesión, fue presentada la propuesta al pleno, que te eligió por aclamación, para ahora, poder presentarte, en este acto de la toma de posesión de "Académico de Numero".

Gracias por tu distinción a mi persona y a los presentes por haber escuchado con cariño mi disertación.

Muchas gracias.

JOSÉ MORA ORTIZ DE TARANCO



# EL LINAJE ACADÉMICO

*DISCURSO PRONUNCIADO el 25-6-97 por el Ilmo Sr. D. José de Santiago Silva en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*

**E**n la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que así se llama hoy en día la institución heredera de la Real Academia de las tres nobles artes de San Carlos de la Nueva España. Tocomo la fortuna de ser discípulo a un tiempo de Francisco Moreno Capdevilla y de Antonio Rodríguez Luna, ambos artistas "trasterrados" como llamamos en México a los republicanos que llegaron en los últimos tiempos de la década de los treinta y sellaron allí sus reales identificando sus tierras, Cataluña y Andalucía respectivamente con el paisaje del Cemanáhuac, que en lengua náhuatl quiere decir lo totalmente rodeado por agua, es decir, algo así como un Mediterráneo americano pero al revés, porque estando tan distante y con el mar océano de por medio así ha de ser. Quizás por ello, aunque no solamente, pudieron afinarse en Tenochtitlan y hacerse mexicanos sin ambages aunque en ello incluían lo hispano y no les faltaba razón, que al fin y al cabo en México quien antes o después, quien de cerca o de lejos todos de alguna manera participamos de la hispanidad desde que Rodrigo de Triana lanzó la voz castellana de tierra, tierra al viento del archipiélago de las Lucayas.

Quiero dejar constancia y rendir homenaje a estos mis mentores cuyas enseñanzas de compromiso y verdad he llevado y llevo como blasón ciertamente acuñado en las aulas, los talleres y los laboratorios pero reconfirmado en la vida, ya que su docencia a fuer de intensa comenzó a transferirse al café, a la tertulia y a la taberna hasta que desembocó en círculos familiares en los que se resarcían los recuerdos tristes y se revocaba todo destierro.

Era frecuente que en esas reuniones surgiera la tentación del encomio y de la complacencia por los valores de la cultura occidental mas concretamente de lo español, ante lo cual se revelaban los maestros y puntualizaban la exigencia de ser más analíticos y justos con la historia, pero sobre todo con nuestro lugar en ella. Muy especialmente reivindicaban el carácter renovado y original que

produce la sensibilidad autóctona que por mas de cuatro centurias ha hecho el milagro de llevar las cosas mas allá de la simple asimilación o de la mezcla. En ese orden de cosas ponderaban la interacción de las etnias locales que en el virreinato confirmaron la tradición humanística y académica del siglo de oro. Veían pues con mas claridad que nosotros, lo mexicano.

A la luz de esas reflexiones encontré y confirme mi vocación, entendí que en el arte y en la cultura en general es imprescindible objetivar antes que otra cosa la identidad propia y su enclave en el panorama universal.

Esta circunstancia académica se complemento con la impronta de una fuerte corriente de nacionalismo muy cercana todavía a la inspiración pos-revolucionaria que sostenían artistas como David Alfaro Siqueiros, el Dr. Atl, Gabriel Fernández Ledesma, José Chávez Morado, Carlos Alvarado Lang y un buen numero de seguidores de excelente nivel.

Los dos grupos eran coincidentes en muchos aspectos pero había diferencias y hasta desacuerdos, de manera que no faltaba quien los encontrara excluyentes. Yo me propuse llegar al fondo de sus enseñanzas y de sus respectivos credos porque la calidad de su producción artística realmente era modélica, sus postulados estéticos profundos y convincentes y finalmente sus experiencias vitales, su calidad humana nos acogía no ya como alumnos sino como hijos espirituales, amigos y colegas.

La labor no fue fácil ni breve pero significó, hablo de mi experiencia, una síntesis que en el medio intelectual mexicano no se ha dado fácilmente y quiero pensar que resuelve muchas disyuntivas e indeterminaciones. Para mí ha sido acicate permanente y compromiso en lo artístico, lo político y lo humano.

Soy pues producto de un nuevo mestizaje y de un nuevo criollismo que se generó con el arribo de la sangre dolorosa pero fecunda y esperanzada del exilio.



Como se sabe es este un fenómeno reiteradamente confirmado en la cultura mexicana y por ello en esta ocasión en la que la Real Academia de San Carlos me distingue al recibirme, es oportuno, justo y necesario hacer memoria de algunos de esos momentos.

A lo primero habré de referirme a la gesta educativa de los misioneros que parecen haber tenido celo paralelo en la prédica del Evangelio tanto como en la enseñanza de las artes.

Ellos son, los fundadores del proceso espiritual de la cultura mexicana. Según parece su programa evangelizador se basó en dos acciones fundamentales, la pastoral y la de promoción cultural, principalmente artística.

En 1523 Fray Pedro de Gante comenzó a enseñar artes y oficios en Texcoco y después fundó en el Convento de San Francisco de la ciudad de México el Colegio de San José de los Naturales. De allí salieron numerosas difusores indígenas de las técnicas occidentales de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y el teatro. Además hay evidencias de que proliferaron otros centros educativos de parecida índole que contribuyeron a establecer patrones culturales de indudable eficacia, puede decirse que cada fundación conventual contaba con actividades y programas de docencia y producción artísticas. Por ello las soluciones de la arquitectura monástica sufrieron en el nuevo mundo transformaciones profundas y enriquecedoras como las "capillas posas", las "capillas escenarios", las "capillas abiertas" y se retomaron recursos arquitectónicos olvidados de tiempo atrás en la península como las llamadas "mezquitas" y otras muchas reminiscencias medievales. Pero es importante mencionar que no todo fue reminiscencia e improvisación impuestas por las circunstancias sino que llegaron también y en abundancia las corrientes renovadoras del pensamiento y el "dolce stil nuovo" de manera que buena parte de la producción artística virreinal pertenece genuinamente al espíritu del Renacimiento.

En fecha tan temprana como 1536 se fundó en el Convento de Santiago Tlatelolco el Colegio de la Santa Cruz para la educación superior de los indios. Formó este colegio alumnos aventajadísimos que después enseñaron lógica, filosofía teología en latín, náhuatl y español por lo que cobraron mucha fama y se les dio el mote de los "trilingües". El promotor de esta institución, D. Sebastián Ramírez de Fuenleal segundo obispo de México, comentó en

carta a Carlos V lo que sigue: "*Con los religiosos de S. Francisco he procurado que enseñen gramática, romanizada en lengua mexicana a los naturales y pareciéndoles bien, nombraron un religioso para que en ello entendiese, el cual la enseña y muèstranse tan hábiles y capaces que hacen una gran ventaja a los españoles.*"

El prestigio de ese centro educativo fue tan grande que hubo que despertar inquietudes. Un consejero del Virrey, Jerónimo López también en esta carta a Carlos V escribe: "*no contentos con que los indios supiesen leer y escribir, pintar libros, tañer flautas, cherimías, trompetas e tecla, e ser músicos, pusiéronse a aprender gramática. Diéronse tanto a ello e con tanta solicitud, que había muchachos, y hay de cada día más, que hablan tan elegante el latín como Tulio. Que viendo la cosa cerca de esto iba en crecimiento y que en los monasterios los frailes no se podían valer a mostrarles, hicieron colegios donde estuviesen e aprendiesen e se les leyesen ciencias e libros...ha venido esto en tanto crecimiento, que es cosa para admirar ver lo que escriben en latín, cartas coloquios, y lo que dicen que habrá ocho días que vino a esta posada un clérigo a decir misa y me dijo que había ido al colegio a lo ver, e que lo cercaron doscientos estudiantes, e que estando platicando con él le hicieron preguntas de la sagrada Escritura cerca de la fe, que salió admirado y tapados los oídos, y dijo que aquel era el infierno, y los que estaban en él espíritus de Satanás. Esto me parece que no lleva ya remedio, sino cesar con lo hecho hasta aquí y poner silencio en lo porvenir, si no, esta tierra se volverá la cueva de las sibilas, y todos los naturales de ella, espíritus que lean las ciencias.*"

Contradictorias versiones recibió el monarca sobre el estado de la educación en la Nueva España, a saber cuales fueran sus conclusiones lo cierto es que en efecto surgieron intelectuales del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco que han dejado un legado fundamental. Citaré algunos ejemplos.

Antonio Valeriano reputado por el propio Fr. Bernardino de Sahagún como "el primero y el más sabio" fue profesor de filosofía, colaboró con el franciscano en su magna obra antropológica e historiográfica y escribió entre otras lo que probablemente es un guión dramático para representar los milagros guadalupanos, el "Nican Mophua", o cantar del atabal. Ese texto es uno de los principales puntos de partida de la religiosidad popular mexicana y elemento importante en la configuración del perfil nacional.



Otro "trilingüe famoso" fue Martín de la Cruz, autor de una obra monumental sobre los conocimientos médicos de la cultura mesoamericana. Es el tratado de medicina más antiguo de América. En 1552 lo tradujo al latín otro indio egresado de Tlatelolco Juan Badiano que por cierto fue nativo de Xochimilco, pueblo donde se asienta ahora uno de los planes de la Academia.

El manuscrito se conserva en la biblioteca del Vaticano y lleva el título de "Libellus de medicinalibus indorum"

Según se sabe estos botánicos colaboraron con la expedición científica de Francisco Hernández, nombrado por Carlos V protomédico general de todas las Indias, islas y tierra firme del mar océano en 1570.

Fray Alonso de la Vera Cruz obtuvo en 1540 del monarca, una cédula de fundación para una universidad en la comunidad indígena de Tiripitío, en la provincia de Michoacán. Fue la primera en la Nueva España, a ella acudían sin distinciones tanto religiosos como seculares indígenas y españoles a estudiar filosofía, cánones y teología.

La Real y Pontificia Universidad de México fue fundada por Cédula Real de Carlos V de 1551. Constituyó a lo largo del periodo virreynal el principal centro de cultura. Por sus aulas pasaron nuestros más distinguidos intelectuales. Bien puede decirse que junto con el Colegio Jesuita de San Ildefonso constituye el crisol en el que se fraguó la alta condición del espíritu novohispano.

Proliferaron empresas educativas de muy distintos signo e importancia, puede decirse que todas las órdenes religiosas desempeñaron papeles protagónicos en estos empeños, algunos orientaron su trabajo a la formación básica, otros a la artística, quienes a la superior universitaria, quienes a la específicamente religiosa.

Otras fundaciones de educación superior fueron el Colegio Máximo de Sn. Pedro y S. Pablo, también de los jesuitas y el de S. Pablo fundado por el ya mencionado Fr. Alonso de la Vera Cruz en 1575 que se distinguió por poseer la más extensa biblioteca de su tiempo.

Hubo pues en tiempos de la evangelización una acción educativa en varios niveles. La conjunción doctrinaria del mensaje religioso, la impronta medieval e islámica, la ejecución plástica prioritariamente indígena, la música, la danza, el teatro y el movimiento intelectual, configuraron un inusitado continente, básicamente para el rito y la liturgia pero de allí se deslizo a las tradiciones, al folklore, y con todo

ello se estableció un modo de vida, un estilo a un tiempo popular e ilustrado que bajo diversos matices regionales trasciende los siglos y aún nutre la creatividad mexicana.

Al amparo de tal esfuerzo educativo se fue desarrollando la comunidad criolla que preservó como elemento aglutinador un cúmulo de patrones culturales de claro signo conservador entre los que destacan el misticismo y el binomio eficientista y pragmático de riqueza espiritual – riqueza material tan elocuentemente expresado en el proceder del minero novohispano Dn. José de la Borda que levantó parroquias recamadas en oro y pueblos enteros, a tiempo que cantaba piadoso: "*Dios da a borda, Borda da a Dios....*" bajo esos supuestos se apropió el Nuevo Mundo del Renacimiento y del Barroco. Al Neoclásico habría de acceder por otros derroteros, por el único que permite el paradigma, esto es, la Academia.

Cabe la pregunta si no, al Levante le pasó algo semejante, casi lo mismo que a la Nueva España. El caso es que de nueva cuenta fueron necesarios los buenos oficios de los cruzados del conocimiento, las mercedes reales, las cédulas y las ordenanzas.

Carlos III, progresista e ilustrado fue responsable de una visión actualizadora que se propuso incorporar a la Corona en su conjunto pero especialmente y con mucho celo a los Virreynatos en la modernidad, mediante la cultura, la investigación y la enseñanza.

En el año 1783 se expidieron las "Reales Ordenanzas de Minería para la Nueva España" en cuyo título XVIII consideraba la creación de un colegio para que "*nunca falten sujetos conocidos y educados desde su niñez, en las buenas costumbres, instruidos en toda la doctrina necesaria para el más acertado laborio de las minas*" El Colegio sería realidad hasta 1792.

Obvia decir que la fundación produjo mejoras substanciales en la tecnología extractiva en el Nuevo Mundo. Pero tan importante como lo anterior, es el hecho de que la institución ha funcionado en la investigación y en la docencia desde entonces y de su seno académico han surgido la mayoría de las ramas de las ingenierías.

El Jardín Botánico fue fundado en 1788, constituye un hito fundamental en la investigación de las ciencias naturales en el ámbito americano.

La Real Academia de San Carlos de la Nueva España fue arduosamente promovida por un grabador de particular tezón y energía, Jerónimo Antonio Gil que a la sazón trabajaba en la Casa de Moneda



de México. Convenció primero al superintendente, Don Fernando José Mangino de la conveniencia de organizar una academia a semejanza de las de Madrid y Valencia, entre ambos presionaron al virrey Martín de Mayorga para que iniciara trámites ante la Corona, para que con el favor del soberano se pudieran allegar los recursos y apoyos necesarios. Tuvieron el buen tino de echar a andar el cuatro de noviembre de 1781, onomástico del Rey, una Academia Provisional de Dibujo en la misma Casa de Moneda, tuvieron un éxito inusitado, asunto que entusiasmó suficientemente al nuevo virrey Don Matías de Gálvez como para apostar a los empeños de los numismáticos. Se obtuvo la real orden el primero de agosto de 1783 y el real despacho de fundación el 18 de noviembre de 1784. La verdad es que el proyecto encajaba a las maravillas en el programa de reformas administrativas del soberano y en corto tiempo se vieron recompensadas sus gestiones.

Pero las dificultades del académico Gil para configurar un cuerpo de profesores de calidad satisfactoria fueron muchas. El ambiente artístico de México en aquellos tiempos estaba aún sustentado por el estilo barroco que se había constituido en el lenguaje natural y orgulloso de los novohispanos, existía un culto casi ciego por los artistas congregados en torno a figuras estrellas como Miguel Cabrera y José de Alcibar y a ellos tuvo que recurrir el fundador.

La situación hizo crisis cuando poco después de formalizada la fundación y solemnemente iniciados los cursos en 1785, por supuesto el cuatro de noviembre, llegaron los profesores peninsulares con altos títulos y merecimientos académicos. Las protestas de los profesores criollos no se hicieron esperar con el legítimo pero improcedente argumento de que en los años difíciles de los inicios, sin instalaciones y sin recursos casi "de oquis sostuvieron la docencia y en el tiempo de las vacas gordas, cuando llegó el reconocimiento oficial, el presupuesto, los estatutos y las buenas remuneraciones, se les relegaba a sito subalterno, únicamente como profesores auxiliares de los recién llegados.

Gil tenía claros sus objetivos y sus parámetros de calidad académica, se sostuvo a viento y marea, en provecho de la Academia y de la historia, pero sus tropiezos no terminaron allí, al poco tiempo surgieron dificultades por minucias de horarios. Ginés de Aguirre y Cosme de Acuña, que fueron los primeros directores de pintura, José Arias, director de escultura y Antonio González Velásquez, director de arquitectura exigieron acudir al plantel únicamente

por las tardes, ofreciendo recibir en sus talleres particulares a los alumnos por las mañanas. El director general argumentaba la obligatoriedad contractual de permanecer en la Academia durante todo el día y algunas veces hasta por la noche...

De nueva cuenta el enérgico Gil no se arredró y apoyado por la junta directiva, impuso sus conceptos de disciplina y celo docentes. El caso rebasó los linderos de la institución, los quejosos acudieron con argumentos cerca del virrey que remitió el asunto a la junta de nueva cuenta y finalmente hicieron llegar sus protestas al propio rey que tampoco los escuchó.

Hubieron proclamas públicas cartas airadas, los profesores enviaron misivas a Antonio Pons, Secretario de la Academia de San Fernando pero todo fue en vano, Gil y la naciente Academia necesitaban y exigían disponibilidad irrestricta.

Según parece el arquitecto González Velásquez se sometió a las exigencias porque fue, supérstite de la refriega. Cosme de Acuña y Ginés de Aguirre optaron por regresarse a España no sin dificultades y José Arias perdió la razón. Varios facultativos que se ocuparon sucesivamente de su menoscabado estado mental lo sometieron infructuosamente a tratamientos y dieron sus opiniones sobre las causas de su mal. Alguno dijo que se debía al hecho de haber ingerido cierto breva de los indios, pero al margen de los galenos, la opinión generalizada responsabilizó su demencia a las contrariedades de la reyerta. Murió enajenado en 1789.

El clima de desazón e inestabilidad generó desánimo entre los alumnos que se quejaron en masa y émulos de las circunstancias, organizaron una revuelta, la primera de tantas como ha habido en el seno de nuestra comunidad.

Es evidente que con tanta dificultad, la Academia no había podido poner por obra los ideales del reglamento en aquella parte que prescribía que los discípulos debían ser tratados "*de cualquier clase y condición que sean con el amor y paciencia, para que, atraídos por un modo benigno y cariñoso, se apliquen con fervor, y consigan la instrucción y adelantamiento que les proporcionen.*"

*Pero en caso de que por inaplicación, inmodestia u otro motivo merezcan ser corregidos les impondrán un moderado castigo que juzguen convenientemente."*

Con un poco de retraso en relación al grupo de directores a que hemos hecho referencia llegó a México un grabador en lámina que parece haber tenido,



o más argucia personal o consideraciones inusitadas del director general, el caso es que a él si se le permitió atender en su taller particular a los pupilos. Colaboró muy eficientemente en la docencia y en varios proyectos de la institución, era él un valenciano, Joaquín Fabregat.

No tenemos noticia de los motivos y elementos de juicio que obraron en el ánimo de Gil para seleccionar como substitutos en las direcciones de pintura y escultura a dos valencianos más. Rafael Ximeno y Planes y Manuel Tolsá. Estos artistas habrían de constituirse en los líderes académicos que establecieron el prestigio de la naciente institución. Deben ser considerados, con Jerónimo Antonio Gil, no solamente los fundadores de la docencia y del rigor académico, sino los introductores y consolidadores del movimiento neoclásico en el Nuevo Mundo. El secreteo de su éxito parece que tuvo que ver con una equilibrada entrega simultánea al ejercicio profesional y a las labores de docencia, fortaleciendo mutuamente ambas vocaciones. El esquema andando al tiempo se convirtió en una práctica habitual que con altas y bajas subsiste hasta nuestros días: en el taller se entrenan y perfeccionan los miembros de un equipo de trabajo que prolongarán su aprendizaje en los encargos de gran envergadura del maestro mientras llega el momento de su incorporación independiente en el mercado de trabajo, algo parecido a lo que en las universidades modernas llaman: vinculación universidad-empresa.

También hay que atribuir, al menos en parte el buen desempeño de los valencianos a la circunstancia de que Gil, al parecer aprendió la lección y moderó sus exigencias, o terminó comprendiendo que el buen maestro debe retroalimentar sus enseñanzas con el ejercicio profesional. Lo cierto es que el prestigio que a pesar de sus abatares, ha sostenido nuestra Academia por más de doscientos quince años está estrechamente vinculado con las obras, sobre todo públicas que los académicos han producido. Puede afirmarse sin ambages que el perfil artístico del país está profundamente relacionado a nuestra institución.

La seriedad y el involucramiento de estos maestros con su papel de mentores ha quedado ampliamente demostrada con las penurias que tuvieron que afrontar para proveer a la institución de material didáctico, modelos y bibliografía amplia y actualizada.

Manuel Tolsá estuvo a cargo del traslado de la colección de vaciados en yeso que cedió la Academia Martirensense de San Fernando a la de San Carlos

de México. Se trata de una amplia colección de la estatutaria grecorromana y renacentista que hubo de ser empacada en 66 jaulas descomunales, tanto así que en el puerto de Cádiz no había barco donde cupieran. Además consideró inseguro el modo en que se habían empaquetado las obras y decidió poner material de amortiguamiento y nuevos forros de cuero. Hubo de demorar su partida seis largos meses hasta encontrar una embarcación suficiente, el Santa Paula que lo condujo a la Habana. Allí necesitó esperar otros cuarenta y cinco días para que una fragata especial lo trasladara con su voluminoso equipaje al puerto de Veracruz.

Ya en tierras mexicanas sus dificultades se multiplicaron porque los caminos eran estrechos y las jaulas grandes... Se necesitó rediseñar el embalaje, en eso invirtió otros veintinueve días. Finalmente emprendió la marcha hacia la ciudad capital en carretones y a lomo de mulo. Después de quince meses de azarosa transportación llegó a México en diciembre de 1892, y no terminaron allí sus labores con las estatuas. A pesar de sus cuidados con el empaque muchas piezas, las más, llegaron rotas... Le tomó un año repararlas, y no fue en vano, celosamente conservadas y restauradas, allí siguen como parte del paradigmático entorno académico, homenaje al escultor, al arquitecto, al maestro. Son las piezas del primer lote de vaciados en yeso que la Academia recibió, al que se han ido agregando otros muchos hasta constituir un conjunto importante probablemente el mayor de América.

Se tienen noticias de que Ximeno y Planes, que llegó a México en 1794 realizó trámites y gestiones semejantes para su ramo, aunque sin duda fueron menos fatigosas, y lo mismo hizo Fabregat respecto de la talla dulce. Es de pensarse que en esta disciplina concurren varios miembros de la comunidad académica como el propio Gil y González Velásquez, para el acopio de estampas, el caso es que desde el comienzo fue esa la colección más numerosa y a la fecha la mejor conservada ya que no cuenta con no menos de treinta y dos mil piezas.

No es esta la ocasión de mencionar los méritos artísticos ni de glosar la producción amplia y generosa de esta triada de valencianos, que al fin y al cabo existen varios estudios especializados sobre ellos. Es en cambio necesario consignar que los tres se quedaron a vivir en México y según parece casaron con mexicanas.

Dejaron en México una huella perenne en el urbanismo, en la escultura pública, en la decoración



mural, en las pinacotecas y las colecciones, a la par que de la impronta de su labor educativa.

Fabregat murió en 1807, Tolsá en 1816 y Ximeno en 1825. Vaya para ellos desde aquí, desde su "alma mater" recuerdo y reconocimiento de un modesto producto del árbol que vigoroso, plantaron e hicieron crecer en las postrimerías del Virreynato Mexicano.

De los tres, el único que vivió en México independiente fue Ximeno. Fue tan prolífico como Tolsá y debe haber visto con dolor la postración a la que fue reducida la Academia después de once años de guerra.

A duras penas pudo sostenerse la institución básicamente gracias al sacrificio de los profesores a los que se les llegó a deber sueldos por meses y aún más. Finalmente tuvo que cerrar sus puertas en 1821 y aunque reabrió en 1824 su existencia fue precaria no solamente porque sus recursos eran exíguos sino porque se terminaba un ciclo propiciado por el impulso borbónico y por un grupo de profesores de gran calidad artística y de entrega a la docencia. El viajero inglés John Bullock, que visitó el país en 1823 expresó elocuentemente la situación con este conmovedor comentario "*...veinte años de guerra interna e insurrecciones han producido un cambio deplorable en las artes. Al presente no hay un solo alumno en la Academia, y aunque su venerable presidente vive todavía, está en la miseria y casi ciego.*"

Se refirió por supuesto a Rafael Ximeno y Planes.

Pasaron varios años antes de que la institución levantara cabeza.

Un decreto presidencial de Antonio López de Santa Anna en 1843 dotó a la Academia nuevamente de recursos para la adquisición de obras artísticas, asignaciones para la contratación "de profesores de entre los mejores que hay en Europa", pensiones para los alumnos, becas, premios y reconocimientos...

El promotor de esas reformas fue Don Javier Echeverría, que en 1843 recibió nombramiento como miembro de la Junta de Gobierno de la Academia y poco después el de Ministro de Hacienda. Organizó la propuesta en todos sus detalles incluyendo una medida realmente eficaz.

Toda vez que las finanzas nacionales distaban mucho de la bonanza y el erario público no daba para el fomento de la educación y cultura artísticas, propuso al presidente se adjudicaran a la Academia la administración y las rentas de la lotería que con irregularidades e intermitencias venía funcionando desde 1767. El propio Echeverría fue nombrado su

director y funcionó en forma tan eficaz que fue suficiente para cumplir el programa establecido y aún comprar el edificio por el cual hasta entonces se pagó renta.

Los artistas contratados para las direcciones de pintura y escultura, fueron en esta ocasión catalanes Pellegrín Clavé y Manuel Vilar respectivamente. Ambos estudiaron en Barcelona primero y luego en Roma. A México llegaron en 1843 y entre sus enseñanzas y el fogueo internacional que permitía el sistema de pensiones lograron restablecer la vida académica, su prestigio y lograron también actualizar el gusto bajo los supuestos del romanticismo. En ese orden de cosas quizás su mayor aportación sea el afán por abordar asuntos de la historia, mitología o consejas de la antigüedad de México Vilar mismo ejecutó una escultura en homenaje al héroe tlaxcalteca Tlahuicole. Esta obra es la primera en este sentido. Por su parte Clavé estimuló a sus discípulos y de su taller surgieron obras que son consideradas como las precursoras de la corriente nacionalista que habría de culminar en la primera mitad del siglo XX, con la pintura mural de la Revolución Mexicana y la Escuela Mexicana de Pintura.

Pero hubo otro catalán, Antonio Fabrés, importante en muchos sentidos que llegó a México en 1903. Él fue maestro de figuras señeras de nuestro arte moderno como Saturnino Herrán, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Introdujo también la enseñanza de la fotografía y su utilización en los procesos pictóricos.

Después de 1907 no fue sino hasta 1938 que nuestra institución restableció el diálogo con los maestros peninsulares de que ya hice mención. Antonio Rodríguez Luna ejerció la docencia hasta edad avanzada. Regresó a su natal Montoro en Córdoba donde murió el 10 de septiembre de 1985. Francisco Moreno Capdevilla rindió tributo al seno de la madre tierra el 13 de mayo de 1995 pero varios de sus discípulos entre los que me cuento, enseñamos lo que de él aprendimos y a veces algo más. Un taller de grabado de la E.N.A.P. lleva su nombre.

En el año de 1990 visitaron México, el Decano y el Videcano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Esa visita de buena voluntad fue oportuna para restablecer las relaciones académicas, el diálogo profundo y creativo de nuestras respectivas culturas.

A siete años de intercambio podemos dar cuenta de los frutos alcanzados: se ha llevado a cabo un intenso intercambio académico de manera que han



impartido dieciseis cursos de profesores de Valencia en San Carlos de México y un número similar de mexicanos han venido a Valencia. Varios becarios han estudiado y estudian en programas de intercambio incluyendo el grupo de catorce profesores de la E.N.A.P. que actualmente cursan doctorado aquí. Se han presentado tres exposiciones de mexicanos en la sala de la Universidad Politécnica y una de valencianos en nuestra Galería. Además en este momento en el Palacio de Minería, el que construyó Tolsá, el escultor Miguel Navarro muestra su producción reciente con el apoyo de la generalitat valenciana y otro tanto hace el pintor Manolo Valdés en el museo Rufino Tamayo del I.N.B.A.

Actualmente estamos preparando una exposición de fotografía de Guillermo Kalho que será instalada en Valencia, en colaboración con la generalitat en parecidas circunstancias, una colectiva de jóvenes valencianos, el "Grupo Purgatori" será inaugurada en ocasión del aniversario número 216 de la Academia.

Las actividades que he mencionado van más allá de los gestos amistosos y de lo que podríamos llamar turismo intelectual. Lo que realmente resulta importante, es que ante la globalización de las economías, ante la configuración de bloques hegemónicos, la cultura debe ser reconsiderada y el arte debe

de alguna manera ser garante de propuestas originales e innovadoras. En ese orden de cosas la retoolimentación y el fortalecimiento de los nexos históricos que nos han precedido es imprescindible. No se trata de una actitud nostálgica del pasado, es por el contrario una ingente necesidad de reconocernos en nuestros comunes orígenes y reforzar nuestras respectivas identidades de cara a un nuevo milenio en el que será necesario afirmarse en lo propio para poder tener sitio en la solidaridad universal.

Así interpreto mi comparecencia ante ustedes excelentísimos académicos de San Carlos de Valencia. Mi gratitud por el honor de ser recibido en este claustro académico de tan larga y fecunda historia, a todos en general y en particular a quienes tuvieron el arrojo de proponer mi ingreso como académico correspondiente en México. Me reconozco carente de méritos para tal cargo y me sobrecoge la responsabilidad de ocupar un sitio entre ustedes, pero no vengo sólo, me acompañan mis mayores y los mayores de mis mayores, mi linaje académico: Tolsá, Ximeno y Fabregat.

JOSÉ DE SANTIAGO SILVA  
MÉXICO, JUNIO DE 1997



# IN MEMORIAM

---

## RICARDO MUÑOZ SUAY

*Académico de Número (+2-8-1997)*

Pérdida irreperable para la Corporación ha sido la del Académico de Número **Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay** (Valencia, 1917-1997), cineasta, Director Gerente del IVAECM (Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música) y Director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, cuya laboriosidad e inquietud por la cultura valenciana y universal han sido en todo tiempo evidentes.

Fueron Juan Piqueras y José Renau los que le introdujeron en los círculos de la vanguardia cinematográfica, en los cuales se madura su definitiva vocación por el cine y cuanto le rodea.

Intelectual con un destacado protagonismo en el exterior, siendo Jurado en repetidas convocatorias en Cannes se produce su relación con Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, cineastas con los que inicia su carrera en los platós como ayudante de realización, trabajo que le habría de llevar a participar en más de treinta películas en calidad de director asociado, ayudante de dirección, director de producción y guionista. Así lo recuerda su participación en rodajes como "Esa pareja feliz",

"Bienvenido Mister Marshall", "Nueve cartas a Berta", "Viridiana", "El momento de la verdad", "El verdugo" "Mater amatisima", "La vieja memoria" y otros. Prestigiosos directores cinematográficos como Dino Risi, Zavattini, Francesco Rosi, Buñuel y Gutiérrez Aragón no dudaron en poner a su lado.

Miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en virtud de su brillante trayectoria profesional lo acogió en su seno como Miembro de Número en 1990. Su labor en el séptimo arte fue reconocida por el Estado quien le distinguió en 1991 con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Hombre clave en la historia del cine español, para el maestro "el cine es la base documental de la historia".

Honrando su memoria el Instituto Valenciano de Cinematografía llevará el nombre de Ricardo Muñoz Suay.

JAVIER DELICADO

---

## VICENTE CASTELL MAHIQUES

*Académico de Número (+24-V-1997)*

**El M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques** (Algemés, 1918-1997) fue becado en el Colegio del Corpus Christi y ordenado sacerdote en 1943, dedicando su vida a la investigación y su entrega a la Iglesia valenciana. Doctor en Filosofía y Letras y Licenciado en Historia Eclesiástica, fue Canónigo Arcipreste de la Catedral de Valencia y Director del Museo Catedralicio, del Archivo Diocesano y del Archivo del Colegio del Patriarca, participando activamente en diversos Congresos como los

dedicados a la Historia de la Corona de Aragón, a la Historia del País Valenciano y a los Estudios Mozárabes.

Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde 1977 su discurso de ingreso versó sobre "La Catedral de Valencia, expresión de fe, de arte y cultura".

Hombre erudito e historiador, con una amplia producción bibliográfica en el ámbito de la paleografía, la archivística y la diplomática, en honor a



sus méritos, trabajo e investigación llevado a cabo durante más de treinta años sobre el proceso de ordenación de la Iglesia valenciana en la época medieval —fue su tesis doctoral—, la Junta de Portavoces de las Cortes Valencianas acordó en 1996 concederle la Alta Distinción Parlamentaria “Francesc de Vinatea”.

Inagotable fue su producción literaria, destacando los estudios realizados sobre la festividad del Corpus en Sevilla, Toledo y Valencia, que son punto de referencia obligada para el estudio de estas tradiciones religiosas. También fueron muchas las investigaciones que llevó a cabo y conferencias que dictó

sobre el santo valenciano Vicente Ferrer, en ese afán de entrega de escribir y divulgar la obra de quien dedicó veinte años al apostolado en Europa; y prolíficos los estudios dados a conocer sobre historia eclesiástica, hagiografía valentina, liturgia, arte y arqueología.

Como hemos leído en algún lugar, la vida y obra de Castell Maiques pasará a la historia de la Iglesia valentina con los mismos honores que los dedicados a los ilustrados Tosca, Cabanilles, Roque Chabás y Sanchis Sivera.

JAVIER DELICADO

## FRANCISCO BOLINCHES MAHIQUES

*Académico Correspondiente (+26-II-1997)*

**F**rancisco Bolinches Mahiques (Xátiva, 1907-1997), en el decurso de su vida y en lo extenso de su obra fue un caudal inagotable de vitalidad y fuente de sabiduría, compaginado las bellas artes de la Escultura y de la Pintura por igual.

Destacado alumno de la Escuela de San Carlos, consiguió varios premios en su seno, obteniendo tras sus estudios en la especialidad de Escultura la plaza de pensionado de la Diputación Provincial de Valencia, que disfrutaría en Madrid y París, y participando posteriormente en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Mediante concurso, en 1952 fue designado profesor de Dibujo del Centro de Enseñanza Media y Profesional de Tapia de Casariego (Asturias); y previa oposición, en 1960 y 1963 obtuvo las plazas de dicha especificidad en el Instituto de Enseñanza Media “Martín Ibáñez” de Teruel y en la Escuela de Artes y Oficios de la citada capital, que simultanearía y luego permutaría por una plaza de profesor de la especialidad en el Instituto de Enseñanza Media “José de Ribera” de Xátiva hasta su jubilación.

Artista versátil y prolífico, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, atendiendo a sus méritos, le nombraría en 1982 Académico Correspondiente en su ciudad natal; y el Excmo. Ayuntamiento de Xátiva, en reconocimiento a la trayectoria profesional y humana de Francisco Bolinches, lo declararía en 1996 Hijo Predilecto de la ciudad.

Su obra —que fue recogida en una antológica que la ciudad que lo vio nacer le dedicó en 1988 en el Museo de l’Almodí— se halla hoy presente en numerosas colecciones y museos españoles (Real



*Bolinches modelando la Señora del Doctor Bernardo Sifre*

Academia de San Carlos, Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, Museo de l’Almodí de Xátiva), así como entre particulares en Inglaterra, Francia, Alemania y Venezuela. Y la que fue su casa-estudio de la capital de la Ribera, enclavada en la calle Enseñanza, núm. 5, hoy convertida en museo, es visita obligada para todo estudioso que se precie y quiera tributar sencillo homenaje a la actividad artística del maestro, Don Paco, como cariñosamente era conocido en la esfera local.

JAVIER DELICADO



## MELCHOR HOYOS PEREZ

*Académico Correspondiente (+10-IV-1997)*

**Melchor Hoyos Pérez** (Pétrola, Albacete, 1920-Valencia, 1997), fue una destacada personalidad valenciana y un empresario ejemplar, Presidente del Grupo de Empresas Hoyos, además de protector de las artes y mecenas de numerosos proyectos y actividades benéficas.

Gran coleccionista de obras de arte y reconocido publicista, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró en 1996 Académico Correspondiente en Albacete, estando en posesión de la Cruz de Caballero de la Real Orden del Mérito Civil y siendo, además, Caballero de la Real Orden de Santa María del Puig.

La vida para Melchor Hoyos fue siempre un compromiso ejemplar y firme, contándose en su haber con la creación de una sobresaliente colección de pinturas de artistas valencianos del siglo XIX. Su

firma, como columnista habitual, era frecuente en las páginas de diversos diarios de Valencia ("Las Provincias") y Albacete ("La Tribuna"), donde publicaría artículos sobre arte y de artistas (Benjamín Palencia, Juan de Ribera Berenguer,...) y otros de economía, siendo autor de los libros titulados "Siempre hay un camino" (1985) y "Tres años después" (1989).

Con motivo de su ingreso en "San Carlos" haría donación a la Academia de una importante obra pictórica perteneciente a su colección particular: el "Retrato de la marquesa de Parcent", pintado por Salvador Martínez Cubells.

JAVIER DELICADO

---

## JOSE GUERRERO LOVILLO

*Académico Correspondiente (+20-10-1996)*

**José Guerrero Lovillo** (Olvera, Cádiz, 1919 -Sevilla, 1996) fue un eminente historiador del arte español. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla (desde 1957 lo había sido de la Barcelona que permutaría mediante concurso de traslado en 1969 a la capital hispalense), tuvo una especial predilección por la cultura y el arte medieval, tanto en lo docente como en la investigación, de lo que dan fe dos de sus grandes publicaciones: "Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas" (1946), obra monumental de gran erudición, en que el autor agota el tema; y el estudio del "Arte andaluz de la Prehistoria al Gótico" (1980), exhaustiva síntesis, editada por la Fundación Juan March, incluida en el primer volumen dedicado a Andalucía de la obra "Tierras de España", obra de obligada consulta por los especialistas. No hay que olvidar que fue el insigne arabista Emilio García Gómez, quien introdujo a Guerrero Lovillo en el ámbito y panorama de la cultura árabe, donde tantó destacó a través de los años.

Gran amante de la ciudad donde desempeñó su magisterio universitario, fue promotor y Comisario

de la Exposición sobre "Sevilla en el siglo XVII", fraguándose bajo su coordinación una de las mejores muestras artísticas celebradas en la capital hispalense. Miembro de numerosas Instituciones (lo fue de Número de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría desde 1970 y de la Academia Sevillana de las Buenas Letras desde 1982), la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró en 1972 Académico Correspondiente en Sevilla.

Como de él ha subrayado el insigne Gómez Piñol, "José Guerrero Lovillo, por su esfuerzo y trabajo personal, superó penalidades hasta lograr una cátedra universitaria; por su modo intuitivo y poético de abordar y comentar las obras de arte; por su ideal personal de dignidad e independencia perteneció a una estirpe admirable de historiadores del arte y de universitarios que creían en la Universidad como suprema sede de la cultura humanista y maestra ejemplar de comportamientos de la aristocracia del espíritu".

JAVIER DELICADO



# MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO, 1996-1997

**E**n 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 Borromeo, onomástica de la Academia, y con la solemnidad que requiere el evento (por vez primera en provincias), tuvo lugar en la capital alicantina el día 7 de noviembre de 1996, en una intensa jornada.



*Apertura del curso en Alicante*



*Apertura del curso 1996-97  
Diputación provincial  
Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.  
Excmo. Sr. D. Julio de España – Presidente de la  
Diputación de Alicante*

Se iniciaron los actos por la mañana con una serie de recepciones ofrecidas a los Miembros de la Academia, por la Delegación Territorial del Gobierno Valenciano en Alicante, la Diputación Provincial y el Excmo. Ayuntamiento de aquella capital hermana, que fueron espléndidamente agasajados.



*Apertura del curso 1996-97*





*Apertura del curso 1996-97*

Ya en sesión de tarde se celebró la solemne Misa de apertura del curso en la Concatedral de San Nicolás, oficiada por el Muy Ilustre Sr. D. Manuel Marco Botella, quien pronunció una interesante homilía, para, tras de la misa, dirigirse la comitiva al Salón de Plenos del Ayuntamiento de Alicante dando inicio a la Sesión Académica de apertura de curso 1996-1997, que contó en el estrado con la asistencia de los Señores Académicos de Número, Miembros de Honor y Correspondientes, Pleno del Ayuntamiento, Autoridades civiles y militares, y selecto y numeroso público.

Presidía la sesión el Presidente en funciones de la Real Corporación Ilmo. D. José Mora Ortiz de Taranco, que estaba acompañado en el estrado por la Ilma. Sra. Dña. Marcela Miró, Consellera de Cultura, Educación y Ciencia, de la Generalitat Valenciana, y del Ilmo. Sr. D. Luis Alperi, Alcalde de la Ciudad de Alicante, quien concedió la palabra al Secretario General de la Academia Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, procediendo a dar lectura reglamentaria a la memoria anual del curso 1995-1996, dándose seguidamente el turno al Ilmo. Sr. D. Rafael Ramos Fernández, Director del Museo Arqueológico de Elche, quien disertó sobre el tema "La Alcudia y la Dama de Elche", coincidiendo con el centenario de su hallazgo en la ciudad ilicitana; erudita y brillante conferencia que tuvo general aplauso del auditorio y cuyo texto ha sido publicado en las páginas del último número de la revista "Archivo de Arte Valenciano", portavoz y órgano oficial de la Academia. A continuación la Presidencia hizo entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1996 y Diploma en memoria del arqueólogo Don Alejandro Ramos Folqués, en la persona de Don Rafael Ramos Fernández, quien agradeció los mismos.

Finalmente la Consellera de Cultura glosó la trayectoria histórica de la Academia, declarando el Presidente inaugurado el Curso Académico 1996-1997, con lo que dio por concluido el acto, ofreciéndose un cocktail en el Salón Azul del Ayuntamiento de Alicante.

## **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 229 Aniversario de la fundación de la Academia, el día 14 de febrero, en la que intervino el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y Director del Museo de Bellas Artes de Valencia Dr. D. Fernando Benito Domenech, quien disertó sobre el tema "Vicente Macip", una lección magistral acerca de este pintor, ahora recuperado, cumbre de la pintura del Renacimiento valenciano, y que fue seguida con gran interés por el selecto público asistente.



*D. Fernando Benito Domenech  
229 aniversario de la Academia*



Y de entre las sesiones ordinarias celebradas se deja constancia de la del día 8 de abril en la que el Sr. Secretario dio cuenta de los pasos seguidos en la elaboración de los Estatutos, comentando las consultas previas mantenidas con los Servicios Jurídicos de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, de la Generalitat Valenciana, y Mesa del Instituto de España, así como de la aprobación de los mismos, tras larga deliberación e intercambio de pareceres, en la Junta Extraordinaria del día 13 de mayo, siendo su texto remitido al Hble. Sr. Conseller de Cultura para su sanción. También en las sesiones de 3 de junio y 8 de junio se acordó celebrar un ciclo de conferencias en Alicante, así como su programación, previsto para los meses de noviembre y diciembre del año en curso, con motivo de la exposición "Neoclásico y Academicismo en España: El mundo del arte en tierras valencianas desde 1770 a 1850", en el que tienen anunciada su participación los profesores Dres. D. Salvador Aldana Fernández, D. Joaquín Bérchez Gómez, D. Francisco José Portela Sandoval, D. Joaquín Sáez Vidal, D. Lorenzo Hernández Guardiola, D. Adrián Espí Valdés y D. José Luis Díez García.



*Exposición  
«Neoclasicismo y academicismo en España»  
D. Joaquín Bérchez Gómez*

De igual modo, en sesión de 8 de julio fue tratada la programación de la apertura del Curso Académico 1997-1998 para el mes de noviembre en Castellón, de cuyas gestiones llevadas a cabo con el Excmo. Ayuntamiento y Diputación Provincial de Castellón de la Plana informó el Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona, acordando la Academia, por unanimidad, se celebre en esta capital.

También se resalta la celebración de las V Jornadas de Bibliotecas de Arte hispanolusas, que tuvieron lugar en la sede de la Academia los días 24 y 25 de abril, contando con la participación de prestigiosas Bibliotecas de Arte españolas y portuguesas, siendo publicadas las ponencias presentadas en las correspondientes actas por la Academia.

### **3. ACTO DE CLAUSURA.**

Relevancia adquirió la sesión de clausura, de las actividades públicas de la Academia, celebrada el día 25 de julio, en la que disertó el Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva, Académico Correspondiente de la Corporación y Director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, sobre el tema "El Arte devocional en México en el siglo XVIII" quien fue muy aplaudido, recibiendo seguidamente las insignias de su condición académica.



*Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva  
Conferencia de ingreso*





*Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva  
Imposición de la medalla de académico*



*Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva  
Le entregan diploma al académico*



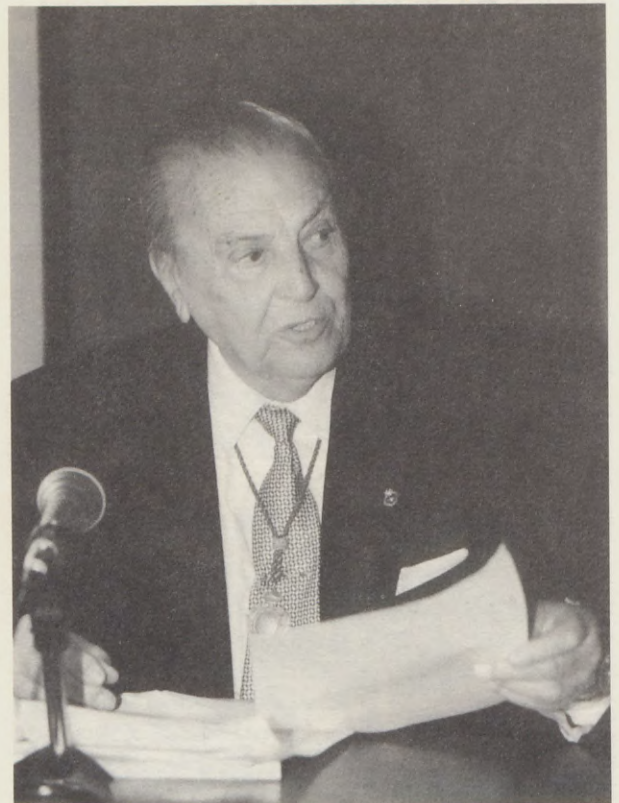
*Hoble. Sr.:*  
*Conseller de Cultura—Francisco Campos*  
*Conciliario 1.º—Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández*  
*Secretario General—Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer*

#### **4. NOMBRAMIENTOS DE NUEVOS ACADÉMICOS.**

En sesión de 3 de junio pasó a tratarse del ingreso del Académico de Número electo Ilmo. Sr. D. Román Giménez Iranzo, en la Sección de Arquitectura, estableciéndose a tal fin la fecha del martes día



*Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo*



*Discurso de contestación—(a Román Giménez)*  
*Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco*



11 de noviembre de 1997 para la celebración de dicho acto en el que disertará sobre el tema "Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia".



*Ilmo. Sr. D. Román Giménez Iranzo  
Recibiendo—Medalla y Diploma*

En nombramientos de Académicos Correspondientes en el extranjero, en sesión de 7 de enero, tuvo lugar la elección del Sr. D. José Santiago Silva, pintor y Director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México, D.F., como Académico Correspondiente en aquella capital, arrojando la votación un balance de doce votos a favor y uno en blanco.

#### **5. FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS.**

La Corporación lamenta la pérdida, durante el pasado curso académico, de su Miembro de Número, desde el año 1977, Muy Ilustre Sr. Don Vicente Castell Mahiques, Canónigo Arcipreste de la Catedral Metropolitana de Valencia y prestigioso intelectual, con numerosas investigaciones y publicaciones llevadas a cabo, especialmente sobre la festividad del Corpus Christi. También hay que hacer constar en esta necrológica la irreparable pérdida del también Académico de Número desde 1991, Ilmo. Sr. D. Ricardo Muñoz Suay, Director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, cuya laboriosidad e inquietud por la cultura valenciana fueron evidentes.

De igual modo ha sido pérdida significativa para la Corporación el fallecimiento de los Académicos Correspondientes siguientes: en Xàtiva, e Hijo predilecto de dicha Ciudad, el Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques, escultor y pintor, artista siempre muy versátil y prolífico participante en numerosas exposiciones nacionales y Salones de Otoño,

que cuenta con una abundante obra repartida por toda la Comunidad Valenciana; en Albacete, el Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos Pérez, Presidente del Grupo de Empresas Hoyos y gran coleccionista de obras del arte valenciano; y en Sevilla, el Catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad Hispalense, Ilmo. Sr. D. José Guerrero Lobillo.

#### **6. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL.**

La Corporación hizo constar su pésame por los fallecimientos del Catedrático de Prehistoria e Historia Antigua de la Universidad de Valencia, Ilmo. Sr. D. Julián San Valero Aparisi, y del coleccionista y abogado D. Joaquín Serra.

En sesión de 10 de diciembre la Academia acordó proponer a la Conselleria de Cultura una reunión de las Reales Academias Asociadas al Instituto de España, y con este motivo, la posibilidad de organizar una exposición itinerante por sus distintas sedes, constituyéndose un Comisión para organizar dichas actividades. También, en la misma sesión, se trató de la posibilidad de que la Real Academia imparta conferencias y organice Cursos de Doctorado, gestionando el tema con los Rectores de las Universidades Literaria y Politécnica de Valencia, convalidables por créditos en los diferentes programas de éstas.

En sesión de 8 de abril el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana propuso a la Corporación llevar a cabo la publicación de un libro dedicado a la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, siendo el proyecto aprobado en la Junta de 7 de octubre.

Otros acuerdos adoptados fueron: En sesión de 10 de diciembre, la adhesión al comunicado recibido del Ayuntamiento de Valencia, por el que se concede el título de Hijo Adoptivo de la Ciudad, a favor del Académico Correspondiente fallecido, e insigne compositor, Ilmo. Sr. D. Miguel Asins Arbó. En sesión de 7 de enero se acordó felicitar a los Ilmos. Sres. Académicos de Número D. Santiago Rodríguez García y D. José Esteve Edo, así como al profesor D. José Baños Martos, por la Medalla al Mérito en las Bellas Artes que les fue concedida por la Universidad Politécnica de Valencia; y al Académico Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades por su nombramiento de Comisario de la Exposición "Grabadores Valencianos del siglo XVIII hasta nuestros días", llevada a cabo en la Sala de Exposiciones de la CAM, en el edificio de La Longeta de Valencia. También en dicha sesión se tomó el acuerdo de dirigirse a la Entidad financiera



Caja de Ahorros del Mediterráneo, agradeciendo la publicación del discurso de ingreso en nuestra Corporación del Académico de Número Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda. En sesión de 4 de febrero la Academia tomó el acuerdo por unanimidad de felicitar al Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto por haberle dedicado el Ayuntamiento de Massamagrell una calle con su nombre. En sesión de 8 de abril, y a instancias del Ayuntamiento de Carlet, la Academia acordó adherirse al acto del homenaje que en dicha localidad se dedica al Académico de Número que fue del Real Instituto, Ilmo. Sr. D. Enrique Ginestá Peris, en el Centenario de su nacimiento. En sesión de 3 de junio el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí expuso la adhesión a favor de la propuesta del Consell Valencià de Cultura, para la Distinción al Mérito Cultural de la Generalitat Valenciana a favor de la compositora Dña. Matilde Salvador, acordándose por mayoría. Y en sesión de 8 de junio, el Académico de Número Ilmo. Sr. Nassio Bayarri informó de la conversación mantenida con la familia del que fue Académico Correspondiente de la Corporación Ilmo. Sr. D. Melchor Hoyos, con el fin de que la Academia se adhiriera a la propuesta, elevada al Ayuntamiento de Valencia, cosa que así se hace, acordándose dicha adhesión en solicitud dirigida a la Excm. Sra. Alcaldesa de Valencia.

En cuanto a candidaturas a Premios, en Junta Ordinaria del día 4 de marzo se propuso para el Premio "Príncipe de Asturias, 1997", al arquitecto y Académico Correspondiente, Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls, para la Sección de Artes, y al profesor y Catedrático de Historia de la Medicina Ilmo. Sr. D. José López Piñero, para la Sección de Investigación Científica y Técnica. Y en sesión de 8 de abril, a la XI edición del Premio Internacional Menéndez y Pelayo, la Academia acordó presentar la candidatura del Ilmo. Sr. D. Julián Marías Aguilera, filósofo y Académico de la Real Academia Española; así como a los Premios que convoca la Fundación Jaime I en su edición para 1997, la Corporación propuso la candidatura del Ilmo. Sr. D. Fernando Gómez-Ferrer Bayo, Catedrático de Cirugía y miembro de la Real Academia Valenciana de Medicina, en la nominación de Medicina Clínica.

## **7. MOVIMIENTO DE FONDOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS DE ARTE.**

Diversas son las obras de escultura y de pintura, propiedad de la Real Academia, que han participado

en exposiciones de fuera y dentro del país, merced al Convenio de colaboración suscrito entre la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, de la Generalitat Valenciana y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que se procede a su reseña.

En sesión de 19 de noviembre fueron atendidas diversas peticiones, accediéndose a la prórroga hasta Navidades del año 1996, de las obras cedidas en su día en préstamo para la Exposición "Cinco Siglos de Pintura Valenciana", autorizándose a su vez la salida de la obra de José de Ribera titulada "San Sebastián atendido por la matrona Irene y una esclava", con destino a la Exposición "Fondos de Pintura Valenciana en el Museo de Bellas Artes de La Habana", exhibida en la Sala de Exposiciones del Puerto Autónomo de Valencia en enero de 1997.

De igual modo, en sesión de 10 de diciembre, se aprobó el préstamo de las obras de Ricardo Verde "Retrato de Doña Mariana Rubio, madre del pintor", "Retrato del Académico Don Francisco Almarche", "Plaza del Mercado" y "Zíngara", para la Exposición "Ricardo Verde, pintor, grabador e ilustrador", celebrada, como la anterior, en las Salas de Exposiciones del Edificio del Reloj, del Puerto Autónomo de Valencia.

Ya con el nuevo año de 1997, en la Junta General del día 4 de febrero, varias fueron las solicitudes recibidas, siendo todas atendidas y aprobadas, que, seguidamente, pasan a detallarse: La Fundación Bancaixa pidió diversas pinturas y dibujos relacionados con el arte de la seda, para la exposición monográfica de la especialidad. El Centro Cultural "La Beneficencia", a través de su Director y Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, solicitó de la Academia la plancha del "Plano de Valencia", del Padre Tosca, cedida para la Exposición "Cartografía Histórica Valenciana", celebrada de abril a junio en la capital del Turia. Y la Directora General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes solicitó diversos grabados de Giovanni Battista Piranesi, de las series "Carceri d'Invenzione", "Antichità" y "Vedute di Roma", con destino a la exposición monográfica que, sobre dicho grabador, tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Castellón durante los meses de marzo y abril; así como el préstamo temporal de varias obras de autores contemporáneos, para la Exposición "Del Regionalismo al Modernismo en los fondos pictóricos del Museo de Bellas Artes de Valencia", exhibida en la Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado, de Alicante.



En sesión de 4 de marzo se informó de las siguientes solicitudes, que fueron aprobadas, condicionándolas a la aceptación escrita del reconocimiento de la titularidad de las obras. Por un lado, Don Miguel Ángel Utrillas Jauregui, Gerente de Bancaixa, de diversos dibujos de flores aplicados a tejidos, para la Exposición "Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII", celebrada en Valencia del 8 de abril al 1 de junio de 1997, en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural Bancaixa; y por otra parte, la Directora General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, de la Conselleria de Cultura, solicitó diversas pinturas de bodegones, flores y naturalezas muertas, con destino para la Exposición "Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia", exhibidas en The Dixon Gallery and Gardens, de Memphis (Estado de Tennessee), del 22 de marzo al 4 de mayo, y en el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico), de mayo a junio, ambas en el año en curso.

En la Junta de 8 de abril fue atendida una petición de la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, solicitando el préstamo temporal de los mismos, con destino a las exposiciones que, sobre dicho grabador, tuvieron lugar en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo (Brasil) desde el 15 de abril al 18 de mayo; y en el Museo de Bellas Artes de El Salvador, del Estado de Bahía, desde finales de mayo a fines de junio.

En sesión de 6 de mayo, es atendida otra petición formulada por la Dirección General de Patrimonio Artístico, solicitando la cesión temporal de troqueles para hacer medallas, con destino a la Exposición "El tesoro de la familia Ferrer de Plegamans", que se llevó a cabo en las Salas de Exposiciones del Ayuntamiento de Requena durante los meses pasados de junio y julio, habiéndose accedido a la salida temporal de dichos troqueles para su exposición, y en ningún caso para la reproducción de los mismos. También fue atendida favorablemente otra solicitud proveniente de la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, requiriendo en préstamo, para sendas exposiciones, dos obras del pintor José de Ribera, "el Españolito", tituladas "Santa Teresa de Jesús" y "San Sebastián atendido por la matrona Irene y una esclava", y otras dos del círculo de Ribera, "San Onofre en la cueva" y "San Pablo Ermitaño", con destino a la Exposición "Ribera y Riberescos", llevada a cabo, en mayo en el Museo de l'Almodí de Xátiva, y en septiembre último en el Centro Cultural "La Mercé", de Burriana.

Y por último en sesión del 8 de julio fueron atendidas diferentes solicitudes. Sobre la primera, proveniente de la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes, se acordó acceder al préstamo temporal de cuarenta y cinco grabados de Giovanni Battista Piranesi —ya mencionados en otro préstamo anterior—, de la serie "Carceri d'Invenzione", "Antichità romane" y "Vedute di Roma", propiedad de la Academia, con destino a la Exposición "Piranesi", que viene celebrándose en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de México, D.F., como extensión de la exposición autorizada en su día, y que anteriormente se había expuesto en el Museo de Arte de El Salvador, de Bahía (Brasil), constándole a esta Academia que la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México dispone de una importantísima colección de obras del célebre grabador italiano. Una segunda petición vendría formulada por el Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez, Director del Centro Cultural "La Beneficencia", y Académico Correspondiente de esta Real Corporación, quien solicitaba el préstamo de las obras tituladas "Comiendo fruta", de Francisco Pons Arnau; "La Mosca", de Cecilio Pla Gallardo; y "La Chula" de María Sorolla"; para la Exposición "El Modernismo en la Comunidad Valenciana" que tendrá lugar en dicho Centro Cultural desde diciembre de 1997 a mayo de 1998, y que será expuesta en Alicante y Castellón, siendo aprobada. También en el mismo orden de cosas de esta sesión, se atiende otra petición del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés, referente al préstamo de varias obras para la Exposición "El Neoclasicismo en tierras alicantinas", organizada por la Excma. Diputación Provincial de Alicante y el Instituto Juan Gil-Albert, que se aprueba, y exposición que se viene exhibiendo en Alicante.

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 GENERALES Y DE CARÁCTER GENERAL.

A la Real Academia, como primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana según fue declarada por Decreto 87/1989, de 12 de junio, le han sido solicitados oficialmente diversos informes sobre temas de patrimonio artístico, por parte de la



Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y dictámenes por parte del Tribunal Superior de Justicia sobre la valoración artística y arquitectónica que pudieran tener determinados edificios, y que se procede a desglosar.

En la Junta General de 19 de noviembre se leyó un escrito de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, solicitando informe de la Academia sobre la "Ley de Patrimonio Cultural Valenciano", acordándose constituir una Comisión de trabajo, con coordinadores de las distintas secciones, compuesta por los Académicos Ilmos. Sres. Nassio Bayarri, Mauro Lleó, María Teresa Oller y Antonio Alegre; Comisión que se reuniría nuevamente en sesión extraordinaria de 21 de enero con el fin de informar cada una de las partes, siendo finalmente cursado el informe pertinente solicitado. También en la misma Junta y para su dictamen, a instancias de la Conselleria de Cultura, sobre la declaración de Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento, a favor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Vistabella del Maestrazgo, y de la Catedral de Segorbe, se adjudica la emisión de los respectivos informes al Académico de Número y arquitecto Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez; informes que una vez redactados, expuestos y aprobados en la Junta 8 de abril, se acordó su remisión al Órgano citado. De igual modo, y en despacho extraordinario, se trata del dictamen de la Sala de lo Contencioso-Administrativo de la Sección Primera del Tribunal Superior de Justicia, solicitando informe sobre la valoración artística y arquitectónica que pudiera tener el edificio número 2 de la calle de Gandía, de la ciudad de Valencia, acordándose sea la Sección de Arquitectura quien emita dicho informe.

En sesión de 6 de mayo la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana solicitó de la Academia la emisión de informe favorable de Declaración de Bien de Interés Cultural de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Utiel, acordando la Academia encargar la redacción de dicho informe al Académico Correspondiente Ilmo. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras.

También en la antecitada sesión de 19 de noviembre el Secretario General dio lectura del informe emitido por el Presidente del Consorcio sobre el Anteproyecto de rehabilitación del Real Monasterio de San Miguel y los Reyes.

En la Junta General de 4 de febrero, y a petición también de la Sección Primera del Tribunal Superior de Justicia, se acuerda redactar un informe sobre la

posible valoración artística que pudiera tener un edificio del arquitecto Rieta Sister, ubicado en la ronda de Guillén de Castro, de Valencia capital.

Y en sesión de 8 de julio, y a requerimiento de la Conselleria de Cultura, pasó a tratarse de los Anteproyectos, de "Ley Valenciana de la Música" y de "Ley de creación del Instituto Valenciano de Cinematografía", redactados por la misma, dando lectura las Secciones de Música y Pintura de la Academia a las observaciones llevadas a cabo al texto de los anteproyectos citados, procediéndose a su aprobación y remisión al Organismo de referencia. En la misma sesión y a petición del Ayuntamiento de Valencia, que solicitaba que un Miembro representante de la Academia formase parte de la Comisión Técnica Municipal en el "Concurso de Ideas para la remodelación de la plaza del Ayuntamiento de la Ciudad", se designado el Secretario de la Corporación Sr. Gómez-Ferrer.

También la Academia, en distintas ocasiones y a través de sus Juntas Generales celebradas, ha sido informada por sus Miembros acerca de obras de ampliación, restauración y conservación que se llevan a cabo en edificios de carácter histórico en diversas poblaciones valencianas. En sesión de 4 de marzo, el Académico Secretario, como arquitecto de las obras de ampliación que se practican en el edificio del Museo de Bellas Artes de Valencia, pasó a informar de las obras de remodelación previstas en una cuarta fase. Sobre este particular, la Academia, en sesión de 6 de mayo, fue informada por el Académico de Número Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez, como Miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia, sobre la paralización de las obras de ampliación del referido Museo. Al respecto, el Sr. Sebastián dio lectura a un escrito de adhesión en petición de la continuidad de las obras de dicha cuarta fase, acordando la Academia por unanimidad oficiar dicho escrito tanto al Ministerio de Cultura como a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, para la prosecución de las obras. Y en sesión de 3 de junio el Académico y arquitecto Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo informó de la restauración del edificio que será sede de la Real Academia de Cultura Valenciana.

## 9. DONACIONES.

En sesión de 4 de febrero se dio cuenta del donativo de cien mil pesetas satisfecho a la Academia por su Miembro Correspondiente, Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto, como ayuda de la publicación



"Archivo de Arte Valenciano", acordando la Junta dar sus más expresivas gracias al referido Académico por tan desprendido gesto. También en la misma sesión se tomó el acuerdo de convocar un Premio de Pintura para artistas jóvenes, por importe de un millón de pesetas, según voluntad testamentaria de Doña Laura Ballester Millán.

#### **10. MEDALLAS Y DIPLOMAS**

En sesión de 7 de octubre se acordó por unanimidad otorgar la "Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1997", a la Sociedad Filarmónica "Castellón de la Plana", estando prevista la entrega de dicha distinción en el acto de apertura del curso académico 1997-1998.

#### **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 77 de su dilatada trayectoria, siendo treinta y dos los trabajos histórico-artísticos y musicológico, que avalan el interés científico de esta edición. A cuantos profesores, investigadores y estudiosos 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 1997, debido a la firma de la addenda al Convenio que tanto la Generalitat Valenciana como la Real Academia han acordado para adecuar la fecha de caducidad del Convenio al año natural 1997.

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, del Licenciado y Doctorando en Historia del Arte Don Francisco Javier Delicado Martínez, y de la Doctora en Historia del Arte Dña. Ángela Aldea Hernández, siendo los diferentes Departamentos coordinados por la Académica Correspondiente Doña María Concepción Martínez Carratalá, Adjunta a la 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 Dña. Carmen Rodrigo Zarzosa, Doctora en Historia del Arte, comisionada al efecto por el Museo de Bellas Artes de acuerdo con la Real Academia. La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos, intercambios y publicaciones, siendo doscientos cuarenta y cinco los libros y ciento dieciocho las revistas de carácter científico ingresados. Mención particular merece la adquisición de libros de Arquitectura antiguos con la subvención concedida por el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, ya referida.

Y con la lectura de este punto se da por concluido el resumen de la memoria del curso 1996-1997, de lo que como Secretario certifico, en Castellón, a 4 de noviembre de 1997.

ÁLVARO GÓMEZ-FERRER BAYO  
SECRETARIO GENERAL









# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA



Bajo el Alto Patronazgo de S.M. El Rey, q.D.g.

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

**Primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana (12.VI.1989)**

Presidente de Honor, el M.H. Sr. Presidente de la Generalitat

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1997

ACADEMICOS DE HONOR

*S.S. Juan Pablo II*

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre

General Yagüe, 11, 4.<sup>a</sup>, letra I. Tel. 91 455 55 69. 28020 Madrid.

Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia

Ruiz de Alarcón, 13. Tel. 91 222 12 90. 28014 Madrid.

Estudio: Pl. Salesas, 10. Tel. 91 419 54 63. 28004 Madrid.

Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis

Cronista Carreres, 10, 4.<sup>o</sup>. Tel. 96 351 28 32. 46003 Valencia.

Y 28001 Madrid. Villanueva, 36. Tel. 91 276 61 44.

Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina

Llano de la Zaidía, 3. Tel. 96 360 56 92. 46009 Valencia.

Y 28008 Madrid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 91 542 37 52.

Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni

Avda. Fernando el Católico, 31. Tel. 96 385 13 91. 46008 Valencia.

Excmo. Sr. D. Arturo Zabala López

G.V. Marqués del Turia, 45. Tel. 96 351 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. 96 391 38 02. 46001 Valencia.
- 23-4-1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández  
Gorgos, n.º 18, 9ª. Tel. 96 369 58 29. 46021 Valencia.
- 19-6-1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco  
Pl. Porta de la Mar, 5. Tel. 96 351 57 09. 46004 Valencia.  
En Benicasim: Tel. 964 30 30 13.
- 28-11-1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello  
Doctor Gil y Morte, 2. Tel. 96 341 24 14. 46007 Valencia.  
Y 28015 Madrid. Fernando el Católico, 77, 4º. Tel. 91 549 25 89.
- 6-3-1970 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret  
Cirilo Amorós, 69. Tel. 96 351 63 14. 46004 Valencia.
- 22-3-1972 Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart  
Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 96 391 14 54. 46003 Valencia.
- 7-5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi  
Secretarios Mateu, 22. Tel. 96 262 82 40. 46591 Albalat dels Tarongers (Valencia).
- 2-6-1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García Ordoñez  
Tel. 96 371 89 34. Valencia.  
Estudio: Colón, 82, 6º. Tel. 96 352 04 62. 46004 Valencia.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues  
Paseo de la Pechina, 5. Tel. 96 391 38 16 y 96 391 02 19. 46008 Valencia.
- 14-12-1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo  
C/ Bergantín, 10. Tel. 96 347 76 81. 46009 Valencia.  
Estudio: Blanquerías, 21. Tel. 96 391 29 29. 46003 Valencia.
- 17-5-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos  
C/ Juan de Mena, 21, 12ª. Tel. 96 391 45 41.  
Estudio: Doctor Montserrat, 20. Tel. 96 391 33 84. 46008 Valencia.
- 2-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez  
C/ Maestre Racional, 3, 10ª. Tel. 96 374 23 55. 46005 Valencia.
- 7-2-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García  
Llano de la Zaidía, n.º 2. Tel. 96 347 24 55. 46009 Valencia.
- 23-4-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés  
Paseo Aragón, 52. Tel. 96 185 62 08. 46120 Alboraya (Valencia).  
Estudio: Polígono Industrial n.º 3, C/ n.º 3, esquina C/ n.º 11. Tel. 96 185 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. 96 351 71 99.
- 9-4-1986 Ilma. Sra. D.ª M.ª Teresa Oller Benlloch  
Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8ª. Tel. 96 382 31 23. 46008 Valencia.
- 13-5-1986 Ilmo. Sr. D. José M.ª Yturralde López  
Guardia Civil, 7, esc. izqda. 4.º A. Tel. 96 362 61 76. 46020 Valencia.
- 3-6-1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.  
Estudio: Cronista Carreres, 10, 31ª. Tel. 96 352 39 32 y 96 169 07 67. Fax 96 351 22 13 46003 Valencia.



- 21-6-1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez  
Gobernador Viejo, 16. Tel. 96 391 67 68. 46003 Valencia.
- 20-12-1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Soria Zapater  
Partida Benimarraig, s/n. Tel. 96 573 20 09. 03720 Benisa (Alicante).
- 21-2-1989 Ilmo. Sr. Nassio Bayarri Lluch  
C/ 227, n.º 4. Tel. 96 132 56 78. El Plantio-La Cañada. 46980 Paterna (Valencia).
- 23-5-1991 Ilmo. Sr. D. Antonio Alegre Cremades  
C/ de Paterna, 1, 13ª. Tel. 96 363 26 75. 46110 Godella (Valencia).
- 9-1-1996 Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda  
Avda. Constitución, 11. Tel. 96 347 53 99. 46009 Valencia.
- 9-7-1996 Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo  
Pl. Porta dela Mar, 6. 46004 Valencia.

#### ACADEMICOS SUPERNUMERARIOS

- 3-4-1990 Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert  
Pl. Alfonso el Magnánimo, 12, 1ª. Tels. 96 351 08 69 y 96 351 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

*Presidente:* Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

*Consiliario 1.º:* Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.

*Consiliario 2.º:* Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.

*Consiliario 3.º:* Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret

*Tesorero:* Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.

*Bibliotecario:* Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.

*Secretario general:* Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.

*Domicilio:* Palacio de San Pío V  
San Pío V, 9. 46010 Valencia.  
Tel. 96 369 03 38.

*Adjunto a la*

*Presidencia:* 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. 95 45 64 61 ... .. 41011 Sevilla
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau Concha Espina, 71. Tel. 91 259 02 69... .. 28016 Madrid
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. 91 637 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. 91 410 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. 96 526 53 27 ... .. 03800 Alcoy (Alicante)
3-3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal Camí Real, 76. Tel. 96 266 20 05 ... .. 46500 Sagunto (Valencia)



Fecha nombramiento	Residencia
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. 964 39 36 87 y 608 967 349 ... .. 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. 93 203 89 70 ... .. 08006 Barcelona
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa Felipe Herrero, 4. Tel. 96 521 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. <sup>a</sup> Asunción Alejos Morán En Valencia: C/ Alcira, 25, 15 <sup>a</sup> . Tel. 96 384 03 87. 46007 C/ Mayor, 12 ... .. 46113 Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro Enmedio, 138, 4 <sup>o</sup> . Tel. 964 26 11 05 ... .. 12001 Castellón
6-2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez Avda. del Paraíso, 15. Tel. 96 360 44 10 ... .. 46183 La Eliana (Valencia)
8-7-1978	Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vera Juan de Mena, 19. Tel. 91 232 54 24 ... .. 28014 Madrid
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7 <sup>o</sup> . Tel. 91 243 85 50 ... .. 28003 Madrid
9-1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita Menéndez Pelayo, 5, 1. <sup>o</sup> , 2. <sup>a</sup> . Tel. 96 360 25 13 ... .. 03730 Jávea (Alicante) Y 46010 Valencia
8-5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias Avda. Miraflores, 35 ... .. 28035 Madrid
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera Av. Santos Patronos, 43, 4. <sup>o</sup> , 7. <sup>a</sup> . Tels. 96 241 32 25 y 96 241 02 83 ... .. 46600 Alzira (Valencia)
9-6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio Complejo Residencial "Vistahermosa". Tel. 96 526 39 21 ... .. 03016 Alicante
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez Alberto Aguilera, 69. Tel. 91 243 80 09 ... .. 28015 Madrid
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 91 254 64 53 ... .. 28003 Madrid
3-2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes Avda. de América, 16. Tel. 91 256 36 64 ... .. 28002 Madrid
9-6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis Obispo Soler, 26. Tel. 96 153 04 64 ... .. 46940 Manises (Valencia)



Fecha nombramiento		Residencia
9-6-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apto. 18. Tels. 96 540 33 94, 96 540 19 50 y 96 540 15 26	03330 Crevillente (Alicante)
7-6-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola Av. Villajoyosa, 103, bloque 6E. Urbanización "Monte y Mar" Tel. 96 526 65 01	03016Albufereta-Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D.ª Adela Espinós Díaz Calcografía, 5, 7.ª, drcha. Tel. 91 273 28 43 Guardia Civil, 20, esc. 1, Pta. 35. Tel. 96 361 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. 976 22 50 26	50004 Zaragoza
17-1-1984	M.I. Sr. D. José Climent Barber Y 46003 Valencia. Barchilla, 4. Tel. 96 392 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. 96 341 48 54	46392 Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro Doctor Nácher, 60, 8.ª Teatro Real. Dirección Artística y Musical. Pl. Isabel II, s/n.º	46370 Chiva (Valencia) 28013 Madrid
7-5-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Mateu Ibars Calabria, 75, 5.º, drcha. Tel. 93 424 07 54	08015 Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas San Gregorio, 17, 1.º Y: Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19ª. Tel. 96 392 29 24	03300 Orihuela (Alicante) 46003 Valencia
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera Dr. Gómez Ulla, 22, 7.º. Tel. 91 245 73 50 Y García de la Vega, 40, 5.º, drcha. Tel. 922 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. 94 424 86 12 Y: Avda. Carlos VII, 10, 1.º. Tel. 94 483 76 69	48010 Bilbao Portugalete (Vizcaya)
6-5-1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal Nou del Convent, 1. Tel. 96 242 20 52	46680 Algemesí (Valencia)
9-12-1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano Apartamentos Recoletos, 404. C/ Villanueva, 2. Tel. 91 431 91 00	28008 Madrid
9-12-96	Ilma. Sra. D.ª Teresa Sauret Guerrero Campanillos, 53. Urbanización Guadalaviar. Tel. 95 224 22 07	29004 Málaga
9-2-1988	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent Gran Passeig de Ronda, 15 ático 3-A. Tel. 973 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. 91 243 07 16	28015 Madrid
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Custodio Marco Samper Seseña, 31, 11.º, 1ª. Tel. 91 218 34 32	28024 Madrid
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela Vicente Cabrera, 49, 2.ª, Tel. 96 561 26 37 Y: C/ Alboraya, 42, 1ª. Tel. 96 360 77 79	03100 Xixona (Alicante) 46010 Valencia



Fecha nombramiento		Residencia
17-1-1989	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> M. <sup>a</sup> Concepción Martínez Carratalá Doctor Guijarro, 7, 1. <sup>o</sup> . Tel. 96 230 04 92... ..	46340 Requena (Valencia)
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino S. Vicente, 32, 6. <sup>a</sup> . Tel. 96 279 26 83 ... ..	46160 Liria (Valencia)
17-1-1989	Ilmo. Sr. D. José Perezgil Doctor Flemming, 15. Tel. 96 526 20 26... ..	03016 Vistahermosa (Alicante)
12-12-1989	Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo Aparisi La Palmera, 4, 2. <sup>o</sup> C. Tel. 968 86 18 76 ... ..	30140 Santomera (Murcia)
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo ... .. Y: Salamanca, 5, 7. <sup>o</sup> , 15. <sup>a</sup> . Tels. 96 333 88 17 - 96 333 22 31 ...	12400 Segorbe (Castellón) 46005 Valencia
3-4-1990	Ilmo. Sr. D. Vicente Felip Sempere Constitución, 60. Tel. 964 67 47 93 ... ..	12520 Nules (Castellón)
5-3-1991	Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona C/ Cataluña, 20. Tel. 964 21 41 35... ..	12004 Castellón
4-9-1991	Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval C/ Isaac Peral, 44, 3. <sup>o</sup> , drcha. Tel. 91 549 27 95 ... ..	28040 Madrid
14-1-1992	Ilmo. Sr. D. Roberto Pérez Guerras Avda. de Novelda, 205. Tel. 96 517 00 95 ... ..	03009 Alicante
9-2-1993	Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz Pl. Arturo Piera, 6, 12. 46018 Valencia. Tel. 96 379 10 65 ... ..	46166 Gestalgar (Valencia)
5-7-1994	Ilmo. Sr. D. Alberto Darías Príncipe General Ramos Serrano, 10. Tel. 922 28 21 96 ... ..	38004 Santa Cruz de Tenerife
12-12-1995	Ilmo. Sr. D. Juan Angel Blasco Carrascosa Dr. Marañón, 6, 8. <sup>o</sup> . Tel. 96 350 21 13... ..	12192 Villafamés (Castellón) 46920 Mislata (Valencia)
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez ... .. Bailén, 12. Tel. 968 79 42 62 ... .. Y: Alcalde Albors, 14, 23. <sup>a</sup> . Tel. 96 385 05 79 ... ..	30520 Jumilla (Murcia) 30510 Yecla (Murcia) 46018 Valencia
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí Avutarda, 2. Tel. 91 352 04 86 ... ..	28023 Somosaguas (Madrid)
5-3-1996	Ilmo. Sr. D. Julio Fernández Argüelles 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.)
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/ Lírío, 3, 6.º. Tel. 96 333 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. 96 352 77 66 - 96 394 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. 91 742 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, 11.ª. Tel. 96 394 00 52. Fax 96 394 37 49	8053 Zurich (Suiza) 46002 Valencia



## BIBLIOGRAFIA

**CERVERA VERA, Luis:** *Intervención de Juan de Herrera en ediciones de libros*. Madrid, Institución de Valencia de Don Juan, 1996, 96 págs. con 7 figs. y 1 firma.

Con esta aportación el arquitecto Luis Cervera Vera nos permite conocer mejor la vida y obras de Juan de Herrera, artífice que tanto influyó en el entorno cultural del monarca Felipe II, mostrándonos en este ensayo la selección de textos y tratados que dispuso para las enseñanzas programadas en la Academia Real Mathemática de Madrid en castellano.

Recuerda el autor en las páginas preliminares a su estudio que los textos propuestos para su edición estaban escritos en lengua romance, tanto los autores españoles como, principalmente, la traducción de aquellos que vertían los textos en romance, pues el propósito de Herrera fue facilitar la mejor comprensión de los tratados escritos en romance por parte de los lectores interesados.

Entre las varias obras escritas y tratados sobre el noble arte de la escuadra y el cartabón que el arquitecto escurialense revisó, y que Luis Cervera trae a estudio, se citan la aprobación por Herrera de la traducción al romance castellano, por Francisco Lozano, del "Tratado" de Alberti, impreso en latín y toscano; un informe favorable para imprimir las traducciones de Pedro Ambrosio Ondériz; la publicación en romance castellano por parte de Patricio Caxesi de la "Regola" de Jacomo Barozzi da Vignola; el examen y censura de Simón de Tovar; la intervención en la publicación de las "Ilustraciones genealógicas" de Esteban de Garibay; la opinión de Juan de Herrera, a solicitud de Cristóbal de Rojas, para editar su trabajo de fortificación; y la disposición de Felipe II para que el arquitecto examine las "Tablas" de Alvaro de Piña y Rojas.

La obra, publicada bajo el mecenazgo del Instituto Valencia de Don Juan en una muy

esmerada edición, se ilustra con varios gráficos de portadas de libros y de "Tratados" de diversas ediciones, e inserta al final de sus páginas una selecta bibliografía y un índice onomástico y toponímico.

JAVIER DELICADO

**PINGARRON SECO, Fernando:** *La frontera barroca de la Catedral de València (Projectes de l'obra i procés de construcció, 1701-1772)*. València, Lo Rat Penat, 1998. 282 págs. + 127 ilus.

La Institución valenciana "Lo Rat", en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, acaba de publicar en lengua vernácula una interesante obra sobre la portada barroca, más conocida como "Puerta de los Hierros", de la Catedral de Valencia, la cual nos proporciona una puntual información sobre la misma en un momento siempre propicio, pero más si cabe actualmente por hallarse esta frontera en un proceso de restauración, de su parte escultórica preferentemente, por el deterioro de la piedra que la integra; restauración que lleva a cabo la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Se trata de un estudio especializado, llevado a cabo por Fernando Pingarrón, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, de carácter estilístico y documental en torno al dilatado proceso constructivo de la portada referida, que tuvo lugar durante el transcurso del siglo XVIII.

El libro que reseñamos desarrolla en dos partes sustanciales el análisis de esta singular edificación, que se inserta en la fábrica de la Seo valentina, puntera en el ámbito del barroco hispánico y en



conexión con la arquitectura europea, especialmente italiana, de su tiempo, a través de su trazista, el escultor y arquitecto alemán Conrad Rudolf, que estuvo largos años en Roma y conoció a Bernini. Todo ello se recoge en la primera parte del volumen, donde se analizan los proyectos de la obra presentados en el año 1701 mediante concurso del Cabildo catedralicio: además del de Rudolf, el del maestro Francisco Padilla y el de Juan Pérez Castiel, y que trataban de materializar una ya vieja empresa arquitectónica en la Catedral de ocho décadas atrás. La segunda parte de la obra analiza todo el proceso constructivo, que tuvo que ampliarse en el tiempo con motivo de la paralización de las obras en 1707, a consecuencia de la Guerra de Sucesión, reanudándose las mismas en 1713 y concluyéndose al promediar el siglo, advirtiéndose que el relieve sobre la puerta con el anagrama de María, obra de Ignacio Vergara, se terminó algunos años después. Aún se dilató más el proceso de obras con la fabricación definitiva de las puertas y la culminación de la lonjeta o espacio abierto con la balaustrada y rejas de hierro de 1758 a 1772 que la acota. En estas labores también intervino desde 1727 Francisco Vergara, "el mayor", padre de Ignacio y discípulo de Rudolf, autor del deteriorado relieve de la Asunción del cuerpo superior. Todo el soporte informativo del libro descansa en la documentación entresacada de los Protocolos Notariales, fruto de la investigación del autor en los Archivos de la Catedral de Valencia, del Colegio del Patriarca y del Reino.

Un gran aparato documental acompaña a los textos del profesor Pingarrón, cuyas fuentes específicas se relacionan y detallan, al que sigue un denso apartado de notas y un interesante cuerpo gráfico que da idea de los enlaces estilísticos de este soberbio imponente y sus partes, así como un buen conjunto de los propios documentos manuscritos y firmas de los principales alarifes que intervinieron.

En resumen, una precisa obra de consulta, que nos ayuda a conocer más de cerca la Catedral de Valencia y en particular uno de los estilos artísticos, el barroco, que tuvo un mayor predicamento en la ciudad, en templos (San Andrés -posterior San Juan de la Cruz-, Santos Juanes,...) y obras de carácter civil (Palacio de los marqueses de Dos Aguas).

JAVIER DELICADO

**COMPANY, Ximo:** *L'Europa d'Ausiàs March. Art, Cultura, Pensament.* Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998. 335 págs. + 97 figs.

El libro, en su conjunto, es un trabajo de historia social del arte y de la historia de las mentalidades. El objetivo básico se centra en el análisis del arte y sobre todo de los artistas de la Europa tardomedieval y moderna, época, a groso modo, de Ausiàs March. El autor ya dedicó un esbozo al tema, en calidad nada más que de ensayo, en el Volumen III de la obra *Societat i Cultura dels Països Catalans* (Barcelona, 1996) del mismo modo que en *L'Art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600). Comportaments socials.* (Barcelona, 1991).

Para llevar a cabo la obra de referencia, el autor, Ximo Company, Profesor titular del Departament d'Història de l'Art i Història Social de la Universitat de Lleida, se sumerge con fuerza en la obra literaria y filológica de Ausiàs March, analizándola y transmitiéndonos unos resultados muy enriquecedores del gran poeta valenciano, que expresa a través de sus versos, de manera magistral, los temores, creencias, ilusiones y frustraciones de cualquier criatura europea, artista o no, del siglo que le tocó vivir, el XV. De ahí, la circunstancia de que cada capítulo se inicie con fragmentos de poesía ausiasmarquina, intercalando también en los citados capítulos citas y textos del poeta. Son unos textos que avalan y verifican muy bien la situación social de la Europa de la época, tal como queda manifiesto en el primer capítulo, el más denso y extenso de todo el libro, en algunos de cuyos epígrafes (1.4 y 1.5) se perfila buena parte del arte, la cultura y el pensamiento de la Europa latina de Ausiàs March.

El segundo capítulo trata de los valores simbólicos, religiosos y doctrinales que caracterizan el arte europeo de la Baja Edad Media, además de interpelar por la razón y el significado últimos de pintar, tallar y esculpir obras artísticas, que se explican con razones a lo largo del capítulo (en alabanza a Dios, para ornato de la Iglesia, honor para los artistas, y consuelo para los comitentes y público en general).

El capítulo tercero versa acerca del debate entre la práctica y el intelecto a la hora de determinar qué era más importante para los artistas de la época de Ausiàs March, ser artesano o teórico. El debate responde a la diferencia entre las artes mecánicas y las artes liberales, que, en opinión de Ximo Company, responden al oficio artesano como fuerza bien vista y considerada de la época que estudia (Dios modeló con arcilla al hombre



y Jesús era carpintero e hijo de carpintero que todo lo hacía con sus santas y venerables manos).

En el capítulo cuarto se hace reflexión sobre numerosos aspectos que han pasado desapercibidos para los historiadores del arte, especialmente en lo que concierne a lo llamativo de la policromía y pintura en pan de oro del mundo medieval. En la época de Ausiàs March se le concedía una gran importancia al color y se vibraba con los dorados y la luz que emanaba de las tablas pintadas. Todo se traducía en un mensaje trascendental cuyo destinatario era el pueblo; y todo servía, a través de la didáctica, de elemento catalizador para instruir la inteligencia, deleitar y alimentar la memoria y llegar al corazón. Todo tenía, además, un sentido del decoro y de la honestidad, y los artistas, además de creyentes, tenían que ser responsables moralmente.

En el capítulo quinto se habla de las aspiraciones y angustias de los artistas de los siglos XV y XVI, destacando la diagnosis que hacen algunos de los artistas de la Italia del Cinquecento, casos de Miguel Angel y de Rafael Sanzio. Era un mundo en el que había muchas ambiciones de orden social (lo liberal), pero donde también se producían numerosas faltas.

El capítulo sexto está dedicado a los gremios, al espíritu gremial, corporativo y tradicional de los obradores europeos en general, y en particular en el País Valenciano, donde se analizan las ordenanzas o estatutos de un gremio de pedrapiqueros y de pintores del año 1472, quedando éste y otros muy lejos todavía de lo que será el espíritu reivindicativo que caracterizará la "bothega" italiana.

La novedad del capítulo séptimo es obvia. En él, Ximo Company, experto de reconocida solvencia, bosquejando en la documentación de los inventarios de la época, trata de configurar el perímetro, y sobre todo el contenido y la vitalidad social de un taller u obrador artístico de la antigua Corona de Aragón.

Particularmente interesante es el capítulo octavo, dedicado a los artistas medievales, en los cuales la cultura visual (la sintaxis de la imagen) era capital en las categorías mentales de la sociedad europea de Ausiàs March y de las cuales tenían un gran conocimiento. La iconografía, ya fuese cristológica, mariológica o hagiográfica, incidía enormemente en la cultura mental de aquellos tiempos y de aquellas gentes. Los artistas dominaban como nadie la cultura de la imagen, su trascendencia formal y social. Al menos, así se considera en este libro.

Por último, el capítulo noveno, más que un epílogo, constituye un homenaje al gran pintor de

ReggioEmilia, Paolo de San Leocadio, activo en Valencia entre 1472 y 1519, y artífice sobre el que el doctor Ximo Company realizó su tesis doctoral años atrás.

Los textos de la presente obra, de indudable interés, se completan con una extensa a la vez que selecta bibliografía, y se acompaña de aquellas ilustraciones y detalles de obras pictóricas y escultóricas que el autor ha considerado más relevantes y convenientes para su comprensión.

Refiriéndonos ahora al Ausiàs March poeta, recientemente nos confesaba el propio Ximo Company que Ausiàs está presente a lo largo de todo el libro por él escrito: "En Ausiàs he encontrado la palabra y los versos oportunos para rubricar ideas, conceptos, propuestas y reflexiones de todo tipo". Ausiàs March tiene muchas cosas que decir a los historiadores y así lo ha tratado de poner de manifiesto Company en la presente obra, que ya es de imprescindible consulta para conocer la historia y el arte de un período histórico, además del alma del artista, en una época en la que el autor es un gran especialista.

JAVIER DELICADO

**CATALA GORGUES, Miguel Angel:** *La Casa Vestuario, un edificio municipal de la época de Carlos IV. Su historia y usos.* Valencia, Ayuntamiento, 1997, 272 págs (y 8 de índices) con 33 ilus.

Con ocasión del 200 Aniversario de la construcción de la Casa Vestuario, ve la luz un importante libro en torno a este edificio, uno de los más singulares de la capital del Turia. En el presente compendio, su autor, Miguel Angel Catalá, un erudito historiador del arte valenciano, aborda lo que concierne a la historia y significación de la edificación desde el punto de vista de su función institucional y obra artística; un espacio del que dispusieron los Jurados y Regidores de la Ciudad de Valencia y que servía de antesala a las autoridades y otros estamentos oficiales en sus comparencias públicas a los actos religiosos celebrados en la inmediata Catedral Metropolitana, ya que las autoridades municipales, antes de acudir a las procesiones, se vestían en esta Casa con prendas lujosas de colores llamativos y adornos simbólicos.

La historia y construcción del edificio, arquitectos y otros artífices que en él intervinieron, fuentes de



financiación, dilatación de las obras en el tiempo y vicisitudes desde su puesta a punto en una época de crisis, la de Carlos IV, hasta la actualidad, son algunos asuntos objeto de la investigación que Miguel Angel Catalá lleva a cabo de este edificio neoclásico, en un momento en que pesaba en la ciudad las directrices arquitectónicas de la Academia Valenciana de Bellas Artes.

Para llevar a cabo la presente obra, no sin dificultades -dos años de trabajo y muchas otras horas dedicadas-, el autor ha tenido que revisar numerosa documentación localizada en el Archivo Histórico Municipal (Libros Capitulares y de Juntas de Propios, Manual de Consells, Protocolos de Escrituras Públicas,...), además de otros archivos específicos consultados (Real Academia de San Carlos, Sociedad Económica de Amigos del País, Archivo Catedralicio,...).

Pasando a indizar el libro, el primer capítulo se dedica a los precedentes históricos de la Casa Vestuario. El segundo corresponde a la implicación del proyecto de la nueva Casa Vestuario en la reforma urbanística de la calle del Miguelete, o del Reloj; el tercero atañe al complejo y lento proceso constructivo de la obra que contaría con la intervención de los arquitectos José García y Cristóbal Sales; el cuarto incumbe a la significación y características arquitectónicas del edificio, del que se resalta la irregularidad de su planta, así como del exterior las dos fachadas (con sus correspondientes portadas) recayentes a la calle del Miguelete y plaza de la Virgen, y el balcón corrido del principal; y del interior, el zaguán con sus pórticos y los grupos escultóricos que los exornan, junto a otros repertorios heráldicos; el quinto atañe a los ornatos escultóricos de las fachadas mentadas, donde se colocaron sendos escudos con las armas de la ciudad, esculpidos por el escultor académico José Gil; el sexto capítulo se dedica a la decoración pictórica techal de Vicente López; el séptimo narra los memorables acontecimientos desde allí avistados o presididos (visitas de reyes a la ciudad; proclamación de Isabel II reina) y su protagonismo en las festividades del Corpus; el octavo, su destino a Biblioteca Popular desde 1916 donde se dedicará el Salón de Honor a sala de lectura; y el noveno a las conclusiones.

Un exhaustivo apéndice documental rubrica la obra con la inclusión de 105 documentos que hacen referencia a temas relacionados con la misma: órdenes de pago, adquisiciones de solares, elección de arquitectos, alineación de la calle donde se ubica,

ventas de casas anejas, dictámenes de pinturas que acogen los techos, escrituras, dietas abonadas a los peritos, y otros.

El libro se ilustra con un amplio repertorio gráfico que documenta y testimonia el entorno del edificio en sus diferentes épocas, incluyendo planos y plantas del edificio, fotografías con detalles de su configuración arquitectónica, de escultura, de pintura, elementos de forja, detalles de su zaguán, y varias vistas de actos solemnes y corporativos.

Y constituye este volumen el número 1 de una serie titulada "Colección, Museos y Monumentos", que edita el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, y que se inicia con buen pie, de la mano, como se ha dicho, de uno de los más prestigiosos historiadores del arte valenciano.

JAVIER DELICADO

---

**CATALA GORGUES, Miguel Angel:** *El Museo de la Ciudad. Su historia y sus colecciones.* Valencia, Ayuntamiento, 1997, 117 págs con 153 ilus.

Valencia es ciudad que cuenta con un importante legado monumental y que se precia de poseer una gran riqueza artística albergada en sus museos, que constituyen la herencia del pasado.

Uno de esos centros expositores es el Museo de la Ciudad, creado en 1927 y que desde 1991 ocupa sede en el Palacio del marqués de Campo, un viejo edificio de promedios del XIX rehabilitado muy dignamente para exposición de las distintas colecciones de obras de arte (pintura, escultura, cerámica, piezas arqueológicas,...), propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, que son objeto de estudio por parte de Miguel Angel Catalá Gorgues, Director de los Museos Municipales -entre ellos, el de la Ciudad- y consagrado profesional de la Historia del Arte Valenciano, en el libro que pasamos a comentar y del cual es autor, titulado *El Museo de la Ciudad. Su historia y colecciones*, que constituye una guía clara y documentada, a la vez que inventario, de los fondos en él expuestos, siendo de gran utilidad para todos aquellos amantes del arte que quieran conocer de cerca un patrimonio que es de los valencianos.

El interés de este Museo viene acrecentado hoy día por su doble dimensión artística y arqueológica,



incorporando obras que proceden de la antigua Casa de la Ciudad; de la Capilla de Santa Rosa de Lima; de pinturas donadas por los propios artistas; de la adquisición de la colección Martí Esteve; del contingente de pinturas ingresadas en julio de 1936, luego no reclamadas; de obras galardonadas con el Premio Senyera instituido por el Ayuntamiento de Valencia y de alumnos pensionados por la Corporación Municipal en la Casa Velázquez.

Dos son los capítulos, con sus respectivas subdivisiones, que centran el interés de la obra: El primero está dedicado al estudio de los orígenes y trayectoria del Museo de la Ciudad, particularizando en la formación de los fondos y colecciones que lo conforman, distribuidas por Secciones (Arqueología, Pintura, Escultura, Grabado, Cerámica, Numismática, Pesas y Medidas,...) y profundizando en el estudio de la arquitectura del propio edificio, el Palacio del marqués de Campo, que fue adquirido por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia en 1973 para sede del Museo de referencia, siendo restaurado y puesto a punto por el arquitecto Manuel Portaceli en 1991, año en que fue inaugurado, siendo responsabilidad de Miguel Angel Catalá la selección de obras artísticas que en él se exhiben, y de las que se ocupa el autor en el segundo capítulo del libro, que, a modo de guía, establece un recorrido secuencial en el tiempo por las distintas plantas del edificio museístico. Así, en la planta baja hallamos tres salas dedicadas a la arqueología que acogen piezas de época ibérica, romana y árabe; en la planta noble, siete salas centran la atención en la pintura valenciana de los siglos XVI al XIX; y el ático, en cuatro salas se distribuyen obras de arte contemporáneo.

De gran interés es la selección de fotografías que el libro introduce ilustrando cada capítulo, que nos ayudan a particularizar en aquellas obras más significativas que el museo alberga.

Por último, incluye unos planos de las diferentes plantas del edificio que hacen más cómoda y orientativa la visita, acompañándose de una selecta bibliografía.

La edición, muy cuidada, ha corrido a cargo del Ayuntamiento de Valencia.

Celebramos, pues, la aparición de esta "guía" donde se recoge de manera pormenorizada y didáctica ese tesoro para deleite y conocimiento del pueblo valenciano.

JAVIER DELICADO

**MONTOLIU SOLER, Violeta:** *Mariano Benlliure, 1862-1947*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, 439 págs. con numerosas ilus.

El escultor Mariano Benlliure es uno de los artífices más prolíficos de todos los tiempos en el bello arte de la Escultura, con una abundante obra con propensión hacia lo barroco, sobre todo de carácter monumental, que preside plazas y espacios públicos de rincones hispanos, y artista que tuvo momentos de gran acierto pero también de grandes caídas, sobre todo tras de la Guerra Civil al dedicarse a la talla de imágenes en madera, siendo el más brillante artista y conocido de la saga benlliuresca, todos los demás, pintores.

Dos estudios monográficos preceden a la gran obra de Violeta Montoliu que aquí comentamos y que le han servido a la estudiosa de punto de partida: Por una parte la de Carmen de Quevedo Pesanha, compañera sentimental del artista, quien a promedios de nuestro siglo publicó un estudio sobre la *Vida artística de Mariano Benlliure* (Madrid, 1947), que recoge, a modo de glosa y catálogo, las obras que éste había realizado, siendo de sumo interés las referencias testimoniales y gráficas que sobre las mismas aporta, muchas al hallarse ya desaparecidas; y de otro lado, la tesis doctoral de Elena Martínez Javega llevada a cabo en 1973 y no publicada (sí un resumen de la misma con las conclusiones), titulada *Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para la Historia crítica del arte de Mariano Benlliure* (Valencia, 1973).

Sin embargo hasta el momento presente no se disponía de una obra de conjunto y definitiva al respecto sobre el gran estatuario (al que Elías Tormo calificó de "modelador pasmoso" en su minuciosa guía de *Levante*. Madrid, 1923, p. CLXI), y que ahora, con una visión histórica más reposada -por lo dilatado del tiempo transcurrido desde el fallecimiento de Mariano Benlliure hasta la actualidad (50 años han pasado)- nos presenta la Dra. Violeta Montoliu Soler, Catedrática de Historia del Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, a través de una densa monografía de cerca de quinientas páginas titulada *Mariano Benlliure, 1862-1947*, que ha sido publicada bajo el patrocinio de la Generalitat Valenciana.

Analizando el libro en cuestión, en la primera parte del mismo la Dra. Violeta Montoliu realiza un recorrido por su vida y obra: Así, en el capítulo I, particulariza sobre la etapa juvenil (de 1862 a 1884) de Mariano y su formación autodidacta, así como la influencia que



sobre él ejercieron los pintores de la generación realista valenciana y su posterior traslado a Madrid y primeras experiencias en Roma. En el capítulo II, la autora hace hincapié en el éxito que el artista alcanza al establecerse en Madrid, dadas las relaciones sociales que mantendrá con la aristocracia en la capital del Estado, gracias al mecenazgo que sobre él ejercerá, desde Valencia, José de Campo y Pérez, marqués de Campo, lo que le permitirá también viajar a París y nuevamente a la capital del Lacio, recibiendo a su regreso, y partir de 1889, numerosos encargos oficiales, redundando en un mayor prestigio personal. En el capítulo III la Dra. Montoliu incide en los años triunfales del artista (1893-1902) en los que obtendrá los más importantes logros, tales como su participación en la Exposición Universal de París de 1900, donde exhibirá la obra "Mausoleo de Gayarre", que antes, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, había sido objeto de los mejores comentarios por parte de la crítica especializada; además de abordar su proyección hacia Hispanoamérica y su ingreso como Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la repercusión que provocará su polémico discurso de ingreso. En el capítulo IV, muy denso, la investigadora centra su atención en el momento de plenitud del escultor (1903-1925), del que destaca, por una parte, la gran amistad que establecerá con el monarca Alfonso XIII y etapa en la que ejecutará obras insignes, como los monumentos dedicados a Alfonso XII, Martínez Campos y Emilio Castelar, el mausoleo a Sagasta y el panteón a Moroder; y por otra parte, bosqueja sobre la casa-estudio que el artista poseía en la calle Abascal, haciendo particular mención, además, de dos importantes hitos del artista en este momento: la Dirección del Museo Nacional de Arte Moderno y la General de Bellas Artes. En el capítulo V escruta acerca de la última etapa (1926-1947) del escultor (muy triste por el fallecimiento de su primera esposa Lucrecia Arana), que conocerá la Dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil y los primeros años del franquismo; período en la que realizará obras importantes como el desaparecido monumento a Joaquín Sorolla que existía en la playa de la Malvarrosa (Valencia) y numerosos otros proyectos para tierras de Hispanoamérica, además de representar temas taurinos y dedicarse a la talla en madera (pasos procesionales —muchos en Crevillente y Cartagena—). Y, por último, en el capítulo VI, la autora dedica unas páginas a la valoración, reflexiones y crítica de la obra de Mariano Benlliure, a las que, como colofón, añade otras con sus conclusiones personales en las que

destaca su doble personalidad: "la de artista, que se forja a sí mismo desde el principio y se enriquece con las opciones que se van sucediendo a lo largo del tiempo; y el profesional que —como menciona la Dra. Montoliu— se esfuerza en crear, buscar y mantener una clientela de la que se sabe independiente".

La segunda parte del libro resulta de especialísimo interés donde se ofrece pormenorizado el catálogo de las obras de Mariano Benlliure (con títulos, materiales, dimensiones, localización, etc.), que reproduce 685 figuras, entre cuya producción hallamos placas conmemorativas, obras de ornato público y de interior, acuarelas, óleos, pinturas decorativas, dibujos, esculturas religiosas, lápidas y monumentos funerarias, escenas de tauromaquia, monumentos conmemorativos, bustos, relieves, medallas y otros, y a los que acompaña unos índices temáticos, utilísimos, al finalizar el mismo.

Mención especial requiere la entrevista realizada a Mariano Benlliure en 1917 por F. Martín Caballero, titulado "Cómo viven los valencianos en Madrid", que la autora inserta entre la primera y segunda parte del libro.

El volumen, en lo extenso de su discurso, se complementa con una escogida bibliografía y se acompaña de un cuerpo gráfico impresionante con numerosas ilustraciones, que avaloran y nos ayudan a conocer más de cerca la panorámica de este virtuoso del cincel y de la gubia, hijo de Valencia (nacido en el popular barrio de El Carmen) en su justa medida y dimensión.

La aparición de este libro de la Dra. Violeta Montoliu constituye una obra de gran utilidad tanto para los investigadores y estudiosos como para cualquier ciudadano que se halle interesado por Mariano Benlliure, su estilo singularísimo y el arte de su época, a caballo entre dos siglos.

JAVIER DELICADO

---

**Judith BERG-SOBRE:** *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo"*. Pintor errante de la Corona de Aragón, International Scholars Publications, San Francisco-London-Bethesda, 1997; 290 páginas, 45 ilustraciones en blanco y negro.

Los que hemos tenido oportunidad de consultar la tesis doctoral que *Judith Berg-Sobre* realizó en 1969 sobre *Bartolomé Bermejo* (Univ. de Harvard), con ejemplar inédito en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, hemos deseado siempre que



aquellos magníficos frutos investigadores vieran la luz en forma de publicación definitiva.

Han pasado 28 años entre ambos extremos (tesis y publicación), pero todo ha servido para que la madurez interpretativa de Berg-Sobré se haya tornado mucho más adulta e iluminada. El libro, publicado a un mismo tiempo en San Francisco, Londres y Bethesda, es una fuente de consulta indispensable para conocer el decurso errante de Bartolomé Bermejo, a quien sin duda debemos considerar como uno de los pintores más sobresalientes del panorama pictórico español del siglo XV.

En las primeras especulaciones entre Córdoba (donde nace nuestro pintor) y Flandes (donde probablemente se forma) desarrolladas en el primer capítulo, la profesora Berg-Sobré pone de manifiesto las escasas y frágiles conjeturas sobre su hipotética formación en Córdoba, mientras que sí remarca que "Bartolomé parece estar muy familiarizado con los convencionalismos estilísticos flamencos" (pág. 13).

El segundo capítulo está dedicado a la primera estancia de Bermejo en Valencia (documentado en 1468), donde pintó el famoso retablo de San Miguel, originario de Tous, cuya tabla principal se conserva en el National Gallery de Londres. Es sorprendente el modo tan delicado como pormenorizado de describir esta tabla: "...además del peto de la armadura se ve la plateada cota de malla con filo dorado, la funda de la espada y el escudo, y un boletto de terciopelo color verde botella que está terminado en joyas" (p. 20). Un buen estilo descriptivo que se hace extensible al resto de las obras estudiadas, a pesar de la existencia de algunos desencajes literarios, fruto en exclusivas de una traducción que no siempre recoge las mejores y más idóneas variantes de la lengua española. Muy interesante resulta en cambio la buena relación tipológica que Berg-Sobré establece entre el San Miguel de Bermejo y otro más anterior de *Valentín Montoliu*, pintor activo en el Maestrazgo de Castellón (p. 24-26), así como la reconstrucción propuesta para el citado retablo de San Miguel de Tous (p. 34). Recuerdo que en la tesis de 1969 nuestra autora subrayaba con bastante convicción las influencias de *Bouts* en los fondos de las tablas de Bermejo (p. 50 y 77 de la tesis), pero en esta ocasión lo considera "menos convincente" (p. 36). Y también en este primer capítulo trata la "Virgen de la Leche" del Museo San Pío V de Valencia, obra indiscutible de Bermejo (p. 39-41), a pesar de la desenfocada atribución de *F. Benito*, quien la hace de *Berruguete*.

El tercer capítulo se ocupa de la fecunda presencia de Bermejo en Daroca, donde el 5 de septiembre de 1474 firma un contrato para pintar el retablo del altar

mayor de la parroquia de Santo domingo de Silos. Es una de las partes más extensas del libro, y en ella se constata el espíritu errante de Bermejo, quien a pesar de amenazas serias de excomunión (p. 51) no perderá nunca su condición de pintor nómada. Berg-Sobré demuestra conocer a fondo este importante período (véanse las reconstrucciones de los retablos de Santo Domingo, p. 63, y de Santa Engracia, p. 77), concluyendo que tras unos ocho años en Daroca, Bermejo no obtuvo un grupo de seguidores, quizás porque "no había en esa área nadie con talento que pudiera ser entrenado" (p. 82).

En el cuarto capítulo se analizan las relaciones entre Bermejo y *Matín Bernat*, desarrolladas en Zaragoza a partir de 1477, y mantenidas hasta el regreso de Bermejo a Valencia después de 1481. Bernat es uno de los pintores que mejor se adaptó al estilo de Bermejo, aunque sin alcanzar la calidad del cordobés; como expresa Berg-Sobré, Martín Bernat nunca entendió los alcances de Bermejo (p. 99). Y junto a ellos aparece también *Miguel Ximénez*, "impresionado con el estilo de Bartolomé" (p. 107).

El capítulo quinto está dedicado al espléndido Tríptico de la Virgen de Montserrat, obra que Bermejo, junto a los *Osona*, realizó en Valencia entre 1481 y 1485, por encargo del mercader de Acqui Terme, *Francesco della Chiesa*. La tabla central "es una de las obras maestras de Bartolomé" (p. 113), superior sin duda a lo que los *Osona* ofrecieron en las notables alas laterales del tríptico. Como expone la profesora Berg-Sobré, y como yo mismo subrayé hace unos años (1994 catálogo *El món dels Osona*), el paisaje es algo verdaderamente extraordinario, superior al que Rodrigo de Osona realizó en la "Crucifixión" de 1476 (p. 121).

El capítulo sexto se ocupa de los últimos años de Bermejo desarrollados en Barcelona (c. 1485-1495), donde realiza el desaparecido retablo mayor de la Iglesia de Santa Ana (reconstrucción en p. 131), y sobre todo, la bellísima "Piedad". Desplá que le encargó el arcediano, canónigo y archidiácono de la catedral de Barcelona, *Lluís Desplá y Oms* (p. 136). Obra innovadora que incluso ya se adentra en "las exploraciones visuales y psicológicas del humanismo del Renacimiento" (p. 142). Berg la describe con gran justeza.

En el capítulo séptimo se estudian tres tablas sueltas, "huérfanas" como dice Berg-Sobré: la "Dormición de la Virgen" del Museo Dahlem de Berlín, "San Juan Bautista en el Desierto" del Museo de Bellas Artes de Sevilla (p. 154), y "Un santo benedictino" que se conserva en el Art Institute de



Chicago (p. 156). Las tres evidencian una misma dificultad, referida en este caso a su difícil datación: "pueden situarse dentro de cualesquiera de los períodos artísticos de Bermejo" (p. 157). Y ello, a la postre, evidencia "lo consistente del estilo de Bartolomé a través de su carrera" (p. 158).

El octavo y último capítulo lo constituyen unas reflexiones de orden más conceptual y hasta filosófico: "Meditaciones: el maestro en el macrocosmos" (p. 159-175). Es un buen recuento sobre las notables contribuciones pictóricas de Bermejo, al que sin duda debe considerarse, como escribe nuestra autora, "un hombre fuera de lo común", (p. 159); quien, además o entre otras cosas, "llevó el paisaje, especialmente las puestas de sol, los amaneceres y otros fenómenos meteorológicos, a dimensiones que ningún otro pintor del siglo XV se había atrevido" (p. 161).

El libro se cierra con unos valiosos apéndices donde se incluye un catálogo razonado de todas las obras de Bermejo, amén de todos los documentos referidos a la actividad pictórica de Bartolomé Bermejo (desde 1468 hasta, con dudas, 1498). Aparecen 45 ilustraciones dedicadas a Bermejo y a otros pintores hispanos coetáneo (Bernat y Berruete, por ejemplo), la bibliografía final es copiosa, y se agradece además el valioso índice alfabético que aparece al final del libro.

Creo, como *Lynette Bosch*, que se trata de una obra de consulta indispensable, y desde luego felicito a Judith Berg-Sobré por su visión tan renovada y adulta sobre la sobresaliente figura de Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo".

XIMO COMPANY

**FR. DIEGO DE HOJEDA.** *La Cristiada*. Edición revisada sobre el facsímil del anterior de González y Cía. (Barcelona, 1896), con una apéndice de D. Francisco de Quevedo. Y precedida de una introducción de D. Gonzalo Gironés Guillem. Facultad de Teología. Valencia, 1997. Artes Gráficas Soler, s.A. 537 páginas. Con 32 láminas en color reproduciendo pinturas de los grandes maestros de la pintura universal y orlas decorativas en todas las páginas del texto del poema.

De épica empresa ha de calificarse la de D. Gonzalo Gironés al reeditar con vocación actualizante

la sacra epopeya de Fray Diego de Hojeda, religioso dominico nacido en Salamanca en 1570 y fallecido en Cuzco en 1615, de cuyo monumental poema baste decir que, compuesto en octavas reales, consta de doce libros o cantos con un total de 15.056 versos. Mérito del profesor valenciano en su empeño en recuperar una obra que, en la inminente cercanía del año 2000, «debe incitar a todos los cristianos, según sus palabras, a conmemorar con magno canto de gratitud y de alabanza la gran efemérides de la venida al mundo de nuestro Salvador», es incentivarnos a su lectura con los sabrosos comentarios que preceden al texto poético mediante un examen descriptivo y narrativo de la obra, así como de un examen doctrinal del poema y de una purado análisis literario del mismo, aspecto éste en el que Gonzalo Gironés se nos revela como fino crítico al descubrirnos cómo el principal artificio del poema consiste en una imaginaria escenificación del mundo de la fe subjetiva mediante un fundamento dogmático, en el tránsito de una escena real a una escena evocada, en el semblante visual o sinestésico del idilio místico-maternal de determinadas estrofas, en la belleza de unas imágenes o de unas formas que anticipan, en ocasiones, los más felices hallazgos de Góngora, Lope o Calderón. Fruto de las investigaciones de Gonzalo Gironés es, de otra parte, el descubrimiento de que fuera Francisco de Quevedo con su poema dedicado a la Resurrección del Señor quien concluyera *La Cristiada* treinta años después de redactada por Hojeda, y ello con un sentido de modernidad teologal sorprendente, toda vez que hoy Muerte y Resurrección son el anverso y el reverso de una misma dinámica realidad.

Reproducir por el procedimiento fotostático la cuidada edición barcelonesa de 1896-99, una auténtica joya de la tipografía catalana, y haber escogido como sobrecubierta el Calvario de Rodrigo de Osona de la iglesia parroquial de San Nicolás, evidencia de otra parte el acierto de Gonzalo Gironés como editor, una sensibilidad artística la suya a la que ya nos tenía acostumbrados y que, rubricada ahora en esta cuidada edición, merece todos nuestros parabienes y las más cordial acogidas en las páginas de *Archivo de Arte Valenciano*.

C.



## RELACIÓN DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1997

- ABRENTE: Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Ntra. Sra. del Rosario. La Coruña. 1995-1996, n.27-28.
- ACADEMIA: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1996, n. 82,83; 1997, n. 84.
- ALMANAQUE las Provincias. Valencia. 1996
- ALTAMIRA. Santander. 1990-1991, XLIX; 1996, LII
- ANALES DE LA HISTORIA DEL ARTE / Universidad Complutense. Madrid. 1989, n. 1; 1990, n. 2; 1996, n. 6.
- ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS. Madrid. 1996, XX.
- ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. Méjico. 1996, n. 68, 69.
- ANALES D' HISTOIRE DE L'ART ET DE L' ARCHEOLOGIE. Bruselas. 1996, XVIII.
- ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA. Madrid. 1996, n. 4.
- ANUARIO / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1988, 1995, 1996.
- ANUARIO / Real Academia de la Historia. Madrid. 1989, 1992, 1994, 1995.
- ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE. Madrid. 1992, IV; 1993, V; 1995-1996, VII-VIII.
- ANNUARIO BIBLIOGRAFICO DI STORI DELL' ARTE. Roma. 1992-1993, XLI-XLII
- ANTIGÜEDAD Y CRISTIANISMO. Murcia. 1993, X.
- ANTIQUARIA. Madrid. 1997, n. 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156.
- ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Valencia. 1996, LXXVII.
- ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA. Valencia. 1997, XXII.
- ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Madrid. 1995, n. 269, 270, 271, 272; 1996, n. 273, 274, 275, 276; 1997, n. 277, 278, 279.
- ARCHIVO HISPALENSE: Revista Histórica, Literaria y Artística. Sevilla. 1995, n. 237, 238.
- ARS LONGA. Valencia. 1990, n. 1; 1993, n. 4; 1994, n. 5; 1995, n. 6.
- ART INSTITUTE OF CHICAGO, The. Chicago. 1955, n. 4.
- ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Madrid. 1997, n. 9.
- ARTIGRAMA. Zaragoza. 1994-1995, n. 11.
- BARANDALES. Semana Santa. Zamora. 1997.
- BARCOS DE ÉPOCA. Barcelona. 1997, n. 13.
- BATIK. Barcelona. 1973, n. 1, 2; 1974, n. 3, 4, 10; 1975, N. 11, 12, 13, 14, 15, 16-17, 18, 20; 1976, n. 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29; 1978, n. 38.
- BIBLIOGRAFÍA VALENCIANA. Valencia. 1995.
- BOLETIN / Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Valladolid. 1996, n.31 .
- BOLETÍN AURIENSE. Oviedo. 1995, XXV.
- BOLETÍN DE ARTE. Málaga. 1996, n. 17.
- BOLETÍN DE BELLAS ARTES. Sevilla. 1997, n. XXV.
- BOLETÍN DE SUMARIOS / Museo de Bilbao. 1996, n. 4; 1997, n. 1, 2, 3
- BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN FERNAN GONZALÉZ. Burgos. 1996/2, n. 213; 1997/1, n. 214.
- BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón. 1996, I, II, III.



- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS «VELEZ DE GUEVARA». Ecija. 1997, n.1.
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA DE CIENCIAS, BELLAS Y NOBLES ARTES. Córdoba. 1996, n. 130.
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE HISTORIA. Madrid. 1996, t. CXCI, cuaderno III; 1997, t. CXCV, cuadernos I y II.
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA. Madrid. 1997, n. 22, 23, 24, 25.
- BOLETÍN DEL MUSEO DE CÁDIZ . Cádiz. 1983-1984, IV; 1992, V; 1993-1994, VI; 1995-1996, VII.
- BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMÓN AZNAR». Zaragoza. 1996, LXVI; 1997, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX.
- BOLETÍN DEL REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS. Oviedo. 1996, n. 148.
- BOLETÍN / Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián. 1996, n. 2; 1997, n. 1.
- BOLETÍN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. Valladolid. 1996, LXII.
- BULLETIN DES MUSÉES ET MONUMENTS LYONNAIS. Lyon. 1996, n. 4; 1997, n. 1, 2, 3.
- BULLETIN DU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS. Budapest. 1996, n. 84, 85, 1997, n. 86 .
- BULLETIN VAN HET RIJKSMUSEUM. Amsterdam. 1997, n. 1, 2, 3.
- BUTLLETÍ DE LA REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. Barcelona. 1995, IX; 1996, X.
- CAPC MUSÉE D' ART CONTEMPORAIN. Bordeaux. 1997.
- CAÑA, La. Madrid. 1996, n.14-15; 1997, n. 16-17.
- CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO. Castellón. 1997, n. 57-58.
- CIVILTÀ MANTOVANA. Módena. 1996, n. 103; 1997, n. 104.
- CLAHR: Colonial Latin American Historical Review. New Mexico University. ( U.S.A). 1996, n. 3, 4; 1997, n. 1.
- COLOQUIO : Artes. Lisboa. 1996, n. 109.
- CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada. 1996, n. 27.
- D' ART. Barcelona. 1995, n. 21.
- DEBATS / Institución Valenciana de Estudios e Investigación. 1996, n. 57-58, n. especial; 1997, n. 59, 60.
- ESPACIO, TIEMPO Y FORMA: Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Madrid. 1996, n. 9.
- ESTUDIS BALEÀRICS. Plana de Mallorca. 1996, n. 54-55; 1996-1997, n. 56; 1997, n. 57.
- ESTUDIS CASTELONECS. Castellón. 1996-1997, n. 7.
- ESTUDIOS SEGOVIANOS. Segovia. 1996, n. 94.
- EXPRESSIONS / Lladró. Valencia. 1966, n. 1, 2, 3, 4; 1997, n. 2.
- FESTES PATRONALS. Manises. 1997.
- FOCUS / Fundació Fondo de Cultura de Sevilla. 1994, n. 23; 1995, n. 24, 25.
- GENAVA. Ginebra. 1996, XLIV; 1997, XLV.
- GOYA: Revista de Arte / Museo Lázaro Galdiano. Madrid. 1996, n. 255; 1997, n. 256, 257, 258, 259-260.
- ILERDA. Lerida. 1994, n. LI.
- IMAFRONTA / Universidad de Murcia. 1994, n. 10, 1995, n. 11.
- INFORMATIU: Museu Molí Paperer. Capellades. 1996, n. 6.
- JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTANLD INSTITUTE. London. 1996, LIX.
- KALATHOS. Teruel. 1996, n. 15.
- KÖLNER MUSEUMS-BULLETIN. Colonia. 1996, n. 1, 4; 1997, n. 1, 2, 3.
- KÖLNER MUSEUMS-ZEITUNG. Colonia. 1997, n. 1.
- LETRAS DE DEUSTO. Universidad de Deusto. 1996, n. 73; 1997, n. 74, 75, 76.
- LIBROS Y REVISTAS DE ITALIA. Roma. 1995, n. 1, 2.
- LIÑO: Revista del Departamento de Arte de la Facultad de Geografía e Historia. 1985, n. 5; 1986, n. 6; 1987, n. 7.



- MAESTRAZGO. Tarragona. 1997, n.44, 46, 47, 48, 49, 50.
- MEMORIA / Fundación César Manrique. 1996.
- MÉRIDA. Mérida. 1994-1995, n. 1; 1997, n. 1.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART, The. New York. 1995-1996; 1996-1997.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETIN, The. New York. 1994, LI, n. 4; 1996/1997; 1997; 1997, LV, n. 2.
- MILLARS. Castellón. 1996, XIX.
- MUSEO DE PONTEVEDRA. 1993. XLVIII.
- MUSEO DE ZARAGOZA. 1990, n. 9; 1991, n. 10; 1992, n. 11; 1994, n. 13.
- MUSEUMS JOURNAL. Berlín. 1997, n. 1, 2, 3, 4.
- MURÀ: Revista del Museu Municipal d' Almassora. 1997.
- MURGETANA. Murcia. 1996, n. 92, 93; 1997, n. 94.
- NATIONAL GALLERY TECHNICAL BULLETIN. London. 1997, n. 18.
- NEW MEXICO HISTORICAL REVIEW. New Mexico. 1995, n. 3, 4; 1996, n. 1, 3, 4; 1997, n. 2, 3, 4.
- NOTICIAS: Grupo Español de Revistas. Madrid. 1996, n. 5.
- NOULAS: Bulletí d' Informació Municipal. Nules (Castellón). 1996, n. 238, 239; 1997, n. 240, 241.
- OPERA. MADRID. 1997, n. 23, 24, 25.
- PAPERS DEL CANYAMELAR. Valencia. 1997, n. 24, 25, 28.
- POLÍTICA CIENTÍFICA. Madrid. 1991, n. 30; 1992, n. 32; 1993, n. 36; 1995, n. 43; 1996, n. 45.
- PRELUDIO: Boletín Informativo del Palau de la Música de Valencia. 1997, n. 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48.
- QUADERNS DEL MUSEU FREDERIC MARÈS. Barcelona. 1996, n. 1.
- RA. Universidad de Navarra. Pamplona. 1997.
- RAZÓN Y FÉ. Madrid. 1997, n. 1.180, 1.182, 1.183, 1.188.
- REALES SITIOS: Revista del Patrimonio Nacional. Madrid. 1996, n. 130; 1997, n. 131, 132, 133.
- RESEÑA. 1996, n. 269, 275, 276; 1997, n. 282, 287.
- REVISTA DE ESTUDIOS ANTEQUERANOS. Antequera. 1996, v. 7-8.
- REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz. 1991, n. 1; 1996, n. 2, 3; 1997, n. 1, 2.
- REVISTA DELL' ISTITUTO NAZIONALE D' ARCHEOLOGIA E STORIA DELL' ARTE. Roma. 1995, anno XVIII.
- REVISTA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Colombia. 1988, n. 213; 1992, n. 228; 1993, n. 233; 1994, n. 235, 236, 237; 1995, n. 239, 242; 1996, n. 245, 246; 1997, n. 247, 248.
- REVUE DES ARCHÉOLOGUES ET HISTORIENS D' ART DE LOUVAIN. 1993, XXVI; 1994, XXVII.
- RITMO. Madrid. 1997, año LXVIII: n. 687, 688, 689, 690, 691; año: LXIX, n. 692, 693.
- SAÓ. Valencia. 1997, n. 212.
- SCHERZO: Revista de Música. Madrid. 1997, n. 111, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120.
- SEMINARIO DE ARTE ARAGONES. Zaragoza. 1995, XLVII.
- SIGNOS UNIVERSITARIOS: Revista de la Universidad del Salvador . Buenos Aires. 1994, n. 25; 1995, n. 28; 1996, n. 30.
- STUDIUM: Revista de la Universidad de Zaragoza. 1997, n. 3, 4.
- TEMAS DE ESTÉTICA Y ARTE. Sevilla. 1997, XI.
- TURIA: Revista de Cultura. Zaragoza. 1995, n. 32-33, 34; 1996, n. 35-36, 37.
- TURIASO: Revista del Centro de Estudios Turia-sonense. Tarazona. 1995. XII.
- VALENCIA ATRACCIÓN. Valencia. 1954, n. 228, 230; 1955, n. 245; 1956, n. 256, 258; 1958, n. 279, 282, 284, 286; 1959, n. 290, 299; 1960, n. 302, 306, 308; 1961, n. 317; 1962, n. 327, 334; 1963, n. 342; 1964, n. 352, 356; 1965, n. 370.
- WAD-AL-HAYARA. Guadalajara. 1984, n. 11; 1985, n. 12; 1986, n. 13; 1987, n. 14; 1988, n. 15; 1989, n. 16; 1995, n. 22.
- WARBURG INSTITUTE NEWSLETTER, The. London. 1994, n. 1; 1996, n. 4; 1997, n. 6, 7.
- YAKKA: Revista de Estudios Yeclanos. Yecla. 1995, n. 6; 1996, n. 7.







# INDICES







# INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
Intervenciones y reconstrucciones en las puertas de la muralla de Valencia durante su último siglo de existencia (1764-1869), por <i>Fernando Pingarrón</i> ... .. .	5
El Gran Salón de Racionistas de Joaquín M. <sup>a</sup> Arnau Miramón o el atrevimiento de la innovación por <i>M.<sup>a</sup> Mar Sánchez Verduch</i> ... .. .	32
La definitiva recuperación de Rafael Guastavino Moreno, el arquitecto valenciano de mayor proyección internacional del siglo XIX, por <i>Francisco Agramunt Lacruz</i> ... .. .	38
Las ermitas de Jijona (y II), por <i>José Hilarión Verdú Candela</i> ... .. .	53
Arquitectura teatral «ideal» diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés, por <i>Juana María Balsalobre García</i> ... .. .	60
L'Almodí del Senyor Rei de la ciutat de Valencia (precisiones sobre su historia constructiva), por <i>Mercedes Gómez-Ferrer Lozano</i> ... .. .	69
Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la Basílica de Santa María de Elche, por <i>David Vilaplana Zurita y Teresa Conejero Borrás</i> ... .. .	81
El Museo Mariano Benlliure de Crevillente (I). La familia Magro, por <i>Isidro Puig Sanchis</i> ... .. .	84
Nueva tabla atribuible a Paolo da San Leocadio, por <i>Ximo Company</i> ... .. .	90
La Virgen de la Vela del Monasterio de la Trinidad de Valencia, por <i>Nuria Blaya Estrada</i> ... .. .	94
El pecho sagrado, las «Vírgenes de la Leche» en el Museo de Bellas Artes de Valencia, por <i>Rosa E. Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis</i> ... .. .	100
Ribera. Un cuadro muy tenebrista, por <i>Manuel Sanz de Bremond y Frígola</i> ... .. .	105
Consideraciones en torno a «El Condenado» de Goya, por <i>Margarita Alfaro Llisterri y Francisco Carlos Bueno Camejo</i> ... .. .	107
El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas, por <i>José Luis Morales y Marín</i> ... .. .	112
Una obra firmada per Joan Baptista Vayuco: Les pintures murals del transagrari de l'esglèsia de Santa María del Mar, por <i>Miguel Ángel Catalá i Gorgues</i> ... .. .	134
El pintor valenciano José Gastaldi y Bó, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i> ... .. .	140
El pintor Muñoz Degrain y la Real Academia de San Carlos, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> ... .. .	148
Los Rubio, perfil de una saga de artistas, por <i>Ángela Aldea Hernández</i> ... .. .	154
Iconografía de San Vicente Mártir en un lienzo de Antonio Bisquert (h. 1630), por <i>María Dolores Mateu Ibars</i> ... .. .	165
Legado de pinturas a la Real Academia de San Carlos en 1926, donación de Ignacio Tarazona y Blanch, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> ... .. .	168



<i>Interludios de Yturralde. Crónica de una evolución, por Carlos Villavieja</i> .....	174
Carmen Calvo, exhumaciones de lo vivido. —Pabellón Español en la XLVII Bienal de Venecia—, por Agustín Pérez Rubio .....	181
Recuerdo del Apocalipsis a las puertas del Tercer Milenio, por Asunción Alejos Morán .....	189
El arpa en Valencia (I), por María Rosa Calvo-Manzano .....	208
Proclamación de Carlos III en la ciudad de Valencia, por José Luis Melendreras Gimeno .....	223
La Real Academia de San Carlos creadora de un Museo de Arte Industrial en la Valencia de 1900, por Santiago Montoya Beleña .....	232
Discurso de recepción del Académico de Número Ilmo. Sr. D. Román Jiménez Iranzo «Los orígenes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia», por Román Jiménez Iranzo .....	242
Discurso de contestación de D. José Mora Ortiz de Taranco al Académico Román Jiménez, por José Mora Ortiz de Taranco .....	250
El linaje académico, por José de Santiago Silva .....	253
<i>In memoriam</i> .....	260
Memoria del Curso Académico, 1996-1997, por Álvaro Gómez-Ferrer Bayo .....	263
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de Académicos .....	273
Bibliografía .....	281
Relación de publicaciones recibidas en 1997 .....	289



# INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

## Intervenciones y reconstrucciones en las puertas de la muralla de Valencia durante su último siglo de existencia (1764-1869):

Figura I.- <i>Visión circular de la muralla de Valencia delineada para situar en la urbe el «Plan de Escuelas distribuidas por la Ciudad» (1788-1789). [A.H.M.V.: Libro de Instrumentos de Abastos del Año 1790. Signatura □: F-44 (s.f.)]</i> ... ..	5
Figura II.- <i>Alzado interior de la puerta de Ruzafa para su intervención (1784), (A.H.M.V.)</i> ... ..	6
Figura III.- <i>Puerta de Ruzafa (1786). Felipe Fontana. (A.H.M.V.)</i> ... ..	7
Figura IV.- <i>Detalle lámina III</i> ... ..	7
Figura V.- <i>Detalle lámina III</i> ... ..	8
Figura VI.- <i>Detalle lámina III</i> ... ..	8
Figura VII.- <i>Proyecto de reforma de la puerta del Mar (1817). Manuel Serrano. Portada antigua (A.H.M.V.)</i> ... ..	10
Figura VIII.- <i>Idem lámina anterior. Desdoblamiento</i> ... ..	11
Figura IX.- <i>Planta de la reforma de la puerta del Mar (1817). Manuel Serrano (A.H.M.V.)</i> ... ..	11
Figura X.- <i>Detalle lámina IX</i> ... ..	12
Figura XI.- <i>Detalle lámina IX</i> ... ..	12
Figura XII.- <i>Puerta del Real desde el puente homónimo con la muralla intacta todavía a su alrededor. Foto hacia 1864</i> ... ..	14
Figura XIII.- <i>Sebastián Serlio. Puerta referida al ornamento rústico. (Libro IV, Toledo, 1552)</i> ... ..	15
Fig. XIV.- <i>Nicolás Minguet. Proyecto de puerta urbana (1795). (A.A.S.C.V.)</i> ... ..	17
Fig. XV.- <i>Juan Marzo. Proyecto de puerta urbana (1795). (A.A.S.C.V.)</i> ... ..	18

## El Gran Salón de Racionistas de Joaquín M.<sup>a</sup> Arnau Miramón o el atrevimiento de la innovación:

Fig. 1.- <i>Interior del Salón de Racionistas. Unión de los soportes laterales con los arcos centrales</i> ... ..	33
Fig. 2.- <i>Interior del Salón de Racionistas. Alzado lateral</i> ... ..	34
Fig. 3.- <i>Interior del Salón de Racionistas. Cubierta</i> ... ..	34
Fig. 4.- <i>Interior del Salón de Racionistas. Soporte lateral</i> ... ..	35
Fig. 5.- <i>Fachada del Salón de Racionistas</i> ... ..	36

## La definitiva recuperación de Rafael Guastavino Moreno, el arquitecto valenciano de mayor proyección internacional del siglo XIX:

<i>Los Comisarios de la exposición de Rafael Guastavino en la Universidad de Columbia de Nueva York</i> ... ..	40
<i>Catedral presbiteriana de Nueva York</i> ... ..	44
<i>Fragmento de una bóveda de Rafael Guastavino</i> ... ..	45
<i>Iglesia de Asheville</i> ... ..	45
<i>Iglesia Católica de St. Lawrence Asheville (Carolina del Norte)</i> ... ..	45
<i>Catedral de Saint John Divine de Nueva York</i> ... ..	46
<i>Vestíbulo norte del Nebraska State Capitol en Woburn (Massachusetts)</i> ... ..	46
<i>Rafael Guastavino: «Oyster Bar» Foto: Michele Curel</i> ... ..	47
<i>Rafael Guastavino: «City Hall.- Subway» Nueva York. Foto: Michele Curel</i> ... ..	47
<i>Logotipo de R. Guastavino</i> ... ..	52

## Las ermitas de Jijona (y II):

<i>Cerro de Santa Bárbara</i> ... ..	53
<i>Interior de la ermita de Santa Bárbara</i> ... ..	54
<i>San Sebastián «en lo Camí d'Alaquant»</i> ... ..	55



<i>Iglesias de Ntra. Sra. del Oretó: la renacentista, con su cúpula y cimborrio, en primer lugar; la mayor o barroca, en segundo lugar a la derecha, junto a lo que fue Convento de San Francisco</i> ... ..	57
<i>Reproducción facsímil del Archivo Notarial</i> ... ..	57
<i>Ermita del Raval, llamada «Ermita del Milacre»</i> ... ..	58
<b>Arquitectura teatral «ideal» diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés:</b>	
<i>Lámina I: Manuel Fornés y Gurrea. Casa Coliseo en la ciudad de Alicante. 1816. Plantas. Academia de San Carlos, reproducidas en el Catálogo de Diseños de Arquitectura... de Joaquín Bérchez y Vicente Corell, pág. 333</i> ... ..	61
<i>Lámina II: Manuel Fornés y Gurrea. Casa Coliseo en la ciudad de Alicante. 1816. Fachadas y secciones. Academia de San Carlos, reproducidas en el Catálogo de Diseños de Arquitectura... de Joaquín Berchez y Vicente Corell, pág. 334</i> ... ..	61
<i>Lámina III: Manuel Fornés y Gurrea. Teatro para una capital. 1845. Plantas. En su Album de proyecto originales de Arquitectura</i> ... ..	62
<i>Lámina IV: Manuel Fornés y Gurrea. Teatro para una capital. 1845. Sección AB. En su Album de proyectos originales de Arquitectura</i> ... ..	63
<i>Lámina V: Manuel Fornés y Gurrea. Teatro para una capital. 1845. Fachada principal. En su Album de proyectos originales de Arquitectura</i> ... ..	63
<i>Lámina VI: C.N. Ledoux. Teatro en Besançon. 1778-1784. Sección, planta y fachada. Tomada de Historia de las tipologías arquitectónicas de Nikolaus Pevsner, págs. 96-97</i> ... ..	63
<i>Lámina VII: Juan José Fornés. Teatro para la Corte. 1849. Planta del piso de tierra. Academia de San Fernando A-3344</i> ... ..	66
<i>Lámina VIII: Juan José Fornés. Teatro para la Corte. 1849. Planta del piso principal. Academia de San Fernando A-3345</i> ... ..	67
<i>Lámina IX: Juan José Fornés. Teatro para la Corte. 1849. Sección por la línea AB. Academia de San Fernando A-3346</i> ... ..	67
<i>Lámina X: Juan José Fornés. Teatro para la Corte. 1849. Sección longitudinal CD y fachada lateral. Academia de San Fernando A-3347</i> ... ..	68
<i>Lámina XI: Juan José Fornés. Teatro para la Corte. 1849. Construcción de la embocadura y armadura en su mayor diámetro. Academia de San Fernando A-3346</i> ... ..	68
<b>L'Almodí del Senyor Rei de la ciutat de Valencia (precisiones sobre su historia constructiva):</b>	
<i>Vista del Almodín antes de su restauración</i> ... ..	69
<i>Fases constructivas del Almodín. A) El Almodín hacia 1417-18. B) El Almodín hacia 1455-58. C) El Almodín hacia 1496-99</i> ... ..	71
<i>Vista interior del Almodín en la actualidad</i> ... ..	73
<i>Pórtico hacia la plaza de San Luis Bertrán</i> ... ..	77
<i>Vista del plano de Manceli (1608). A) El Almodín, B) La casa de la Inquisición, C) El palacio de la Generalitat</i> ... ..	79
<i>El Almodín según el manuscrito del platero Suárez (1796)</i> ... ..	80
<b>Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la Basílica de Santa María de Elche:</b>	
<i>Fig. 1.- Esteve: San Juan Nepomuceno</i> ... ..	82
<i>Fig. 2.- Esteve: San Francisco de Paula</i> ... ..	82
<b>Nueva tabla atribuible a Paolo da San Leocadio:</b>	
<i>Fig. 1.- «La Virgen, el Niño y los Santos Juanitos», conjunto; óleo sobre tabla de pino del país, 64'5x54'5: Valencia, entre 1505-1519</i> ... ..	90
<i>Fig. 2.- «La Virgen», detalle de la figura anterior</i> ... ..	90
<i>Fig. 3.- «El Niño Jesús», detalle de la figura 1</i> ... ..	91



Fig. 4.- «San Juanito Bautista», detalle de la figura 1 .....	91
Fig. 5.- «San Juanito Evangelista», detalle de la figura 1 .....	92
Fig. 6.- «Detalle del paisaje», parte superior derecha .....	92
<b>La Virgen de la Vela del Monasterio de la Trinidad de Valencia:</b>	
Virgen de la Vela. Valencia, Monasterio de la Trinidad .....	94
Nikolaos Tzafouris: Virgen con el Niño, s. XV. Atenas, col. P. Kanellopoulos .....	96
Virgen de Consolación. s. XV. Atenas, Museo Bizantino .....	98
<b>El Pecho Sagrado. Las «Virgenes de la Leche» en el Museo de Bellas Artes de Valencia:</b>	
Fig. 1.- Diosa Isis amamantando al pequeño Horus. Egipto, período tardío. Boston, Museum of Fine Arts .....	100
Fig. 2.- Círculo de Joan de Joanes. Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juanito y el ángel. (segundo cuarto del siglo XVI). Valencia, Museo de Bellas Artes .....	101
Fig. 3.- Antoni Peris (Valencia, c.1365-1436). Huida a Egipto del Retablo de la Virgen de la Leche. Valencia, Museo de Bellas Artes. ....	101
Fig. 4.- Maestro de Martínez Vallejo. Tríptico de la Virgen de la Leche. (c.1500). Valencia, Museo de Bellas Artes .....	102
Fig. 5.- Jean Fouquet. Madonna con el Niño y ángeles del Díptico de Melun (segunda mitad del siglo XV). Amberes .....	103
<b>Ribera. Un cuadro muy tenebrista:</b>	
Completo .....	105
Detalle .....	105
<b>Consideraciones en torno a «El Condenado» de Goya:</b>	
Fig. 1.- «El Condenado»: Dibujo previo (Museo del Prado) .....	108
Fig. 2.- «El Condenado»: Boceto (Colección Marquès de Santa Cruz, Madrid) .....	109
Fig. 3.- «El Condenado»: Cuadro (Catedral de Valencia) .....	109
Fig. 4.- «El Crucifijo del Duque». Palacio ducal de Gandía .....	110
<b>El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas:</b>	
San José. Cobre, talla dulce, 208 x 130 mm. ....	116
Trinidad. Cobre, talla dulce .....	116
Tarjeta de visita de Antonio Valdés. Cobre, talla dulce, 73 x 100 mm. ....	116
San Juan de Villanueva. Cobre, talla dulce, 340 x 240 mm. ....	116
Fernando VII. Cobre, talla dulce, 227 x 161 mm. ....	118
Santa María Magdalena. Cobre, talla dulce, 173 x 113 mm. ....	118
Fray Luis de Granada. Cobre, talla dulce, 359 x 259 mm. ....	120
Jerónimo de Zurita. Cobre, talla dulce, 373 x 268 mm. ....	120
José Pellicer. Cobre, talla dulce, 361 x 232 mm. ....	123
Bartolomé de Murillo. Cobre, talla dulce, 370 x 250 mm. ....	126
<b>Una obra firmada per Joan Baptista Vayuco: Les pintures murals del transagrari de l'Església de Santa Maria del Mar:</b>	
Detalle de la alegoría de la virtud teologal de la Fe .....	136
Alegoría de la Esperanza representada en uno de los parámetros laterales .....	137
Detalle de una de las pechinas. San Juan Evangelista .....	138
Vista general de la cúpula .....	138
<b>El pintor valenciano José Gastaldi y Bó:</b>	
José Gastaldi y Bó. «Alegoría de la Libertad». Ayuntamiento de Valencia. Palacio del Marquès de Campo ...	143



El pintor Muñoz Degrain y la Real Academia de San Carlos:

A. Muñoz Degrain. «Vado del Jordán» Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	152
A. Muñoz Degrain. «Espigadoras de Jericó». Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	152
A. Muñoz Degrain. «Espigadoras de Jericó» (Detalle). Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	153
A. Muñoz Degrain «Un Crepúsculo en Magdala». Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	153
A. Muñoz Degrain. «Las Grutas de los Profetas: Jerusalén». Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia	153

Los Rubio, perfil de una saga de artistas:

Fig. 1.- «Dibujo del Sello para el Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos». Autor: Rafael Rubio Rosell. 1923	156
Fig. 2.- «Fuente» (Exposición Regional 1909). Autor: Rafael Rubio Rosell	156
Fig. 3.- «Cavanilles» 1902. Autor: Rafael Rubio Rosell	157
Fig. 4.- «Damián Forment» (Busto). Autor: Roberto Rubio Rosell. (donado a la Real Academia de San Carlos en 1950)	158
Fig. 5.- «Oración y Sueño» Autor: Roberto Rubio Rosell -1914-	158
Fig. 6.- «Monumento a Ramón y Cajal» (Jaén) 1960. Autor: Rafael Rubio Vernia	160
Fig. 7.- «Bajorrelieve». Autor: Vicente Rubio Vernia, 1990	161
Fig. 8.- «Bajorrelieve». Autor: Vicente Rubio Vernia, 1990	161
Fig. 9.- «Modelo y Estudio» (dibujo a punta de lápiz) 31 x 26 cms. Autor: Alejandro Rubio Muñoz 1984	162
Fig. 10.- «Las Nueve Musas» 1992 (El autor Alejandro Rubio junto a su cuadro)	163

Iconografía de San Vicente Mártir en un lienzo de Antonio Bisquert (h. 1630):

Figura 1.- Imagen	166
Figura 2.- Imagen	166

Legado de pinturas a la Real Academia de San Carlos en 1926, donación de Ignacio Tarazona y Blanch:

Fig. 1.- Benedito Vives, Manuel: Autoretrato. Oleo sobre lienzo, 67,5 x 48,3 cms. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos) Foto: Paco Alcántara	170
Fig. 2.- Benedito Vives, Manuel: Dante en el infierno (Escena de la Divina Comedia). Oleo sobre lienzo, 19 x 47 cms. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos). Foto: Paco Alcántara	170
Fig. 3.- Goya y Lucientes, Francisco: Juego de niños: El balancín. Oleo sobre lienzo, 30,9 x 43 cms. Hacia 1780. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos). Foto: Paco Alcántara	171
Fig. 4.- Goya y Lucientes, Francisco: Juego de Niños: El paso o el marro. Oleo sobre lienzo, 30,9 x 43,9 cms. Hacia 1780. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de San Carlos). Foto: Paco Alcántara.	171

Carmen Calvo. Exhumaciones de lo vivido. -Pabellón Español en la XLVII Bienal de Venecia-:

Les septs éléments capitaux, 1997. Foto: Mateo Gamón	185
Visión completa de la instalación de sus «Pizarras» en la exposición «Carmen Calvo». Museo de Bellas Artes de Valencia. Diciembre 1997- Febrero 1998. Foto: Mateo Gamón	186
Visión exterior de la instalación «Una Conversación», (1997). Exposición «Carmen Calvo». Museo de Bellas Artes de Valencia. Diciembre 1997-Febrero 1998. Foto: Mateo Gamón	186



Carmen Calvo Colgando sus objetos en el interior de su pieza «Una conversación», (1997).

Foto: Mateo Gamón .....	187
Interior de «Una Conversación», (1997). Foto Mateo Gamón .....	187

Recuerdo del Apocalipsis a las puertas del Tercer Milenio:

Fig. 2.- DURERO. Portada del Apocalipsis .....	191
Fig. 3.- Detalle de la portada de Libri decem Apocalypsim de Ansbert .....	192
Fig. 1.- Portada de Libri decem Apocalypsim de Ambrosio Ansbert .....	192
Fig. 4.- DURERO. San Juan contempla los 7 candelabros .....	193
Fig. 5.- Libri decem Apocalypsim de Ansbert. Visión de los 7 candelabros .....	193
Fig. 6.- DURERO. San Juan ante el trono de Dios y ante los veinticuatro ancianos .....	193
Fig. 7.- Libri decem Apocalypsim de Ansbert. Visión del trono de Dios en el cielo .....	193
Fig. 8.- DURERO. Los Cuatro Jinetes .....	194
Fig. 9.- Libri decem Apocalypsim de Ansbert. Visión de los Cuatro Jinetes .....	194
Fig. 10.- Libri decem Apocalypsim de Ansbert. Apertura del Quinto Sello .....	196
Fig. 11.- DURERO. Apertura del Quinto y Sexto Sello .....	196
Fig. 12.- Libri decem Apocalypsim de Ansbert. Apertura del Sexto Sello .....	196
Fig. 13.- DURERO. Sellamiento de los Hijos de Dios .....	197
Fig. 14.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. Los sellados .....	197
Fig. 15.- DURERO. Adoración de los Elegidos en el Cielo .....	197
Fig. 16.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. El cordero sobre el monte Sion .....	197
Fig. 17.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La quinta trompeta .....	198
Fig. 18.- DURERO. Apertura del Séptimo Sello .....	198
Fig. 19.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. El séptimo sello .....	198
Fig. 20.- DURERO. La trompeta del Sexto Ángel .....	199
Fig. 21.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La sexta trompeta .....	199
Fig. 22.- DURERO. San Juan devora el libro .....	200
Fig. 23.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. El librito devorado .....	200
Fig. 24.- Biblia de Wittenberg (1534). Los dos testigos y la Bestia .....	200
Fig. 25.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. Los dos testigos .....	200
Fig. 26.- DURERO. Visión de la mujer y de la serpiente .....	201
Fig. 27.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. Visión de la mujer y de la serpiente .....	201
Fig. 28.- DURERO. San Miguel lucha contra la serpiente .....	202
Fig. 32.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. Las siete plagas de las siete copas .....	203
Fig. 29.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La Bestia de las siete cabezas y la Bestia de los cuernos de cordero .....	204
Fig. 30.- DURERO. La Bestia de siete cabezas y la Bestia de los cuernos de cordero .....	204
Fig. 31.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La siega y la vendimia de las naciones .....	204
Fig. 33.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La célebre Ramera .....	205
Fig. 34.- DURERO. La Ramera de Babilonia .....	205
Fig. 35.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La caída de Babilonia .....	205
Fig. 36.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. El primer combate escatológico .....	206
Fig. 37.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. El ángel arroja a la serpiente al Abismo .....	207
Fig. 38.- DURERO. Satanás es arrojado al Abismo, y visión de la Jerusalén mesiánica .....	207
Fig. 39.- Libri... Apocalypsim de Ansbert. La Jerusalén mesiánica .....	207

Proclamación de Carlos III en la ciudad de Valencia:

Fig. 1.- Don Marco Antonio Ollei y Bono: Proclamación del Rey Ntro. Sr. D. Carlos III. Valencia MDCCLIX; A.H.O. (Archivo Histórico de Orihuela). Signatura: R-17726 (53) .....	223
Fig. 2.- Francisco Bru y Manuel Bru: Alegoría a Valencia .....	224
Fig. 3.- Carlos Francia: Arco de Proclamación a Carlos III de Borbón .....	224



Fig. 4.- Carlos Francia: Arco de Proclamación a Carlos III de Borbón. Detalle	224
Fig. 5.- La Cabalgata	225
Fig. 6.- Las Caballerías de Armas dan escolta en el Palacio de Valencia, y en su galería principal, el retrato del Rey Carlos III, bajo un suntuoso dosel	225
Fig. 7.- Campo rectangular sembrado de plantas y flores, rematado por cuatro peñáculos y escalerilla. En la parte superior monedas con el anverso del retrato de Carlos III y el reverso el escudo de Valencia	226
<b>La Real Academia de San Carlos creadora de un Museo de Arte Industrial en la Valencia de 1900:</b>	
Publicidad Almanaque Las Provincias. 1903	233
Anuncio Publicitario Insertado en la Guía Jordá de 1909. Guía Mercantil e Industrial de Valencia	234
Publicidad insertada en el Almanaque Las Provincias, 1898	235
Publicidad Insertada en la Guía Mercantil e Industrial de Valencia, 1909. Editada por Jordá y Cía.	235
Anuncio publicitario. Valencia y su Región. Guía Exposición Regional Valenciana de 1909	236
Anuncio Publicitario. Valencia y su Región. Guía Exposición Regional Valenciana 1909	237
Publicidad aparecida en el Almanaque Las Provincias, 1919	238
Portada del Folleto Informativo publicado y enviado por el Banco de Fomento en 1923	239
<b>IN Memoriam:</b>	
Bolínches modelando la Señora del Doctor Bernardo Sifre	261
<b>Memoria del Curso Académico, 1996-1997:</b>	
Apertura del curso en Alicante	263
Apertura del curso 1996-97. Diputación provincial Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Excmo. Sr. D. Julio de España —Presidente de la Diputación de Alicante	263
Apertura del curso 1996-97	263
Apertura del curso 1996-97	264
D. Fernando Benito Domenech. 229 aniversario de la Academia	264
Exposición «Neoclasicismo y academicismo en España». D. Joaquín Bérchez Gómez	265
Ilmo. Sr. D. José Santiago Silva. Conferencia de ingreso	265
Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva. Imposición de la medalla de académico	266
Ilmo. Sr. D. José Santiago Silva. Le entregan diploma al académico	266
Hoble. Sr.: Conseller de Cultura —Francisco Campos. Conciliario 1.º—Ilmo Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Secretario General—Ilmo Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer	266
Ilmo Sr. D. Román Jiménez Iranzo	266
Discurso de contestación —(a Román Giménez). Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco	266
Ilmo. Sr. D. Román Giménez Iranzo. Recibiendo—Medalla y Diploma	267



SRES. ACADÉMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL

CONSEJO DE REDACCIÓN DE  
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

EXCMO. SR. D. FELIPE M.<sup>a</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO  
PRESIDENTE, DIRECTOR DE LA REVISTA

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

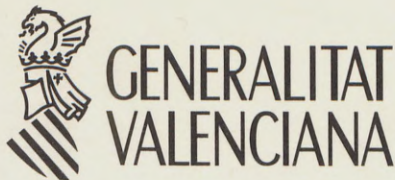
ILMO. SR. D. ANTONIO ALEGRE CREMADES  
ACADÉMICO DE NÚMERO

ILMA. SRA. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> 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



**AJUNTAMENT DE VALENCIA**

ESTA PUBLICACIÓN SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALITAT VALENCIANA,  
Y LA AYUDA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA









*EL FADRÍ.*  
*Torre emblemática de la ciudad de Castellón*





**REAL ACADEMIA DE BB.AA. DE SAN CARLOS  
VALENCIA**